

ЛІТОПИС ПОДІЙ

КРУГЛИЙ СТІЛ — 2013. ОБГОВОРЕННЯ ПРОБЛЕМИ «ХУДОЖНІЙ СВІТ ТВОРУ»

14 березня 2013 року на філологічному факультеті Одеського національного університету імені І. І. Мечникова відбулося чергове засідання Наукового круглого столу «Художній світ твору».

Вступне слово виголосив **Є. М. Черноіваненко**, доктор філологічних наук, професор, декан філологічного факультету.

Започаткувала розмову за Круглим столом професор **Н. М. Шляхова**, завідувач кафедри теорії літератури та компаративістики.

За об'єкт дослідження обрано художній світ твору. І відразу виникає потреба з'ясувати — а що мається на увазі під поняттями «художній світ» і «твір»?

Російський вчений М. Гей, у написаній в середині 70-х років минулого століття праці «Художественность литературы», ці поняття розглядає як взаємозумовлені. «Секрет художності» полягає в нерозривному поєднанні різних структур в єдину значиму систему, цілісний неповторний художній світ, яким і є твір.

А відтак художність, як предмет дослідження, передбачає комплексний розгляд формальних, смислових і естетичних аспектів мистецького твору.

Як категорії естетики, художнє і поетичне, за М. Геєм, перебувають в різних площинах. Хоча визнається — дослідник художності інколи йде тим же шляхом, що й дослідник поетики, стилістики, літературної мови. Але якщо при аналізі поетики можливий розгляд окремих сторін художнього цілого, то при дослідженні художнього відбувається проникнення в цілісну систему — творчо реалізовану природу мистецтва.

Як вважав М. Бахтін, поетика має бути залежною від філософської естетики — *бути естетикою словесної творчості*.

Згадаймо, що у 20-х роках минулого століття філософ О. Лосев розмежував категорії художнього та естетичного, вважаючи художнє зреалізованим естетичним.

Власне про внутрішній світ твору саме як естетичну реальність писав у 1968 році академік Д. Лихачов, наголошуючи — світ твору — наслідок і відтворення дійсності і її перетворення. Помилкою літературознавців вчений вважав нехтування того факту, що світ твору — це перш за все естетична реальність. Тож критерій «вірно чи не вірно» відтворена дійсність, не є важливим.

Згадаємо, художня реальність виникає, за Бахтіним, внаслідок взаємодії трьох: того, хто говорить (автор), слухача (читача) і того, про кого (чи про що) говорять (героя).

При цьому уточнюється — специфіку художності як особливого типу спілкування полягає в тому, що від себе, власного я автор нічого не говорить — користуючись «правом непрямого говоріння», він дає слово оповідачеві, розповідачеві, герою драми і лірики.

Комунікативна природа словесної творчості знаходить своє вираження і у «законі адресованості» (В. Тюпа). Художній твір як висловлювання завжди звертається до близького чи далекого адресата, чекаючи на відповідне співрозуміння.

Одним з критеріїв художності визнавав комунікативний аспект літературної творчості і О. Білецький. Письменник, вважав учений, навіть коли він є представником лірики і «співає як птах», він звертається до уявного співрозмовника. Прочитавши слова О. Мандельштама «Нет лирики без діалога», Білецький узагальнив: не тільки лірики немає без діалогу, але без діалогу немає творчості взагалі.

Як цілком слушно зауважила Лідія Чернець, метафора «художній світ» дуже зручна — «назви багатьох досліджень запрошують увійти в світ письменника».

Звернемося до двох відомих нам монографій — «Художній світ Миколи Хвильового» (2005) Юрія Безхутрого і «Художній світ прози письменників-вісниківців» (2011) Ірини Руснак.

В якому аспекті — теоретичному чи історичному розглядається феномен «художній світ твору» у цих працях?

У монографії Безхутрого згадка про сам термін «художній світ» з'являється лише у «Післяслові», в якому зазначено — «Художній світ» Хвильового ґрунтується на оригінальних філософсько-естетичних уявленнях письменника».

На відміну від Безхутрого Ірина Руснак визначення поняття «художній світ» подає у «Передньому слові» — художній світ — це втілена в тексті модель дійсності, що має духовний, фікційний характер, складається з «перевідтворених об'єктивного світу і передає індивідуально-авторський погляд на світ».

Уточнюється і методологія дослідження: «Аналіз художнього світу твору — не що інше, як дослідження прийомів і способів моделювання образу світу в структурі художнього твору за законами поетики».

Не у звичному для філолога термінологічному словнику, а у глосарії науково невизначно уточнюється: «художній світ — літературознавча категорія, покликана описувати твір як тип реальності, що виникає внаслідок спрямованої на його створення естетичної діяльності, під час якої виробляються закони і способи існування вигаданих автором художніх явищ, котрі набувають статусу єдино повноважних при кожній актуалізації певного художнього феномена».

Подібне вивчення мистецьких творів Бахтін кваліфікував як «моду на науковість, як поверхову наукоподібність», наслідком якої є підміна предмета дослідження, — в нашому випадку «художнього світу» — чимось зовсім іншим.

Як пише сучасний український вчений Петро Іванишин у монографії «Критика і мета критика як осмислення літературності» (2012) виразно нігілістична концепція постмодернізму приводить до закономірної думки про «смерть мистецтва» й до висновку про «смерть теорії літератури» (Г. Тихонов). Це проявляється у запереченні критеріїв художності та безпорадності перед оцінкою будь-якої письмової дійсності».

Доцент **Н. М. Раковська**, завідувач кафедри світової літератури:

Понятие «художественный мир» является многоаспектным. В современном литературоведении существует ряд концепций по данной проблеме. Так, например, В. Хализев связывает по-

няtie «художественный мир» с проблемой автора и персонажа. Л. Чернец обращает внимание на авторскую концепцию художественного текста. Ряд исследователей пишут о художественном мире как взаимосвязи концептов в творчестве писателя, полагая, что для терминов «концептосфера» и «художественный мир» общей является семантика круга, точнее смыслового охвата. (Г. Хайзегер). Н. Болотова указывает на соотношение автора и читателя, организующих художественный мир. Л. Крупчанов отмечает в этом аспекте значимость автора, читателя и текста. Н. Володина акцентирует внимание на коммуникативном аспекте (читатель и текст) и т. д. Укажем и особую точку зрения Лосева, отмечавшего, что художественный мир отражает стиль писателя, взятый в его целостности. Можно привести еще ряд примеров, свидетельствующих о разных методах и подходах к осмыслению художественного мира. На наш взгляд, наиболее четкой и логической является концепция Е. Черноиваненко. Исследователь отмечает взаимосвязь между художественностью мира литературы эстетического типа с концепцией автора как творческой индивидуальности. «В эстетическом типе литературы главной ипостасью литературного произведения становится не текст, а порождаемый текстом художественный мир, ради которого создается текст. Как мы могли убедиться, — пишет Е. Черноиваненко, — это приводит к существенному изменению природы слова, стиля, жанра в литературе, к расширению прав автора как творческой индивидуальности».

Как нам представляется, художественный мир — это, прежде всего, система, взаимосвязь ряда элементов, компонентов, составляющих целостность и завершенность. Если попытаться сформулировать, то художественный мир произведения — это художественно воплощенная и преобразованная реальность, объединенная авторской концепцией. В центре авторской концепции — человек и его многосторонние связи с миром. В таком случае на первый план выдвигается понятие фикциональности, условности, вымысла (об этом пишут Р. Громьяк, Е. Черноиваненко). Значимую роль играет художественность, ее развитие на том или ином этапе литературного процесса, образованная система, характеризующаяся событийностью

(В. Шмидт), ситуативностью, особой ролью пути, судьбы, героя, их завершенностью (смертью) (М. Бахтин). В результате возникает сюжетно-мотивная, сюжетно-композиционная целостность. Безусловно, следует вести речь и о художественной предметности (особую роль приобретающей в лирическом и эпическом тексте), системе речевых высказываний. Все указанное дает возможность выявить авторские стратегии прочтения художественного текста в литературе классического типа.

Однако, если размышлять о постмодерне, либо вести речь о современном литературном процессе как процессе «пост... пост», то все сказанное ранее не имеет существенного значения, ибо постмодерн представляет собой переход от отчуждения личности к фрагментации. На первый план выходит псевдоисторический и псевдокультурный дискурс, ностальгическая эстетика, парадоксальность, игровое начало, пронизывающее текст от начала до конца, где нет места художественной реальности, тем более авторской концепции. Текст играет роль гипертекста, сверхтекста и т. д. Важен не смысл, а смыслопорождение (текст в тексте, текст из текста, текстовая семиотическая культуросфера и т. д.). И. Ю. Гаврикова полагает, что в таком типе текста автор организует его, нагромождая сознательное и бессознательное. Мы добавили бы к этому тезису, что речь идет также о немотивированном включении мифов и архетипов, хронотопов, интертекста. Являясь неоднородной структурой, представляющей сосуществование всех форм и стилей, при отсутствии доминант, текст постмодерна представляет определенный маргинальный тип (маргинальность в данном случае являет собой промежуточное состояние как культуры в целом, так и литературы в частности). Об этом пишут Н. Лейдерман, М. Липовецкий, Е. Добренко, В. Вельш и др. Возможно, исключением является творчество У. Эко, Кортасара, Борхеса, но не более. В. Вельш называет указанных талантливых авторов представителями «плюралистического модернизма», ибо для их творчества характерно движение в пространстве множественности, открытости самым разным культурным ценностям. Исследуя художественный мир постмодерна, на наш взгляд, следует учесть, что он представляет соединение противоречивых

тенденцій, разнородних ідей, некую метафорическую есеистику, лишенную ясности замысла и его воплощения, нарушение системности, разрушение целостности. Поэтому не следует искать в романтизме или символизме истоков традиций (как полагают некоторые исследователи), и применять известные методы исследования указанных систем к творчеству постмодернистов, особенно к его русской модели (В. Сорокин, В. Пелевин, Д. Пирогов и т. д.), ибо в ней очевидна открытая, полемически заявленная, иронически выраженная деконструкция русской литературы. Я бы сказала, что в таком тексте есть не авторская концепция, а авторский произвол. Но во имя чего?

М. В. Пашенко, доцент кафедри теорії літератури та компаративістики:

Висловлю кілька суджень про композиційні форми організації світу твору, в тому числі, як на мій погляд, слід вказати на деякі проблеми вивчення світу твору.

Можна виділити два підходи в осмисленні поняття «художній світ»: *об'єктивістський*, за яким «художній світ» є завершальним рівнем у структурі твору; *суб'єктивістський*, внаслідок якого естетичний об'єкт формується читацьким сприйняттям на основі інтерпретації тексту, світу твору.

Сучасне літературознавство користується також і більш локальними поняттями: світ — це предметність, зображена у творі, яка і складає певну систему, це — певна цілісність.

Контекстуальне сприйняття предметності (в тому числі персонажів, сюжету) переводить її в розряд елементів, компонентів образності, власне форми. Таким чином світ твору складає систему, яка, з одного боку, співвідносна зі світом реальним, з іншого — вона творить нову, більш умовну (на відміну від власне міметичної) реальність. Ці два види реальності сьогодні примирені під однією назвою — у метафоричній сполуді «художній світ». На цьому сходяться думки більшості літературознавців.

Хоча предмети, поняття, явища у світі постають завдяки словесній тканині, точніше словесним формам, ми, однак, можемо мисленно вичленити в художньому світі (який не завжди буває кінцевою метою твору) чинники так званої другої «мови», у якій домінують парадигматичні зв'язки. Оскільки в

процесі переживання, а відтак і становлення художнього світу ми можемо і забувати про словесний лад, то це може бути і усвідомлений підхід у дослідженні художнього явища.

Образи, сюжет, психологізм, просторово-часові виміри постають цілісними, зв'язаними і осмисленими як композиційні форми наступного і вищого в структурі твору рівня «мови». Таким чином завдяки предметності забезпечується дискретність власне мови і мовлення.

Отже, світ твору включає предметний світ, який забезпечує цілісність сприйняття, однак уже без словесного вираження, що є точкою відліку для вирішення проблеми розмежування світу і тексту. Вважаю, що це дискусійне питання, а саме можливість «існування» художнього світу, точніше — його аналіз, у відриві від словесного, текстуального втілення. Так Л. В. Чернець у статті «Мир произведения», вміщеній у навчальному посібнику «Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины, 2000», стверджує «законність такого підходу практикою художнього перекладу, тобто «перекладу» з літератури на мову інших видів мистецтв, — з цим, безсумнівно, слід погодитись. Однак судження, що «слова можуть бути *іншими* (наскільки це можливо при позначенні тих же предметів), важко прийняти, адже це видозмінює і власне текст, його структуру, композицію. На підтвердження своєї правоти автор також наводить факти стосовно процесу творчої роботи У. Еко над романом «Имя розы», співавторську роботу С. В. Ковалевської та шведської письменниці А. Ш. Леффлер на етапі написання п'єси «Борьба за счастье» (1887). Однак, скажу, що це засвідчує лише особливості власне процесу творчості, для якого на цьому етапі характерна поки що необов'язкова відповідність чи кореляція світу текстом чи навпаки. А от у завершеному художньому цілому така кореляція незаперечна, бо ж це вже єдність форми і змісту, як обумовленість внутрішньої форми зовнішньою.

А. Т. Малиновський, доцент кафедри світової літератури.

При всей кажущейся устойчивости и традиционности понятие «художественный мир» довольно сложное, особенно в плане отграничения от смежных с ним литературоведческих

категорий: художественная реальность, фантазийное начало, авторское воображение, фикциональный мир (понятие западного литературоведения), художественная модель мира и т. д. А с точки зрения научной прагматики интерес к художественному миру уж совсем оживает, если вспомнить, что вся наша кафедра длительное время работает над не менее сложной категорией *авторский мир*. При всей сложности стоящей перед нами задачи нам все же хотелось бы, чтобы эти понятия заняли свое, более или менее определенное место, свою нишу в теории литературы. Представляется, что решение этой задачи требует прежде всего более или менее четкого определения единых оснований, или критериев как художественного мира, так и авторского.

Для понимания художественного мира очень удачным является определение его еще в XVIII веке А. Баумгартеном как мира — «гетерокосмоса». Художественный мир — это другая сотворенная реальность. Именно сотворенная, именно переоформленная, получившая статус автономной, замкнутой, существующей по своим законам. Первое, что должно нас привести к пониманию художественного мира, — то, что этот мир воображенный и существует только в этой своей ипостаси. Это, так сказать, конститутивное свойство художественного мира. Без него никакой предметно-вещный мир, никакой семиотический аналог реальности не может состояться как художественный мир.

В этом, кстати, коренное отличие художественного мира от авторского. Ведь авторский мир допускает выход за пределы замкнутого эстетического континуума, каким является произведение. Более того, авторский мир делает даже необходимым такой зазор, такой выход. И так же как художественный мир немислим вне категории воображения, так и авторский мир немислим только лишь в рамках воображения. Поэтому, чтобы понять авторский мир, мы должны привлекать в качестве объекта не только произведение, но и эпистолярное наследие автора, и его отзывы, комментарии и автокомментарии собственного творчества, в конце концов, учитывать авторский психотип, тип авторской эмоциональности и т. д. Все это складывается в то, что Бахтин назовет авторским «мирочувствием». Понять специфику мира Гончарова, скажем, можно из следующих его слов, абсо-

лютно не относящихся к сфере художественного мира: «У меня есть (или была) своя нива, свой грунт, как есть своя родина, свой родной воздух, друзья и недруги, свой мир наблюдений, впечатлений и воспоминаний — и я писал только то, *что переживал, что мыслил, чувствовал, что любил, что близко видел и знал — словом, писал и свою жизнь, и то, что к ней прирастало*».

Наряду с воображением художественный мир развертывается на основе переживания. Но это не просто переживание, а переживание ценностное, вписанное в определенный эстетический кругозор. Именно это позволяет превратить произведение в эстетический объект (термин Бахтина, обозначающий художественный мир). Поэтому бахтинское определение эстетического объекта как «содержания эстетической деятельности (*созерцания*), направленного на произведение» представляется очень точным и учитывающим как раз трансформацию жизненных первичных переживаний.

Автор как бы «пропускает» через себя эти переживания, наделяет их ценностью и создает новые образы жизни, новые формы ее восприятия. Переживание становится ценностным благодаря эстетической рефлексии, эстетической деятельности, формирующей эстетический объект. Движение от жизненно первичного переживания к эстетическому объекту, т. е. к художественному миру совершается на основе вымысла. Категория вымысла здесь вполне уместна, поскольку художественный мир развертывается в пространстве авторского воображения. Вымысел — это реализация в произведении художественного мира, это как бы уложение в определенный порядок авторского воображения, в общем-то не поддающегося структурированию, во многом хаотичного и бесконтрольного. При этом сам вымысел надо понимать именно с учетом уже состоявшегося, реализованного художественного мира. Это не вымысел «относительно окружающей реальности, а вымысел принципиально новой реальности». Такой вымысел допускает то, что немислимо в реальном мире. Например, у И. Крылова листья и зефиры шепчутся, хвастаясь своей красотой, у Л. Толстого лес шумит. Художественный мир напрочь уходит от модели копирования или воссоздания реального мира. Он дефор-

мирует в своем пространстве реальный мир, создает полностью мир иной. В результате перед нами не редукция денотата и тем более не коннотации денотата, а совершенно иной денотат, существующий в другом изменении — художественном.

О. О. Подлісецька, доцент кафедри теорії літератури та компаративістики:

У процесі обговорення виникає питання: чи всі художні твори мають художній світ? Звернімось до міркувань польської дослідниці Катажини Роснер. Вона переконана, що в основі символічної системи художньої дійсності літературного твору лежить поняття предметної послідовності. Підтверджується це тим, що художній світ твору завжди гомологічний до якогось аспекту нехудожньої дійсності.

Відомо, що художній твір є системою презентаційних символів. Дослідниця оперує поняттям «предметна послідовність». Так, «читаючи найфантастичнішу казку, ми реконструюємо її художній світ; ми не можемо цього зробити, якщо не знаходимо обов'язкові в рамках цього світу предметної послідовності». Отже, можна зробити висновок, що предметна послідовність — це певна логічність у суб'єктно-об'єктних відносинах твору. Як приклад К. Роснер наводить анімований фільм «Зміна варти». У цьому фільмі немає акторів та предметів, крім сірників. «Незважаючи на це, — коментує дослідниця, глядач не має сумніву, що це фільм не про сірники, а про людей, а радше про військову зміну варти, при чому кожна коробочка стоїть у ряду замість одного солдата. Цікаво, що пізнавальна інтерпретація фільму взагалі б не змінилася, якби, наприклад, замість сірників там були предмети, подібні, наприклад, до олівців. Цей приклад підтверджує думку, що пізнавальна інтерпретація вимагає схоплення значущої аналогії і відкидання неістотних, а також те, що художній світ притаманний як реалістичним творам, що у зображенні своєму наслідують дійсність, певним чином її узагальнюючи, так і фантастичним та сюрреалістичним творам.

С. О. Фокіна, доцент кафедри світової літератури:

Касательно проблемы художественного мира произведения хотела бы заострить внимание на следующем важном аспекте: художественном мире как выражении коммуникативной при-

роды словесного творчества. Для меня цветаевода в данном ракурсе особый интерес представляет осмысление коммуникативных потенций поэтического мира. Коммуникативную природу поэтического мира или же мира, представленного в отдельном лирическом произведении, особенно в лирике, соотносящейся с эстетикой модернизма, а еще более авангарда, отличает установка не только на диалог с коммуникативным партнером, но стремление к акцентированию суггестивного и перформативного потенциала поэтического слова. Эту особенность русского авангарда Е. Фарыно охарактеризовал как свойство «именно *петь/ говорить/ заговариваться*», подразумевая, «увлеченность не предметом речи, а речью как таковой, самим языком и актом речепроизводства», что и порождает «жанровые предпочтения артикуляционно воздействующих актов речи типа гимнов, од, (вос)хвалений, (про)славлений, всяческих заговоров, заклинаний, колыбельных, треб/требований и молитв».

В данном случае показательной может быть специфика коммуникативных стратегий, осуществленных М. Цветаевой в цикле «Скифские».

В цветаевском цикле «Скифские» представлено сближение с эстетикой Авангарда 1920-х годов, что обуславливает своеобразие коммуникативных стратегий.

Все три стихотворения строятся как обращение: первые два к коммуникативным партнерам, подразумевающим поэта вообще и имплицитно личность Б. Пастернака, третье — к богине Иштар, выступающей покровительницей лирического «я». Первое стихотворение — послание и в нем фиксируется тема «разделенности расстоянием», второе — колыбельная, что подразумевает наличие суггестивного воздействия вплоть до заклинательного, третье — молитва, наделяет участников диалога соответственно медиальным и трансцендентальным статусом.

Каждое стихотворение цикла разворачивается как новая стадия перформативного диалога, способствующего как переживанию вместе с коммуникативным партнером магического обряда, так и самопознанию. Смена коммуникативных стратегий и фиксация различных «точек зрения» стимулируют переходы в разные модусы сознания. Околдовывание песенным

даром направлено на комунікативного партнера, на преодолення судьби і змінення собственої сутності.

Так колыбельная строится как заклинание, где лирическое «я» околдовывает и в тоже время отвращает заклятие:

*Как из моря из Каспий-
ского — синего плаща,
Стрела свистнула да ...
(спи,
Смерть, подушками глуша)...*

Скифия — направление, откуда пушена стрела, имеющая амбивалентную символику смерти и поетического дара. Море позволяет имплицитно обыгрывать значение имени «Марина». Подобный подтекст подчеркивает кроме обращенности к коммуникативному партнеру и наличие автокоммуникативного элемента в тексте стихотворения.

Но главное, в цветаевском цикле поэтическое слово способствует преодолению расстояния между лирическим «я» и адресатом. Коммуникативная стратегия, обретая многомерность, может расцениваться как автокоммуникация и как обращенность к собеседнику.

І. І. Томбулатова, аспірантка кафедри теорії літератури та компаративістики:

Дозвольте зупинитися на думці Д. Лихачова про стилетворчі тенденції світу художнього твору. Внутрішній світ твору словесного мистецтва (літературного чи фольклорного), на думку Д. С. Лихачова, має певну художню цілісність. Окремі елементи відображеної дійсності поєднуються один з одним в цьому внутрішньому світі в певній конкретній системі, художній єдності.

Ми часто не вивчаємо внутрішній світ художнього твору як ціле, обмежуючись пошуками «прототипів»: прототипів тієї чи іншої дійової особи, характеру, пейзажу, навіть « прототипів» подій і прототипів самих типів. Все окремо, відокремлено одне від одного. Світ художнього твору постає тому в наших дослідженнях роздрібленим, його відношення до дійсності розбивається й перестає бути цілісним.

Відмінність світу дійсності та світу художнього твору видається достатньо відчутною. Але справа не в тому, щоб «розуміти» щось, але й визначити це «щось» як об'єкт вивчення.

Насправді, треба не тільки констатувати сам факт відмінності, але й вивчати, в чому ці розбіжності, чим вони обумовленні і як організують внутрішній світ твору. Ми маємо просто встановлювати розбіжності між дійсністю та світом художнього твору, і тільки у розбіжностях бачити специфіку художнього твору. Специфіка художнього твору окремих авторів чи літературних течій може іноді бути саме у протилежному, тобто в тому, що цих розбіжностей в окремих частинах внутрішнього світу буде занадто мало, а точного копіювання дійсності занадто багато.

Внутрішній світ художнього твору, як системи, має ще свої власні взаємопов'язні закономірності, власні виміри і власний сенс.

Звичайно, і це дуже важливо, внутрішній світ художнього твору існує не сам по собі і не для самого себе. Він є автономним. Він залежить від реальності, «відображає» дійсність, але перетворення цього світу, яке дозволяє художній твір, має цілісний та цілеспрямований характер. Світ художнього твору — результат і точного відображення, і активного перетворення дійсності. Письменник створює певний простір, в якому відбувається дія. Письменник створює і час, коли відбувається дія. У творах може бути і свій психологічний світ: не психологія окремих дійових осіб, а загальні закони психології, яким підпорядковуються всі дійові особи, та які творять «психологічне середовище», в якій розгортається сюжет. Ці закони можуть відрізнятись від законів психології, що існують в дійсності, їм неможливо знайти точне відображення у підручниках психології та психіатрії. Моральна сторона світу художнього твору також дуже важлива і має, як й інше в цьому світі, «конструююче» значення.

Будівельні матеріали для побудови внутрішнього світу художнього твору беруться з дійсності, що оточує художника, але створює він свій світ у співвіднесенні зі своїми уявленнями про те, яким цей світ був, є чи повинен бути.

Світ художнього твору відображає дійсність прямо і опосередковано одночасно: опосередковано — через бачення митця,

через його художні уявлення, і прямо, безпосередньо в тих випадках, коли художник несвідомо, не надаючи цьому художнього значення, переносить у створений ним світ об'єкти дійсності чи уявлення та поняття своєї епохи.

Література «переграє» дійсність. Це «перегривання» відбувається у зв'язку з тими «стилетворчими» тенденціями, які характеризують творчість того чи іншого автора, того чи іншого літературного напрямку або «стиль епохи». Ці стилетворчі тенденції роблять світ художнього твору в певному відношенні різноманітнішим та багатшим, ніж дійсність, не зважаючи на всю його умовність.

Ю. О. Горостоватова, аспірантка кафедри теорії літератури так компаративістики:

Вже згадуваний сьогодні відомий російський вчений Д. Лихачов наголошував, що внутрішній світ художнього твору відтворює дійсність у деякому скороченому умовному варіанті. Художник, будуючи свій світ, не може відтворювати дійсність з тим же важливим їй ступенем складності.

Література бере тільки певні явища реальності, потім умовно їх скорочує чи розширює, робить яскравішими чи тьмянішими, стилістично організує, створюючи власну систему внутрішньо замкнену з властивими їй закономірностями.

Вивчаючи художній світ твору варто звертати увагу перш за все на те, яким він є, тобто куди нас «занурює» твір, який його час, простір, середовище, які у ньому закони психології і рухи ідей, які ті загальні принципи, що на основі них окремі елементи пов'язані у єдине художнє ціле.

Кожен художній твір відображає світ дійсності у своїх творчих ракурсах, які підлягають вивченню у їх художньому цілому. Важливо врахувати те, що дійсний факт не тотожний художньому, але так і не став об'єктом детального вивчення. Як наслідок виникає проблема розрізнення, обумовленості й організації ними внутрішнього світу.

Внутрішній світ художнього твору залежить від реальності, «відображення» світу дійсності, але те перетворення цього світу, яке допускається творчою уявою митця має цілісний і цілеспрямований характер, що пов'язаний з ідеєю твору, завданнями, які художник/митець ставить перед собою.

Світ художнього твору — наслідок і вірного відображення, й активного перетворення дійсності. Мова йде про те, що автор не тільки відображує оточуючу його дійсність, але й створює (моделює) нову, в якій діють власні взаємопов'язані закономірності, власні виміри і яка має власний смисл, як система, існуючи не сама по собі і не для самої себе.

Сам письменник виступає «модулятором», творцем нової реальності.

Світ художнього твору може відображати дійсність одночасно непрямо (через власні уявлення художника) і прямо (через невідоме перенесення художником у створений ним світ явищ дійсності, уявлень, понять своєї епохи). Наслідками такого відображення є поява одного з сюжетоорганізуючих мотивів будь-якого художнього твору — мотиву маски, поділ хронотопу сюжету і мотиву на зовнішній і внутрішній тощо.

Для внутрішнього світу художнього твору характерним є, за Д. Лихачовим, «опір середовища»: дії можуть бути швидкими чи загальмованими, повільними у часі, можуть охоплювати



більший чи менший простір, з'являються перешкоди сюжетного і природного характеру, твір може стати «психологічно інертним». Турбулентність, криза опору середовища, *плинність (мінливість)*, кінематична в'язкість, дифузія, ентропія можуть становити суттєві особливості динамічної структури внутрішнього світу художнього твору.

Простір внутрішнього світу художнього твору не співвідноситься з простором письменника-модулятора, як і час. Реальний час і простір не має сили над героями — тільки подієвий.

Де домінує сюжет, наголошує Д. Лихачов, внутрішній світ твору завжди тією чи іншою мірою *«неотруднений» (незатруднений)*. Опір середовища зменшується, час прискорюється, простір розширюється.

Сюжети творів, які торують шлях через психологічне і ідейне життя, що також входить до внутрішнього світу художнього твору, відрізняється найменшим опором середовища. Такий світ працює на «малих зчепленнях», окремі частини його мало пов'язані одна з іншою. Причинно-наслідкові зв'язки слабкі. Світ постійно розглядається з різних точок зору («поліфонічно»), завжди у русі і завжди мовби подрібнений, з частими порушеннями побутових закономірностей.

Події твору відбиті через враження про них. Ці враження заздалегідь неповні і суб'єктивні. Автор підкреслює, що не несе відповідальності за них. Він нерідко прямо відмовляється пояснити те, що відбувається. Завдяки цьому максимально емансипована. Своєрідним фільтром і упорядником авторського задуму, його фантазії, каталізатором втілення моделей авторських художніх світів у художнє ціле, а також полігоном для побудови внутрішнього світу художнього твору виступає сюжет з кількома основними сюжетоорганізуючими мотивами — маски (що пов'язано з поняттями оповідача, розповідача, автора у зовнішньому хронотопі, героя, характеру психологічного типу — у внутрішньому), зустрічі (авторської і читацької свідомостей (горизонтів), свідомостей автора, героїв, читача тощо), дороги.

Нонна Шляхова

Стаття надійшла до редакції 12 листопада 2013 р.