

А.А. СТЕПАНОВА  
(Дніпропетровськ)

**КРИТЕРІЇ ХУДОЖНОСТІ В ЛІТЕРАТУРІ 20-х рр. ХХ ст.:  
ЦІННІСНІ ОРІЄНТИРИ НЕКЛАСИЧНОГО ТИПУ  
ХУДОЖНЬОЇ СВІДОМОСТІ**

Затвердження у ХХ столітті неklasичного типу художньої свідомості, самодостатність, «автономність» мистецтва, актуалізація нових художніх відкриттів виявили значний художньо-творчий потенціал мистецтва, що заявив про себе зміною не лише меж художності, але й самого феномену художності як такого. Уявляється, що критерії художності у літературі модернізму сформувалися до 1920-х рр., коли модерністська естетика вже минула етап становлення, і принципи нової естетичної концепції досить міцно узвичаїлись в мистецтві, позначивши вектор орієнтації художньої свідомості наступних десятиліть. Дослідження питання про критерії художності в літературі цього періоду являє у літературознавстві та естетиці багаторічну традицію. До теперішнього часу сформувалося декілька підходів до вивчення цієї проблеми, серед яких можна виділити парадигмально-історичний (С.Аверинцев, М.Гаспаров, О.Михайлов, В.Тюпа та ін.), що розглядає критерії художності у динаміці історичного розвитку літератури; семіотичний (Е.Кассіер, Б.Кроче, С.Лангер, Ю.Лотман, Ч.Морріс, Я.Мукаржовський, Ч.Пірс та ін.), що виокремлює як критерій художності знаково-символічну форму мистецтва; національно-культурні особливості феномену художності розглядали В.Бранський, Г.Гачев, І.Льїн, А.Короцька та ін.; дослідженню естетики форми як ключового критерію художності (формальний підхід) були присвячені наукові розвідки В.Віноградова, С.Віткевича, Б.Успенського, В.Шкловського, Б.Ейхенбаума, В.Ерліха, Р.Якобсона та ін. тощо. Дослідницька база питання про критерії художності досить солідна, проте ми хотіли б звернути увагу на передумови їх формування. На наш погляд, формування критеріїв художності є результатом взаємодії та взаємообумовленості декількох факторів, серед яких ми б виокремили тип художньої свідомості, співвідношення категорій поетики та вид відносин в парадигмі «естетика

/ поетика», що продукує кореляцію естетичного та художнього образів.

Свого часу С.Аверинцев, М.Гаспаров, О.Михайлов та інші автори статті «Категорії поетики у зміні літературних епох», аналізуючи особливості розвитку літературного процесу від античності до другої половини XIX ст., виокремили три ключові категорії поетики – *стиль*, *жанр* і *автор*, домінування кожної з яких у певні періоди розвитку літератури було обумовлене зміною типів художньої свідомості і відносин в поетико-естетичній парадигмі. Таким чином, виділивши в зазначений період два типи художньої свідомості, що наслідують один одного – *традиціоналістський або нормативний* (що охоплює епохи античності, середньовіччя та початку нового часу – з сер. I тис. до н. е. до другої половини XVIII ст.) та *індивідуально-творчий або історичний* (з кінця XVIII до другої половини XIX ст.)<sup>1</sup>, автори статті вказують, що для традиціоналістського типу художньої свідомості була характерна орієнтація поетики на естетику як заявлену літературну норму, і відповідно до типу норми на перший план у системі поетики висувається спочатку категорія *стилю* як найвищого вираження критерію краси (античність, середньовіччя), жанр у цій ситуації грає допоміжну роль і виступає лише як засіб реалізації стилю, авторство ж являє окремий випадок, різновид канону [1, с. 18-21]. Починаючи з XVI ст., стиль поступається першістю *жанру* як художній домінанті, що організує поетику в цілому, стиль же розуміється в першу чергу як жанровий розмежувач, автор виражає себе в першу чергу через жанр [1, с. 28]. Художня свідомість в цій ситуації характеризувалася нормативністю, що визначала основним критерієм художності «жанрову “правильність” тексту, яка ототожнювалась з майстерністю його творця» [2, с. 95].

Художній образ у традиціоналістській художній свідомості був орієнтований, таким чином, не на відображення, відтворення реальності, а, скоріше, на відтворення *проекту* естетичної заданості, що відповідав нормативному зразку. Такий образ вибудовувався відпо-

---

<sup>1</sup> Додержуючись строгої цитації, вкажемо, що у статті хронологія індивідуально-творчого типу художньої свідомості охоплює і початок XX ст., проте фактично аналіз еволюції літературних епох завершується періодом критичного реалізму, тобто другою половиною XIX ст.

відно до вже сформованого в естетиці ідеалу прекрасного. Інакше кажучи, естетична свідомість тут «диктувала» умови літературі, обумовлюючи смислову наповненість художнього образу і засіб (форму) його втілення у літературному творі. У цій ситуації дійсність як об'єкт естетичного сприйняття перебувала у початковій стадії формування – вона співвідносилась із вже заданим естетикою уявленням про «прекрасне» (як гармонію, симетрію, порядок), внаслідок чого на перший план виходив її зовнішній образ, а не дух. Література Відродження, Рококо, Класицизму часто являла образ дійсності як образ театральної декорації, акцентуючи її «зробленість» як відповідність усталеній нормі. У цій ситуації образ ще не являє художньої цілісності. Це – незавершений художній концепт, оскільки він не «створює естетично діючий на свідомість об'єкт» (Роднянська), а, скоріше, віддзеркалює заданість естетичного образу. Так, у класицистичній системі поетики літературний текст, за висловленням В.Тюпи, становить більш-менш вдалу маніфестацію жанрового канону, тобто сукупності правил побудови ідеального надтексту [2, с. 95].

Індивідуально-творчий тип художньої свідомості явив домінування поетики, що визначала естетичний канон. «Література згідно із своїм розвитком у ХІХ ст. гранично зближується з безпосереднім і конкретним буттям людини, переймається її турботами, думками, почуттями, створюється за її міркою і в цьому відношенні “антропологізується”... Стилїстична і жанрова аргументація, що була властива попередньому типу художньої свідомості, змінилась на бачення історичне і індивідуальне. Центральним “персонажем” літературного процесу, за думкою С.Аверинцева, став не літературний твір, підпорядкований заданому канону, а його творець, центральною категорією поетики – не *стиль* або *жанр*, а *автор*» [1, с. 33]. Індивідуально-творчий тип художньої свідомості охоплював періоди преромантизму, що позначив просвітницьку кризу нормативної свідомості, романтизму та реалізму. Проголосивши єдино вірним принципом художньої культури принцип свободи творчості, романтики наприкінці ХVІІІ ст. поклали кінець пануванню класицизму і традиціоналістської свідомості, зруйнувавши стереотипи художнього мислення та піддавши перегляду норми поетики. Принцип свободи творчості обумовив щільну взаємодію літератури та естетичної свідомості, що

в поетико-естетичній парадигмі призвело до примату поетики – починаючи з доби романтизму література «виробляє» естетичні цінності і формує естетичну свідомість. У цій ситуації кардинальному перегляду піддаються критерії художності: як зазначають дослідники, в преромантизмі «на зміну імперативу майстерності приходить імператив *смаку*» [2, с. 97], визначаючи основним критерієм художності *красу* як виняткову цілісність; в період романтизму домінуючим критерієм художності стає *оригінальність* як сміливість відмови від імперативів класицизму; в реалістичній літературі «на зміну майстерності, смаку, оригінальності в якості імперативів художньої творчості приходить імператив проникливості, проникнення у суть уявленого» [2, с. 100]. У цій ситуації на перший план виступає критерій *достовірності*.

Важливо підкреслити, що література романтизму ознаменувала перехід до якісно нового осмислення дійсності – універсуму як художнього образу, обумовленого тим, що «романтизм вперше надав оточуючому середовищу статус суб'єкта» [3, с. 45], часто одушевленого (Гофман), що призвело до створення її цілісного, завершеного образу, який пізніше, в літературі реалізму акумулює в якості смислової домінанти симбіоз середовища та людської свідомості, почуттів, вчинків тощо. Такий рух художнього образу відображав перехід на новий рівень відношень літератури та естетичної свідомості. Починаючи з доби романтизму створений літературою художній образ вже не відображає, але формує естетичний образ реальності і задає настанови її естетичного сприйняття людиною. Таким чином, література романтизму ознаменувала перехід до цілісного естетичного осмислення дійсності, до її сприйняття як естетичного об'єкта, до формування її естетичного образу.

Підкреслимо, що у вказані періоди розвитку літературного процесу категорії естетики та поетики були «розведені» і знаходились у строго ієрархічних стосунках, обумовлених взаємовідносинами естетичної свідомості і літератури: до кінця XVIII ст. естетика «підпорядковувала» собі поетику, наступного періоду, навпаки, естетичні уявлення формувались художньою свідомістю. Такою ситуація залишалась до кінця XIX ст.

Аналізуючи подальший розвиток літературного процесу, ми продовжимо думку про трансформацію типів художньої свідомості та

критеріїв художності. У 1920-ті рр. у розвитку літератури позначилась нова тенденція, що передбачала інший порядок наголошень у системі «естетика і поетика». Уявляється, що цей період характеризується трансформацією індивідуально-творчого типу художньої свідомості у нову її модифікацію, або у новий тип, який умовно можна позначити як *експериментаторський*, орієнтований на пошук нових естетичних та культурних цінностей. Цей тип, що являє цільну взаємодію літератури та естетичної свідомості, відкриває новий рівень відношень в поетико-естетичній парадигмі, який характеризується тяжінням до цілісності естетики та поетики в структурі художнього образу, явленого в якості естетичної цінності. Ієрархічні стосунки в парадигмі «естетика / поетика» нівелюються, категорії естетики та поетики взаємодіють на рівних правах, утворюючи цілісність, що обумовлює самодостатність мистецтва, дозволяє літературі не відображати або естетизувати реальність, але формувати її сприйняття людською свідомістю. Мистецтво стає комунікативним, орієнтованим на діалог із реципієнтом (читачем, глядачем, слухачем). Літературний твір постає як парадигма сприйняття життя. І в цій ситуації ключовим критерієм художності стає «*ефективність впливу на свідомість та її сприйняття реальності*» [2, с. 103]. Новий критерій художності на рівні експериментаторського типу художньої свідомості обумовив зміни в поетологічній системі літературного твору, визначивши нові критерії художності на рівні літературного тексту. З них зупинимось на трьох основних.

1. В літературному процесі відбувається актуалізація *художнього образу* як ключової категорії поетики поряд з категоріями *стилю*, *жанру* і категорією *автора*. В той же час, на наш погляд, у вказаний період категорії стилю, жанру, автора втрачають свою активність та відходять на другий план: межі жанрів розмиваються, що призводить до актуалізації змішаних жанрів, характерних для мистецтва даної доби, жанр розуміється як «особливий тип будувати та завершувати ціле» [4, с. 148] і грає допоміжну роль. Зникає потреба у єдиному стилі, оскільки виникає безліч естетичних течій, існуючих на рівних правах, кожна з яких виробляє свій стиль; активізація процесу синтезу мистецтва призводить до взаємопроникнення, змішання стилів. Стиль, таким чином, стає допоміжним засобом вираження вироблених мистецтвом естетичних цінностей. Втрачає свою чільну

роль та відходить на другий план і категорія автора, що, на наш погляд, було обумовлене кількома причинами: по-перше, у I третині XX ст. література та мистецтво тяжіють до публічності, обумовленої специфікою способу міського життя, що виявляється у повсюдних виступах поетів та письменників, виставках художників тощо, які не тільки репрезентують свої твори публіці, але й пояснюють їх, проголошують нові естетичні маніфести та художні теорії. Місцем таких виступів, як правило, були міські кав'ярні. У Росії в післяреволюційні роки така форма прояву літературного життя стала настільки популярною, що цей етап в літературі був названий «кафейним періодом». В.Я.Брюсов зазначав, що «поети намагалися певною мірою замінити друк публічними виступами, авторським читанням з естради. Входити у звичай такі виступи почали ще до Жовтня, але розвинулися саме в перші роки революції, коли, відсторонені від друкарського станка, майже всі віршотворці потяглися до імпровізованих кафедр у різних кав'ярнях, – звідки цей період російської поезії і називають “кафейним”» [5, с. 347]. Зазначимо, що подібна тенденція була характерною не лише для Росії, але й для Європи: схожу функцію публічної кафедри виконувала, наприклад, відома кав'ярня «Чотири kota» у Барселоні, де відбувалися виставки картин Пікассо, Х.Гриси, Х.Міро та ін. В літературі та мистецтві, таким чином, відбувалась орієнтація на читача, глядача, слухача, на прямий діалог із реципієнтом. Читач, глядач, слухач стають в один ряд з автором, являючи тенденцію співтворчості в процесі роботи над твором, що згодом продукуватиме у літературознавстві думку про смерть автора та заміну автора читачем. По-друге, література та мистецтво у вказаний період стають у певному сенсі «колективними», – ще на межі ХІХ-ХХ століть виникає безліч художніх об'єднань письменників, художників, композиторів, кожне з яких розробляє у мистецтві і проголошує *власні* естетичні канони, стилі, *власні* естетичні цінності («Мир искусства», «Союз русских художников», «Ассоциация новых архитекторов (АСНОВА)», «Ассоциация художников революционной России», «Союз молодежи», «Гилея», ОБЭРИУты, ЛЕФ, «Пролеткульт» тощо). У цій ситуації творчість автора як члена колективу митців спрямована на вирішення спільного естетичного завдання, виробленого та поставленого колективом. Ці явища у мистецтві, що набували характерних рис закономірності, були обумовлені

якістю нової художньої свідомості, орієнтованої на пошук нових естетичних цінностей. І оскільки ця тенденція до об'єднання мала масовий характер, індивідуальність авторської творчості, що таким же чином тяжіла до експериментаторства, ставала умовною, являла, скоріше, виняток. Для літератури ставала характерною ситуація, коли, за думкою С.Аверинцева, «питання про співвідношення автора і твору / тексту залишається центральним і актуалізується в проблемах “свого” і “чужого” слова, поза- або між-індивідуального начала і начала індивідуального, колективної свідомості і несвідомого і свідомості особистісної» [1, с. 38]. Зрештою, по-третє, про відхід категорії автора на другий план свідчить і той факт, що з кінця XIX ст. автор вже не є головним об'єктом літературознавчого аналізу: «ідея заперечування автора (смерті автора), – відзначає А.Большакова, – зберігає своє значення, оскільки є реакцією на цілковите панування аж до кінця XIX ст. літературознавчого міфу про автора літературного тексту як головного об'єкта літературознавчого аналізу» [6, с. 23].

У цій ситуації на перший план серед ключових категорій поетики виходить художній образ як самодостатня естетична цінність, як засіб чуттєвого сприйняття світу. В літературі актуалізується настанова на «тотально чуттєве сприйняття середовища». Здатність літератури (на відміну від живопису, скульптури, фотографії, кіно та інших видів мистецтва, що передають лише зорове, візуальне сприйняття образу) явити образ реальності як той, що сприймається усіма почуттями відразу, як симбіоз наочного зображення, кольору, світла, звуку, запаху, тактильних відчуттів, людської думки, пам'яті, асоціацій і т. ін. – усього того, з чого складається людське світосприйняття, висуває мистецтво словесності на перший план серед інших видів мистецтва, робить літературу магістральним видом мистецтва. Створений літературою образ у цій ситуації «провокує» активізацію чуттєво-тілесного сприйняття світу. І в цьому сенсі художній образ вже не просто формує естетичну цінність, що було властиве попередньому періоду, – сам художній образ явлений як самодостатня естетична цінність, як поетологічна форма рефлексії естетичної свідомості. У цьому випадку художній образ ідентичний образу естетичному, і ця ідентичність заключає в структурі образу цілісність естетики і поетики. Співвідношення цих категорій в межах образної сис-

теми в різні періоди вибудовувалось по-різному. У порівнянні з класичною літературою XIX століття, – відзначає Г.Гачев, – яка відрізняється яскраво вираженою духовністю образу, його музикальністю (якщо мова йде про поезію), його філософською розімкненістю у безкрай (якщо мова йде про прозу, роман), літературний образ XVIII століття засліплює своєю предметністю, уречевленістю, пластичністю, живописністю [7, с. 28]. У літературі першої третини XX століття ці тенденції об'єднуються, – в структурі художнього образу спостерігається щільна взаємодія і взаємовплив духовно-емоційної та пластичної сфер, що являють образ як ідею, яка набула пластики, видимості. В образі відбувається синтез трансцендентного ті іманентної засад, що позначає в образі момент тілесного втілення ідеї. Завдяки цій цілісності художній образ досягає той смислової глибини, що розмикає межі власне образу і виводить його на рівень ідеалу, який через зміну сприйняття реальності, змінює і саму реальність.

2. Актуалізація літературного художнього образу ставить нові завдання перед художнім словом, яке набуває естетичної автономії і відтепер підпорядковується внутрішнім законам художньої творчості. Принцип «висловлювання з установкою на вираження», визначений Р.Якобсоном [8, с. 275], виявив як критерій художності *поетичну модальність слова*, його експресивність, силу впливу на реципієнта – як «специфічно художнє ставлення слова до дійсності, при якому слово не може бути зведеним ані до емпірично-побутового, ані до умовно-поетичного, ані до субстанціально-міфологічного смислів, а виступає як їх принципово можлива, але естетично реалізована міра» [9, с. 274].

3. Комунікативна природа мистецтва, орієнтація літератури на діалог з реципієнтом обумовили як поетологічний критерій *відкритість художньої форми* літературного твору. Художня тканина твору стає «проникною», оскільки межа між світом твору і реальним світом є умовною. У часовій структурі твору акумулюється «історичний час і час суб'єктивного переживання» [10, с. 21]. Відкрита форма твору розмикає межі естетичної заданості і нормативності даного виду мистецтва, «приспосовуючи» до себе (синтезуючи) канони і форми інших видів мистецтва, підпорядкованих одній естетичній ідеї, що дозволяє літературному твору поставати в якості «засобу культурного синтезу» [10, с. 21].



#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В.* Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М.: Наследие, 1994. – 512 с. – С. 3-38.
2. *Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н.* Теория литературы: В 2-х т. – М.: Academia, 2004. – Т. 1. – 512 с.
3. *Пелипенко А.А.* Городской миф о городе (в эволюции художественного сознания и городского бытия) // Город и искусство. Субъекты социокультурного диалога. – М.: Наука, 1996. – 286 с. – С. 39-48.
4. *Медведев П.Н.* Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику – М.: Лабиринт, 2003. – 192 с.
5. Цит. по: *Дядичев В.Н.* «Кафейный» период // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н.Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2003. – 1600 стб.
6. *Большакова А.Ю.* Автора теории // Западное литературоведение XX века. Энциклопедия. – М.: INTRADA, 2004. – 560 с. – С.23-24.
7. *Гачев Г.Д.* Образ в русской художественной культуре. – М.: Искусство, 1981. – 247 с.
8. *Якобсон Р.* Работы по поэтике. – М.: Прогресс, 1987. – 460 с.
9. *Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н.* Теория литературы: В 2 т. – М.: Academia, 2004. – Т. 2. – 368 с.
10. *Раппапорт А.Г.* К пониманию поэтического и культурно-исторического смысла монтажа // Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино. – М.: Наука, 1988. – 239 с. – С. 14 –22.