

УДК 82.02

А.А. СТЕПАНОВА,
*кандидат филологических наук,
доцент кафедры английской филологии и перевода
Днепропетровского университета имени Альфреда Нобеля*

КРИТЕРИИ ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ В ЛИТЕРАТУРЕ 1920-х годов: ЦЕННОСТНЫЕ ОРИЕНТИРЫ НЕКЛАССИЧЕСКОГО ТИПА ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ

В статье исследуются предпосылки формирования критериев художественности в литературе первой трети XX в., определяются типы художественного сознания на разных этапах развития литературы. Обосновываются предпосылки актуализации художественного образа как ключевой категории поэтики в литературном процессе первой трети XX в.

Ключевые слова: критерии художественности, художественное сознание, художественный образ, эстетический образ.

Утверждение в XX в. неклассического типа художественного сознания, самодостаточность, «автономность» искусства, актуализация новых художественных открытий выявили значительный художественно-творческий потенциал искусства, который заявил о себе не только расширением границ художественности, но и смелой критериев художественности как таковых. Представляется, что критерии художественности в литературе модернизма сформировались до 20-х гг. XX в., когда модернистская эстетика уже прошла этап становления, и принципы новой эстетической концепции достаточно прочно укоренились в искусстве, обозначив вектор ориентации художественного сознания последующих десятилетий. Исследование вопроса о критериях художественности в литературе этого периода представляет в литературоведении и эстетике многолетнюю традицию. До сегодняшнего времени сформировалось несколько подходов к изучению этой проблемы, среди которых можно выделить парадигмально-исторический (С. Аверинцев, М. Гаспаров, А. Михайлов, В. Тюпа и др.), в рамках которого критерии художественности рассматриваются в динамике исторического развития литературы; семиотический (Ю. Лотман, Э. Кассирер, Б. Кроче, С. Лангер, Ч. Моррис, Я. Мукаржовский, Ч. Пирс и др.), который выделяет в качестве критерия художественности знаково-символическую форму искусства; национально-культурные особенности феномена художественности рассматривали В. Бранский, Г. Гачев, И. Ильин, А. Короцкая и др.; исследованию эстетики формы как ключевого критерия художественности (формальный подход) были посвящены работы В. Виноградова, С. Виткевича, Б. Успенского, В. Шкловского, Б. Эйхенбаума, В. Эрлиха, Р. Якобсона и др. Исследовательская база вопроса о критериях художественности достаточно солидна, однако мы хотели бы обратить внимание на предпосылки их формирования. На наш взгляд, формирование критериев художественности является результатом взаимодействия и взаимообусловленности нескольких факторов, из которых мы бы выделили тип художественного сознания, соотношение категорий поэтики и вид отношений в парадигме «эстетика / поэтика», который продуцирует корреляцию эстетического и художественного образов.

В свое время С. Аверинцев, М. Гаспаров, А. Михайлов и другие авторы статьи «Категории поэтики в смене литературных эпох», анализируя особенности развития литературно-

го процесса от античности до второй половины XIX в., выделили три ключевые категории поэтики – *стиль, жанр и автор*, доминирование каждой из которых в определенные периоды развития литературы было обусловлено сменой типов художественного сознания и отношений в поэтико-эстетической парадигме. Так, выделив в указанный период два сменяющих друг друга типа художественного сознания – *традиционалистский или нормативный* (охватывающий эпохи античности, средневековья и начала нового времени – с середины I тыс. до н. э. по вторую половину XVIII в.) и *индивидуально-творческий или исторический* (с конца XVIII в. по вторую половину XIX в.)*, авторы статьи указывают, что для традиционалистского типа художественного сознания была характерна ориентация поэтики на эстетику как заявленную литературную норму, и в соответствии с типом нормы на первый план в системе поэтики выдвигается сначала категория *стиля* как высшего выражения критерия красоты (античность, средневековье), жанр в этой ситуации играет вспомогательную роль и выступает лишь как способ реализации стиля, авторство же является частным случаем, разновидность канона [1, с. 18–21]. Начиная с XVI в. стиль уступает первенство *жанру* как художественной доминанте, организующей поэтику в целом, стиль же понимается в первую очередь как жанровый разграничитель, автор выражает себя в первую очередь через жанр [1, с. 28]. Художественное сознание в этой ситуации характеризовалось нормативностью, которая определяла основным критерием художественности «жанровую «правильность» текста, отождествляемую с мастерством его создателя» [2, с. 95].

Художественный образ в традиционалистском художественном сознании был ориентирован, таким образом, не на отображение, воссоздание реальности, а, скорее, на воссоздание *проекта* эстетической заданности, который отвечал нормативному образцу. Такой образ выстраивался в соответствии с уже сформированным в эстетике идеалом прекрасного. Иначе говоря, эстетическое сознание здесь «диктовало» условия литературе, обуславливая смысловую наполненность художественного образа и способ (форму) его воплощения в литературном произведении. В этой ситуации действительность как объект эстетического восприятия пребывала в начальной стадии формирования – она соотносилась с уже заданным эстетикой представлением о «прекрасном» (как о гармонии, симметрии, порядке), вследствие чего на первый план выходил ее внешний образ, а не дух. Литература Возрождения, Рококо, Классицизма часто представляла образ действительности как образ театральная декорации, акцентируя ее «сделанность» как соответствие утвержденной норме. В этой ситуации образ еще не представляет собой художественную целостность. Это – незавершенный художественный концепт, поскольку он не «создает эстетически воздействующий на сознание объект» (И. Роднянская), а, скорее, отражает заданность эстетического образа. Так, в классицистической системе поэтики литературный текст, по выражению В. Тьюпы, «представляется более или менее удачной манифестацией жанрового канона, т. е. совокупности правил построения идеального сверткста» [2, с. 95].

Индивидуально-творческий тип художественного сознания явил доминирование поэтики, определяющей эстетический канон. «Литература согласно своему развитию в XIX в. предельно сближается с непосредственным и конкретным бытием человека, проникается его заботами, мыслями, чувствами, создается по его мерке и в этом отношении «антропологизируется»...». Стилистическая и жанровая аргументация, свойственная предшествующему типу художественного сознания, сменилась видением историческим и индивидуальным. Центральным «персонажем» литературного процесса, по мысли С. Аверинцева, стало не литературное произведение, подчиненное заданному канону, а его создатель, центральной категорией поэтики – не *стиль* или *жанр*, а *автор* [1, с. 33]. Индивидуально-творческий тип художественного сознания охватывал периоды предромантизма, обозначившего просветительский кризис нормативного сознания, романтизма и реализма. Провозгласив единственно верным принципом художественной культуры принцип свободы творчества, романтики в конце XVIII в. положили конец господству классицизма и традиционалистского сознания, разрушив стереотипы художественного мышления и подвергнув

*Придерживаясь строгой цитации, укажем, что в статье хронология индивидуально-творческого типа художественного сознания охватывает и начало XX в., однако фактически анализ эволюции литературных эпох завершается периодом критического реализма, т. е. второй половиной XIX в.

пересмотру норми поезики. Принцип свободи творчості обумовив тесне взаємодіяння літератури та естетичного свідання, що в поезико-естетичній парадигмі привело до примату поезики – починаючи з епохи романтизму література «виробляє» естетичні цінності та формує естетичне свідання. В цій ситуації кардинальному перегляду підлягають критерії художественності: як відзначають дослідники, в преромантизмі «на зміну імперативу майстерства приходить імператив *вкуса*» [2, с. 97], визначаючи основним критерієм художественності *красоту* як виключальну цінність; в період романтизму домінуючим критерієм художественності стає *оригінальність* як сміливість відмови від імперативів класицизму; в реалістичній літературі «на зміну майстерству, вкусу, оригінальності як імперативів художественного творчості приходить імператив проникливості, проникнення в сутність зображеного». В цій ситуації на перший план виступає критерій *достовірності* [2, с. 100].

Важко підкреслити, що література романтизму ознаменувала перехід до якісного нового осмислення дійсності – універсума як художественного образу, обумовленого тим, що «романтизм вперше надав оточуючій середі статус суб'єкта» [3, с. 45], часто одушевленого (Гофман), що привело до створення її цілісного, завершеного образу, який пізніше, в літературі реалізму, накопичує в якості смислової домінуючої симбіоз середі та людського свідання, почуттів, поступків та ін. Таке рухання художественного образу відображало перехід до нового рівня відносин літератури та естетичного свідання. Починаючи з епохи романтизму, створений літературою художественний образ уже не відображає, а формує естетичний образ реальності та задає установки її естетичного сприйняття людиною. Таким чином, література романтизму ознаменувала перехід до цілісного естетичного осмислення дійсності, до її сприйняття як естетичного об'єкта, до формування її естетичного образу.

Підкреслимо, що в зазначені періоди розвитку літературного процесу категорії естетики та поезики були «розведені» та знаходилися в строго ієрархічних відносинах, обумовлених взаємозв'язками естетичного свідання та літератури: до кінця XVIII в. естетика «підчинялася» собі поезиці, в наступний період, навпаки, естетичні представлення формувалися художественним свіданням. Такою ситуацією залишалася до кінця XIX в.

Аналізуючи подальше розвиток літературного процесу, ми продовжимо думку про трансформації типів художественного свідання та критеріїв художественності. В 1920-і роки в розвитку літератури означилася нова тенденція, яка передбачала інший порядок відносин та акцентів в системі «естетика та поезика». Представляється, що цей період характеризується трансформацією індивідуально-творчого типу художественного свідання до нової його модифікації, або до нового типу, який умовно можна позначити як *експериментаторський*, орієнтований на пошук нових естетичних та культурних цінностей. Цей тип, який створює тесне взаємодіяння літератури та естетичного свідання, відкриває новий рівень відносин в поезико-естетичній парадигмі, який характеризується тяготінням до цілісності естетики та поезики в структурі художественного образу, виступаючого як естетична цінність. Ієрархічні відносини в парадигмі «естетика / поезика» нівелюються, категорії естетики та поезики взаємодіють на рівних правах, створюючи цілісність, що обумовлює самодостаточність мистецтва, дозволяє літературі не відображати або естетизувати реальність, а формувати її сприйняття людським свіданням. Мистецтво стає комунікативним, орієнтованим на діалог з реципієнтом (читачем, глядачем, слухачем). Літературне вироблення передбачає парадигму сприйняття життя. І в цій ситуації ключовим критерієм художественності стає *ефективність* впливу на сприймаюче свідання» [2, с. 103]. Новий критерій художественності на рівні експериментаторського типу художественного свідання обумовив зміни в поезологічній системі літературного вироблення, визначив нові критерії художественності на рівні літературного тексту. З них зупинимося на трьох основних.

1. В літературному процесі відбувається актуалізація *художественного образу* як ключової категорії поезики поряд з категоріями *стиля, жанра та автора*. В той же час

мя, на наш взгляд, в указанный период категории стиля, жанра и автора утрачивают свою активность и уходят на второй план: границы жанров размываются, что приводит к актуализации смешанных жанров, характерных для искусства переходной эпохи, жанр понимается как «особый тип строить и завершать целое» [4, с. 148] и играет вспомогательную роль. Исчезает необходимость в едином стиле, т. к. возникает множество эстетических течений, существующих на равных правах, каждое из которых вырабатывает свой стиль; активизирующийся процесс синтеза искусств приводит к взаимопроникновению, смешению стилей. Стиль, таким образом, становится вспомогательным средством выражения выработанных искусством эстетических ценностей. Утрачивает свою главенствующую роль и уходит на второй план и категория автора, что, на наш взгляд, было обусловлено несколькими причинами: во-первых, в I трети XX в. литература и искусство тяготеют к публичности, обусловленной спецификой образа городской жизни, что проявляется в повсеместных выступлениях поэтов и писателей, выставках художников и т. п., не только представляющих свои произведения публике, но и поясняющих их, провозглашающих новые эстетические манифесты и художественные теории. Местом таких выступлений, как правило, становились городские кафе. В России в революционные годы и после такая форма проявления литературной жизни стала столь популярной, что этот этап в литературе получил название «кафейного периода». В.Я. Брюсов отмечал, что «поэты пытались до некоторой степени заменить печать публичными выступлениями, авторским чтением с эстрады. Входят в обычай такие выступления начали еще до Октября, но развились именно в первые годы революции, когда, отстраненные от печатного станка, чуть не все стихотворцы потянулись к импровизированным кафедрам в разных кафе, — отчего этот период русской поэзии и называют «кафейным» [59, с. 347]. Отметим, что подобная тенденция была характерна не только для России, но и для Европы: подобную функцию публичной кафедры выполняло, например, известное кафе «Четыре кота» в Барселоне, где проходило несколько выставок картин Пикассо, Х. Гриси, Х. Миро и др. В литературе и искусстве, таким образом, происходит ориентация на читателя, зрителя, на прямой диалог с реципиентом. Читатель, зритель становятся в один ряд с автором, являя тенденцию сотворчества в процессе создания произведения, что впоследствии спродуцирует в литературоведении мысль о смерти автора и замене автора читателем. Во-вторых, литература и искусство в указанный период становятся в определенном смысле «коллективными», — еще на рубеже веков возникает множество художественных объединений писателей, живописцев, композиторов, каждое из которых разрабатывает в искусстве и провозглашает *свои* эстетические каноны, стили, *свои* эстетические ценности («Мир искусства», «Союз русских художников», «Ассоциация новых архитекторов (АСНОВА)», «Ассоциация художников революционной России», «Союз молодежи», «Гилея», ОБЭРИУты, ЛЕФ, «Пролеткульт» тощо). В этой ситуации творчество *автора как члена коллектива* художников направлено на решение общей эстетической задачи, выработанной и поставленной коллективом. Эти явления в искусстве, приобретавшие характер закономерности, были обусловлены качеством нового художественного сознания, ориентированного на поиск новых эстетических ценностей. И поскольку эта тенденция к объединению имела массовый характер, индивидуальность авторского творчества, в такой же мере тяготеющего к экспериментаторству, становилась условной, являла, скорее, исключение (напр. Булгаков, Платонов). Для литературы становилась характерной ситуация, когда, по мысли С. Аверинцева, «вопрос о соотношении автора и произведения / текста остается центральным и актуализуется в проблемах «своего» и «чужого» слова, внеили меж-индивидуального начала и начала индивидуального, коллективного сознания и бессознательного и сознания личностного» [1, с. 38]. Наконец, в-третьих, об отходе категории автора на второй план свидетельствует и тот факт, что с конца XIX в. автор перестает быть главным объектом литературоведческого анализа: «идея отрицания автора (смерти автора), — отмечает А. Большакова, — сохраняет свое значение, поскольку является реакцией на безраздельное господство вплоть до конца XIX в. литературоведческого мифа об авторе литературного текста как главном объекте литературоведческого анализа» [6, с. 23].

В этой ситуации на первый план среди ключевых категорий поэтики выходит художественный образ как самодостаточная эстетическая ценность, как способ чувственного восприятия мира. В литературе актуализируется установка на «тотально чувственное воспри-

ятие среды». Способность литературы (в отличие от живописи, скульптуры, фотографии, кино и других видов искусства, передающих лишь зрительное, визуальное восприятие образа) представить образ реальности как такой, которая воспринимается всеми чувствами сразу, как симбиоз наглядного изображения, цвета, света, звука, запаха, тактильных ощущений, человеческой мысли, памяти, ассоциаций и т. п. – всего того, из чего складывается человеческое мироощущение, выдвигает искусство словесности на первый план, делает литературу *магистральным* видом искусства. Созданный литературой образ в этой ситуации «провоцирует» активизацию чувственно-телесного восприятия мира. И в этом смысле художественный образ уже не просто формирует эстетическую ценность, что было свойственно предыдущему периоду, – сам художественный образ явлен как самодостаточная эстетическая ценность, как поэтологическая форма рефлексии эстетического сознания. В этом случае художественный образ идентичен образу эстетическому, и эта идентичность включает в структуре образа целостность эстетики и поэтики. Соотношение этих категорий в границах образной системы в разные периоды выстраивалось по-разному. В сравнении с классической литературой XIX века, – отмечает Г. Гачев, – которая отличается ярко выраженной духовностью образа, его музыкальностью (если речь идет о поэзии), его философской разомкнутостью в бесконечность (если речь идет о прозе, романе), литературный образ XVIII в. ослепляет своей предметностью, овеществленностью, пластичностью, живописностью [7, с. 28]. В литературе первой трети XX в. эти тенденции объединяются, – в структуре художественного образа наблюдается тесное взаимодействие и взаимовлияние духовно-эмоциональной и пластической сфер, представляющие образ как идею, которая обрела пластику, видимость. Осуществляется синтез трансцендентного и имманентного начал, обозначающий в образе момент телесного воплощения идеи. Благодаря этой целостности художественный образ достигает той смысловой глубины, которая размыкает границы собственно образа и выводит его на уровень идеала, который через смену восприятия реальности изменяет и саму реальность.

2. Актуализация литературного художественного образа ставит новые задачи перед художественным словом, обретающим эстетическую автономию и отныне подчиняющимся внутренним законам художественного творчества. Принцип «высказывания с установкой на выражение», определенный Р. Якобсоном [8, с. 275], выявил в качестве критерия художественности *поэтическую модальность слова*, его экспрессивность силу воздействия на реципиента – как «специфически художественное отношение слова к действительности, при котором слово не может быть сведено ни к эмпирически-бытовому, ни к условно-поэтическому, ни к субстанциально-мифологическому смыслу, а выступает как их принципиально вероятностная, но эстетически реализованная мера» [9, с. 274].

3. Коммуникативная природа искусства, ориентация литературы на диалог с реципиентом обусловили в качестве поэтологического критерия *открытость художественной формы* литературного произведения. Художественная ткань произведения становится «проницаемой», поскольку граница между миром произведения и реальным миром является условной. Во временной структуре произведения аккумулируется «историческое время и время субъективного переживания» [10, с. 21]. Открытая форма размыкает границы эстетической заданности и нормативности данного вида искусства, «приспосабливая» к себе (синтезируя) каноны и формы других видов искусства, подчиненных одной эстетической идее, что позволяет литературному произведению представать в качестве «способа культурного синтеза» [10, с. 21].

Список использованной литературы

1. Аверинцев С.С. Категории поэтики в смене литературных эпох / С.С. Аверинцев, М.Л. Андреев, М.Л. Гаспаров, П.А. Гринцер, А.В. Михайлов // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М.: Наследие, 1994. – С. 3–38.
2. Тamarченко Н.Д. Теория литературы: в 2 т. / Н.Д. Тamarченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. – М.: Academia, 2004. – Т. 1. – 512 с.
3. Пелипенко А.А. Городской миф о городе (в эволюции художественного сознания и городского бытия) / А.А. Пелипенко // Город и искусство. Субъекты социокультурного диалога. – М.: Наука, 1996. – С. 39–48.

4. Медведев П.Н. Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику / П.Н. Медведев. – М.: Лабиринт, 2003. – 192 с.
5. Дядичев В.Н. «Кафейный» период / В.Н. Дядичев // Литературная энциклопедия терминов и понятий; под ред. А.Н. Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2003. – 1600 стб.
6. Большакова А.Ю. Автора теории / А.Ю. Большакова // Западное литературоведение XX века. Энциклопедия. – М.: INTRADA, 2004. – С. 23–24.
7. Гачев Г.Д. Образ в русской художественной культуре / Г.Д. Гачев. – М.: Искусство, 1981. – 247 с.
8. Якобсон Р. Работы по поэтике / Р. Якобсон. – М.: Прогресс, 1987. – 460 с.
9. Тамарченко Н.Д. Теория литературы: в 2 т. / Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. – М.: Academia, 2004. – Т. 2. – 368 с.
10. Раппапорт А.Г. К пониманию поэтического и культурно-исторического смысла монтажа / А.Г. Раппапорт // Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино. – М.: Наука, 1988. – С. 14–22.

У статті досліджуються передумови формування критеріїв художності в літературі першої третини ХХ ст., визначаються типи художньої свідомості на різних етапах розвитку літератури. Обґрунтовуються передумови актуалізації художнього образу як ключової категорії поетики в літературному процесі першої третини ХХ ст.

Ключові слова: критерії художності, художня свідомість, художній образ, естетичний образ.

The article studies the preconditions for criteria of artistry in the literature of the first third of the 20th century. It also defines the types of artistic consciousness at different stages of the development of literature. The topicality of the artistic image as a key poetic category in the literary process of the first third of the 20th century has been grounded.

Key words: criteria of artistry, artistic consciousness, artistic image, aesthetic image.

Одержано 15.02.2013.