

УДК 82.0(075.8)

*Валентина Мусий*

## К ВОПРОСУ О СОДЕРЖАНИИ КАТЕГОРИИ «ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР»

*В статье предпринята попытка определения и разграничения понятий: «авторский мир», «художественный мир», «художественная картина мира».*

**Ключевые слова:** художественность, автор, читатель, художественный мир, художественная картина мира, авторский мир.

*У статті зроблена спроба визначення та розмежування понять: «авторський світ», «художній світ», «художня картина світу».*

**Ключові слова:** художність, автор, читач, художній світ, художня картина світу, авторський світ.

*The author of the article tries to define and delimitate concepts: «author's world», «artistic world», «artistic picture of world».*

**Key words:** *artism, reader, author, artistic world, artistic picture of world, author's world.*

Проблемы, к решению которых мы обратились, актуальны и неисчерпаемы одновременно. Ясно, что определение содержания понятия «художественный мир» предполагает постановку и ответ на вопрос, как именно «сделано» и конкретное художественное произведение и все, что относится к художественному наследию писателя. Каждое творение художника является составляющей, звеном его художественного мира (авторского мира), а выстраивание этого мира всегда определяется индивидуальной для каждого творца системой идеалов, моделей, концепций и концептов — всем тем, что дает, по мнению В. И. Тюпы, «смылопорождающий эффект», то есть тех векторов и форм «ощельнения», которые характерны для индивидуальной творческой системы каждого автора и которые проявляются в каждом отдельном его произведении и в их совокупности [8, с. 34]. Е. М. Черноиваненко подчеркивает, что литературное произведение становится миром в эпоху индивидуальности, «когда утверждается новый — эстетический — тип литературы, в произведении господствует... план изображения» [9, с. 430]. Причем, добавляет он, «такое изобраа-

жение, в котором воплощено авторское отношение к данным реалиям» [9, с. 428]. Можно предположить, насколько неожиданной (непривычной, даже неправильной) могла показаться новая литература средневековому человеку, обнаружившему, что писателя занимает изложение не сути мира, а, главным образом, своего переживания этого мира. В этом плане интересен фрагмент книги М. И. Стеблин-Каменского «Мир саги», где моделируется подобная ситуация. Автор, человек XX века, «беседует» с одним из средневековых исландцев. Их встреча «произошла» в номере гостиницы, где он проживал, находясь в Рейкьявике. Призрак назвал себя Торлейвом и сообщил, что был потревожен прокладкой трубопровода и уже с осени не находил покоя. С ним-то Стеблин-Каменский и разговорился о современной литературе. Торлейв был абсолютно разочарован ею, новыми «сагами», поскольку в них не было того, что необходимо, и было много ненужного. Жанровые законы средневековой саги требовали подробного перечисления всех членов рода главного героя, описания его викингских походов, его распрей с другими людьми и последующей мести. Что же касается описаний природы, а тем более вымысла, который Торлейв обнаружил в «новых сагах», то они показались ему не только ненужными, но даже вовсе недопустимыми. Прочитав детектив, он был поражен тем, что после описания убийства шла речь не о мести («у убитой было много родичей, так что было кому осуществить эту месть»), а о поисках убийцы («Если тот, кто рассказал эту сагу, действительно ничего толком не знал, то зачем же он взялся ее рассказывать?»). Удивление Торлейва вызывало то, что рассказчик этой «саги» «так мало знает о людях, упоминаемых в ней, об их происхождении», «и в то же время рассказывает много совершенно лишнего: например, в одном месте он говорит, что солнце светило, трава была зеленая, а сено пахло сеном» [6, с. 124]. «Сочинять все подряд, да еще в саге ни о чем! До чего же люди изолгались! — горестно удивлялся Торлейв» [6, с. 126]. Итак, можно предположить, что все, относящееся к пониманию литературного произведения как «художественного мира», то есть мира, созданного автором по художественным законам и выражающего его собственную

творческую индивидуальность, не было бы оценено человеком риторической культуры. Думается, именно на эту, субъектную сторону произведения, и обращает внимание А. Н. Андреев, когда пишет, что художественный мир — «это система редуций, набор определенных плоскостей (углов зрения), при совмещении которых создается стереоэффект, эффект объемности, «само моделишности», иллюзия живой жизни» [1, с. 194].

Итак, на первый план вышло индивидуально-авторское. Но как связаны мир художественного произведения и мир автора? В ряде случаев их отождествляют. Это происходит тогда, когда идет речь обо всех созданных автором произведениях, которые при этом рассматриваются как целостный, единый, вероятностный текст. В таком значении употребляет категорию «художественный мир», к примеру, В. Э. Вацура, в статье «Художественная проблематика Лермонтова»: «При всем многообразии это творческое наследие представляет собою единый художественный мир, со своими законами литературной эволюции, с характерными, ярко выраженными чертами индивидуальности, со своим кругом художественных проблем, которые делают его уникальным и неповторимым» [2, с. 554]. Понимание специфики художественного мира того или иного автора возможно на основе изучения сюжетно-тематического, персонажного, языкового уровней его произведений, вычленения наиболее характерных (часто встречающихся) для этого автора концептов и образов-символов. При этом, как уже было сказано, учитывается не одно произведение, созданное этим автором, и не только опубликованное его наследие, но также и варианты, черновики, помогающие судить о логике творческого процесса. В учебном пособии В. Г. Зинченко, В. Г. Зусмана и З. И. Кирнозе предлагается такое определение: «символическая инвариантная статико-динамическая модель произведения или творчества в целом, окруженная веером потенциальных текстов-вариантов» [3, с. 180]. Однако понятия «авторский мир» и «художественный мир» не всегда тождественны, как не тождественны автор и то, что им создано. А значит, мы отвлекаемся от творчества художника как единого неповторимого мира и ограничиваемся лишь одной из его составляющих как

самостоятельным миром. Из приведенного выше определения следует, что художественный мир произведения — это «символическая инвариантная статико-динамическая модель». Остается выяснить — модель чего? Модель мира, который был воспринят писателем? Или же модель способов выражения им его миропереживания? В ходе нынешней дискуссии неоднократно возникало разделение классической литературы и литературы постмодернизма. Пожалуй, суть в самом по себе слове «мир» (действительность), то есть в возможности признания наличия мира за пределами отдельного «я». Искусство романтизма (позже это повторится, безусловно, по-своему, у модернистов, в частности, у символистов) предполагает наличие Абсолюта, постигаемого лишь на уровне интуиции, творческого экстаза, благодаря встрече с духами и т. д. Реалистическое искусство направлено на социально-историческое познание действительности, явленной человеку благодаря наличию у него органов чувств. При этом и у романтиков, и у реалистов происходит художественное познание чего-то находящегося за пределами отдельного «я» или же самостоятельного непознанного мира внутреннего «я». Что же касается литературы постмодернизма, то она отвергает любую возможность наличия действительности (реальности), которая не связана с «я». Существует столько миров (психических, виртуальных и т. д.), сколько и людей, и каждый раз может идти речь лишь о действительности, смоделированной отдельным «я» и никакого отношения к «чужой» действительности не имеющей. Но все это не отрицает наличия художественного мира как у романтиков (символистов), у реалистов, так и у постмодернистов. Различие заключается в самом характере этих художественных миров, а также художественных законов, по которым они организованы.

Зададимся вопросом: а что является определяющим в организации художественного мира? И здесь возникает проблема, которая сродни той, что во время круглого стола была поднята в связи с возможностью обозначения художественного перевода как самостоятельного «художественного мира». Чем является перевод — повторением «чужого» (автора, чье произведение переводится) художественного мира или новым

художественным миром, созданным переводчиком? Мы остановимся не на переводе, а на *повторении* чьего-то произведения, на том, что находится рядом с плагиатом, и в то же время им не является. Эта проблема является актуальной в современной литературе и в первую очередь — писателей-постмодернистов, к примеру, в романе современного английского автора Питера Акройда «Чаттертон». В его центре — несколько героев-импровизаторов. Но остановимся на небольшом по объему тексте, рассказе итальянского писателя Томмазо Ландольфи (1908—1979) «Слепая всевидящая богиня», хотя и его многоплановость не может быть охвачена в рамках этих заметок. Интерес именно к этому автору не случаен. На русский язык переведены его рассказы, объединенные в книги «Солнечный удар» (1987) и «Жена Гоголя и другие рассказы» (1999), а также роман «Осенняя история» (2005). Однако и у себя на родине, и за пределами Италии он известен, прежде всего, как переводчик Пушкина, Гофмана, Лескова, Достоевского, Кафки и ряда других художников. Нельзя исключить, что переводческая деятельность и вызвала у него интерес к проблеме повторения авторства, ведь переводчик призван, в первую очередь, помочь читателю познакомиться с иноязычной литературой, а, следовательно, наиболее точно воссоздать мир писателя, чьи произведения он переводит. Герой рассказа, на котором мы решили остановиться, поэт Эрнесто, следуя печальному выводу о том, что «однажды поэзия умрет», основанному на том, что «комбинации фраз, слогов, при всей их многочисленности, изначально ограничены» и что однажды «придется начинать сызнова и, хочешь не хочешь, воспроизводить предыдущие стихотворения или комбинации, то есть копировать поэтические опусы предшественников», решил не «лезть вон из кожи» и в результате своих «горьких статистических раздумий» стал «сочинять стихи, вытаскивая слова-жребии» «из сделанной на заказ объемистой урны с ручкой, напоминающей разом и лотерейный барабан, и цилиндрическое приспособление, в каких в старые добрые времена жарили кофе, и блаженной памяти примитивную веялку». Если учесть, что в 1932 году Томмазо Ландольфи защитил диплом по творчеству А. А. Ахматовой,

можно высказать предположение, что «урна с ручкой», «лотерейный барабан», «веялка» и «приспособление» для жарки кофе представляют собой развернутую метафору того «сора» («Когда б вы знали, из какого сора / Растут стихи, не ведая стыда»), о котором идет речь в стихотворении «Мне ни к чему одические рати...». Игровой характер подобного очевиден. По существу, разоблачается (обыгрывается) возможность буквального восприятия строк стихотворения об источниках поэзии. Возражая толкованию поэзии только как искусства о высоком («Чуждайтесь низкого: оно всегда уродство», — призывал Н. Буало), Ахматова, по верному замечанию Г. М. Темненко, «не столько нарушает, сколько расширяет границы классической лирики, возвращая ей простоту и непринужденность, которые были свойственны античности» [7, с. 129]. Но утверждая право «сора», «сорняков» — всего, что не укладывается в традиционное понимание содержания поэзии, — быть источниками вдохновения, А. А. Ахматова исходила из права художника на свободу собственного творческого «я». Но в чем состояла свобода поэта Эрнесто у Ландольфи? Лишь в выборе места и формы слов. Речь не шла об образности этих слов, которые выражали бы авторское «я». Если уж на то пошло, поэт Эрнесто абсолютно лишился свободы творчества, поскольку лишь доставал те карточки со словами, которые «выдавала» ему «слепая всевидящая богиня». Его труд завершился тем, что у него сначала сложилось «Выхожу один я на дорогу» М. Ю. Лермонтова, а затем — «Я помню чудное мгновенье...» А. С. Пушкина. Правда, включение этих произведений русских поэтов в текст рассказа Т. Ландольфи — результат творчества не самого итальянского писателя, а Е. М. Солоновича, который перевел «Слепую всевидящую богиню» на русский язык. В оригинале речь шла о стихах Дж. Леопарди и Ф. Петрарки. Стараясь добиться моментального узнавания читателем тех текстов, которые складывал Эрнесто, переводчик был вынужден обратиться к русской поэзии. Не будем останавливаться на вопросах, возникших в сознании поэта Эрнесто (имеет ли он право на авторство, чьей волей — не случайно же в названии рассказа заявлена судьба как «слепая всевидящая богиня» — определялся

выбор карточек со словами и т. д.), но зададимся следующим: а что повторял поэт Эрнесто? — Текст? Художественный мир? Ведь он не просто доставал и складывал слова: он выбирал для них формы, менял их местами, добиваясь точности фразы и подчиняясь законам рифмы. Вот, к примеру, как у него соединились слова «ночь», «тихий», «пустыня», «внимать». «На одно прилагательное претендовали сразу два существительных: *ночь* и *пустыня*. Эрнесто отдал было его *пустыне*, но тут же и отобрал, полагая, что в наметившемся контексте стихотворения уже само слово *пустыня* подразумевало тишину. В то же время, являясь убежденным противником инверсий, он не мог позволить себе написать *ночь тихая*, а потому у него не было другого выхода, кроме как заменить полную форму прилагательного краткой». Выходит, что он сочинил эти стихи независимо от Лермонтова. Тем более, что истина относительно авторства составленных им поэтических строк, давно и хорошо известных и ему и другим читателям, открылась Эрнесто лишь после того, как сложилось целое стихотворение. А значит, он никому не подражал и никого не повторял! Но вернемся к уже сформулированному вопросу и несколько иначе его обозначим: а что было создано поэтом Эрнесто? Текст? Художественный мир? Достаточно ли для того, чтобы произведение стало художественным миром, его соответствия законам согласования слов и ритма? Ведь в тексте рассказа Т. Ландольфи ни разу не упоминается о том, что на процесс сочинения Эрнесто стихов повлияло переживаемое им душевное состояние или же что в них воплотился характерный для него круг философских проблем, особенности его видения действительности, его стиля, наконец... А вслед за этими вопросами встает строй новых. Известно, что соавтором произведения является его читатель. Но, даже, если не касаться вопросов рецепции и интерпретации, а ограничиться самым простым уровнем: а если читатель не был знаком с творчеством не только Джакомо Леопарди, но и Михаила Лермонтова, стихи которого возникли в произведении по воле переводчика, и для него единственным автором «Выхожу один я на дорогу...» был поэт по имени Эрнесто? Изменилось ли что-либо в сути этих стихов как художественного мира?

Ситуация представляется еще более сложной, если понятие «художественный мир» дополнить близким, но не тождественным «художественная картина мира». Художественное произведение — это результат реакции писателя на какое-то событие, состояние мира в тот или иной момент его жизни. Художественная картина мира — это созданный писателем в соответствии с эстетическими законами образ действительности. Но эта картина мира ни в коем случае не является повторением действительности, ее копией. Для иллюстрации этого обратимся к примеру из повести Н. В. Гоголя «Портрет». Ее герой, молодой художник Чартков случайно приобретает портрет старика. Больше всего его поразили глаза старика. Именно из-за них портрет производил странное впечатление. Когда портрет был еще в лавке торговца, одна женщина увидела его, испугалась, вскрикнула: «Глядит, глядит», — и попятилась назад. И сам Чартков пережил «какое-то неприятное, непонятное самому себе чувство» [4, с. 69]. Когда же он принес портрет домой и внимательно разглядел его, он понял причину подобной реакции. «Это было уже не искусство: это разрушало даже гармонию самого портрета. Это были живые, это были человеческие глаза! Казалось, как будто они были вырезаны из живого человека и вставлены сюда. Здесь не было уже того высокого наслаждения, которое объемлет душу при взгляде на произведение художника, как ни ужасен взятый им предмет; здесь было какое-то болезненное, томительное чувство. «Что это? — невольно вопрошал себя художник. — Ведь это, однако же, натура, это живая натура; отчего же это странно-неприятное чувство? Или рабское, буквальное подражание натуре есть уже проступок и кажется ярким, нестройным криком? Или, если возьмешь предмет безучастно, бесчувственно, не сочувствуя с ним, он непременно предстанет только в одной ужасной своей действительности, не озаренный светом какой-то непостижимой, скрытой во всем мысли, предстанет в той действительности, какая открывается тогда, когда, желая постигнуть прекрасного человека, вооружаешься анатомическим ножом, рассекаешь его внутренность и видишь отвратительного человека?» [4, с. 74]. Итак, художественное произ-



ведение тогда будет художественным, когда писатель, кроме натуры (той действительности, которую он наблюдал), вносит в него и свое понимание, переживание — все то, что и выполняет роль «озаряющего» начала. Возвращаясь к рассказу Томмазо Ландольфи «Слепая всевидящая богиня», мы вынуждены признать, что между М. Ю. Лермонтовым и Эрнесто, которые применительно к стихотворению «Выхожу один я на дорогу...» выполняют роль «озаряющего начала», больше несходства, чем близости уже потому, что один жил в России в первой половине XIX века, а второй — в XX веке и в Италии. Могли ли они представить одну и ту же картину мира? И что скорее может оказаться близким — художественный мир стихотворения или воплощенная в нем картина мира? Вопросов настолько много, что хочется завершить их цепочку и постараться предложить что-либо положительное, какую-то попытку синтеза.

**Попытки предварительного синтеза.** Художественный текст опирается на образное отражение мира, обладает функцией эмоционального воздействия на читателя. В художественном произведении писатель создает свою реальность, отличную от той, что окружает его в жизни. Он пользуется наиболее близкими его манере словами, символами, образами, средствами художественной выразительности. Каждый крупный художник неповторим, а каждое художественное произведение этого писателя — оригинальная, неповторимая художественная картина мира, если отвечать на вопрос: «что открывается воображению читателя?» и неповторимый художественный мир, если отвечать на вопрос: «как все в произведении согласовано?». Что же касается содержания категории «авторский мир», то представляется, что это воплощенный с помощью художественных средств, основанный на определенных художественных принципах и выразившийся во всем корпусе произведений конкретного автора, обусловленный строем души, а также специфическими для этого писателя особенностями художественного сознания его ответ на основной для него комплекс проблем действительности.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Андреев А. Н. Теория литературы: учебник: В 2 ч. Ч. 1. Художественное произведение / А. Н. Андреев. — Минск: Изд-во Гревцова, 2010. — 200 с.
2. Вацуро В. Э. О Лермонтове: Работы разных лет / В. Э. Вацуро. — М.: Новое издательство, 2008. — 716 с.
3. Зинченко В. Г. Методы изучения литературы. Системный подход: Учебное пособие / В. Г. Зинченко, В. Г. Зусман, З. И. Кирнозе. — М.: Флинта; Наука, 2002. — 200 с.
4. Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 8 т. / Н. В. Гоголь. — М.: Правда, 1984. — Т. 3. — 336 с.
5. Ландольфи Т. Жена Гоголя и другие истории. Избранное / Томмазо Ландольфи; Пер. с итал.; Сост. Г. Киселева; Предисл. Л. Анненского. — М.: Аграф, 1999. — 736 с.
6. Стеблин-Каменский М. И. Мир саги. Становление литературы / М. И. Стеблин-Каменский. — Л.: Наука, 1984. — 248 с.
7. Темненко Г. М. Классицизм и классичность (в творческой лаборатории А. Ахматовой). Статья вторая / Г. М. Темненко // Вопросы русской литературы: Межвузовский научный сборник. — Крымский Архив. — Симферополь: 2012. — Вып. 23 (80). — С. 119–138.
8. Тюпа В. И. Художественный дискурс (Введение в теорию литературы) / В. И. Тюпа. — Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. — 80 с. — (Серия «Лекции в Твери»).
9. Черноиваненко Е. М. Литературный процесс в историко-культурном контексте. Развитие и смена типов литературы и художественно-литературного сознания в русской словесности XI–XX веков / Е. М. Черноиваненко. — Одесса: Маяк, 1997. — 712 с.

*Стаття надійшла до редакції 10 листопада 2013 р.*