

ЛІТОПИС ПОДІЙ

ТАКА НЕЗБАГНЕННА ХУДОЖНІСТЬ (КРУГЛИЙ СТІЛ — 2014)

Організація і проведення наукових круглих столів кафедрою теорії літератури та компаративістики вже стало доброю традицією на філологічному факультеті. 13 березня 2014 року у конференц-залі гуманітарного корпусу Одеського національного університету імені І. І. Мечникова відбулося чергове засідання на тему «Художність як літературознавчий феномен». Цьогорічний науковий круглий стіл був присвячений 200-літтю з дня народження визначного письменника, художника, громадського діяча, українського генія і пророка у своїй Вітчизні Тараса Григоровича Шевченка. Для обговорення було запропоновано такі напрямки, як філософсько-естетична теорія художності; критерії художності і тип літератури; смисл понять художність і художня форма; зображально-виражальний аспект художності; естетична природа художності. У роботі круглого столу взяли участь більше тридцяти науковців, а викладачі трьох літературознавчих кафедр (теорії літератури та компаративістики, світової літератури, української літератури) активно вступили в полеміку з означеної проблематики.

Координатором засідання була завідувач кафедри теорії літератури та компаративістики, професор, доктор філологічних наук **Нонна Михайлівна Шляхова**, яка й розпочала розмову: Сьогодні ми зібралися за науковим круглим столом, аби вкотре замислитися над тим, що таке художність як літературознавчий феномен.

А й справді, якщо, за М. Геєм, художність літератури — це проблема її сутності, специфіки й естетичної активності («Художественность литературы» (1975), то яким має бути теоретичний аспект її дослідження?

Як відомо, пошуки відповіді на це питання у світовій літературно-теоретичній думці розгорталися в контексті осягнення того, що є форма і що є зміст і як розрізнити їх в художньому творі? Про це, про їхню взаємозалежність, як і про історію осмислення їх сутності, написано багато, від самого початку теоретичного самоусвідомлення літератури.



*На фото організатори «круглого столу»:
д. ф. н. Є. М. Черноіваненко, д. ф. н. Н. М. Шляхова*

Не вдаючись до історичного характеру критеріїв художності (про це, сподіваюсь, розповість проф. Є. М. Черноіваненко), звернемося до 20–30-х років тепер уже минулого ХХ століття і згадаймо — ще 1902 року італійський філософ Бенедетто Кроче в праці «Естетика» стверджував: «Факт естетичний є формою і тільки формою». Не без підстав Ярослав Поліщук помітив в тій тезі італійського вченого суголосність з ідеями російського формалізму.

В українському формалізмі, як писав В. Домонтович у своїх спогадах «Болотяна Лукроза», професор Володимир Перетц був першим, який із кафедри Київського університету проголосив на лекціях з методології літератури: «не що, а як. Не зміст, а форма. Не поет-громадянин, а поет-знавець свого ремесла».

Що стосується розмови про **що** і **як**, то видається незаперечним — у вітчизняному літературознавстві нове осмислення форми та переосмислення співвідношення форми і змісту припадає саме на

20–30-ті роки ХХ століття. Згадаймо хоча б суперечки довкола змісту і форми літературного твору, які велися під час літературних дискусій 1922–1923 років на сторінках журналу «Червоний шлях». Основними опонентами в дискусії виступали В. Коряк та Ю. Меженко.

Питання формо/змісту активно дискутувалося і в наступні роки. Богдан-Ігор Антонич у статті «Між змістом і формою» (1932) писав про те, що майже з кожним напрямком, з кожною новою течією змінюється підхід до цього важливого, «навіть основного в мистецтві питання». Нагадаємо, стаття була написана з приводу книжки Михайла Рудницького «Між ідеєю й формою» (1932), у якій, зокрема, стверджувалося, що ідеї в творі нема, бо якби вона була, то не існувало б протилежних поглядів, у чому її суть та як вона виглядає. У цьому зв'язку не можемо не згадати епізод зі своєї педагогічної діяльності, коли студентка, прочитавши роман О. Гончара «Тронка», зізналася, що ніякої ідеї там не помітила.

Проте час повертатися до теоретичних вимірів художності. У 1933 році Антонич публікує статтю «Національне мистецтво», окремий розділ якої присвячений «Автономності мистецтва», у якому, зокрема, мова йде про специфіку мистецької дійсності, яка «є суцільна, в собі замкнена, окрема, із своєрідними законами». І далі наголошує: «мистецькі закони не є тотожні з законами реальної дійсності».

У ті ж таки 20-ті роки Михайло Бахтін пише працю «К вопросу о методологии эстетики художественного творчества», яку розглядає, як «спробу методологічного аналізу основних понять і проблем поезики».

Для естетики словесної творчості як науки художній твір, визнає вчений, безумовно є об'єктом пізнання, і уточнює: це пізнавальне ставлення до твору має вторинний характер, «первинним же ставленням має бути художнє».

Порушуючи питання про методологію естетичного аналізу форми, вчений визнавав, що досить часто форма розглядається тільки як «техніка», що є характерним і для формалізму, і для психологізму — «ми ж розглядаємо форму у власне естетичному плані, як художньо-значиму форму».

Вважаючи автора-творця конститутивним моментом художньої форми, Бахтін розкриває виражальні можливості художньої форми: «Форму я маю пережити як моє активне ціннісне відношення до змісту, щоб пережити її естетично: у формі і формою я співаю, розпові-

даю, зображаю, формою я виражаю свою любов, своє утвердження, своє прийняття».

Не важко помітити, як ця методологічна позиція Бахтіна добре вписується у філософську концепцію Олексія Лосєва про вираження як естетичний феномен. У праці «Діалектика художньої форми» (1927) філософ Лосєв фактично ототожнює поняття «вираження» і «художня форма». Зауваживши, що *художнє* у формі є принципова *рівновага* логічної і алогічної стихій, вчений наголошує — таке визначення художнього вираження має замінити абсолютно-метафізичне вчення про «ідеальне», «реальне», про «відтворення ідеального в реальному», згідно з яким в уяві митця спочатку виникає образ «сміслові предметності» (зміст) мистецького твору, а вже згодом відбувається його художнє оформлення. За Лосєвим, ніякого першообразу до мови художнього твору, як і після нього, не існує. Мистецтво відразу і образ, і першообраз. І саме в цьому полягає «специфікум художності».

Коментуючи цю думку О. Лосєва, естетик В. Бичков зауважив — тут Лосєву вдалося відкрити найважливіший і найзагальніший закон мистецтва, який згодом надовго був забутий вітчизняною естетикою, яка абсолютизувала частковий й історично локальний принцип відображення (В. Бичков «Выражение невыразимого или иррациональное в свете ratio»).

Між тим питання про специфіку літературознавчих законів вивчення мистецтва слова було порушено ще на початку ХХ століття. Російський вчений Олександр Скафтимов 27 січня 1922 року прочитав в Саратовському університеті лекцію «К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы». Метою теоретичної науки про мистецтво, міркує Скафтимов, є естетичне осягнення естетичної цілісності об'єкта вивчення художнього твору. І відразу замислюється: а чи можливо впоратися з тими завданнями, які передбачені теоретичним аналізом, чи можливі норми і критерії для судження про естетичні властивості художнього об'єкта, якщо сприйняття його є цілком залежним від особливостей особи, яка сприймає, чи можливо це, якщо кожний художній образ є багатозначним, як це ґрунтовно пояснив Потебня?

Літературознавець, аналізуючи художній твір, міркує з цього приводу Валерій Тюпа, неминуче опиняється в парадоксальній ситуації: «наука перед лицем искусства». І уточнює: епістологічна проблема вивчення художньої реальності як реальності абсолютно особливого

естетичного виду і була усвідомлена О. Скафтимовим (В. Тюпа «Аналитика художественного»).

Завершити свій виступ хочу посиланням на висновок, якого дійшов В. Тюпа, провівши літературознавчий аналіз художності. Мистецтво має власні закони, визнає вчений, але не знає ніяких загальних рецептів наслідування цим законам. *Істинна художність є одиночною і неповторною*. І тому у неї немає ніяких доступних опису постійних ознак (атрибутів).

Євген Черноіваненко: Прежде всего нужно сказать, что *художественность* относится к тем многочисленным словам в нашем лексиконе, которые вроде бы понятны всем и каждому, но как только начинаешь пытаться их определить, чувствуешь, что сделать это никак не удается. Надо сказать, что опыт словарных определений художественности подтверждает это мрачноватое заключение.

В новейшей литературоведческой энциклопедии Ирина Борисовна Роднянская пишет: «Художественность — это сложное сочетание качеств, определяющих принадлежность плодов творческого труда к области искусства. Для художественности существен признак завершенности и адекватной воплощенности творческого замысла, того «артистизма», который является залогом воздействия произведения на читателя, зрителя, слушателя <...>. С художественностью соответственно связаны представления об органичности, цельности, непреднамеренности, творческой свободе, оригинальности, вкусе, чувстве меры и пр. Другими словами, понятие художественности, — пишет Роднянская, — подразумевает становление произведения в согласии с идеальными нормами и требованиями искусства как такового, предполагает успешное разрешение и преодоление противоречий творческого процесса, ведущего к созданию произведения как органического единства формы и содержания»¹. Что сказать? Вроде бы перечислены некие свойства или признаки, совокупность которых делают произведение художественным. Но так ли ясна суть этих качеств? Как, например, трактовать признак завершенности? Что это значит? Как оценить степень адекватности воплощенности авторского замысла? Как знать, адекватно воплотил Пушкин в «Евгении Онегине» свой творческий замысел или нет? Пушкин умер,

¹ Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. — М.: НПК «Интелвак», 2003. — С. 1177.

унес с собой все творческие замыслы. Как мы можем судить об этом? Трудно сказать. Как судить об уровне художественности произведения, используя такие неопределенные и интуитивно понимаемые и субъективно трактуемые понятия, как *органичность*, *цельность произведения*, *непреднамеренность*. Можно ли говорить о том, что в XX веке все литературные произведения соответствуют неким *идеальным нормам и требованиям*? Наверное, XX век, я уже не говорю о XXI, как раз и отличается тем, что здесь не существует каких-то единых норм и требований и что каждое великое произведение XX века как раз нарушало все существовавшие до этого нормы и требования. И возникают вопросы: а всегда ли литература была художественной? А если не всегда, то какой она была, когда не была художественной? И, к сожалению, на эти вопросы ни Роднянская, ни Тюпа, ни многие другие литературоведы не отвечают.

Причина такой невразумительности в определениях художественности, да и не только художественности, на мой взгляд, заключается в том, что понятие художественности рассматривается внеисторично. Художественность рассматривается как абстрактная, извечно существующая. На мой взгляд, это не так. Мне кажется, что уже после классических работ Эрнеста Роберта Курциуса в середине XX века, а потом после блестящих работ Сергея Сергеевича Аверинцева, Александра Викторовича Михайлова, Леонида Михайловича Баткина и т. д., после них уже понятно, что европейская литература не всегда была художественной. В литературоведении эта точка зрения утвердилась уже достаточно. Европейская литература становится художественной только с рубежа XVIII—XIX веков. До этого она была нехудожественной. Она была по природе своей другой: она была *литературой риторического типа*. Это означает, что литература в процессе своего исторического развития меняла свою природу. На одном этапе она была гусеницей, а на другом — стала бабочкой. Это разные фазы существования одного и того же биологического вида. Но они очень разные. И риторическая литература, и художественная литература различаются, наверное, еще больше, чем гусеница и бабочка. И это все уже достаточно известно. Мне представляется, что главное различие между ними обнаруживается, когда мы сопоставим риторичность и художественность на фоне генеральной для них категории *эстетического*.

Эстетики уже давно согласились, что художественность является высшей формой проявления эстетического. Эстетическое было всег-

да, оно сопровождало любую человеческую деятельность. Ю. Борев пишет в «Эстетике», что эстетическое шире художественного. «Эстетическая деятельность исторически предваряет художественную, последняя вырастает из первой. В художественной деятельности эстетическая достигает своего высшего, идеального выражения, в первой закрепляются лучшие достижения и тенденции последней»¹. Тогда можно предположить, что если художественное — это высшая форма проявления эстетического, то существовала и не высшая, а низшая, предшествующая ей исторически, форма проявления эстетического. И это была риторичность.

Если опереться на работы эстетиков, риторичность отличается от художественности прежде всего тем, что в литературе риторического типа господствуют внеэстетические ценности. Мы читаем литературу XVIII века. Она очень тяжела для восприятия. Какой бы интересной ни была эта эпоха, события и т. д., а литературу едва ли кто-то из вас читает для собственного удовольствия, потому что очень утомляет дидактизм, навязчивая поучительность. Нам там не хватает того, чего не хватало в этой литературе Белинскому и Пушкину, нам не хватает художественности. А все почему? Дело в том, что в литературе риторического типа господствуют внеэстетические ценности: она прежде всего пытается нас наставить на путь истинный, спасти нашу душу, сделать нас нравственными людьми и т. д. А вот в литературе художественной главными оказываются уже эстетические ценности. И это решающее различие между ними, если говорить о самом важном. Дело в том, что литература, находящаяся в состоянии риторичности, ставит перед собой иные цели и утверждает совсем другие ценности, чем литература, ставшая художественной. Она ориентирована на другого человека. Пока человек не был индивидуальностью, ему нужна была риторическая литература, ему нужна была традиционная культура, которая помогала ему выжить в это время. На рубеже XVIII—XIX веков европейский человек ощущает себя индивидуальностью и это меняет всю его жизнь, все его самосознание, все его отношение к миру, и ему теперь нужна уже другая литература. И она становится другой. Происходит мутация в природе, литературе, и литература становится художественной. Надо сказать, что все это осознал в свое

¹ Борев Ю. Б. Эстетика. — 4-е изд. доп. / Ю. Б. Борев. — М.: Политиздат, 1988. — С. 26.

время Белинский, который четко показал, чем отличается литература века нынешнего от литературы века минувшего.

Наконец, я скажу, что переход литературы из состояния риторичности в состояние художественности означал глубокие изменения в природе литературы и всего того, что включается в литературу, из чего состоит литература. Изменяется природа слова: на смену готовому слову приходит точное слово. Изменяется природа стиля, изменяется природа жанра, изменяется природа идеи, изменяется природа творчества, автора. Буквально весь словарь литературоведческих терминов наполняется совершенно другими значениями. Об этом я когда-то писал в своей книге¹ и сидящие здесь слушали в курсе лекций. Когда мы подходим к художественности как к исторической категории, думаю, тут-то мы находим уже многие решения и уходим от той заабстрагированности в представлении о художественности, которая, к сожалению, еще достаточно часто проявляется в научных работах по этой проблеме. Спасибо.

Світлана Фокіна: Говоря о природе художественности, стоит обратить внимание, что и тип литературы, и художественность подвержены изменениям. Опираясь на концепцию В. В. Бычкова о литературе классического и неклассического типа², можно говорить соответственно о классическом и неклассическом типах художественности.

Классический тип художественности связан с понятиями *миметичности, завершенности, целостности, познания реальности*. Тип неклассической художественности ориентирован на противоположные ценности: *незавершенность, разъятость, создание мифа или поля игры, поливалентность* образов, установку на разные (а порой на принципиально отличные) истолкования.

Несомненно, общими для обоих типов художественности, проявляющихся в разных эстетических системах, будут *вымысел и образность*.

Но возможен и **альтернативный подход выявления разных типов художественности**. Такой подход допустим, если исходить из убежден-

¹ 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. — Одеса : Маяк, 1997. — 712 с.

² Бычков В. В. К философии Лексикона / В. В. Бычков // Лексикон неоклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / [под ред. В. В. Бычкова]. — М. : РОСПЭН, 2003. — С. 7—12.

ности, что художественную модальность определяют факторы авторского сознания, авторских стратегий и авторских кодов. В этой связи целесообразно также вспомнить утверждение Е. Фарино, что «постоянство признаков и их значимостей называют обычно авторским кодом»¹ — неизменным показателем авторского ментального универсума.

Несмотря на идеи Р. Барта о смерти автора² и их актуальность в определенный период развития постструктурализма и становления постмодернизма, автор как категория остается неизменно востребованной при разных подходах к изучению и осмыслению литературы. Именно актуализация авторского начала может выступать альтернативой выявлению типов литературы и художественности по принципу соответствия классике и неклассике.

Характерен случай, когда произведение может одновременно отвечать разным критериям художественности. Так художественное своеобразие романов Ф. М. Достоевского, соответствуя показателям классической парадигмы: *завершенность, психологизм, достоверность изображения* и т. д., одновременно сопрягается с показателями неклассической эстетики: *парадоксальностью, пограничностью сознания, неоднозначностью, символичностью, притчевостью*. Показательно и определение статуса лирической системы И. Бродского и как модернистской, продолжающей художественный опыт Серебряного века, и как неомодернистской, завершающей Серебряный век и выходящей на новый уровень, и небарочной, и постмодернистской с соответствующими категориями иронии, коллажа, симулякра. Разрешить такого рода споры вполне мог бы подход, основывающийся на осмыслении художественности в соотношении с показателями присутствия автора в созданном им же тексте.

Ніна Раковська: Проблема художественности является одной из ключевых в литературоведении. Однако отсутствие четких методологических ориентиров только способствует размытости данного понятия в ряде теоретических работ. Так, в учебнике по теории литературы Л. Крупчаного³ речь идет о художественности как сущностном

¹ Фарино Е. Введение в литературоведение : [учебное пособие] / Е. Фарино. — СПб. : РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. — С. 48.

² Барт Р. Смерть автора / Р. Барт // Ролан Барт. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. — М. : Прогресс, 1994. — С. 384–391.

³ Крупчанов Л. М. Теория литературы / Л. М. Крупчанов. — М. : Просвещение, 2013.

признаке искусства. С. Лоскутникова¹ утверждает, что художественность — это родовое свойство литературы, И. Роднянская² полагает, что художественность, прежде всего, связана с философией культуры. Г. Башляр усматривает в художественности чувственное, интуитивное начала.

Дискуссии о художественности начались ещё со времен Платона. Платон полагал, что в художественном проявляется прежде всего «ноуменальное». Для Платона «ноумен» — это эйдос, идея, образ. Для И. Канта «ноумен» — это вещь «в себе», т. е. «без-образное». Платон и И. Кант связывали художественность с проблемой истины в искусстве, но истина, с точки зрения Платона, — это идея, у И. Канта — это явление. И. Кант в работе «Критика способности суждения» указывал на особенность эстетического идеала. Идеалом является индивидуальность, в которой воплотилась её человеческая сущность во всех лучших проявлениях. Заметим, что в современном гуманитарном дискурсе широко используются концепции И. Канта об эстетическом и нравственно-этическом, которые связываются с художественностью и образностью искусства. Однако уже в к. XIX — нач. XX в. о. Павел Флоренский в работе «Культь и философия» отмечал, что художественное, духовное, трансцендентное также тесно соединяются между собой. Художественность возникает в литературе тогда, когда писатель раскрывает мир индивидуальности. Более того художественность — это особое состояние литературы, на которую возлагается определенная культурная миссия. Расцвет литературы, её зрелость характеризуют литературу XIX в. На наш взгляд, этот факт связан с развитием психологизма как родового свойства литературы и жанровыми трансформациями. В центре оказывается роман, в основе которого судьба индивидуальности, самосознание личности.

В конце XIX в., с точки зрения П. Флоренского, человеческая личность начинает терять свою духовную сущность, «свое духовное средоточение». Происходит разрыв между «ликом» и «лицом». «Лик» отпадает от «лица», человек перестает быть индивидуальностью, теряет свою сущность. Возникает психология без души и гносеология без активного центра познания, автономное мироздание (центральный термин философии Канта, а затем Флоренского) разрушается.

¹ Лоскутникова М. Б. Русское литературоведение XVIII — XIX вв. / М. Б. Ласкутникова — М.: Наука, 2010.

² См.: Вопросы чтения / под ред. Д. П. Бак. — М.: РГГУ, 2012.

Видимо, с этим явлением связана ситуация, когда «из человекабога выглядывает звериное, потребительское начало» (П. Флоренский). С нашей точки зрения, художественность в её наивысшем развитии, т. е. изменение качества литературы, её состава, жанров, значимости слова исчезает. Постмодернизм теряет эти качества и свойства литературы. Интересной в этом плане является концепция Т. Касаткиной¹ об идеографическом и порнографическом мире, а также суждение польского критика и литературоведа С. Шульца о том, что в XX в. литература потеряла «сенса бытия», превратившись не в целостные художественные миры, а во фрагменты действительности. Эта же точка зрения разделяется и И. Физером². В работе «Философия литературы» он характеризует постмодернизм «как випадковий парадокс».

В заключение хотелось бы сказать, что *художественность, её развитие, безусловно, связаны с культурно-историческими эпохами и типами литератур*. Индивидуальность уже в конце XVIII в. появляется в творчестве писателей таких как, например, Н. Карамзин, но с творчеством А. С. Пушкина индивидуальность осознается как главный предмет авторского видения мира. Происходит художественное освоение мира по законам красоты, осознается особая роль эстетического идеала. Эстетическое, о котором писал Кант, становится системой в XIX в. Меняется парадигма эпохи, литература обретает свою специфику, литература становится не просто миром, а миром художественным. Сегодня вновь меняется парадигма сознания, литература утрачивает культурную миссию, следовательно, вновь возникает состояние переходности, рубежа.

Оксана Шупта-В'язовська: Мені здається, коли ми говоримо про художність, то маємо визначити координати її розуміння. Коли йдеться про художність в історичній площині, то дійсно, цілком можемо говорити про літературу риторичного типу і літературу естетичного типу, але ми опускаємо при цьому фактори цілісності художнього, адже в літературі риторичного типу теж можна побачити естетичність. Згадаймо Івана Вишенського, який аж ніяк не вписується в літературу, яку ми звикли називати художньою, в його посланнях ми спостерігаємо те, що цілком можемо потрактувати як власне художній тип. Варто сказати про те, що необхідно розрізняти наступне: існує в усвідомлен-

¹ См.: Вопросы чтения / под ред. Д. П. Бак. — М.: РГГУ, 2012.

² Физер И. Философия литературы / И. Физер. — К.: На УКУМА, 2012.

ні художності *історичний підхід*, тобто *причинно-наслідковий*, і він цілком логічний та корисний. Але можна подивитися на цю проблематику і з точки зору *системного підходу*. І справа тут полягає в тому, що сьогодні уже продуктивно розрізняти *художнє* і *художність*. Ми дуже часто ці поняття ототожнюємо і для нас «художнє» є художнім. Але справа в тому, що феномен художнього цілком можна потрактувати як особливу систему, яка не є адекватною нашій реальній фізичній системі і яка проявляє себе щодо фізичної системи за допомогою художності. Як система, що передбачає свою повноту, феномен художнього дозволяє себе побачити у творчості тих письменників, яких ми називаємо *геніями*. Творчість геніїв і являє доступну нашому розумінню міру художнього і дуже специфічний вияв художності. Якщо взяти Шевченка, то, читаючи його твори, інколи може виникнути питання: він — письменник риторичного чи естетичного типу? Якщо відповідати грубо, по-школярськи, то він — письменник і риторичного, і естетичного типу художності. Тому що він — геній. В його творчості ми бачимо можливий вияв повноти художнього. Отже, варто розрізняти не тільки різні етапи художності, але й феномен художнього і художність як його мову. В принципі, тоді виходить, що риторичність — це теж художність, але художність особливого типу, яка відрізняється від тієї художності, яка уже йде їй на зміну.

Разом з тим ми прекрасно розуміємо, що це питання дуже складне і добре, що сьогодні є такий круглий стіл.

Надія Сподарець: Проблема художественности была и остается актуальной на всех этапах научного рассмотрения вопроса художественной природы искусства. Охват решений данной проблемы в диахроническом срезе позволяет констатировать: горизонты ее обоснования, форматы научных дискурсов теоретиков искусства и литературоведов, ориентированных на разные методологические позиции, не совпадают. Закономерно, что и концепт «художественность» в работах теоретиков искусства обосновывается и рассматривается в систематике категориального и понятийного ряда, отвечающего предмету исследования. Казалось бы, у литературоведов свой базовый объект (литературное произведение), и изучение поэтики раскроет загадки его художественности как феномена искусства. Но очевидна закономерность: квалифицированная филологическая мысль, обращаясь к проблематике художественности, всегда ориентирована на определенную методологию искусства, в формате которой и конкретизи-

руются показатели художественности отдельного произведения или типа литературы. Базовыми для литературоведов здесь оказываются классические работы по эстетике И. Канта, Г. В. Ф. Гегеля, Н. Гартмана и др., в которых художественность искусства связывалась с такими его свойствами и закономерностями, как *условность, целостность и оригинальность* и др.

Г. Н. Поспелов, Н. К. Гей, М. М. Гиршман, Е. М. Черноиваненко, С. И. Кормилов, Н. Т. Рымарь, и др. в теоретико-методологическом дискурсе рассматривали вопросы условности художественной реальности литературы, целостности и оригинальности художественного произведения, исторической обусловленности типа литературно-художественного сознания и типа художественной литературы, индивидуальной и типологической характерности художественных миров в литературе Нового времени. Структуралистские подходы к искусству дали основания рассматривать текст литературного произведения в аспекте показателей его художественной структуры, актуализуя концепт *«код художественности»*. Ю. М. Лотман, в частности, выделил три основных принципа структурности художественного текста: системность, модальность и иерархичность.

Постклассические подходы к искусству дали основания для рассмотрения вопросов художественности литературы в контексте коммуникативно-адресной природы слова, текста, особенностей дискурсии, культурно-исторического и литературного менталитета. В систематике литературоведческой методологии, например, В. И. Тюпы актуализированы понятия исторически мотивированных парадигм художественности и модусов художественности.

Хотела бы подчеркнуть, что *в зависимости от того, на какую методологию мы ориентируемся при идентификации показателей художественности* литературы (например, актуальная сегодня постструктуралистская методология искусства характеризуется интенциями к сопряжению области поэтикальной и области ментальной), *и разрабатывается системный категориальный ряд как рабочий аналитический инструментарий*. Будем ли мы следовать линии структуралистской или постструктуралистской методологии, будем ли мы работать только в традициях исторической поэтики — каждый уровень оценки литературного явления предполагает свой категориальный ряд, свою систему идентификации показателей его художественности.



На фото (зліва направо): д. ф. н. В. Б. Мусяй, асп. С. Остапенко,
к. ф. н. Н. В. Сподарець, к. ф. н. Н. М. Раковська, к. ф. н. А. Т. Малиновський

Валентина Мусяй: На мой взгляд, ключевую роль в определении содержания художественности как литературоведческого феномена играет категория «индивидуальное». Возможно, это связано с тем, что я сужу о художественности в литературе преимущественно в связи с особенностями литературного процесса в России первых десятилетий XIX века — именно в это время русская литература становится художественной. Это выразилось в преодолении назидательности и риторичности, свойственных литературе XVIII века, и в выдвижении на первый план такой эстетической категории, как «красота». И здесь я сошлюсь на положения, высказанные профессором Е. М. Черноиваненко относительно того, что в произведении эпохи художественности (эстетического типа художественно-литературного сознания), «продуцируются преимущественно эстетические ценности, а если оно содержит также и внеэстетические ценности, то они обязательно эстетизируются, приобретают эстетическое измерение». Центральной категорией эстетики является «прекрасное». Но в переживании и оценке чего мы проявляем наибольшую степень нашего индивидуального характера, нашей неповторимости? — Красоты. Это относится и к воплощению внешнего мира в литературе. До начала XIX века главной ее функци-

ей было воспитание читателя, формирование системы его идейных и нравственных позиций. Поэтому как круг объектов внимания писателя, так и характер подхода к их воссозданию был, во-первых, ограничен, а во-вторых, рационально предопределен. В новую эпоху, эпоху художественности, художественный образ стал оцениваться с точки зрения красоты, и в связи с этим круг предметов изображения стал поистине безбрежным. С точки зрения красоты можно оценивать все. Поскольку же у каждого свое представление о красоте, то и оценки художественного образа оказались многообразными и неповторимыми.

В качестве примера приведу несколько фрагментов из предисловия к роману М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». «Наша публика, — замечает повествователь, — так еще молода и простодушна, что не понимает басни, если в конце ее не находит нравоучения». И далее, о восприятии книги читателями: «Иные ужасно обиделись, и не шутя, что им ставят в пример такого безнравственного человека, как Герой Нашего Времени; другие же очень тонко замечали, что сочинитель нарисовал свой портрет и портреты своих знакомых... Старая и жалкая шутка!». Как представляется, повествователь возражает читателям, которые привыкли к литературе риторической с ее установкой на воспитание (героем произведения может быть только положительное лицо, на которое должен ориентироваться читатель, беря с него пример) и на правдоподобие (создавая образы персонажей, писатель списывает их с натуры — с себя или своих знакомых). Отсюда и невозможность принять роман «Герой нашего времени» из-за отсутствия в нем однозначности и дидактичности. А самое главное — из-за того, что автор утратил способность всеведения (ему не была известна истина изначально) и вместе с читателем попытался понять своего современника.

С категорией «индивидуальное» непосредственно связано и понимание литератором своего труда. Я имею в виду формирование стремления выразить собственное творческое «я», свою индивидуальную неповторимость как автора. Художественность проявляется и в индивидуализации персонажей. Даже в басне, таком исконно риторическом жанре, обнаруживается, что каждое из животных представляет собой не только маску хитрости, упрямства или же артистизма, но наделено и какими-то собственными, особенными чертами, совокупность которых позволяет судить о его характере. Сравним хотя бы двух ослов, героев басен И. А. Крылова «Осел и Соловей» и «Осел и мужик». В одной упрямец, присвоив сам себе статус ценителя искус-

ства, оказывается фамильярным и самонадеянным, а в другой — ретивым служакой, который даже не задумывается над тем, что он творит.

Возможно, все то, что я сказала, имеет отношение только к определенному этапу развития литературы и не «сработает», когда речь пойдет о других этапах литературного процесса. Ясно, что и применительно к литературе начала XIX века это только один аспект. Но думаю, что истоки обретения русской литературой художественности в начале XIX века в первую очередь — в новом понимании человека (автора, читателя, героя) как неповторимой индивидуальности.

Артур Малиновский: Художественность — понятие сложное, фундаментальное. Очевидно, художественность — это то свойство, качество, на котором зиждется такая макрокатегория, как художественный мир. Однозначно это понятие, разумеется, не определить. Мы можем всего лишь предположить, что художественность основана на целом ряде каких-то других литературоведческих категорий, более привычных нам, более устойчивых, таких как жанр, стиль и т. д. Из всего этого образуется макропонятие художественность. Мы можем сделать вывод, что это какое-то сверткестовое или метатекстуальное понятие наряду со многими другими понятиями в современном литературоведении.

Очень важным является разграничение понятий *художественность литературы* (которую мы прослеживаем в хронологической диахронии и перспективе) и *художественность в творчестве отдельного писателя*. Это разные вещи, но вместе с тем актуальные в разной степени. Что же составляет художественность как таковую? Если рассматривать в диахронической перспективе развитие художественности, то мы должны вспомнить, что такое литературный процесс. И, по мнению В. Тюпы, литературный процесс — это не что иное как, смена художественных парадигм, так называемых парадигм художественности. В каждую культурно-историческую эпоху есть своя парадигма художественности, в которой по-своему выстраивается все составляющие того типа эстетики, о котором мы говорим. *Составляющими парадигмы «художественность»* являются главным образом субъект художественной деятельности (тот, кто создает художественное произведение), адресат (читатель). Именно адресат провоцирует и конструирует то, что затем вырисовывается, создается в коммуникативном поле. Тюпа говорит, что художественность — есть коммуникативное содержание некой эстетической формы. Это не форма, а коммуникативное содержание формы. Точки зрения литературоведов могут быть

діаметрально протилежними. Если у Аверинцева есть понятие рефлексивного традиционализма и его очень продуктивно используют литературоведы, то с таким же успехом мы можем соотнести его с художественностью. Это художественность с какими-то нормативными категориями, потому что перед нами нормативный тип сознания. Потому вместо удовольствия, эстетического созерцания — императив мастерства, то есть литературного ремесленничества. В 60-е годы произошла «революция» и рефлексивный традиционализм, ознаменовавшийся кризисом нормативного типа художественного сознания, заменила другая составляющая. Ее тоже можно соотнести с большим периодом в развитии и динамике такого понятия, как художественность. Это креативизм, который состоит из ряда мелких подтипов, составляющих более привычный нам преромантизм, сентиментализм, реализм и т. д. В каждой из этих субпарадигм, в каждом из этих типов художественного сознания своя система координат. Скажем, если в нормативном сознании на первое место выдвигалось мастерство, то в преромантизме — это вкус. Преромантизм — это как раз то литературное направление, которое оставляет от классицизма что-то рационалистическое и вместе с тем открывает двери в последующий вольный и свободный романтизм со множеством фантазмов, с культом гения и т. д. В романтизме начинают переосмысляться все предшествующие категории и вкус заменяется оригинальностью. Все стереотипы начинают отрицаться, и художник романтического толка опирается на свой творческий произвол. В классическом реализме эта категория сменяется познавательным аспектом. Писатель-реалист не столь оригинален, сколько познавателен. Он опирается на гносеологические категории в моделировании мира и т. д.

Как соотносится *художественность* с таким понятием, как *художественная литература*? Насколько одно понятие может включать в себя другое? Приходит на ум название работы М. К. Наенко «Художня література України»¹: соотносимы ли понятия в данном контексте? Ведь ученый рассматривает украинский литературный процесс, начиная с мифологии и фольклора, считая их предтечей будущего профессионального творчества. Что позволило Наенко соотнести категории художественность и художественная литература? Оказывается,

¹ Наенко М. Художня література України. Від міфів до модерної реальності / Михайло Наенко. — К.: ВЦ «Просвіта», 2008. — 1064 с.

такое сопоставление, такой диахронический взгляд, такая нить, протянутая от древности к концу XX века, возможны на основе стиля. Литературовед считает, что если у писателя есть свой неповторимый стиль, то этот писатель является эпохой в литературе.

Что касается соотношения риторического и художественного в творчестве Т. Шевченко и не только этого писателя. Когда заканчивается один тип художественности, исчерпывает себя одна коммуникативная стратегия, то появляется другая. Но эта другая, как в зародыше, таит в себе элементы и компоненты предшествующей. Это можно проследить как в русском, так и в украинском литературном процессе. Например Г. Квитка-Основьяненко вначале пишет повести сатирического содержания, которым свойственна тенденция просветительского реализма, четко просматривающегося в «Пане Халявском», «Фенюшке» и т. д. В них ощутимы традиции европейской литературы. Затем появляются отчетливо сентименталистские произведения, в которых трактовка образа простого естественного человека заметным образом отличается от трактовки просветительского реализма. Поэтому «Маруся» и «Сердешна Оксана» категорически несопоставимы с ранним творчеством этого писателя. Но просветительские тенденции, которые были характерны для раннего периода творчества Квитки-Основьяненко, не исчезли. Они заявят о себе с отчетливой дидактической тенденцией в прозе Т. Шевченко («Художник»). Хотя однозначно утверждать нельзя, поскольку эта проза обогащена признаками критического реализма.

Как может проявиться художественность в творчестве отдельного писателя? На уровне преемственности или на уровне творчества одного писателя или же его влияния на творчество другого писателя. Очень ярким примером, как мне представляется, является диалог между А. Пушкиным и Л. Толстым. У Пушкина есть отрывок «Гости съезжались на дачу...». Толстой, прочитав этот отрывок, воскликнул: «Ох, какая прелесть!». Пушкин, в отличие от многих других авторов, не описывает комнаты, не описывает интерьер, не описывает внешность, а сразу обращается к действию. После того, как Толстой прочитал этот отрывок, он сразу приступил к написанию «Анны Карениной». Именно сюжетная ситуация Пушкинского отрывка легла в основу длинного развернутого романного сюжета «Анны Карениной». Даже первые редакции толстовского романа начинаются с той сцены, отображают ту же сцену, что и в пушкинском отрывке. Затем

Толстой ее изменил, но главное, что в центре он изображает Анну, все ее прелести, подает ее во всей игре света и тени. Он фиксирует внимание на взгляде, на ее мимике, на ее речах и т. д. Это то, что делал Пушкин, пусть в лаконичной форме, на примере образа Зинаиды Вольской. Возникают ассоциации с Анной.

Художественность проявляется на уровне творческого контакта, возможно, даже не вполне осознанно, между двумя писателями. Маленький незавершенный отрывок становится фокусом, предметом для последующего развернутого романного нарратива, каким явилась «Анна Каренина».

Оксана Шупта-В'язовська: Художне «ізначально» є повним і цю повноту художнього (тут мені підказав Артур Тимофійович), мабуть, краще усвідомлювали античні мислителі, ніж ми. Але уже на ґрунті грецької класики відбулася боротьба, яка у певному сенсі визначає наше сьогоднішнє розуміння художності. Це та боротьба, яка найбільш виразно засвідчена у Платона. У трактаті «Держава» він пропонував митців манічного типу з держави викидати. Якщо уже тоді усвідомлювалися творці «манічні» і «міметичні», то, очевидно, усвідомлювалася і різна *природа художності*. В принципі аналогія із риторичністю та естетичністю десь може бути проведена.

Є ще один момент: чи можемо ми абсолютно пов'язувати риторичний тип художності із риторикою? Мабуть, не зовсім. І ще одне зауваження: якщо звернемося до творів Шевченка, то побачимо, що у них є той тип художності, який властивий уже сьгоднішньому. Якщо ми сьгодні говоримо про інтермедіальність, яка диктує свій тип художності, то у Шевченка, навіть у класичному «Мені тринадцятий минало...», ми бачимо *художність кінематографічну* з її розкадровкою і т. д.

Це принципова повнота художнього. Мовою художнього є художність, а повнота цієї мови, яка дозволяє наблизитися до повноти художнього, заявлена саме у творчості окремих авторів, які швидше є аномалією, ніж закономірністю. Ми звикли «втискувати» Пушкіна, Лермонтова, Шевченка у норму. А вони у норму не вкладаються. Це аномалії у літературному процесі. Ми звикли на ці аномалії орієнтуватися і підтягувати під них літературний процес. Український літературознавець Бондар Микола Пантелеймонович¹ цікаво поміркував (але

¹ Бондар М. П. Поезія пошевченківської епохи: Система жанрів. — К.: Наукова думка, 1986. — 327 с.

його міркування залишилися майже непоміченими): що б сталося з літературою, якби в ній не було Шевченка. І він показав (звичайно, я дещо схематизую), що з літературним процесом нічого б не сталося. Літературний процес як ішов, так би йшов. Єдине, що ми б не говорили про період пошевченківський як про занепад. Бо цей період виявляється занепадом на тлі Шевченка. З точки зору закономірності — це нормальний літературний процес. В українському літературознавстві виник стереотип, що після Шевченка на 20 років — занепад. Бондар доводить, що з точки зору художності ніякого регресу не було б. Але чому ми сприймаємо це як занепад? Напевне з точки зору інтуїтивного наближення до повноти художнього, що явила творчість Шевченка.

Олексій Холодов: В процессе занятий микропозитикой, исторической поэтикой, семиотикой текста меня волнует вопрос критериев художественности. Безусловно, в произведении можно найти признаки риторической литературы, признаки художественной литературы, если понимать так, как Евгений Михайлович. Например, «Бесы» Ф. Достоевского или «Воскресение» Л. Толстого. Каковы же критерии художественного? Если мы понимаем художественное как частное или в высшей степени эстетическое, то должны обратиться к Канту, вспомнить его критику способности суждений. И если мы обратимся к Канту, то неминуемо вспомним его мнение о том, что прекрасное мы соотносим с субъектом, с чувством удовольствия или неудовольствия посредством воображения. Вспомним и его вывод о том, что не может быть правила, на основании которого мы можем отнести или не отнести что-то к прекрасному. Здесь возникает вопрос: как тогда переносить это все в сферу субъекта? В XX веке получила распространение концепция «другого». Даже на уровне лексики мы отдали дань субъекту, мы отдали право суждения о том, является ли это эстетическим, является ли объект прекрасным или художественным. А все-таки, если мы рассмотрим объект как литературное произведение, то возникает вопрос: есть ли у него какие-то особенности, какие-то критерии? Здесь мне вспоминается полемика В. Шкловского с А. Потебней в манифесте формализма. Шкловский не согласен с тем, что образ — это то, что всегда есть в художественном произведении, с тем, что он является основой литературы. Он предлагает свое видение, свою версию того, что определяет литературу — прием отстранения и прием затрудненной формы. Но стоит ли так отрицать классическое представление, сложившееся в исто-

рической поэтике о том, что образ — это есть необходимое условие поэзии и, собственно, необходимое условие художественного. Здесь снова вспоминается Кант, его критика способности суждений¹. Менее известна его идея, которая для меня много прояснила в вопросе *критериев художественности*.

Кант говорит, что для всякой формы предметов, чувств писательского объекта, имеется в виду эстетический объект, чувств как внешних, так и непосредственно внутренних, всегда свойственно наличие либо образа, либо игры. Если мы задумаемся над тем, что подразумевает Шкловский под приемами отстранения и затрудненной формы, то увидим, что, по сути, он говорит об игре. Итак, Кант объединяет позиции Потебни и Шкловского, предотвращая их спор: в понятии эстетического — а мы можем перенести это и на понятие художественного — он объединяет эти две категории, две идеи — образа и игры. И мне кажется, что такое единение будет свойственно литературе на всех этапах ее развития. Если мы встретимся с примерами произведений без образов, то там всегда будет момент игры, момент приема, о котором говорит Шкловский. Две вещи дополняют друг друга. Например, авангард позиционирует себя как антихудожественное, антиэстетическое явление. Но сейчас мы воспринимаем его как художественное. Если футуризм мы относим к литературе, то это художественное явление. Если мы говорим о каких-то конкретных критериях, то *образ и художественный прием (игра)* могут выступать в роли таких критериев, потому что их можно встретить на протяжении тысячелетней истории литературы.

Ольга Подлісецька: Торкнемося проблеми *зображення та вираження* у літературному творі. Ще Платон предметом мистецтва вважав буття, хоча і не дійсного світу, а того, що постає в результаті анамнезису (пригадування). Мистецтво, таким чином, є відображенням відображеного. Згодом О. Потебня, Е. Гуссерль, Р. Ингарден, Г.-Г. Гадамер, М. Бахтін, Ю. Лотман помітили, що для читача художній твір дає можливість витворити власну дійсність, яка «оживає» в процесі читання.

За Гадамером, все зводиться до того, як промовляють речі. Так, розуміючи, про що говорить літературний твір, занурюючись у його художній світ, вибудовуючи певний лад у ньому, читач «знаходить себе».

¹ Кант И. Критика способности суждения. — Санкт-Петербург: Наука, 2006. — 512 с. — (Слово о сущем) или <http://philosophy.ru/library/kant/03/0.html>

І філософія, і мистецтво, і література зокрема стикається з проблемою зображення та вираження. Відомо, що зображально-виражальні засоби формують художній образ, за допомогою них реалізується художній твір. Зображення і вираження — два основні принципи реалізації письменником творчого задуму, кожен з яких зумовлений жанровими та стильовими особливостями художнього феномена, системою відповідного формотворення. Зображення безпосередньо стосується міметичних принципів, сформульованих Платоном та Арістотелем. Воно спрямоване на мистецьке відтворення явищ довкілля та внутрішнього світу людини, на розкриття загальнозначущого через одиничне та неповторне. Вираження пов'язане зі створенням такого образу, аналогів якому немає. Художня дійсність концептуальна, вважається цілісною (зображення) і водночас безмежною (безкінечність вираження), «зосередженою єдністю» (вислів Гегеля), співвідсною з предметною реальністю.

Але саме вираження, на думку Г. В'язовського¹, дозволяє найповніше відобразити реальну дійсність, хоча й «зобразити все у всій повноті і реальній послідовності література не може, та й потреби в цьому немає... мистецтво не копіює життєві явища, а зображає їх вибірково, так, щоб у деталі висвічувалася сутність, в малому — велике, а в незначному — значне і значуще». Звісно, художній образ неможливо *звести* (виділення моє. — *О. П.*) до логічних понять, але його можна *перевести* (виділення моє. — *О. П.*) на мову логічних понять.

Художність — це поєднання і виражальних, і зображальних аспектів. Думки дослідників сходяться на тому, що мова як домінуючий чинник творення художнього світу має два рівні або проходить два етапи: означення (зображення) та пояснення (вираження). Звісно, пояснення розглядаємо у значенні «пояснення-для-себе», знаходження ідеї. Говорячи про зображальні можливості літератури, не можна обминати увагою і «несказанне», «невимовне» у деяких творах, те, що навіть важко назвати підтекстом, оскільки підтекст — це теж у певній мірі зображення, хоча й не проартикульоване.

Отже, пригадавши природу художнього образу, розуміємо, що інтерпретація образу — це постійне творче читацьке конструювання

¹ В'язовський Г. Світ художньої літератури. Дослідження / Г. В'язовський — К.: Дніпро, 1987. — 252 с.

вираження через зображення, співтворчість, діалог, відгадування та знаходження певних смислів.

Ірайда Тобулатова: Специфічно постає проблема художності у футуризмі. Варто звернутися до маніфестів його представників початку ХХ століття.

«Сучасне мистецтво переросло деякі застарілі канони систем естетики й теоретичні означення. До них відноситься й такий розподіл ества мистецтва, як форма і зміст. Форма і зміст — це атрибути академічні й класичні, а сучасна проблема мистецтва — футуристична й революційна, з обов'язковим приматом ідеологічним»¹.

Ідеологія й фактура — нові центри, якими ми замінюємо метафізичну систему форми й змісту. Система форми й змісту замкнена, обмежена й безпросвітна в самому своєму естві, вилилася на практиці, з одного боку, в казуїстику й схоластику (формалізм), а з другого — в закривання очей, відмовлення від розв'язання питання нарочитим і механічно упертим натиском на понятті зміст. Ми пропонуємо іншу формулу: не форма і зміст, а ідеологія й фактура.

Гео Шкурупій писав про те, що «зріст основного футуризму, його шалена деструкція (руйнування) й заперечення старого мистецтва, а також зміцнення футуризму дуже нагадують розклад дрібних виробництв і пожирання їх більш міцним капіталом аж до імперіалізму». Цікаво простежити, як мистецтво відставало від життя ідеологічно.

Фактурно воно йшло цілком природно, як відбувались одміни виробницьких відносин, і тому, приймаючи фактурну еволюцію основного футуризму, ми цілком заперечуємо його ідеологію, що давно позбавилася своєї чинності.

Зараз відбувається соціальна революція, йде руйнація капіталістичної структури суспільства, а також кладеться перший фундамент комуністичної будови. Панфутуризм цілком відповідає цій добі тим, що він провадить деструкцію (революція в фактурі) в буржуазному мистецтві і разом з тим намічає перші цеглини «мистецтва» економічної структури, до якої ми прагнемо.

Не треба думати, що тут мова йде лише про зміну назв: ідеологія й фактура є нові центри, біля яких групуються всі елементи мистецтва.

¹ Ільницький О. Український футуризм (1914–1930) / О. Ільницький. — Львів: Літопис, 2003. — 456 с.

Це нове узагальнення значно прочищає плацдарм в проблемі мистецтва й уточнює прийоми оперування над ним.

Ідеологія є основний імпульс всякої соціальної акції. Фактура є матеріалізація ідеології в речових ознаках, арсенал знаряддів та прийомів виробництва речі — речова характеристика культури.

В маніфесті «Організаційний принцип і мистецтво слова» М. Семенко зазначає, що «конструкція мистецтва вимагає внесення організаційного чинника в творчість. Це означає, що так зване «мистецтво» переходить в площину науковості самого методу реалізації творчості. Це, у свою чергу, означає, що «мистецький» чинник сам по собі, прекрасне те, що у своїй сумі дає доцільний продукт. Звідси виходить, що термін «мистецтво» не підходить до завдань конструкції, що термін «умілість», «штука» більш відповідає вимогам методу конструктивної творчості.

Виходячи з вищезазначеного, можемо дійти висновку, що у представників футуризму дещо видозмінено систему сприйняття художності у її класичному розумінні, що не є випадковим, оскільки злам традиційного є однією з основних, прикметних ознак футуристичного руху. Футуристи змінюють й термінологічну систему, причому не просто замінюючи термінологію, але й наповнюючи її іншим сенсом.

Оскільки мистецтво зводилося футуристами майже до ремесла, то й *поняття художності більше походить на поняття «майстерність» чи «умілість»*. Це є цілком симптоматично для українських футуристів: вони епатували, експериментували, намагалися наблизити українську літературу до європейської можливими й доступними для них способами, що позначалося й на проблемі художності.

Сергій Остапенко: Художественность сопряжена с эстетической деятельностью. А деятельность предполагает *цель*, которую преследует автор; *обстановку*, в которой произносится слово (контекст); *читателя*, которого конструирует текст. Так, массовая литература (бульварные романы, популярные детективы и т. п.) предполагает большое количество читателей и тут художественность явно страдает. Возможно и обратное явление, когда текст предполагает одного читателя — посвящённого в тайны закодированного письма; в том же ряду — явление автокоммуникации, когда текст обращён к его же автору. Интересно отметить по данному поводу, что, например, О. Мандельштам в своих литературно-критических портретах опробовал разные коммуникативные стратегии. Скажем, его позднее эссе

«Разговор о Данте» обращено к узкому кругу посвящённых собеседников, а также к тем, кто способен не только рационально *понять*, но и иррационально *пережить*. Здесь автор взял слово как поэт, говорит о Данте как художник слова о художнике слова, поэтому читателю нужно не только понять концепцию О. Манделъштама, но и пережить её. А вот в ранних литературно-критических работах этого мастера («Франсуа Виллон», «Пётр Чаадаев») констатируем иное явление: автор здесь стремится к тому, чтоб читатель понял его, и поэтому сам стремится к ясности и последовательности изложения. Подобные изменения авторских коммуникативных стратегий привели, в частности, к изменению жанровой модели литературно-критического портрета в творчестве О. Манделъштама: если ранние статьи могут быть квалифицированы как очерки, то поздние — как эссе. Завершая, хочу отметить, что принципиальное значение имеет исследование принципов организации речевого высказывания. Ведь речь — это та форма, которая облекает эстетический объект. А познание искусства осуществляется прежде всего через форму. Через форму мы идем к содержанию. Сначала мы исследуем форму (речевую ткань произведения) и через нее идем к композиции, к содержательной организации, к субъектной организации.

Таким чином, учасники круглого столу окреслили своє бачення проблеми художності як літературознавчого феномена. Були відстежені підходи в осмисленнях даного питання у працях вітчизняних та зарубіжних вчених (починаючи з античності і до наших днів); означено час та умови появи саме художньої літератури; розглянуто співвіднесеність понять «художність — естетичність», «художність — індивідуальність», «художність — риторичність», «художність — дійсність», «художність — майстерність», «художність — геніальність».

Досліджуючи проблему художності, літературознавці опиралися на такі ключові категорії, як типи художності, код художності, парадигми та модуси художності, художній світ, критерії художності, художній образ, художній твір, художня література.

Олена Мізінкіна

Стаття надійшла до редакції 25 лютого 2015р.