

ПОД- СЕКЦИЯ 1. Литературоведение.

Савина В. В.

соискатель Харьковского национального университета им. В. Н. Каразина,
преподаватель кафедры украиноведения и латинского языка
Национального фармацевтического университета

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В ТЕОРЕТИЧЕСКОМ ОСМЫСЛЕНИИ

Ключевые слова: художественный мир литературного произведения, пространство, время, внутренний мир художественного произведения, художественный мир писателя.

Key words: artistic world of a literary work, space, time, the inner world of a artistic work, the writer's artistic world.

Целью статьи является изучение истории возникновения и функционирования литературоведческого понятия «художественный мир литературного произведения».

При рассмотрении истоков понятия «художественный мир» традиционно отмечают ведущую роль в этом вопросе Д. С. Лихачева, автора известной работы «Внутренний мир художественного произведения» (1968).

На самом деле, мысли о специфичности мира литературного произведения, его самостоятельности и самодостаточности впервые возникают еще в эпоху Ренессанса в работах английских исследователей Дж. Паттенхема (1529 – 1591) и Ф. Сидни (1554 – 1586).

«Защита поэзии» (1579 – 1583) Ф. Сидни стала теоретическим манифестом поэтического сообщества «Агеорagus», созданного по образцу ронсаровской «Плеяды». Произведение Ф. Сидни – «первая историко-нормативная поэтика в Англии, провозгласившая высшее познавательное и воспитательное назначение литературы и положившая

начало национальной гуманистической литературной теории» [2, 304]. Ф. Сидни сопоставляя творческое и природное начала отдает предпочтение первому, поясняя это тем, что автор художественного произведения «воспаряет на своем вымысле, создает, в сущности, *другую природу*... создает то, что или лучше порожденного Природой, или никогда не существовало в Природе, например Героев, Полубогов, Циклопов, Химер, Фурий.... Так он идет рука об руку с Природой, не ограниченный ее дарами, но вольно странствующий в зодиаке своего воображения» [6, 152]. По мнению Ф. Сидни, *мир* создаваемый автором богаче, значительнее природного: «Природа никогда не украсит землю столь богато, как это сделали поэты, ее реки не будут красивее, деревья плодоноснее, запах цветов нежнее, ей не сделать нашу безмерно любимую землю еще прекраснее. Ее *мир* — это медь, которую поэты превращают в золото» [6, 153]. Поясняя свою дерзновенность, Ф. Сидни воздает хвалу Создателю, «сотворившего человека по своему подобию и поставившего его выше всех других творений», что с наибольшей силой проявилось в «Поэзии, в которой человек, познав силу божественного дыхания, создает произведения, затмевающие создания Природы» [6, 154]. Следует помнить, что Ф. Сидни говоря о поэзии имеет ввиду все многообразие художественной литературы, включающей «Героический, Лирический, Трагический, Комический, Сатирический, Ямбический, Элегический, Пасторальный подвиды» [6, 157]. При этом автор «Защиты поэзии» считает, что «хотя поэт и рассказывает о событиях неистинных,... он не лжет: он воистину прилагает все свои усилия, дабы поведать вам о том, что должно или, что не должно быть, а не о том, что есть или чего нет ... Поэт никогда не ограничивает ваш разум» [6, 188], подталкивая тем самым вдумчивого читателя к собственным размышлениям.

Исследование «Искусство английской поэзии» (1589) Дж. Паттенхема представляет собой типичный для того времени научно-критический и искусствоведческий трактат в трех частях: «О поэтах и поэзии», «О соразмерности» и «Об украшении». Наиболее значимой является первая часть работы, в которой автор определяет *мир поэзии* как *идеальный особый мир*, создаваемый гением выдающихся поэтов. По мнению Дж. Паттенхема, Поэт, создающий силой своего воображения *новый мир* (мир художественного произведения), уподобляется Богу-Демиургу, творящему Вселенную. При этом Дж. Паттенхем с особенным чувством ставит родную речь вровень с классическими языками, считая английский столь же поэтическим, выразительным и лаконичным, как древнегреческий и латынь.

Следующим этапом изучения уникальности художественного мира писателя и его произведений стала эпоха XVII – XVIII в.в., когда в работах немецких философов «Эстетические опыты. Первая часть. О „Германе и Доротее“ Гёте» (1798) В. Фон Гумбольдта (1767 – 1835) и «Поэтическое и прозаическое произведения искусства» (1820 – 1829) Г. В. Ф. Гегеля (1770 – 1831) были высказаны важнейшие положения о взаимоотношениях автора художественного творения, окружающей действительности и ее отражении в литературном произведении.

По мнению В. Фон Гумбольдта, читая художественное произведение даже в самом «безыскусном описании простого действия мы узнаем верный и полный *образ мира* и человечества» [4, 166]. Это происходит, считает философ, благодаря *фантазии* («прекрасное *предназначение поэта* состоит в том, чтобы, пользуясь отдельными *образами фантазии*,... производить... безграничное и бесконечное воздействие, ... открывая с определенной точки зрения *целый мир* явлений» [4, 167]) и *воображению* художника («поле, которое поэт обрабатывает как свою собственность, – это поле *воображения*» [4, 167]).

В. Фон Гумбольдт определяет точки соприкосновения реального мира и авторского: «Природа – лишь предмет чувственного созерцания, и поэт должен претворить ее в материал *фантазии*» [4, 168]. Любая картина, нарисованная писателем или поэтом, «обращена к *фантазии зрителя* и в той же чистоте рождена *фантазией художника*,... душа, вдохновленная фантазией, возвышается над действительностью» [4, 168]. При этом, «царство фантазии прямо противоположно царству действительности» [4, 169]. Ученый особо подчеркивает, что «действительность обращается к *чувствам*, искусство — к *фантазии*, у первой очертания резкие, четкие, у второго же хотя и определенные, но зато и бесконечные» [4, 171].

Автор «Эстетических опытов» четко формулирует «общую задачу искусства» («превратить действительное в образ» [4, 168]), а также дает представление о «первичном и высшем понятии искусства» («закономерное умение наделять продуктивностью силу воображения» [4, 169]). Немецкий философ видит подлинную «тайну художника» в умении собственной «силой воображения» «зажечь силу воображения» читателя [4, 169]. «Цель интеллектуальных усилий» автора – «нерасторжимое *единство и организованное целое*: заимствуя свой предмет у природы, поэт заново порождает его своим воображением, поэт стирает в нем черты, основанные на случайном, а все остальное приводит во взаимосвязь, при которой *целое* зависит лишь от самого себя; в предмете утверждается *единство*, но только не *единство понятия*, а исключительно *единство формы*» [4, 170].

Опираясь на *фантазию* и *воображение*, создавая *единство*, «поэт добивается *целостности*» [4, 174]. Так, по мнению В. Фон Гумбольдта создается *авторский мир*, при этом философ акцентирует внимание на том, что «слово „мир“ не должно остаться метафорой» [4, 174]. «*Мир* (по Гумбольдту) замкнутый круг всего действительного», который «должен охватывать сразу все, что способно тронуть человека» [4, 174]. В этом,

считает В. Фон Гумбольдт, больше всего преуспели древние («гимны Пиндара», «хор трагических поэтов», «оды Горация», «поэмы Гомера»), отразившие «целостность жизни» [4, 175], позволяющей читателям или зрителям «решать, что такое мы сами, на что мы способны, почему страдаем и чем наслаждаемся, в чем правы и в чем виноваты... человек может в *целом* обзирать свои отношения с *миром* и с судьбой» [4, 175].

Целостность мира литературного произведения заключается не в том, «чтобы реально *показать* всё,... но исключительно в том, чтобы привести нас в такое состояние, в котором мы *увидали бы* все» [4, 175]. При этом, каждый элемент художественного мира произведения имеет особое значение, т.к. «всякая точка — это центр целого, а потому это последнее безгранично и бесконечно.... Связывая воедино *целый мир* явлений, Поэт *настраивает душу*» [4, 176].

В. Фон Гумбольдт высоко оценивает художественный мир писателя, который создается когда творец «теснейшим образом сопрягает себя с внешним *миром*, окружающим его, сначала вобрав в себя этот последний как чуждый предмет, а затем, возвратив его как свободно и самодеятельно организованный... *Мир* вокруг представляется ему не иначе, как насквозь индивидуальное, живое, гармоничное, ничем не ограниченное, ни от чего не зависимое самодовлеющее целое, сложенное из многообразных форм. Так переносит он в *мир* свою сокровенную, свою лучшую природу, превращая *мир* в существо, которому можно отныне всецело симпатизировать» [4, 180].

Продолжение и развитие идей В. фон Гумбольдта о художественном мире литературных произведений находим в «Лекциях по эстетике» Г. В. Ф. Гегеля, прочитанных им в 1820 – 1829 годах в Берлинском университете и впервые изданных после смерти философа в 1832 – 1845 годах. В разделе «Поэтическое и прозаическое произведения искусства» Гегель утверждает, что «произведения искусства вообще» характеризуется

«органической целостностью» и «единством в самом себе» [3, 362]... «подобно тому как и в человеческом организме всякий член, каждый палец образует изящнейшее целое и как вообще в действительности любое существо представляет замкнутый внутри себя мир» [3, 362]. Как видим, в осмыслении философом особенностей творений искусства возникает слово «мир» как наиболее полное отражение глубины, полноты, масштабности внутреннего устройства литературного произведения. Автор-творец всегда создает *новый мир*, по-своему отражающий *мир реальный*.

При этом художественное произведение представляет собой *замкнутый мир*: «всеобщее, составляющее содержание человеческих чувств и поступков, должно предстать как нечто самостоятельное, совершенно законченное и как *замкнутый мир* сам по себе» [3, 363]. Благодаря целостности и единству поэтическое или прозаическое произведение превращается в «замкнутое в себе целое» [3, 363]. «Завершенность и замкнутость» художественного мира литературного творения немецкий философ понимает «одновременно и как *развитие*, членение и, следовательно, как такое единство, которое, по существу, исходит из самого себя, чтобы прийти к действительному обособлению своих различных сторон и частей... органическому членению художественного произведения внутри себя на отдельные части, которые, чтобы вступить в органическое единство, должны быть вполне развиты сами по себе» [3, с. 364]. Развивая мысль, философ приходит к выводу, что «благодаря такой разработке все отдельные части художественного произведения становятся *самостоятельными*» [3, 365]. Это придает «индивидуальную жизненность» создаваемому миру, а без этого «искусство ... становится оголенным и мертвенным» [3, 366].

Таким образом, характеризуя особенности художественного мира литературного произведения, Гегель в качестве обязательных его составляющих называет органическую целостность и единство,

завершенность и замкнутость, способность к развитию и членению, отражающих самостоятельность и «своеобразную жизненность», объединенных «одной основной идеей» [3, 366].

Третий важнейший этап разработки учения о художественном мире произведений литературы представлен российской наукой XIX века. В. Г. Белинский (1811 – 1848) в работе «Статьи о народной поэзии. Статья II» (1841), рассматривая значение «общего» и «особного» в искусстве (под «особным» критик понимает и особенное, и индивидуально-личностное), приходит к выводу, что «художественное произведение должно быть целым, единым, особным и замкнутым в себе *миром*» [1, 319]. Предваряя дальнейшую бахтинскую идею о хронотопе, В. Г. Белинский утверждает, что в искусственно созданном писателем *мире* «общая идея, принявши плоть и образ, ... приковывается к *пространству и времени*, и притом к известному пространству и к известному времени. Оно овеществляется, явившись в форме; но, делаясь матернею, оно не перестает быть духом: принадлежа ничтожному клочку земли, на котором разыгралась драма, оно – гражданин всего мира; принадлежа к ничтожному мгновению, в которое совершилось событие, оно есть достояние вечности» [1, 319]. На этом основании великий русский критик приходит к осознанию особенностей художественного мира любого крупного явления в искусстве: «художественное произведение и конечно, и бесконечно вместе: конечно потому, что состоит в куске мрамора, в лоскутке полотна, в книге, может быть взято руками, перенесено, истреблено, а главное потому, что выражает один известный случай, небольшое число людей или мгновенное ощущение; оно бесконечно потому, что выраженный им случай включает в себе возможность бесчисленного множества подобных случаев; изображенные им люди включают в себе множество людей, которые были, есть и всегда могут быть, а мгновенное ощущение одного поэта есть достояние, собственность миллионов людей,

словом: потому, что в его конечной форме выразилось бесконечное, общее, непреходящее – идея, дух» [1, 319].

Четвертый – наиболее значительный – этап связан также с русской наукой, но уже советского периода. Именно тогда появляется ключевая работа, утвердившая положения о художественном мире произведения и художественном мире писателя: «Внутренний мир художественного произведения» (1968) Д. С. Лихачева (1906 – 1999).

«*Внутренний мир* произведения словесного искусства (литературного или фольклорного), – считает Д. С. Лихачев, – обладает известной *художественной цельностью*. Отдельные элементы отраженной действительности соединяются друг с другом в этом внутреннем мире в некоей определенной системе, *художественном единстве* [5, 74].

Рассматривая подходы к изучению сложного мира литературного произведения, ученый сетует на определенные пробелы современной науки: «Мы обычно не изучаем *внутренний мир художественного произведения* как целое, ограничиваясь поисками «прототипов»: прототипов того или иного действующего лица, характера, пейзажа, даже «прототипов» событий и прототипов самих типов. Все в «розницу», все по частям! *Мир художественного произведения* предстает поэтому в наших исследованиях россыпью, и его отношение к действительности дробится и лишено цельности» [5, 74].

Разрабатывая методику анализа литературного произведения Д. С. Лихачев намечает основной вектор будущих исследований: «Различие мира действительности и мира художественного произведения осознается уже с достаточной остротой. Но дело заключается не в том, чтобы «осознавать» что-то, но и определить это «что-то» как объект изучения, ... надо не только констатировать самый факт различий, но и изучать, в чем эти различия состоят, чем они обусловлены и как организуют *внутренний мир произведения*» [5, 75].

Уникальной особенностью литературных творений Д. С. Лихачев считает то, что «*внутренний мир* художественного произведения имеет ... свои собственные взаимосвязанные закономерности, собственные измерения и собственный смысл, как система» [5, 76]. При этом ученый прослеживает тонкую связь между двумя мирами – искусственным (миром произведения) и действительным (окружающим реальным миром): «*внутренний мир* художественного, произведения существует не сам по себе и не для самого себя. Он не автономен. Он зависит от реальности, «отражает» мир действительности, но то преобразование этого мира, которое допускает художественное произведение, имеет *целостный* и *целенаправленный характер*. Преобразование действительности связано с идеей произведения, с теми задачами, которые художник ставит перед собой. *Мир художественного произведения* – результат и верного отображения, и активного преобразования действительности» [5, 76]. Последнее положение можно рассматривать как наиболее точное и лаконичное определение художественного мира литературного произведения.

Поводя итоги исследования, можем отметить следующее:

1. Были выделены несколько этапов литературно-критической и философской мысли в освоении понятия «художественный мир литературного произведения» – от Возрождения до XX века.

2. Суммируя подходы исследователей, констатируем, что основными чертами мира литературного произведения были названы: иная (другая) природа искусственного мира, его возвышенность и художественно-эстетическая значимость (Ф. Сидни); новизна и идеальность нового мира (Дж. Паттенхем); полнота воссоздания образа мира и человечества, единство и целостность творимого мира, создание авторского мира (В. Фон Гумбольдт); завершенность, замкнутость, целостность, единство, самостоятельность, способность к развитию и членению, новизна, объединенность одной основной идеей (Г. В. Ф. Гегель); привязанность к

определенному пространству и времени, цельность, единство, замкнутость, одновременная конечность и бесконечность творимого мира (В. Г. Белинский); художественная цельность, художественное единство, системность (наличие собственных взаимосвязанных закономерностей, собственных измерений и собственного смысла), отсутствие автономности (зависимость от реального мира), целостность и целенаправленный характер создаваемого мира (Д. С. Лихачев).

3. Отмечена особая роль Д. С. Лихачева в создании понятия «художественный мир литературного произведения».

Перспективной задачей автора статьи является рассмотрение проблем художественного мира произведения в современной науке.

Литература

1. Белинский В. Г. Статьи о народной поэзии. Статья II / В. Г. Белинский // Белинский В. Г. Полное собрание сочинений в 13-ти томах. – М. : АН СССР, 1954. – Т. 5. – С. 310–328.
2. Володарская Л. И. Первая английская поэтика / Л. И. Володарская // Сидни Ф. Астрофил и Стелла. Защита поэзии. – М. : Наука, 1982. – С. 292–304. .
3. Гегель Г. В. Ф. Поэтическое и прозаическое произведения искусства / Г. В. Ф. Гегель // Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. – М. : Искусство, 1971. – Т. 3. – С. 362–376.
4. Гумбольдт В. Эстетические опыты. Первая часть. О "Германе и Доротее" Гете / В. Гумбольдт // Гумбольдт В. Язык и философия культуры. – М. : Прогресс, 1985. – С. 160–279.
5. Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения / Д. С. Лихачев // Вопросы литературы. – 1968. – № 8. – С. 74–87.
6. Сидни Ф. Защита поэзии / Филип Сидни // Сидни Ф. Астрофил и Стелла. Защита поэзии. – М. : Наука, 1982. – С. 143–326.