

УДК 82.09

Ольга Подлісецька

ПРЕДМЕТНА ПОСЛІДОВНІСТЬ ЯК ГОЛОВНА ОЗНАКА ХУДОЖНЬОГО СВІТУ (ДО ПИТАННЯ ПІЗНАВАЛЬНОЇ ФУНКЦІЇ ТВОРУ)

У статті розглядається поняття предметної послідовності як основи символічної системи художньої дійсності літературного твору.

Ключові слова: художній світ, художня та нехудожня дійсність, літературний твір, пізнання, впізнання.

В статье рассматривается понятие предметной последовательности как основы символической системы художественной действительности литературного произведения.

Ключевые слова: художественный мир, художественная и нехудожественная действительность, литературное произведение, познание, узнавание.

The article considers the Subject Sequence notion as the basis for the artistic reality symbolic system of literary work.

Key words: artistic world, artistic and non-artistic reality, literary work, cognition, recognition.

Доки світ Літератури збагачуватиме і поглибовуватиме наш досвід пізнання світу дійсності, доти Час не матиме влади над магічною здатністю сувою згорнутого Тексту до розгортання.

М. Зубрицька

Уявлення про особливий, замкнутий у собі світ художнього твору з'явилося ще з XVIII ст., характерне для філософської естетики преромантизму й романтизму. Поняття «світ героя» з'явилося в М. Бахтіна («Автор і герой в естетичній діяльності») та в дослідженнях Р. Інгардена й У. Еко, про особливості створення та сприйняття художнього світу говорять Г.-Г. Гадамер та О. Лосев. До цієї важливої проблеми поетики звернувся Д. Лихачов у статті «Внутрішній світ художнього твору» (1968) [див.: 9]. За Д. Лихачовим, «художній» світ відрізняється від реального, по-перше, іншою системністю (простір і час мають свої властивості й підкоряються внутрішнім законам); по-друге, своєю залежністю від стадії розвитку мистецтва (різні

долітературні й літературні уявлення про людину і світ), а також від жанру й автора. Цей світ, на думку Лихачова, — «художній» настільки, наскільки є світом героя, а не нашим світом: входить у світогляд героя і (або) становить собою його оточення. Схожа думка і в У. Еко: «художній світ — це не можливий світ, а світ, у якому живе читач» [5, с. 438].

Мета даної статті — прослідкувати особливості наукового функціонування поняття «художній світ» та дослідити символічну сутність пізнавальної функції твору, яка, на думку Ю. Борєва, є однією з важливіших функцій мистецтва [1].

Поняття «світу взагалі», як відомо, дуже широке. Так само широким є поняття художнього світу. Всеохопно й різнопланово сприймає світ художнього твору польський літературознавець Є. Фаріно, він розуміє його як «будь-який предмет висловлювання, тобто все, про що йде мова в тексті» [12, с. 26]. На його думку, світ багатьох творів набуває рис матеріального, предметного світу. Але ця умова необов'язкова — можливі й такі твори, де світ у розумінні реально існуючих предметів та явищ зовсім не згадується.

Згідно з літературознавчою енциклопедією, світ художнього твору є формою втілення художньої дійсності. Художньою дійсністю є автономна образна картина, створена уявою письменника і втілена у тексті твору. Важливо зазначити, що вона постає явищем відмінним, іншим, але рівнозначним докільку [7, с. 566]. За Гадамером, «світ твору мистецтва насправді демонструє цілком і повністю перетворений світ, що про нього всі можуть дізнатися, «як воно є насправді» [2, с. 112]. Ідея даного і створеного, за спостереженнями Н. Шляхової, цікавить і М. Бахтіна, який пише про те, що висловлювання «завжди створює щось раніше неіснуюче, абсолютно нове і унікальне. І хоча все створене завжди створюється із чогось, проте воно неминуче перетворюється в створеному» [11, с. 29]. Отже, вже з цих думок можна припустити, що художній світ і створює нову реальність, і перетворює вже знайому дійсність.

Звісно, художній світ притаманний не тільки міметичним творам, що у зображенні своєму наслідують дійсність. Польська дослідниця Катажина Роснер полемізує з прихиль-

никами т. з. «міметичного» пізнання мистецтва, які проголошують, що пізнавальний зміст передається передусім через мистецтво, яке окреслюється як реалістичне. Так, на думку американського дослідника Джозефа Марголіса, кожен літературний твір має два рівні: мовний рівень та художній світ. Обидва рівні, на його думку, є фіктивними (такими, що не вказують ні на що поза собою), і в цьому, на думку К. Роснер, криється логічна помилка, адже, якщо навіть художній світ фіктивний (хоча й це доволі суперечливий факт), то «світ речень про людей та їх оточення» є реальним. На думку дослідниці, як форма музичного твору передає почуття, так і художній твір є системою презентаційних символів, причому художній світ у творі гомологічний до якогось аспекту нехудожньої дійсності. При цьому дослідниця вводить поняття *предметної послідовності* — обов'язкову категорію для читацької реконструкції художнього світу будь-якого твору. «Читаючи найбільш фантастичну казку, ми реконструюємо її художній світ; ми не можемо цього зробити, якщо не знаходимо обов'язкової в рамках цього світу предметної послідовності» [8, с. 179]. Отже, предметна послідовність — це певна логічність у суб'єктно-об'єктних відносинах твору. Важливо, що «якщо ми цієї закономірності не знайдемо, то стверджуємо, що твір є беззмістовним або для нас незрозумілим». В тому й полягає, на думку К. Роснер, критична діяльність, що критик віднаходить та експлікує правила предметної послідовності. «Аби те, художнє, було «світом», наголошує дослідниця, — тобто, становило певну цілість, недостатньо, щоб воно складалось з певної кількості фіктивних осіб, предметів і подій. 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» [8, 179]. Отже, крім того, що художній світ створює та перетворює дійсність, він її ще й відтворює. Вибудовування складної структури між нехудожньою дійсністю та художнім світом виглядає, на наш погляд, таким чином:



Р. Інгарден пояснює виникнення схематичності кожного художнього твору тим, що між мовними засобами зображення та тим, що має бути зображено у творі, існує суттєва диспропорція, а також з огляду на естетичне сприйняття твору художньої літератури, при якому «буттям» — «істиною» нам видається те, що дано у творі» [6, с. 101].

Досліджуючи художній образ, літературознавці порівнюють його з науковим поняттям. К. Роснер теж проводить таку паралель, пояснюючи художній світ: «Як наука, описуючи свою галузь явищ, розкладає їх за певними категоріями, так і письменник категоризує свою художню дійсність за допомогою її схематизування, хоча, ясна річ, презентаційний літературний символ є символом іншого типу, ніж абстрактне поняття» [8, с. 179]. Світ завжди має предметну послідовність, і, отже, схематичну структуру моделі, а ця модель є схемою художнього бачення. Головне тут, очевидно, та системність та внутрішня логіка, яку помічає У. Еко: «Хай навіть ми маємо справу зі світом зовсім ірреальним, у якому віслюки літають, а принцеси оживають від поцілунку. Але при всій довільності й нереалістичності цього світу мають виконуватись закони, встановлені на самому початку» [5, с. 438]. На думку Л. Чернець, світ твору являє собою систему, так чи інакше співвідносну зі світом реальним: у нього входять люди, події, природа, речі, у ньому є час та простір. Причому оскільки слова, за Л. Чернець, є знаками предметів, то предметна зображальність властива всім родам літератури [10, с. 194]. «Це завжди умовний, створений за допомогою вимислу світ, хоча його «будівельним матеріалом» слугує реальність. Але текст — це «не можливий світ (...), — переконаний У. Еко, — це частина облаштування світу, де також

живе читач, це механізм продукування можливих світів (фабули, персонажів у фабулі і читача за межами фабули)» [4, с. 342].

Д. Марголіс переконаний у відокремленості художнього світу від реальної дійсності. Але К. Роснер наголошує, що форма художнього світу не виключає відносин з художньою дійсністю, а навпаки, уможливорює ці відношення. Адже поняття предметної послідовності, яке, на думку дослідниці, служить для пояснення категорії «художній світ», не має сенсу без віднесення до якоїсь дійсності» [8, с. 179]. Як доказ дослідниця наводить концепцію Р. Інгардена, який вважає: якщо художній світ може перебувати у відносинах з багатьма конкретизаціями — уявними дійсностями, то так само він може перебувати в аналогічних відношеннях з фрагментами нехудожньої дійсності, наприклад, реальністю. Цілком обгрунтованим, на думку дослідниці, є 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. 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 художньо-інформаційну щільність.

К. Роснер підтримала тезу польського дослідника Хвістка: «Без поняття якоїсь дійсності поняття форми є цілковито неозначеним, адже апріорі можна взагалі все» [8, с. 180]. Подібну думку зустрічаємо і в У. Еко: «Жодний вигаданий світ не може бути повністю автономний, оскільки, виводячи *ex nihilo* всі його індивідууми та всі їхні властивості, було б неможливо окреслити максимальний і послідовний стан речей», «всі можливі світи, особливо художні, запозичують із реального світу

багато своїх індивидуумів, які ми розпізнаємо саме такими в світі референції» [4, с. 309].

Згідно з цими спостереженнями можна зробити висновок, що поняття форми не можна означити без віднесення до певної художньої конвенції, адже відмінною є *«формальна когерентність»* у реалістичному, імпресіоністичному та футуристичному мистецтві. Причому, наголошує польська дослідниця, «жоден вид стосунків «презентаційна модель — дійсність» не вирізняється. Хвістек спростовує забобон про «примат реалізму як малярського типу, найближчого до дійсності» [8, с. 183], оскільки, і в цьому його підтримує К. Роснер, різноманітним стилям, як і філософським системам, підпорядковуються відмінні способи моделювання дійсності. І Хвістек, і Франкастель сходяться у тому, що, якщо малярство ХХ ст. здається незрозумілим, то причиною цього є спроба інтерпретування його в рамках невідповідної семіотичної системи, «оскільки достеменно відомо, що давнього поняття предмета недостатньо для пояснення сенсу сучасних творів» [8, с. 186]. Отже, як можемо помітити, поняття *формальної когерентності* Хвістека цілком відповідає поняттю *предметної послідовності* у К. Роснер. Художня література пізнає світ тільки йй притаманними способами, і типологія стилів презентаційного мистецтва є водночас типологією форм художніх світів, тому пізнавальна функція не є позаестетичною. На думку дослідниці, твір тільки тоді не виконує пізнавальної функції, коли не є твором мистецтва [8, с. 184]. Художній світ є схематичною моделлю певної художньої дійсності, але і може перебувати у відносинах моделі і з нехудожньою дійсністю. Адже мистецтво теж пізнає світ, хоча інакше, ніж наука та філософія, воно може бути творчістю уяви та водночас виконувати пізнавальну функцію. Адже, на думку Франкастеля, «Метою мистецтва є не творення вигідного у вжитку відбитка світу, а й дослідження його й одночасно пояснення в новий спосіб» [див.: 8, с. 186]. Ця думка, очевидно, йде від відомої аристотелівської тези про те, що мистецтво не копіює дійсність, а відтворює її.

К. Роснер підсумовує свою тезу: «Форма художнього шару — це предметна послідовність складної системи презент-

таційних символів; а пізнавальна цінність, здійснювана цим шаром, — це сума змістів, виражених символічною системою» [8, с. 187]. Дослідниця не заперечує домінування пізнавальної функції саме у міметичному мистецтві, оскільки всім відомо, що мімезис — це певна узгодженість, подібність між художнім шаром та відповідною йому реальною дійсністю [8, с. 188]. Але будь-яка художня модель може бути моделлю певної нехудожньої дійсності, якщо існує хоча б якась аналогія між нею та тим фрагментом дійсності, який уможливує її ідентифікацію [8, с. 189]. Як приклад дослідниця 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, причому кожна коробочка стоїть у ряду замість одного солдата» [8, с. 189]. Дослідниця переконана: пізнавальна інтерпретація фільму взагалі б не змінилася, якби, наприклад, замість сірників там були предмети, подібні, наприклад, до олівців. Цей приклад підтверджує думку К. Роснер, що мімезис є багатозначним поняттям, і пізнавальна інтерпретація вимагає схоплення значущої аналогії і відкидання неістотних.

Про те, що не кожному митцю вдається вибудувати предметну послідовність у творі, говорить Р. Ингарден: «Може вдатись і не вдатись наділення представлених предметів нереальним, «казковим» характером. І тоді в обох випадках, якщо має місце удача, деякі з нас схильні говорити про «правдивість» твору»... тоді виникає «досконале втілення», певний буттєвий характер, а тим самим арсенал притаманних даному буттю якостей [6, с. 97].

Торкаючись проблеми художнього світу твору, Г.-Г. Гадамер порівнює твір з грою: «Твір для того, хто сприймає, — це начебто ігровий майданчик, на який він має вийти», оскільки «в аспекті пізнання істини буття *зображеного* матеріалу постає як щось більше за буття *зображуваного* матеріалу» [3, с. 113]. Філософ використовує поняття гри, оскільки «впізнання» — основна її риса. Читаючи твір, ми прагнемо пізнати життя більше, ніж його знаємо, за словами Гадамера, «радість упізнання

скоріше за все полягає у тому, що пізнається більше за те, що було відоме» [3, с. 113]. Звісно, художній світ — це не дійсність, а перетворена дійсність. «Але поняття наслідування здатне описувати гру мистецтва лише за тієї умови, що йтиметься про закладений у наслідуванні пізнавальний зміст» [3, с. 112], «у мистецькому зображенні діє впізнавання, що має характер дійсного пізнання суті» [3, с. 114]. При вибудовуванні художнього світу, на думку Ингардена, «необхідна певна тенденція видавати себе за інший, відсутній предмет, «замінювати» його, так щоб цей відсутній предмет здавався нам наочно присутнім у предметі, який його представляє» [6, с. 96]. Схожі думки зустрічаємо і у філософа О. Лосева, який вважає, що «художній твір і передбачає попередній свій первообраз, і не передбачає його» [цит. за 11, с. 30].

Отже, на основі поданих спостережень можемо зробити висновок: вибудовуючи предметну послідовність у літературному творі, автор створює художній світ, у якому у певній мірі відтворює, і водночас перетворює реальну дійсність.

ЛІТЕРАТУРА

1. Боров Ю. Эстетика / Ю. Боров. — [4-е издание, доп]. — М. : Политиздат, 1988. — 496 с.
2. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного / Г.-Г. Гадамер. — М. : Искусство, 1991. — 367 с.
3. Гадамер Г.-Г. Истина і метод: Пер. з нім. / Г.-Г. Гадамер — К. : Юніверс, 2000. — Т. I : Герменевтика I : Основи філософ. герменевтики. — 464 с.
4. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / У. Еко ; Пер. з англ. Мар'яни Гірняк. — Львів : Літопис, 2004. — 384 с.
5. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // У Эко. Имя розы. — М., 1989. — С. 437–438.
6. Ингарден Р. О различном понимании правдивости («истинности» в произведениях искусства) / Р. Ингарден; Перевод с польского А. Ермилова и Б. Федорова // Исследования по эстетике. — М.: Изд. иностр. л-ры, 1962. — С. 92–113.
7. Літературознавча енциклопедія : у двох томах / [автор-укл. Ю. І. Ковалів]. — К. : ВЦ «Академія», 2007. — Т. 2. — 624 с. — (Енциклопедія ерудита).

8. Роснер К. Художній світ і пізнавальна функція літературного твору // Катажина Роснер. Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина XX — початок XXI ст. / [упоряд. Б. Бакули ; за ред. В. Моренця ; пер. з пол. С. Яковенка]. — К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. — С. 172—197.
9. Теория литературы : учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учебн. заведений : в 2 т. / под ред. Н. Д. Тмарченко. — М: Издательский центр «Академия», 1994. — 512 с. — Т. 1: Н. Д. Тмарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика.
10. Чернец Л. Мир произведения // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины / под ред. Л. Чернец. — М. : Академия, 2000. — С. 191—209.
11. Шляхова Н. Філософсько-філологічна концепція тексту М. Бахтіна / Н. Шляхова // Проблеми сучасного літературознавства : збірник наукових праць / відп. ред. Є. М. Черноіваненко. — Одеса : Астропринт, 2012. — Вип. 17. — С. 26—33.
12. Faugno J. Введение в литературоведение. Часть II. — Katowice, 1980. — 250 с.

Стаття надійшла до редакції 16 вересня 2013 р.