

# Питання теоретичні

Григорій Клочек

## “ХУДОЖНИЙ СВІТ ” ЯК КАТЕГОРІАЛЬНЕ ПОНЯТТЯ

Словосполучення “художній світ літературного твору”, “внутрішній світ літературного твору”, “художній світ письменника” мають категоріальний (термінологічний) статус. Часто ці поняття фігурують у назвах статей, монографій, дисертацій, автори яких дуже рідко обтяжують себе завданням роз’яснити їх сутність. Ще менше розмірковувань щодо основних принципів аналізу художніх світів як окремих творів, так і спадщини конкретних письменників. Отже, терміни досить вільно вживані. Можливо, це пояснюється тим, що зміст названих понять зрозумілий апріорі.

У словниках літературознавчих термінів та в літературних енциклопедіях, що видавалися кілька десятиліть тому, ці поняття навіть не згадувалися. Однак термін “художній світ” уже коментується в популярному “Літературознавчому словнику-довіднику” (К., 1997) за редакцією Р.Гром’яка та Ю.Коваліва. А це засвідчує, що процес *онауковлення* цих вільних у вживанні термінів уже розпочався. Спробуймо його активізувати, застосовуючи структурний (компонентний) аналіз до названих понять. Такий аналіз дає подвійний результат. По-перше, структурування *позначуваного* змісту, розкладання його на складники виступає ефективним способом його експлікації, виведення з ентропійного стану та надання йому певної визначеності. Так термінологічні словосполучення втрачають свою анархічну “свободу” і набувають наукового сенсу.

По-друге, якщо позначуваний терміном “художній світ” об’єкт набуває структурованості, то з’являється розуміння, *що саме* треба досліджувати, а завдяки конкретизації об’єкта окреслюються шляхи та методи його вивчення. Саме тому аналіз категорії “художній світ” має методологічне та методичне значення.

*Художній світ літературного твору як складова його поетики.* Питання складу літературного твору було і залишається актуальним для кожного напрямку в літературознавстві, що претендує на високий методологічний статус, а отже, і на свою теорію літературного твору. Окремі напрямки, такі, наприклад, як феноменологія та структуралізм, розробили свої проекти складу літературного твору. Пропонувалося розглядати твір як об’єкт, що складається з рівнів: рівень мови, рівень зображення предметів тощо. Літературний твір розглядається “при пошаровому аналізі як цілісна багаторівнева система, в якій зміст нижчих рівнів знімається на більш високому рівні, але не втрачається повністю, а немовби просвічується в ньому. На кожному рівні можна аналізувати зображувальний матеріал і структуру його організації”<sup>1</sup>. Твір сприймається як цілість, що складається із прошарків.

Хоча рівневий підхід не пройшов випробування часом, однак підготував ґрунт для системного аналізу – у межах своїх можливостей прояснював питання складу твору, функцій окремих рівнів, узаємозв’язку між ними.

<sup>1</sup> Жабіцкая Л. О психологическом подходе в исследовании восприятия литературы // *Проблемы социологии и психологии чтения.* – М., 1975. – С. 135-136.

Помилка адептів рівневого підходу полягала в тому, що вони прагнули визначити склад *просто твору*, тоді як системний підхід передбачає визначення складу *поетики твору*.

Завдяки освоєнню історії проблеми з позицій системології, внутрішнього життя багатьох високохудожніх текстів, аналізу крізь вічко мікроскопа<sup>2</sup> доходимо таких висновків щодо складу поетики літературного твору:

1. Прийом — елемент поетикальної системи, тобто далі неподільна одиниця, здатна до самостійного здійснення певної художньої функції. Прийоми бувають різними як за характером виконуваної функції, так і за “матеріалом”, з якого вони “зроблені”. Прив’язаність прийому до слова, до його семантичного ресурсу не однакова. Наприклад, композиційні чи ритмомелодійні прийоми майже не задіюють семантичні ресурси слова, а змістові прийоми навпаки цей ресурс використовують повністю.

2. За характером своїх функцій, а саме за способом генерування художнього смислу, прийоми групуються в певні системно організовані єдності, підсистеми (підсистеми) стосовно всієї поетикальної системи твору. Їх ще можна назвати *компонентами* поетики твору.

*Мовний* компонент реалізується за допомогою виражально-зображувальних можливостей мови; *сюжетні* прийоми генерують художній смисл через побудову причинно-наслідкових ланцюжків дій і подій; *композиційні* — через розташування художнього матеріалу.

Принциповим вважаємо включення системи *змістових* прийомів у число поетикальних компонентів. Таке рішення визрівало давно. Свого часу В.Жирмунський виокремив у складі поетики компонент “тема”<sup>3</sup>. Вирізнення змістового компонента дозволяє краще простежувати взаємодію, взаємопереходи між “змістом” і “формою”, наближаючи дослідника літературного твору до виміряного аналізу “в єдності форми і змісту”.

3. Усі компоненти поетики літературного твору, “працюючи” на художній результат, перебувають у системних, взаємоузгоджуваних зв’язках. Ці зв’язки — вагомий чинник цілісності літературного твору.

Пропоновану концепцію складу поетики літературного твору не можна вважати доведеною. Бо ж зводити поетику тільки до прийому — тенденція давня, що вже не одноразово проголошувалася і критикувалася.

У праці “Проблема змісту, матеріалу і форми у словесній художній творчості” М.Бахтін окреслював “формальну” поетику як *матеріальну естетику*, що спроможна претендувати на вивчення “лише техніки художньої творчості”. Вона, на думку вченого, стає “безумовно шкідливою і неприпустимою там, де на її основі намагаються зрозуміти й вивчити художню творчість у цілому, в її естетичній своєрідності і значенні”<sup>4</sup>. Учений детально розглянув низку проблем художньої творчості, що не розв’язуються засобами матеріальної естетики. Це була ґрунтовна критика засад “формальної” поетики — критика, до якої корисно прислухатися. А “формальна” поетика, як знаємо, вважала прийом своїм “головним героєм”. Звідси нібито випливає, що пропонована нами концепція складу поетики художнього твору, навіть коли до нього залучено і змістовий компонент, може бути серйозно ревізована з позицій М.Бахтіна. Учений фактично визнав необхідність підходу до поетики літературного твору як до системи прийомів.

М.Бахтін розумів прийом (“технічний момент”) як чинник художнього враження. “Техніці в мистецтві з метою уникнення будь-яких непорозумінь, — писав учений, — дамо тут цілком точне визначення: технічним моментом у мистецтві ми називаємо все те, що необхідне для створення художнього твору в його природньонауковій

<sup>2</sup> Ідеться про принцип повільного прочитання окремого художнього твору, який культивується нами вже тривалий час. Див., напр.: “Душа моя сонця намріяла...” Поетика “Сонячних кларнетів” П.Тичини. — К., 1986; Як наблизитись до Давида Мотузки? — К., 1987; Поетика Бориса Олійника. — К., 1989; Поезія Тараса Шевченка: сучасна інтерпретація. — К., 1998; Світ “Велесової книги”. — Кіровоград, 2001 та ін.

<sup>3</sup> Жирмунский В. Теория стиха. — Ленинград, 1975. — С. 434.

<sup>4</sup> Бахтин М. Литературно-критические статьи. — М., 1987. — С. 33.

та лінгвістичній визначеності — сюди належить і весь склад завершеного художнього твору як речі, але що в естетичний об'єкт безпосередньо не входить, що не виступає компонентом художнього цілого; технічні моменти — це фактори художнього враження, але не естетично значущі складові змісту цього враження, тобто естетичного об'єкта”<sup>5</sup>. Варто зауважити, що вчений пропонував розуміти естетичний об'єкт як “зміст естетичної діяльності (споглядання), спрямованої на твір”<sup>6</sup>. Естетичний об'єкт — це не твір як річ, а породжене твором художнє враження. (Це положення добре узгоджується як із феноменологічним підходом, так і з відповідними концепціями сучасної рецептивної естетики. Ідеться про феномен художнього світу). Структуру цього враження (естетичного об'єкта) М.Бахтін визначає як *архітектоніку*. Зрозуміло, що так трактований естетичний об'єкт не може складатися з прийомів: він лише результат їх організованого функціонування.

Далі М.Бахтін висловився конкретніше: “Значення матеріальних досліджень у спеціальній естетиці надзвичайно велике, таке ж велике, як і значення матеріального твору [...] Ми повністю можемо погодитися з твердженням: “техніка у мистецтві — все”, — розуміючи її так, що естетичний об'єкт здійснюється тільки шляхом творення матеріального твору [...]”

Не треба надавати слову “техніка” стосовно художньої творчості якогось одіозного значення: техніка тут не може й не повинна відриватися від естетичного об'єкта, ним вона оживлена [...] У художній творчості техніка зовсім не механічна, як механічною вона може постати лише в поганому естетичному дослідженні, що губить естетичний об'єкт, робить техніку самодостатньою й відриває її від мети і смислу. На противагу подібним дослідженням і необхідно підкреслювати службовий характер матеріальної організації твору, її власне технічний характер, — не для того, щоб принизити її, а, навпаки, щоб осмислити і оживити”<sup>7</sup>.

Отже, поетика твору не може бути зведена до прийому, “техніки”. Уведення до складу поетики змістового компонента не розв'язує проблему повністю — треба зрозуміти, що йдеться все-таки про змістові *прийоми*, отже, і тут “техніка”.

Тож що ще, окрім прийомів, належить до складових поетики? У пошуках відповіді звернімося до категорії “форма літературного твору”. Сучасні дослідники поетики вже давно відмовилися від вузького розуміння “форми” як лише “техніки” літературного твору. Концепція ширшого розуміння форми ще не утвердилася, а це активізує вирішення питання про склад літературного твору.

М.Бахтін висловив продуктивні ідеї для широкого розуміння форми літературного твору. Вкажемо основні моменти його концепції художньої форми.

1. Проблема форми розглядається вченим з рецептивної позиції — тобто з позиції сприймання: “... Форма — це вираження активного ціннісного ставлення автора-творця і сприймача (спів-творця форми) до змісту; усі моменти твору, в яких ми зможемо відчути себе, своє ціннісне ставлення до змісту, і які переборюються у своїй матеріальності цією активністю, мають бути віднесені до форми”<sup>8</sup>. Цю складну для розуміння тезу найвигідніше ілюструвати творами, в яких “техніка” (тобто форма, що розуміється як сукупність прийомів) немовби відсутня, а представлено лише “зміст”. Класичний зразок — “Садок вишневий коло хати” Тараса Шевченка. Цей твір, звичайно ж, зіткано із прийомів — у цьому легко переконатися, ознайомившись із його аналізом, що належить Ю.Івакіну<sup>9</sup>. Маємо на увазі мінімальну наявність у тексті “художніх засобів”, що трактуються з позицій шкільної поетики (метафора, епітет тощо).

Твір повністю автологічний — реалії дійсності лише називаються. Відбувся *вибір*, в якому виявилось активне ціннісне ставлення автора до відображуваної дійсності. Створений автором текст у момент його сприймання перетворюється, за

<sup>5</sup> Там само. — С. 66.

<sup>6</sup> Там само. — С. 36.

<sup>7</sup> Там само. — С. 73-74.

<sup>8</sup> Там само. — С. 77.

<sup>9</sup> Івакін Ю. Нотатки шевченкознавця. — К., 1986. — С. 193-198.

М.Бахтінін, в “естетичний об’єкт”. Зафіксовані поетом реалії дійсності стають для сприймача тексту певними “знаками”, які він повинен пережити. Це переживання – момент співтворчості сприймача (реципієнта) з автором.

Усі вибрані поетом реалії дійсності однаково належать як до сфери змісту, так і до сфери форми. Це прикордонна зона, де стикаються, перебуваючи у стані постійного взаємопереходу, дві сфери. З цього приводу М.Бахтін висловлює цікаву і слушну думку: “Кожний культурний акт суттєво живе на кордонах: у цьому його серйозність і значущість; віддалений від кордонів, він втрачає ґрунт, стає порожнім, зарозумілим, вироджується й вмирає”<sup>10</sup>.

Садок вишневий коло хати,  
Хрущі над вишнями гудуть.  
Плугатарі з плугами йдуть,  
Співають ідучи дівчата,  
А матері вечерять ждуть.

Поет лише *видібрав* окремі моменти з навколишньої дійсності. Але цей вибір уже виступає не тільки “змістом”, а й “формою”.

Поклала мати коло хати  
Маленьких діточок своїх,  
Сама заснула коло їх.

Звернімо особливу увагу на зображену ситуацію як на явище художньої форми. Вибрані поетом реалії містять у собі *самоцінне* художнє начало. Ця художня самоцінність стає особливо помітною, якщо спробувати умовно перекласти словесно-зображувальний пласт даного фрагмента тексту в *живописно-зображальний*. Бо ж легко уявляється картина: теплим травневим вечором мати поклала своїх дітей спати біля хати й сама, втомлена довгим трудовим днем, заснула біля них. Т.Шевченко створив словесний образ, що містить у собі конкретні “вказівки”, дотримуючись яких, можна намалювати картину. “Вказівки” ці стосуються переважно сюжету й композиції, тобто того, що традиційно належить до форми.

Отже, вибрані й зображені словом реалії дійсності становлять форму художнього твору і входять до складу поетики твору. Усе це – *змістові прийоми*.

2. Важливе значення в концепції художньої форми М.Бахтіна надане поняттю *ізоляції*. Воно стосується “не матеріалу, не твору як речі, а його значення, змісту, що звільнюється від деяких необхідних зв’язків із єдністю природи...”<sup>11</sup> Створюючи поезію “Садок вишневий коло хати”, Т.Шевченко виокремив із цілісної дійсності певні реалії. І так – у кожному художньому творі. Неможливо написати твір, який відобразив би дійсність з абсолютною повнотою; автор ізолює і включає у твір тільки невелику частину дійсності. *Але та невеличка, ізольована, вибрана з дійсності частина формує художній світ твору*. “Світ художнього твору, – писав Д.Лихачов, – відтворює дійсність у якомусь “скороченому”, умовному варіанті. Художник, вибудовуючи свій світ, не може, зрозуміло, відтворити дійсність із тією ж притаманною дійсності мірою складності. У світі літературного твору нема багато чого з того, що існує в реальному світі. Цей світ по-своєму обмежений”<sup>12</sup>.

М.Бахтін ще не оперував поняттям “художній світ твору” – воно почало формуватися значно пізніше. Але треба бачити найтісніший зв’язок між поняттями “ізоляція” і “внутрішній художній світ”. Ізоляція “дозволяє автору-творцю стати конститутивним моментом форми”<sup>13</sup>.

Ідея, висловлена М.Бахтінін, розроблялася ще у працях О.Потєбні, який увів поняття внутрішньої форми художнього твору. “Сам двочленний зв’язок:

<sup>10</sup> Бахтин М. Цит. изд. – С. 44.

<sup>11</sup> Там само. – С. 78.

<sup>12</sup> Лихачев Д. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. – 1968. – № 8. – С. 79.

<sup>13</sup> Бахтин М. Цит. изд. – С. 79.

“художній твір”-“дійсність” – здавався Потебні по-метафізичному прямолінійним і вузьким. Він гостро відчував необхідність врахувати у зв'язку з цим якийсь *третій* компонент, що дозволив би побачити і зрозуміти все діалектично. Такий компонент, як поступово дійшов висновку Потебня, становить, власне, сама “поетична думка”, внутрішня форма, уявлення про дійсність або те, що тепер називають поетичним баченням світу<sup>14</sup>.

У подібному напрямку розвивалася й думка В.Жирмунського, який увів у склад поетики “тему”. В.Халізєв визначає “у складі форми, що несе зміст” *“предметне* (предметно-зображувальне) *начало*: усі ті одиничні явища й факти, що позначені за допомогою слів і у своїй сукупності складають *світ* художнього твору (побувають також вислови “поетичний світ”, “внутрішній світ твору”, “безпосередній зміст”)<sup>15</sup>.

Наступний, завершальний крок у розвитку М.Бахтінім концепції художньої форми полягає у відповіді на запитання “як входить творча особистість художника і споглядача у матеріал-слово і якими сторонами його вона оволодіває переважно?”<sup>16</sup> Відповідаючи, учений показує формотворчу активність автора, яка, оволодіваючи усіма сторонами слова, реалізує “завершену форму”<sup>17</sup>.

Стає зрозумілим, що форма літературного твору – це не тільки “техніка, а й той естетично самоцінний зміст, вирізнений автором із “єдності природи” і такий, що естетично переживається під час сприймання літературного твору. З цього випливає, що естетично самоцінний зміст треба вважати складовим компонентом поетики літературного твору. М.Бахтін постійно наголошував, що ключем до розуміння такого змісту виступає позиція автора-творця. Його власне бачення світу визначає як характер ізоляції, відокремлення змісту, перетворення його у форму, так і всі “технічні” моменти форми: “Всі моменти слова композиційно реалізують форму, стають вираженням творчого ставлення автора до змісту...”<sup>18</sup>

Отже, сучасне розуміння складу поетики літературного твору має будуватися на ідеї “подвоєння форми”. Відособлюючи (ізолюючи, відділяючи) частину “природи” й будуючи на цьому відособленні свій твір, автор уже створює його форму. Форма вже стає законом явища, бо процес відособлення відбувається за певними авторськими законами. (Нагадаємо відомі слова Гегеля: “... форма – це твір, а у своїй розвинутій визначеності вона закон явища”).

Процес відособлення виступає створенням художнього світу твору. Повніше зображення й вираження цього світу вимагає від автора застосування літературної техніки, тобто системи прийомів, за допомогою яких відбувається повніше оформлення форми. Такий процес “подвоєння форми”.

Хибна думка, що між процесом відособлення частини “природи” як початковим етапом формування твору і процесом “оформлення форми” існує якийсь часовий інтервал, мовляв, спочатку відбувається одне, а потім і друге. Ці процеси відбуваються одночасно. Потрібно, звичайно, враховувати, наскільки важливе бачення автора, яке визначає художній світ твору. Саме бачення автора детерміноване багатьма зовнішніми і внутрішніми чинниками, серед яких і літературна “техніка”. Бо ж художнє мислення автора (як і бачення) передусім виявляється в особливостях його літературної “техніки”.

Широке розуміння складу поетики, що містить у собі і “змістові” моменти, і “чисту техніку”, дає повнішу картину функціонування художнього організму. Адже слід врахувати, що художній світ твору, який вибудовується внаслідок процесу відособлення частини “природи”, цілісний, системно організований. “Література, – писав Д.Лихачов, – бере деякі явища реальності й потім їх умовно скорочує й розширює, робить їх яскравішими або блідішими, стилістично їх організовує, але водночас [...] створює *власну систему, систему внутрішню*

<sup>14</sup> Пресняков О. Поэтика познания и творчества. – М., 1980. – С. 86.

<sup>15</sup> Халізєв В. Теория литературы. – М., 2000. – С. 156.

<sup>16</sup> Бахтин М. Цит. изд. – С. 80.

<sup>17</sup> Там само. – С. 81.

<sup>18</sup> Там само. – С. 87.

*замкнуту, таку, що наділена власними закономірностями*<sup>19</sup> (курсив мій. — Г.К.). Прагнучи пізнати художній світ у його цілісності й організованості, ми пізнаємо бачення автора, його концептуальну “картину світу”.

Отже, М.Бахтіна слід уважати творцем теоретичного підґрунтя для осмислення внутрішнього світу художнього твору як окремої категорії. Проте саме термінологічне словосполучення з’явилося пізніше.

*Д.Лихачов про внутрішній світ художнього твору.* Вислів “внутрішній світ художнього твору” вперше був легалізований як операційна категорія академіком Д.Лихачовим ще 1968 року на сторінках журналу “Вопросы литературы”. Відтоді він почав широко й досить вільно вживатися. Стаття Д.Лихачова й досі становить чи не єдину спробу надати введеному ним терміну певної визначеності й навіть структурувати його зміст. Учений увиразнює категорію “внутрішній світ художнього твору”, доводить її до концептуального рівня. Безперечно, такий високий рівень осмислення категорії став можливим власне тому, що вчений побачив її системно організованою. Ось одне з багатьох висловлювань науковця, що стосуються системної організованості внутрішнього світу художнього твору: “Внутрішній світ твору словесного мистецтва (літературного або ж фольклорного) наділений відомою художньою цілісністю. Окремі елементи відображеної дійсності поєднуються між собою в цьому внутрішньому світі в певну визначену систему, в художню єдність”<sup>20</sup>.

Учений визначив кілька параметрів внутрішнього світу літературного твору, серед яких чи не найважливіші, на його думку, простір і час: “У своєму творі письменник створює певний простір, у якому відбувається дія. Цей простір може бути великим, охоплювати низку країн (у романі подорожей) або навіть виходить за межі земної планети (у романах фантастичних), але він може звужуватися до тісних меж однієї кімнати [...]

Письменник у своєму творі творить і час, в якому протікає дія твору. Твір може охоплювати століття або тільки години. Час у творі може йти швидко або повільно, з перервами або без перерв, інтенсивно наповнюватися подіями або протікати повільно й залишатися “пустим”, мало заселеним подіями”<sup>21</sup>.

У світі художнього твору простір і час тісно поєднані. М.Бахтін таку поєднаність назвав *хронотопом*: “Існуючий взаємозв’язок часових і просторових відношень, художньо засвоєних у літературі, ми будемо називати хронотопом. [...] Хронотопи ми розуміємо як формально-змістову категорію літератури (ми не розглядаємо тут хронотоп в інших сферах культури).

У літературно-художньому хронотопі просторові й часові прикмети зливаються в осмислене і прикметне ціле. Час тут згущується, ущільнюється, стає художньо-зримим; простір же інтенсифікується, втягується в рух часу, сюжету, історії. Прикмети часу розкриваються у просторі, і простір осмислюється й вимірюється часом. Цим пересіканням рядів і злиттям прикмет характеризується художній хронотоп. [...] Хронотоп як формально-змістова категорія визначає (значною мірою) і образ людини в літературі, цей образ завжди суттєво хронотопічний”<sup>22</sup>.

Проблема часу і простору художнього світу активно розроблялася і продовжує розроблятися в нашому літературознавстві. На жаль, не завжди усвідомлюється її тісна прив’язаність до категорії “внутрішній світ художнього твору”.

Інше важливе поняття, яким Д.Лихачов характеризує художній світ, — “опір середовища”. Його ступінь багато в чому визначає особливості внутрішнього світу — час і простір, особливості сюжету, принципи характеротворення. (Докладніше про “опір середовища” нижче).

Якщо спроби характеризувати внутрішній світ літературного твору за параметрами хтонотопу досить поширені, то пропонувана й добре розроблена Д.Лихачовим

<sup>19</sup> Лихачев Д. Внутренний мир художественного произведения. — С. 79.

<sup>20</sup> Там само. — С. 74.

<sup>21</sup> Там само. — С. 76.

<sup>22</sup> Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. — С. 234-235.

категорія *опір середовища*, незважаючи на її виняткову системотворчу функцію, майже поза увагою дослідників поетики літературних творів.

Учений зосередився на кількох параметрах характеристики внутрішнього світу. Деякі інші, як, наприклад, “соціальне та матеріальне середовище”, “законои психології і руху ідей”<sup>23</sup> ним лише названі.

*Візуальна складова внутрішнього світу.* На наше переконання, одна з найсуттєвіших характеристик художнього світу — ступінь та особливості візуалізації, його ейдетичність, яку розуміємо як тривкість та яскравість внутрішнього зорового бачення того, що зображене у творі.

Марія Зубрицька переконує, що “літературно-теоретична проблема *homo legens* — це передусім проблема візії та візуалізації”<sup>24</sup>. Кожний явлений у свідомості читача художній світ має свої ступені візуальності — один ступінь у пейзажній мініатюрі, другий — в оповіданні, ще один — у великому епічному творі. Візуальна складова внутрішнього світу пейзажної мініатюри — це, як правило, зоровий образ, адекватний живописному творові, що має свою композицію, кольористику тощо. Інша річ — візуальна складова епічного твору, в якій охоплено все розмаїття навколишнього світу — пейзажі, інтер’єри, портрети персонажів... Важливо виявляти власне художньо-живописну складову візуалізації.

Окремі художні світи наділені виразною кольоровою атмосферою, яка сама по собі може бути потужним чинником художнього впливу. Кольористика художнього світу твору набула особливої актуалізації на межі XIX і XX століть, коли естетика імпресіонізму, а потім й експресіонізму, із живопису розповсюдилася у сферу літератури. І взагалі для епохи модернізму, особливо для його початкової стадії, був властивий т.зв. “синтез мистецтв”, коли малярство та музика активно “дарували” себе літературі, яка найактивніше опосередковувала їх у свої художні світи.

Найбільш органічного й естетично довершеного синтезу живопису, музики і слова домогся Павло Тичина в “Сонячних кларнетах”. Про музичність поезій раннього П.Тичини написано багато. Однак на синтез слова й живопису, який набув у поета такої ж вражаючої органічності, як і синтез слова та музики, досі не звернена увага. А втім, живопис словом, кольористика внутрішнього світу літературного твору — вагомі чинники художнього враження, що потребують розгадки “таємниці” художності.

Помітно, що живописання словом, використання виражальних ресурсів кольористики найбільше вдається митцям, що не лише мають хист до малювання, а й практикують як живописці. Вочевидь, професійні заняття живописом виробляють у письменника певний спосіб бачення світу. Посилюється “живописний” компонент художнього мислення. Сприймаючи світ (скажімо, пейзаж), письменник, у художньому мисленні якого наявна потужна “живописна” складова, створює “внутрішню” візію відображуваного, що формується за правилами живописного мистецтва. Так відбувається *естетизація* відображуваного об’єкта, утворююється феномен, який М.Бахтін назвав *естетичним об’єктом*.

Вивчення функціонування живописного компонента в літературному творі виводить нас на поле проблеми, що іменується “синтезом мистецтв” (“Gesamtkunstwerk”). Учені, що займаються цією проблемою, дійшли висновку, що митець, який поєднує два види мистецтва, має бути однаково професійним у кожному. У цьому плані зразковим вважається творець “музичного живопису” Чюрльоніс, який, окрім двох консерваторій (Варшавської та Лейпцизької), закінчив художню школу у Варшаві. Литовський митець був конгеніальним як у музиці, так і в живопису.

Письменник, що успішно залучає в літературний текст “живописний” ресурс, як правило, професійний як у мистецтві слова, так і в мистецтві живописання. Зразковим у цьому поєднанні двох видів мистецтв був Т.Шевченко.

Ідучи за “вказівками”, що містяться в пейзажних картинах поетичних текстів Т.Шевченка, можна писати художні полотна. Тут прямий зв’язок між образними

<sup>23</sup> Там само. — С. 87.

<sup>24</sup> Зубрицька М. *Homo legens*: читання як соціокультурний феномен. — Л., 2004. — С. 15.

візіями, що з'являлися у свідомості Шевченка-живописця та тією словесною конструкцією, що сформувалася Шевченком-поетом, який бездоганно володів словесним матеріалом як засобом вираження.

Легко уявляється картина, створена за вказівками, що містяться в таких поетичних рядках:

На могилі кобзар сидить  
Та на кобзі грає.  
Кругом його степ, як море

Широке, синіє:  
За могилою могила,  
А там — тільки мріє (“Перебендя”).

Картина, яку відтворює в уяві цей текст, має свою композицію з виразним першим планом, з широкою та далекою, по-справжньому панорамною перспективою і з виразною кольористикою, в якій домінує синій колір.

Спрацьовує закономірність: якщо письменник намагається втілити у слово якусь свою візію, то чим виразнішою і яскравішою буде картина, що постає в його уяві, то сильнішою буде здатність твореного ним тексту викликати в читача ту візію, яка була у свідомості поета. Ідеться, до речі, про одну з важливих таємниць літературної творчості, що повинна розв'язуватися із залученням кількох наук, і насамперед психології. Розв'язування цієї проблеми означає наближення до розуміння зв'язку: *енергетика митця — енергетика твореного ним тексту*.

Для акторів зазначена проблема навіть актуальніша й більш виявлена, ніж для письменників. Кожний актор-початківець знає, що проголошення тексту має супроводжуватися яскравим баченням того, про що йдеться — так звана “кінострічка”, що синхронізована із проголошуваним текстом. І чим яскравіші візії актора, чим природніші й сильніші виражені ним емоційні стани, тим адекватніше сприйняття глядачів.

Щоб зрозуміти, наскільки “живописний” компонент художнього мислення естетизує внутрішній світ літературного твору, достатньо уважніше проаналізувати власні враження від творів І.Нечуя-Левицького з їх пейзажами, що виписані словом з дивовижною майстерністю. Вони служать виразним, естетично дієвим тлом, на якому відбувається життя персонажів.

Отже, досліджуючи феномен внутрішнього світу художнього твору, необхідно звертати увагу на його “живописну” складову, зокрема й кольористику як важливий функціональний засіб генерування естетичної енергії. Звичайно ж, у кожного автора та “живописна” складова має свої якісні характеристики і свій рівень функціональності — і те, і те залежить не тільки від особливостей художнього мислення окремого письменника, а й від особливостей художнього мислення літературної епохи. Скажімо, манера І.Нечуя-Левицького (створення розлогих, детально виписаних пейзажів) ув очах письменників нової, модерністської хвилі виглядала старомодною. Це не означає, що модерністи відмовилися від “живописного” компонента — ні, вони перейшли на сугестивний спосіб враження, що полягав у наявності в тексті певних “живописних” укралень, які навіювали потрібні пейзажно-кольористичні враження. Ця манера набула чинності під впливом імпресіоністичних творчих принципів, що на початку ХІХ століття поширилися з живопису на літературу.

*Предметність як складова візуалізованого художнього світу.* Міметичний спосіб художнього відображення дійсності передбачає наявність у внутрішньому світі художнього твору предметності — тих видимих матеріальних речей, що відібрані письменником з навколишньої дійсності і залучені у “другу реальність”, тобто у внутрішній світ літературного твору. Так відбувається “ізоляція частини дійсності” (М.Бахтін), перетворення її у складову утворюваного художнього світу твору.

Звернімось до предметного ряду, що був відібраний Ліною Костенко з метою відтворити інтер'єр похідного шатра, в якому перебував Богдан Хмельницький:

Посли устали з *липової лави*.  
Блигомий світ — в Рокитне із Полтави.

*Стояли лави в килимах порожні,*  
фотель, німецький з набивною шкурою,



Буває ближче з іншої країни,  
ніж тут — на Україну з України.  
Виговський вийшов, причинивши двері.  
Сто різних справ кричало на папері.  
Іван устав і вийшов вслід за джурою.

*залізом ковани шкатунки подорожні.*  
І обхопивши голову руками,  
сидів Хмельницький у тому шатрі...  
*та образ Спаса, вибитий на камені...*  
та те перо в тому каламарі...

“Маруся Чурай” — історичний роман, епічне полотно, “енциклопедія України XVII століття”, і тому одне з найважливіших художніх завдань Ліни Костенко полягало у візуалізації відображуваної епохи. Відповідна візуалізація була чи не найголовнішим засобом наповнення художнього світу твору своєрідною атмосферою середини XVIII століття. Зорові картини, що утворюються у свідомості читача “Марусі Чурай”, немов “машина часу”, переносять його в епоху Б.Хмельницького. Наведений фрагмент завдяки предметному ряду має високу *художню функціональність*. Візуалізація предмета конкретизована, щоб надати йому більшої інформативності. А це означає, що сприймання читачем предметного ряду відбувається як процес декодування інформації. Ланцюжок асоціацій активізується — відбувається вивільнення закодованої в *образі предмета* художньої енергії.

Чому лава, на якій сиділи послі, позначена поетесою як липова? Хіба це так суттєво — липова вона чи, скажімо, дубова? Суттєво! Це, між іншим, засвідчує один важливий творчий принцип поетеси — глибинну продуманість кожної деталі. Лави, зроблені з липи, легкі, значно легші, ніж лави з будь-якого іншого дерева. Обозні, збираючись у далекі військові походи, звертали увагу на вагу речей, які необхідно було брати із собою.

“*Стояли лави в килимах порожні*” — спрацьовує закон економії виражальних засобів: той самий предмет згадується двічі, але кожного разу в різному візуальному оформленні. Тепер лави *вкриті килимами*, а це означає, що вони вже набули іншого знакового сенсу: тепер вони асоціюють (сугерують) національний колорит інтер’єру шатра та високий соціальний (військовий) статус його господаря. Лави стояли *порожні* — ця візуальна деталь разом з іншими деталями (“Послі устали з липової лави”, “Виговський вийшов, причинивши двері”, “Іван устав і вийшов вслід за джурою”) створює змістовий мініконцепт *спорожніле шатро*, в якому сам на сам зі своїми думами залишився Б.Хмельницький. Поетеса витончено й майстерно реалізувала змістовий концепт *спорожніле шатро* й вирішила принаймні два локальні завдання: 1) дала можливість гетьману висловитися у формі внутрішнього монологу (для того вона й залишила його на самоті); 2) привернула більше читацької уваги до інтер’єру шатра й тим самим посилила виражальність предметів (зрозуміло, що предмети стають помітнішими, коли шатро стає порожнім).

Якщо вкриті килимом лави сугерують враження національного колориту, то “фотель німецький з набивною шкурою” засвідчує певну європейськість інтер’єру. Міра цієї європейськості невелика — така, якою вона й була в той час в Україні. І тут Ліна Костенко навдивовиж точна.

Далі — “*залізом ковани шкатунки*”. Не думаю, що в козацьких літописах збереглися бодай якісь свідчення про таку деталь тогочасного інтер’єру. Та й у музеях старожитностей їх не знайти. Це витвір фантазії поетеси, але настільки точний, що йому віриш беззастережно. Ті ковани залізом шкатунки мали бути обов’язковою деталлю інтер’єру шатра полководця, у них мали зберігатися важливі документи: печатка як атрибут влади, дорожочінності тощо. Шкатунки — похідні сейфи. Вони мали бути міцними, тому й ковани залізом.

З інших предметів акцентовано “*те перо в тому каламарі*”. Б.Хмельницький у Ліни Костенко мислитель, інтелектуал, по-європейськи освічена людина. Гусяче перо, устромлене в каламар, — виразна знакова деталь, що підтверджує цей концепт.

Таке *прочитання* предметного ряду невеличкого фрагмента “Марусі Чурай” однозначно засвідчує високу художньогенеруючу функцію предметів. Зауважмо, що зображені предмети були найактивнішою силою у створенні внутрішнього

світу цілісного фрагмента художнього тексту. Подібну функцію вони виконують у всьому творі.

Через те, що зображені предмети виконують важливу художньогенеруючу функцію, їх ще можна називати *художніми предметами*. Парадоксальність у тому, що проблема художньої предметності недостатньо автономізована, а отже, і не вивчена. Її важливість підтверджується бодай тим, що більшість теоретиків, які моделювали будову літературного твору, як правило, на один із перших планів ставили предметний ряд. Найвиразніше про це сказано в Романа Інгардена, який після мовних планів (шарів) виокремлював “план схематичних образів, через які виявляються різні предмети”, а також “план предметів, що представлені через чисто інтенційні стани речей”<sup>25</sup>. Про “рівень предметності” (“план предметів”, “предметний ряд” тощо) ідеться майже у всіх теоретичних міркуваннях, що стосуються структури літературного твору. А заохочує до вирішення проблеми художньої предметності посеред інших проблем теорії літературного твору.

Сам вибір предмета і його включення у художній світ твору — це прийом. Як складова художнього світу твору предмет виконує свою функцію — працює на “кінцевий результат”. Такий предмет уже наділений художньою енергетикою. Вона може бути більшою чи меншою — це залежить від багатьох чинників. Функціональність художніх предметів, що виступають складовими художнього світу, багато в чому визначається жанровими особливостями твору. Зрозуміло, що у великому епічному полотні предметів багато, і більшість із них виконує функцію мінімальної значущості — вони необхідні для виконання міметичних завдань. Функціональність предметів інтенсифікується при зменшенні обсягу жанрової форми. Це помітно, якщо зіставити художню енергетичність предметів роману та новели. У новелі різко збільшується кількість предметів, у яких підвищена виражальність і які набувають статусу художньої деталі.

*Принципи дослідження візуальної складової художнього світу.* Дослідження візуальності внутрішнього світу літературного твору, а саме його художньої енергетичності, потребує *вибору* або ж навіть *вироблення* адекватного методологічного та методичного інструментарію. Передовсім дослідницької уваги потребує художня предметність, яка багато в чому визначає візуальну складову художнього світу.

Підхід із позицій рецептивної поетики дає змогу моделювати процес художнього сприймання предмета й виявляти та пояснювати сам процес генерування художньої енергії. Цілеспрямоване дослідження умов, за яких візуалізований предмет набуває художнього статусу, здатне відкрити чимало таємниць художності.

Підхід із позицій рецептивної поетики відкритий до взаємодії з іншими методологічними доктринами. *Усе, що здатне допомогти моделюванню процесів сприймання художньої предметності, не тільки можна, а й треба використовувати — це один із постулатів рецептивної поетики, що будується на методологічних засадах системного підходу.*

Цілком обгрунтоване залучення до розробки проблеми художньої предметності феноменологічного підходу. Тут потребує осмислення заявлена Р.Інгарденом теза про “схематизм” образів, через які виявляються предмети, та інтенційність самих предметів як складових художнього твору. *Семіотичний* підхід найперспективніший щодо розробки зазначеної проблеми. Це той випадок, коли метод найбільш відповідає особливостям досліджуваної проблеми. Проте категорії “знак”, “код” стосовно художнього тексту виявляються надто схематичними, здатними до поверхового аналізу “таємниць художності”. Вони дають загальне уявлення, а цього недостатньо, щоб безпосередньо виявляти (описувати, систематизувати) прийоми (засоби) генерування художньо-естетичної енергії. Рецептивна поетика, сприймаючи семіотичний підхід, трансформує його. Для неї предмет — не тільки знак, а й художній образ, знаковість якого певною мірою обумовлює його

<sup>25</sup> Інгарден Р. Про пізнання літературного твору // *Антологія* світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. — Л., 2002. — С. 179.

художньо-інформаційну щільність. Для рецептивної поетики мало фіксувати закодованість знаку, вона прагне змоделювати процес його *розкодування*.

*Художній світ як детермінант структурної організації твору.* Своєрідність художнього світу твору багато в чому визначає його структурну організацію. Іншими словами: системна організованість внутрішнього світу художнього твору виступає важливим чинником цілісності твору й визначає системну організованість його матеріальної поетики.

Більшу частину своєї статті про внутрішній світ літературного твору Д.Лихачов присвятив аргументації та ілюстрації такої залежності. Як ілюстративний матеріал використав два літературні явища — жанр російської народної казки та творчість Ф.Достоевського.

“Одна з основних рис внутрішнього світу російської казки, — писав він, — це малий опір у ній матеріального середовища. А з цим пов’язані й особливості його художнього простору, і особливості його художнього часу, а потім — казкова специфіка побудови сюжету, системи образів тощо”.<sup>26</sup> Вислів “опір середовища” вчений пояснював так: “Події у творі можуть бути швидкими або загальмованими, повільними. Вони можуть охоплювати більший чи менший простір. Дія, наштовхуючись на неочікувану перепону або не зустрічаючи перепони, може бути то нерівною, то рівною і спокійною (спокійно швидкою чи спокійно повільною). Узагалі, залежно від опору середовища дії можуть бути вельми різноманітними за своїм характером.

[...] Завдяки особливостям художнього простору й художнього часу в казці винятково сприятливі умови для розвитку дії. Дія в казці відбувається легше, ніж у будь-якому іншому жанрі фольклору.

Ця легкість, як неважко помітити, знаходиться в безпосередньому зв’язку з чаклунством казки. Дія в казці не тільки не зустрічає опір середовища, вона ще полегшується різними формами чаклунства й замороженими предметами: килимом-літаком, скатертиною-самобранкою, чарівним м’ячиком, чарівним дзеркальцем [...]”<sup>27</sup>.

Отже, така особливість внутрішнього світу казки, як слабкий “опір середовища” фактично визначає (урегульовує) такі важливі складові внутрішнього світу, як час і простір. Але на цьому визначальний вплив головного детермінанта не завершується. Він формує особливості таких “технічних” компонентів поетики, як сюжет, композиція, ритміка.

Інший ілюстративний матеріал, використаний Д.Лихачовим, — творчість Ф.Достоевського. Дія у творчості цього письменника “розвивається з надзвичайною швидкістю, протікає енергійно, жваво. І ось у відповідності з цим у художньому світі Достоевського, як і в казці, коефіцієнт опору виявляється вельми низьким. Але через те, що сюжети творів Достоевського прокладають собі шлях у сфері психологічного та ідейного життя, то власне ця частина внутрішнього світу творів Достоевського вирізняється найменшим “опором”<sup>28</sup>. Слабкість причинно-наслідкових зв’язків у світі Ф.Достоевського, що обумовлена потребою переборення “опору” психології та звичайної, побутової логіки, визначає своєрідність внутрішньої організації його літературних творів.

Д.Лихачов переконаний у важливості вивчення внутрішнього світу літературного твору<sup>28</sup>. Учений застосував кілька методичних підходів до його вивчення, кожний з яких відкриває внутрішній світ. Скажімо, “опір матеріалу” — чинник, що детермінує інші складові твору, *організовуючи* їх у певну цілісність.

У статті Д.Лихачова не йдеться про особливості авторського світобачення (світосприймання, світорозуміння) як одну з найпотужніших сил, що визначає формування художнього світу як системно організованої цілісності. Світобачення автора — складова ширшої категорії, що наділена системо/стилем/формотворчою функцією<sup>29</sup>. Отже, основні ключі, якими відкриваються для наукового осмислення

<sup>26</sup> Лихачев Д. Внутренний мир художественного произведения. — С. 79.

<sup>27</sup> Там само. — С. 79-82.

<sup>28</sup> Там само. — С. 87.

<sup>29</sup> Див.: Клочек Г. Художне мислення автора як системо/формо/стилетворчий чинник // Наукові записки. — Випуск: 61. — Серія: Філологічні науки (літературознавство). — Кіровоград, 2005.

художні світи, лежать у площині категорій “художнє мислення автора”, “особливості світосприймання автора”.

Літературознавча практика підтверджує, що кращі дослідження, присвячені проблемам індивідуальної поетики того чи того письменника, обов'язково вловлюють цей прямий зв'язок: *особливості художнього мислення письменника, його світобачення (світосприймання, світорозуміння) – система “технічних” прийомів, якими він користується*. Один із найяскравіших прикладів такого дослідження – “Проблеми поетики Достоевського” М.Бахтіна. Учений зосередився на аналізі художнього бачення письменника. “Основною категорією художнього бачення Достоевського, – писав М.Бахтін, – було не становлення, а співіснування і взаємодія. Він бачив і осмислював свій світ переважно у просторі, а не в часі. Звідси і його глибокий потяг до драматичної форми”<sup>30</sup>. Аналізуючи художнє бачення Ф.Достоевського, дослідник створив цілісні картини його художнього світу й засобів, застосованих для вираження цього світу.

Художній світ – потужний засіб впливу на читача, складова поетики твору – не стоїть поряд із “технічними” виражальними засобами. Художній світ – фундаментально-змістовий засіб, феномен, утворений подвійною інтенціональністю, витворений інтенцією митця, скоригований у процесі сприймання інтенцією реципієнта.

Категорію художнього світу повноправно можна кваліфікувати як “естетичний об'єкт”, як зміст естетичної діяльності (споглядання), спрямованої на твір”<sup>31</sup>.

Художній світ твору як *естетичний об'єкт* “живе” у свідомості реципієнта. Тривалість цього “життя”, рівень його актуалізації, так само, як і частота “повернення” до нього, визначається багатьма чинниками, які у своїй сукупності складають критерії оцінки художності.

Художній світ – енергетичний феномен. Його енергетика породжується візуальною виразністю, смислогенеруючою настроєвістю, гуманістичною спрямованістю та іншими чинниками, серед яких завжди суцільність, системна організованість.

Своєрідність художнього світу визначається своєрідністю світобачення (світорозуміння, світосприймання) митця. Звідси й один із найважливіших методологічних постулатів: аналіз художнього світу письменника – це дослідження його бачення, його художнього мислення, це “з'ясування характеру відношення пізнаючого до пізнаваної дійсності, наявної в нього загальної концепції дійсності і її специфічного відтінку”<sup>32</sup>. Наступний крок – виявлення залежності між своєрідністю художнього світу, його домінантами та поетикальною (виражально-зображувальною) технікою. Домінанти художнього світу виконують функцію *внутрішніх* системотворчих чинників.

Художній світ літературного твору чи окремого письменника – об'єкт дослідження, пізнання якого виступає пізнанням сутнісного моменту явища.

“Опір матеріалу”, час і простір, візуальність, предметність, кольористика, озвучення тощо – операційні категорії характеристики художнього світу. Усі його складові перебувають у системних зв'язках. Виявлення системних зв'язків потребує простеження організуючої дії домінантного компонента. Ідеться про внутрішній системотворчий чинник.

Художній світ – інтенціональна субстанція, що створюється у свідомості читача у процесі сприймання художнього тексту. Ось чому аналіз поетики твору з рецептивних позицій передбачає виявлення системи прийомів (засобів).

*м. Кіровоград*

<sup>30</sup> Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1972. – С. 47.

<sup>31</sup> Бахтин М. Литературно-критические статьи. – С. 36.

<sup>32</sup> Белецкий А. Избранные труды по теории литературы. – М., 1964. – С. 341.