

Т.І. Вірченко, Р.А. Козлов

АТРИБУТ «ХУДОЖНІЙ» У СЕМІОСФЕРІ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ

Усвідомлюючи складність, давність і неоднозначність проблеми, усе ж спробуємо з'ясувати межі класу явищ, принаймні, літературних, що відносяться до сфери мистецтва, і на цій підставі дати характеристику їх компонентам, що в мистецтвознавчій, а конкретніше – літературознавчій термінології отримують атрибут «художній».

У цьому контексті все ще актуальним лишається завдання теоретика літератури, сформульоване І. Волковим у праці «Література як вид художньої творчості», – *«подолати всі існуючі однобічності і дати цілісне уявлення про сутність художньої творчості – простежити, як з реального об'єктивного й суб'єктивного життєвого змісту твориться власне художній зміст і як він набуває відповідної форми та перетворюється на «текст», як функціонує вже готовий художній твір у реальній дійсності, у житті окремої людини й усього суспільства»* [1, 48].

Мистецтво, безперечно, є видом людської діяльності, виокремлюваним у типології як Аристотеля (теорія, дія і творчість) чи Гегеля (симетрично: наука, практика й мистецтво), так і сучасного психолого-педагогічного дискурсу (наука, практика-праця, мистецтво, навчання...). Історія усвідомлення людством його суті, класифікаційних ознак, історія становлення терміносистеми на позначення суміжних понять – складні, суперечливі й аж зовсім не завершені, як свідчить, скажімо, монографія В. Татаркевича «Історія шести понять».

Завдяки етимології й давній понятійній системі лексема *мистецтво* в мовленні як побутовому, так і науковому охоплює два основні концепти: *особлива діяльність* і *майстерність*. Перший з них у науковому мовленні охоплюється також словом *художність*, яке, щоправда, етимологічно (< handus – «рука») споріднене з другим (детальніше про історичне їхнє співвідношення див. у названій щойно праці польського філософа).

В історії змін обсягу поняття мистецтва чимало віх, з яких можна було б вибудувати й такий ланцюжок. Так, для Галена мистецтво – це «система загальних правил, умовностей, вироблена задля однієї вузької місцевої тенденції». Така тенденція тривала аж до нових часів і застосовувалася ще в добу Відродження. І тільки в середині XVIII століття прийшло чітке усвідомлення, що ремесла не синонімічні мистецтву. Тільки 1750 року з'являється нове поняття мистецтва – творення краси, хоча продовжує існувати думка про мистецтво – наслідування. XIX століття вирішувало дилему: мистецтво фіксує дійсність чи відтворює вічне, незалежне від часу і простору. Сучасність, з одного боку, чинить опір закладеним традиціям розуміння мистецтва як творення і як витвору, а з іншого, підтримує та розвиває їх.

Своєю чергою термін *художність* використовується на позначення як категоріальної, так і градаційної ознаки: *«питання художності є питання не тільки про те, що відрізняє художній літературний твір від нехудожнього літературного твору, а й питання про його якість»* [11, 109]. Таким чином, є підстави говорити про синонімічність атрибутів *мистецький* і *художній* щодо

позначуваного ними стосунку до особливої людської діяльності (до порівняння – термін англомовного світу *art*), звісно з огляду на посталі в українській терміносистемі традиції. Останні зокрема вказують, що *художній* стосується також і діяльності перцепієнта, натомість *мистецький* – лише автора.

Окреслена синонімічність у пошуку природи специфічності художнього, часто віднайденої в образності, приводить до суперечливих висновків з цілком загальноприйнятних висловлювань. Так, теза Г. Клочека «Через те, що зображені предмети виконують важливу художньогенерувальну функцію, їх ще можна назвати художніми предметами» [5, 91] наштовхує на спрощений висновок: для атрибуції компонентів художнього твору (час, простір, конфлікт тощо) як художніх цілком достатньо їх приналежності до твору як художнього, і навпаки: оскільки час, простір, конфлікт тощо є компонентами художнього твору, вони апріорі означаються як художні.

Такий хід думки змушує визначити, що все у творі, визначеному як художній, набуває ознак художності. Однак літературознавство подає досить фактів, коли один і той самий твір сприймається чи то як художній, чи то ні (хоч би й «Утопія» Т. Мора чи «Історія русів»); а в мистецтвознавстві їх тим пак доста (скажімо, орнаментована амфора або рухи актора). Тим більше, у межах такого дискурсу невмотивовано лишається без відповіді питання «Чи можливе зображення життєвого (реального, нехудожнього тощо) часу, простору, конфлікту в художньому творі?».

Це й зумовлює основне **завдання** – вибудувати систему критеріїв, яка дала б можливість класифікувати явища і, головне, їх компоненти з погляду їх (не)художності; тобто йтиметься саме про критерії художності, однак не про критерії оцінки рівня художності. Таке завдання частково закладене й у визначеннях змісту категорії «художність», наприклад, «художність – типологічна характеристика явищ мистецтва, яка вказує на їх родову культурну специфіку, яка відрізняє даний рід діяльності від філософії та релігії, від науки і публіцистики, праці й політики тощо». При цьому автор цитованого «Словника актуальних термінів і понять» розрізняє нашаровані змісти художнього: «одночасно художність слугує якісною характеристикою творів художньої діяльності» [7, 288].

Наведена на початку теза, що художній витвір – це продукт діяльності людини (у літературознавстві – автора, а якщо вести мову про образ, то й читача), зумовлює перший критерій – **сотвореність**, ознаками якої К. Роснер називає цілісність і впорядкованість: «Художні елементи мусять бути певним чином упорядковані, схематизовані відповідно до одного принципу й мусять становити складну структуру; лише схоплення цієї структури дає реципієнтові відчуття, що він спілкується не з хаосом художніх предметів і подій, а саме з твореним світом» [10, 179]. Така зумовленість двобічна: сотвореність передбачає авторство, тому в пізнанні твору перцепієнт рухається не лише від власної суб'єктивності, але й від авторської. Це дає можливість говорити про комунікацію, діалог у мистецтві, а також відмежовує художню сотвореність від практичної, серійної, де аспект авторства деактуалізується (до прикладу – згадана вже амфора). У випадку літератури останню тезу можна ілюструвати інакшим, нехудожнім, скажімо, статистичним чи бібліографічним поглядом на твір.

Між тим мистецький діалог підлягає загальним закономірностям комунікації, зокрема передбачає симетрію мислення автора й читача, ту симетрію, яка є предметом філософських суперечок від «ідей» Платона до «форм мислення» Канта, від Всесвітнього Розуму до теорій нейронних мереж як аналогів структури людського мозку. Її – симетрію – можна вбачати й, відповідно, вивчати не лише на глибинному філософському рівні, але й у проявах простіших: у спільності побутових, історичних, політичних уявлень, моральних, звичаєвих засад тощо – у тому, що зазвичай називається «одною мовою».

Сотворений об'єкт – матеріалізований (адже задум, думку автора, що не має вираження, не можна вважати результатом мистецької діяльності, у перцепієнта ж – геть інший розгляд), а отже, має свої межі. Специфічна відмежованість мистецького твору зазвичай передається поняттям *рамки* – свідомо підкресленої відрубності від реального світу, навіть коли до справи узято архітектуру чи майданну виставу. Саме рамка, за Ю. Лотманом [6], відділяє художній текст від нетексту й дозволяє застосовувати в науковій інтерпретації художнього твору теорію моделюючих систем, адже «твір мистецтва являє собою конечну модель безкінечного світу».

Відображаючи в художньому творі можливу або бажану дійсність як реальну, митець окреслює лише деякі її властивості, – це продиктовано *вибірковістю* як ще одним критерієм художності, логічно висновуваним з поняття рамки.

Рамка твору художньої літератури, очевидно, невід'ємна від його тексту й установлюється формулою «що сказано, те й сказано», тому цілком логічним є встановлення критерію *поданості*, або ж *зображеності* конкретної частини «безконечного світу». Саме на цьому засновується й формула «поезія є живописом» і шкільні вправи з утворення зорових картин за сюжетом твору, і категорія композиції, адже, за Ф. Прокоповичем, *«поет розташовує свій твір у художньому порядку, і йому вільно починати з кінця й кінчати початком або ж ставити кінець в середині, середину на початку, а початок у кінці»* [8, 402]. Цей критерій є важливим для визначення художності не стільки твору в цілому, скільки його компонентів.

Трактуючи теорію літератури О. Потебні, дослідники зауважують: «Основні компоненти мистецтва – образ і значення; мова його полісемічна; секрет поетичності в тому, що образ є меншим від значення, а специфіка мистецтва засновується на невідповідності числа образів безлічі значень» [цит. за 12, 16]. Таким чином, *багатозначність* і, відповідно, *неоднозначність* також слід віднести до вишукуваних критеріїв, хоча вони, очевидно, не всіх компонентів твору, а лише його образних складових.

Поділивши види людської діяльності, Гегель серед інших «побутових думок щодо мистецтва» вказав і те, що воно створено для людини [2, 31], унаслідок чого твір зазнає *маркованості*, яка є не іманентною його ознакою, а рецептивно зумовленою. За І. Фізером, художній твір реалізується лише в тому випадку, коли він сприйнятий: «Твір радше здійснюється, ніж існує» [12, 22], оскільки його третя частина – зміст (після зовнішньої і внутрішньої форми) – привноситься реципієнтом після сприйняття. Під час рецепції читач виступає як «співавтор», «співмитець», як це зазначалося вище, а маркери відіграють передусім фатичну роль, установлюючи рівень мисленнєвої та засадничої

спільності автора й читача. Однак створеність для людини не може лишати маркери лише у фактичній функціональній сфері, а неодмінно наділяє їх оцінною складовою, що дає підстави для виокремлення ще одного критерію – **оцінності**. Генетично вона є наступницею маркованості й зумовлює надання реципієнтом певної оцінки зображеному та, відповідно, відновлення ним оцінки, даної автором. А така оцінка є неодмінно, адже критерій зображеності вимагає погоджуватися з тим, що автор вибирає (отже, певним чином оцінює) з усього розмаїття явищ якимось конкретне для власного твору. Своєю чергою оцінність пояснює ідеологічну функцію художнього твору, його здатність виражати ставлення автора й, частково, читача до нехудожньої дійсності.

До реципієнта, який осмислює твір і присутньо творить безмежну кількість інтерпретацій, також висувається ряд вимог. По-перше, він повинен мати інтерпретаційну свідомість, оскільки «поетичний твір існує послідовно, так, як він осягається нашою свідомістю; однак, будучи повністю осягненим, загальний зміст твору ніколи не виступає як сумарність усіх можливих значень Х, але частіше зводиться чи до кількох центральних думок, чи до кількох домінуючих образів. Як повна сума всіх його уявних зображень, поетичний твір існує лише «поза судженням»» [12, 27]. По-друге, читач повинен знати закони мистецького творення: «повинен бути заздальгідь, свідомо знайомий з багатьма елементами їхніх сюжетів. В іншому випадку він їх або зігнорує, або відкине» [12, 73]. По-третє, виступати «безстороннім спостерігачем», бо зумисну структуру художнього явища «можна осмислювати тільки за умови, якщо наша свідомість поставить себе в рамки певних гносеологічних обмежень, або, за Гуссерлем, зробить нечинним усі наші очікування від пізнавального об'єкта. <...> Без таких обмежень осмислююча свідомість нездатна віднайти сутність поетичного твору» [12, 84].

Тут, на разі, хочеться подискутувати з автором все того ж «Словника актуальних термінів і понять», який допоміг чіткіше сфокусуватися на дослідницьких завданнях. Так, слід погодитися з виокремленням критерію знаковості, однак сумнівним видається припущення, що відтворюваність художнього як наслідок її знаковості може бути «зовнішня (текстуальна) або внутрішня (мисленнева)» [7, 288]. Оскільки мистецтво передусім характеризується матеріалізацією творів, то суто мистецькою (художньою) є відтворюваність, названа автором «зовнішньою (текстуальною)», а «внутрішня (мисленнева)» відтворюваність – це сфера естетичної діяльності реципієнта, що за умови її переростання в «зовнішню», тобто за умови матеріалізації, здатна стати сферою мистецтва.

Оскільки «значення тексту виникає на перехресті двох світів: життєвого світу тексту та життєвого світу читача» [3, 186], а кількість реципієнтів безмежна, то й художній твір приречений мати **безмежну кількість інтерпретацій**. Обґрунтування цієї думки маємо в праці М. Зубрицької: «Текст, завершуючись композиційно, має феноменальну властивість і далі функціонувати в просторі й часі через неперервність діалогу з різними читацькими аудиторіями, завдяки якому відбувається актуалізація та конкретизація його значень» [3, 180].

Однак інтерпретації художнього твору, навіть у безмежжі їх кількостей, породжуються не тільки сваволею думки інтерпретатора, адже твір будується за певними закономірностями самого мистецтва, з допомогою певної знакової системи. Це дає можливість говорити, що інтерпретаційне безмежжя переважно

кількісне, за змістом же вони в процесі поставання підкоряються певним закономірностям, переданим формальною стороною твору. «Потебня стверджував, що народження поетичного твору відбувається за лінгвістичними й естетичними правилами, оскільки їх радикально змінити неможливо без того, щоб зробити мовну матрицю недіючою. Відтак, необмежене значення – зміст, спроможний генеруватися художнім твором, – з'являється у певній граматичній структурі» [12, 25]. Разом з тим, правила діяння читача-співмитця не позбавлені парадоксальності. З одного боку, їх об'єктивність зумовлена історичним досвідом суспільства, а з іншого, кожна рецепція – *суб'єктивна*: «твір передбачає адресата, для якого художнє сприйняття стане не відгадкою суб'єктивного авторського задуму, але індивідуальним шляхом до інтерсуб'єктивного загального сенсу, його "наповненням"» [7, 289], а отже, за О. Потебнею, накладає відбиток і на пізнавальній мистецькій цінності твору, яка змінюється при його сприйнятті.

Саме фактор обмеження суб'єктивності рецепції визначає потребу шукати художність у змісті твору. Якщо до цього творення художнього твору розглядалося як вид діяльності, то наразі будемо говорити про зміст художнього твору як результат. Критеріями діяльності при рецепції слід назвати *безмежність смислових інтерпретацій*, зумовлених асоціаціями (*асоціативність*) та *оцінність*. Чіткості й, головне, доказовості естетичних оцінок можна досягти в послідовному застосуванні системного підходу: у 1) визначенні класу об'єктів, що відрізняються від інших, однорядних (тобто у виокремленні всіх художніх, власне, мистецьких творів), та 2) градуванні об'єктів цього класу за обраними критеріями й еталонами оцінки (високоякісні/низькопробні, довершені/сирі, високодуховні/шкідливі й под.). І хоча, за І. Кантом, «немає науки про прекрасне, є тільки критика [прекрасного]» [4, 140], мистецька критика повинна мати чітке наукове підґрунтя, а не лише сваволлю суб'єктивного смаку.

Ми, як читачі, можемо порівнювати художній світ твору (спродукований нами як учасниками художньої тріади «автор-текст-перцепієнт») винятково з існуючою в нашій свідомості моделлю реальної дійсності, а не із самою дійсністю. Так само, і роботу митця слід визначати як відображення його власної моделі світу (а не самого світу чи його фрагмента) шляхом утворення художнього світу.

Визначаючи шлях формування художнього світу як трансформації та трансляції перцепієнту спеціальними засобами моделі реального світу, сформованої у свідомості автора, слід указати на необхідність існування в комунікантів спільних засад, що роблять сам процес трансляції художньої інформації можливим і плідним, – від елементарного знання й розуміння мови (вербальної для літератури), спільних чи близьких уявлень про описувані об'єкти реальності до семантики мистецького коду. Це дає можливість сприймати твір як модель і, своєю чергою, виокремлювати в ньому систему субмоделей – просторової, часової, алюзійної, конфліктної, – а отже, аналізувати в різних аспектах.

Виокремлені основні критерії художності (навіть чи цей перелік є повним; крім того, безперечно, можна відшукати й низку часткових, факультативних критеріїв) дозволяють спробувати встановити, у чому ж полягає сутність тих

компонентів художнього твору, наразі літературного, що отримують атрибут «художній».

Коли заходиться про художній час і простір неодмінно виникає потреба з'ясувати їхні «реальні» відповідники, а це своєю чергою приводить до складного філософствування й намагання розібратися в низках сучасних теорій, які пояснюють природу, походження й існування цих «загадок». Дійсно, часових і просторових концепцій нинішня наука подає аж понад міру, проте переважна більшість з них мало придатні для розуміння кореляції художній/нехудожній. Тому є доволі прагматичний сенс у тому, щоб обрати вихідні засади, які б однаково стосувалися нашого осмислення і реального часу й простору, і втіленого в художньому творі: «Яким чином можемо ми зрозуміти навколишню дійсність засобами мистецького твору? Потебня переконливо відповідає на це питання. Мистецькі твори взагалі, а поетичні зокрема, не імітують і не репродукують життя, дійсність або природу поза самими психологічними процесами, що уможлиблюють творчий акт» [11, 74]. Оскільки художня дійсність літературного твору є передусім розумовою побудовою, результатом мислення читача, доречним видається спиратися на концепцію трансцендентальної естетики І. Канта, згідно з якою час і простір – це форми мислення людини, згідно з якими вона узгоджує інформацію про явища зовнішнього світу, отриману органами чуття та в інші способи.

Разом з тим сучасний слововжиток вимагає розмежування часу й простору як відношень і їх же як локацій – місць і дат відповідно. При цьому перший момент є результатом категоріального підходу до побудови світоглядної моделі, а другий – субстанціонального (у цьому аспекті цікавим є зіставлення концепції хронотопу М. Бахтіна з філософією І. Канта). У художньому творі час і простір існують передусім як локації, адже саме вони можуть набувати значеннєвості й породжувати відповідні інтерпретації. Натомість чисті часові й просторові відношення, поза змістом конкретних охоплених ними локацій, отримувати смислове навантаження не можуть. Таким чином, слід підсумувати: художній час і простір складають топографічні й хронографічні локації, а також оцінна сфера, породжена їх рецепцією. Час же і простір як система чистих відношень виконує інструментальну функцію, а отже, не охоплюється атрибутом «художній». Так, наприклад, у п'єсі І. Франка «Три князі на один престол» чітко протиставляються й отримують додаткове смислове навантаження топоніми-місця «палати» і «розбійницька печера», а в його ж діалозі «На склоні віку» те ж саме відбувається з низкою важливих історичних подій XIX століття, зафіксованих у своїх часових локаціях. Разом з тим в обох творах самі чисті часові й просторові відношення смислового художнього навантаження не мають.

Зовсім інша картину подає категорія «конфлікт» у художньому творі. Оскільки конфлікт – це спосіб мотиваційного й причинно-наслідкового пояснення подієвого ланцюга через протиставні відношення між носіями протилежних ідей, то він неодмінно отримує смислове навантаження. Між тим виникнення необмеженої кількості інтерпретацій конфлікту, відображеного в художньому творі, не є обов'язковим і зумовлюється наявністю низки перерахованих раніше критеріїв, зокрема маркованості й багатозначності. По-іншому кажучи, лише той конфлікт, що охоплює образи узагальнені

(представники «Четвертої хвилі еміграції» в п'єсі В. Махна «Coney Island»), які піддаються різноінтерпретуванню, є художнім. Натомість конфлікт, учасники якого цілком конкретні (як це є у фейлетонах, пародіях, творах – репліках мистецьких дискусій), хоч і втілений у художньому творі сам художнім не є (радіоп'єси Людмили Данько «Уживана труна, або дорожня лінгвістика» тощо). Він може стати художнім, якщо для реципієнта його учасники втратять конкретність, перестануть бути однозначними, а провідну роль почнуть відігравати приховані маркери художності. У сучасній драматургії це спостерігається у фарс-пародії В. Герасимчука «Вибори біля панелі», п'єсі І. Коваль «Поганські святі». І хоча існує чітка вказівка на дійових осіб: у першому випадку – занадто прозорі імена дійових осіб – В'ющенко і В'янукович, у другому – перед читачами (глядачами) постає подружжя Толстих, але неоднозначність тлумачень, суб'єктивність рецепції, оцінність й інші маркери дають підстави оцінювати ці конфлікти як художні.

Таким чином, провідними характеристиками художності як класифікаційної ознаки результаті людською діяльності слід визначити змістовність та інтерпретативність. При цьому художнє може розглядатися як специфічна модель, яка потребує конкретного ілюстрування («осюжетнення», наділення атрибутами, співвідносними з реальною дійсністю) і не має прямого вираження в тексті. Проте художність породжується саме при відході від реалістичності, від копіювання. Корені такої своєрідної маятникової дуалістичності її природи слід шукати в особливостях мислення людини, мистецтво – це людська діяльність, спрямована на творення змістовного продукту, який має безмежну кількість інтерпретацій.

Інтерпретативність художнього твору закладена в ньому потенційно, так же як і сам художній твір потенційно закладений у своєму матеріальному вираженні (кольорові плями на полотні, рухи людини під певні звуки, помережаний чорними знаками папір). Художність разом із новою, суб'єктивною інтерпретацією постають у процесі сприймання витвору, наділеного комплексом (і тільки так!) маркерів, що дають підставу визначати його твором мистецтва.

Стаючи шкільним предметом, товаром масового споживання, матеріальною цінністю, доступним усім видом «розваги» мистецтво губить власну сакральність, так само як і часто вживаний у літературознавчому терміновжитку атрибут «художній» перестає нести особливе смислове навантаження. А між тим його двоїстість – як класифікаційної та якісної ознаки – вимагає підвищеної уваги, а отже, і серйозної подальшої роботи в напрямку окреслених тут питань.

Література

1. Волков И. Литература как вид художественного творчества / И. Волков. – М. : Просвещение, 1985. – 192 с.
2. Гегель Г. Эстетика : в 4 т. / Г. Гегель. – Т. 1. – М. : Искусство, 1968. – 312 с.

3. Зубрицька М. Homo legens: читання як соціокультурний феномен / М. Зубрицька. – Львів : Літопис, 2004. – 352 с.
4. Кант І. Естетика / Іммануїл Кант ; пер. з нім. Б. Гавришкова. – Л. : Аверс, 2007. – 360 с.
5. Клочек Г. Енергія художнього слова : зб.ст. / Г. Клочек. – Кіровоград : КДПУ ім. В. Винниченка, 2007. – 448 с.
6. Лотман Ю. М. Лекції по структуральній поезії / Ю. М. Лотман // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М. : Гнозис, 1994. – С. 10–257.
7. Поезія: словарь актуальных терминов и понятий / гл. научн. ред. Н. Д. Тамарченко. – М. : Intrada, 2008. – 358 с.
8. Прокопович Ф. Сочинения / Ф. Прокопович ; под. ред. И. П. Еремина. – М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1961. – 503 с.
9. Татаркевич В. Історія шести понять: Мистецтво. Прекрасне. Форма. Творчість. Відтворництво. Естетичне переживання / Пер. з пол. В. Корнієнка. – К. : Юніверс, 2001. – 368 с.
10. Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст. / упор. Б. Бакули. – К. : Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2008. – 531 с.
11. Тимофеев Л. Основы теории литературы / Л. Тимофеев. – М. : Просвещение, 1966. – 480 с.
12. Фізер І. Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні / Іван Фізер. – К. : ВД «КМ Academia», 1993. – 112 с.

АННОТАЦІЯ

В статті определена и обоснована система критерієв, которые позволяют характеризовать произведение искусства как художественное. Основными маркерами признаны содержательность и интерпретативность. Рассмотрение произведения как модели позволило выделить систему субмоделей – пространственной, временной и конфликтной.