

СТРАТИФІКАЦІЯ ТВОРУ ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ ЯК УТІЛЕННЯ ЧАСОПРОСТОРОВОГО МИСЛЕННЯ

Розглянуто проблему виокремлення в літературному творі форми, змісту і матеріалу, а також рівнів становлення художнього змісту. Вихідними стали позиції часопросторового аналізу. Запропоновано виокремлювати такі рівні твору: текст, елементика, еволютика, діалектика, ідейний.

Проблема пошарового вивчення твору літератури доволі нова і може пов'язуватися з науковим усвідомленням текстових структур, структур людської психіки тощо. При цьому принцип виокремлення певних шарів або рівнів має виразну просторову природу й тому може розглядатися в контексті дослідження художнього часу і простору. Однак на різних етапах розв'язання проблема стратифікації твору літератури не пов'язувалася із хронотопною проблематикою. Тож є сенс провести таке наукове зіставлення.

У першому розділі “Трансцендентальної доктрини спроможності судження” І. Кант вказує, що “в основі наших чистих чуттєвих понять лежать не образи предметів, а схеми. <...> емпіричне поняття завжди безпосередньо відноситься до схеми уяви як до правила визначення нашого споглядання відповідно до якогось певного загального поняття. <...> Цей схематизм нашого розсудку стосовно явищ і їхньої голої форми є приховане в глибині людської душі мистецтво, що його справжні прийоми нам навряд чи коли-небудь вдасться вивідати в природи й унаочнити собі. Ми можемо сказати тільки таке: *образ* є продукт емпіричної спроможності продуктивної уяви, а *схема* чуттєвих понять (як от фігур у просторі) є продукт і, так би мовити, монограма чистої апіорної уяви, через яку і відповідно до якої допіру стають можливими образи, які, однак, зв'язуватися з поняттям завжди мусять тільки за посередництвом позначуваної ними схеми, і самі по собі збігаються (kongruieren) з ним не повністю” [1, с. 129]. Таким чином, пізнання образу, зокрема художнього, стає можливим через застосування схем мислення, а оскільки “чистий образ усіх величин (quantorum) для зовнішнього чуття є простір, а всіх предметів чуттів узагалі – час” [1, с. 130], конкретно таку можливість надають часові й просторові схеми-відношення.

Вони ж лежать і в основі стратифікації твору художньої літератури, виокремлення його шарів, рівнів, що саме по собі є важливою методологічною проблемою, оскільки визначає погляд і на природу словесного мистецтва, і на логіку його дослідження. Історія її розв'язання, репрезентована кількома виразними періодами до ХХ ст. і плюралізмом концепцій останніх ста років, неодмінно супроводжується категоріальним розрізненням змісту і форми, аж до спроб дослідників подолати його вульгарне трактування. До прикладу, Ю. Лотман у межах своєї концепції запропонував замість опозиції “зміст – форма” застосовувати протиставлення “ідея – структура”. Показово: античний *είδος*, що в Платона отримав розгортання в “ідею”, а в Аристотеля – у “форму”, не потребує такого розрізнення, адже по суті є кінцевою метою мистецького твору (як і будь-якої речі взагалі, адже “формою <(είδος)> я називаю сутність буття кожної речі та її першу сутність” [2, 198]). І лише послідовне введення середньовічною естетикою вищого сенсу мистецтва, а новочасною – активного реципієнта привело до потреби виокремлення смислової надбудови, яка постає внаслідок сприймання мистецького твору, його форми-ейдосу (як ідеального задуму) конкретною свідомістю.

Історична зміна ролі мистецтва, визнання його пізнавальних можливостей зумовили появу Гегелевої чотиричленної структури літературного твору – провісниці термінологічного апарату феноменології: 1) зовнішня форма, 2) внутрішня форма, 3) зміст, 4) смисл [3, с. 388–395]. Однак хід думки філософа, новизна осмислення ним сутності мистецтва слова краще передається в його роздумах про специфіку мистецтва слова: “звук <...> уже є в ній <(поезії)> не самим звучним чуттям, як у музиці, а певним самим по собі незмістовним *знаком*, притому знаком конкретизованого всередині себе уявлення, а не лише знаком непевного відчуття, його нюансів і градацій. *Звук* завдяки цьому стає *словом* як розчленованою всередині себе сукупністю звуків, смисл якої полягає в позначенні уявлень і думок. <...> Унаслідок цього справжнім елементом поетичного зображення є поетичне уявлення й сама створювана в духові наочність, а оскільки цей елемент притаманний усім формам мистецтва, то й поезія проходить червоною ниткою крізь усі ці форми й самостійно розвивається в них” [4, с. 94-95]. Мовний матеріал, звучання, хоч і визнає філософ необхідним для мистецтва поезії, усе ж відносить їх до передзмістової сфери, а ідея, трансформована з *ейдосу* на повноцінне *сogito*, думку, обіймає сферу надзмістову.

Близькою до Гегелевої є й феноменологічна (Н. Хартман, Р. Ингарден) чотиричленна структура, створена виокремленими у творі а) мовленням, звуковою організацією, б) зна-

ченнями мовних форм, в) естетичним утіленням твореного світу та г) самим зображеним світом і покликана, як і більшість розроблених у ХХ ст., сприяти реалізації задач конкретного дослідження. Г. Клочек указує: “Методологічна слабкість рівневого підходу полягає в тому, що вона не дозволяє бачити твір як функціональну цілісність <...> Зараз, коли дедалі більше стверджується розуміння твору як системно організованої цілісності, говорити про рівневий підхід до аналізу твору – це перебувати на застарілих позиціях” [5, с. 6–27]. Тим часом учений, декларуючи власний системний підхід і вибудовуючи відповідний понятійний апарат, також змушений звертатися до застосування просторових схем і виокремлювати принаймні структурні явища вищого (“система”) та нижчого (“підсистема”, “група”, “прийом як елемент”) порядків. Рівневий підхід посутньо також застосовує унаочнення з допомогою вертикальних просторових відношень причинно-наслідкових зв’язків між вичленованими складниками змісту художнього твору. Він також зберігає унаочнення часу читання як горизонтальної лінії поступового кількісного нарощування кожного з рівнів. “Повернення” бачення функціональної цілісності твору видається можливим через вироблення чіткіших принципів рівневого членування, заснованих на відповідних методологічних засадах.

Насамперед цілком очевидним, проте явно не артикульованим, є усвідомлення недостатності опозиції “форма – зміст”, яка потребує доповнення складником “матерія” (або ж не так пафосно – “матеріал”), яка відображає те, із надання чому належної форми й постає, власне, зміст. Наприклад, у першій главі другої книги “Поетики”, що має назву “Матерія поезії”, Ю. Скалігер постулює: “Поезія складається з двох субстанціональних частин, матерії та форми <...> Нашою метою, таким чином, будуть події, оскільки їхній образ утілюється в матерії поетичного мовлення. А що інше є матерією мовлення, як не літера, склад і слово, тобто бронза, або пергамент і думка, що слугують образу основою. Тому в статуй Цезаря матерією буде бронза, у поезії ж – слово. У статуй форма виражається в силі, рухові, позі тощо, у поезії те саме виражається в обрисах і розташуванні слів” [6, с. 59].

Очевидно, неприпустимим у межах літературознавства є вульгаризований підхід, згідно з яким “мова для поезії <...> є лише технічним моментом; у цьому повна аналогія значення мови для поезії зі значенням природознавства як матеріалу (а не змісту) для зображальних мистецтв: фізико-математичного простору, маси, звука акустики тощо”. Некоректним також видається висновок, що “мова у своїй лінгвістичній визначеності до естетичного об’єкта словесної творчості не входить” [7, с. 46]. Щоб зрозуміти хід думки М. Бахтіна, потрібно звернутися до його розтлумачень: “Технічним моментом у мистецтві ми називаємо все те, що зовсім необхідне для складання художнього твору в його природничо-науковій або лінгвістичній визначеності – цього стосується й весь склад готового художнього твору як речі, але що до естетичного об’єкта безпосередньо не входить, що не є компонентом художнього цілого; технічні моменти – це фактори художнього враження, але не естетично значущі складники змісту цього враження, тобто естетичного об’єкта” [7, с. 47]. Разом з тим є сенс порівняти ці тези з попередніми: “Художній твір як річ спокійно й тупо відмежований просторово й часово від усіх інших речей: статуя або картина фізично витісняє із зайнятого нею простору все інше; читання книги починається в певний час, займає декілька годин часу, заповнюючи їх, і в певний же час закінчується, крім того, і сама книга щільно з усіх боків охоплена палітуркою” [7, с. 26]. Очевидною є підміна понять: спершу уречевлення літературного твору подається як його поліграфічне втілення, а далі – як мовленнєво-текстуальне. Ототожнення їх, звісно ж, є неприпустимим з будь-якого погляду.

Полишаючи матеріал поза змістом і навіть поза формою, М. Бахтін спекулятивно (об’єднуючи її матеріалістичне й ейдетичне тлумачення) робить форму головним “моментом” словесної творчості. Загалом складається враження, що словесний матеріал обтяжує дослідника, і він би радо позбувся його, вивчаючи лише “чисту форму”: “Художньо значуща форма, справді, чогось стосується, на щось ціннісно спрямована, окрім матеріалу, до якого вона прикріплена та з яким усе ж нерозривно пов’язана” [7, с. 15].

Опозиція “матерія – форма – зміст” у літературному творі реалізується не лише на нижчому з рівнів, текстовому. Треба визнати, згідно з О. Потебнею, що в багатопарових змістових структурах “форма і зміст – поняття відносні: В, що було змістом відносно своєї форми А, може бути формою відносно нового змісту, який ми назвемо С” [8, 159], а в більш коректному формулюванні: кожен рівень багатопарової змістової структури є результатом породження змісту формою матерії нижчого рівня та водночас є матерією рівня наступного, форма якої породжує новий рівень змісту. Думка І. Франка є цілком суголосною: “Поет для dokonання сугестії мусить розворушити цілу свою духову істоту, зворушити своє чуття, напружити свою увагу, <...>щоби пережити могло влитися в слова, якнайбільше відповідні дійсному переживанню; <...>щоби ті його слова уложилися в форму, яка би не тільки не затемнювала яркості того безпосереднього переживання, але ще й в додатку підносила б те переживання понад рівень буденної дійсності, надавала б йому коли вже не якась вище, символічне значення” [9, с. 46].

І насамкінець, потребує уточнення відношення між змістом та ідеєю, адже, до прикладу, теза О. Потебні про тотожність змісту й ідеї з літературознавчого погляду не може бути прийнята, оскільки в її доведенні постулюється, що “якість і відношення фігур, зображених на картині, події та характери роману тощо ми відносимо не до змісту, а до образу, а під



змістом картини, роману розуміємо низку думок, викликаних образами в глядачеві та читачеві або покладених ґрунтом образу в самому митцеві під час акту творення” [8, с. 157]. М. Бахтін щодо цього зазначав: “Найхибнішим було б уявляти собі зміст як пізнавальне теоретичне ціле, як думку, як ідею” [7, с. 37]. Інтелектуальність, нечуттєвість матеріалу художньої літератури, що відрізняє її від інших мистецтв (Г. Лессінґ), вимагає визнати, що кожен рівень постання з окремих мовних засобів образів, подій, ідей є рівнем змісту. Найвищий рівень – рівень ідей – є цілком логічним завершенням цієї змістової градації, оскільки виводить реципієнта зі сфери власне мистецтва до сфери думки (Г. Гегель).

Найнижчим рівнем, отже, є рівень художньо-літературної матерії – тексту, розгорнутого і за просторовою, і за часовою схемами. Виокремлювані просторово на цьому рівні складники (звуки, лексеми, тропи, фігури; фонетичні, синтаксичні, діалогічні одиниці тощо), поєднуючись у часі читання, формують наступний рівень – символів, образів, характерів, хронотопів – загалом елементів змісту, текстуально, обсягово, функціонально, нарешті змістово від’єднуваних. Б. Ярхо щодо цього зауважив: “Починаючи з *ейдології* (іконології), зазначу, що наша наука, як мені видається, мало підкреслювала значення *художнього образу* як одиниці поетики (подібно до того, як фігура є одиницею стилістики, а вірш (колон) – одиницею фоніки), і що, отже, виходячи з нього, треба вибудовувати й інші розділи поетики, тобто вчення про мотиви, сюжети, концепції” [10, с. 42]. Рівень елементики в часовому розгортанні діяння стає матерією й формує наступний – рівень еволютики, що охоплює компоненти, породжені рухом дії та рухом читання (авторського мовлення): мотиви, перипетії, сюжети, аспекти нарації та композиції твору. Змістове наповнення рухомих компонентів породжує наступний рівень – конфліктів, колізій та їх систем, – що діалектично (через мовлення, у розвитку й у протиставленні) породжує найвищий – рівень ідей.

На кожному з цих рівнів становлення змісту твору художньої літератури – тексту, елементики, еволютики, діалектики та ідей – часові й просторові схеми-відношення мають спільний механізм, але особливі форми втілення. Це зумовлює подальшу роботу з удосконалення методик їх аналізу, з докладного вивчення таких форм, що врешті має привести до цілісного й глибокого розуміння твору.

Література

1. Кант І. Критика чистого розуму / Іммануїл Кант ; [пер. з нім. та прим. Ігоря Бурковського]. — К. : Юніверс, 2000. — 504 с.
2. Аристотель. Метафізика / Аристотель // Сочинения в 4 т. — Москва : Мысль, 1976. — Т. 1. — С. 63–367.
3. Гегель Г. Эстетика : в 4 т. / Георг Вильгельм Фридрих Гегель. — Т. 4. — 676 с.
4. Гегель Г. Эстетика : в 4 т. / Георг Вильгельм Фридрих Гегель. — Т. 1. — 312 с.
5. Клочек Г. Энергия художнього слова : збірник статей / Григорій Клочек. — Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2007. — 448 с.
6. Литературные манифесты западноевропейских классицистов : собрание текстов / ред. Н. П. Козлова. — Москва : Изд-во МГУ, 1980. — 624 с.
7. Бахтин М. М. Проблемы содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве / Михаил Михайлович Бахтин // Вопросы литературы и эстетики : Исследования разных лет. — Москва : Художественная литература, 1975. — С. 6–71.
8. Потебня А. А. Мысль и язык / Александр Афанасьевич Потебня. — М. : Лабиринт, 1999. — 269 с.
9. Франко І. Із секретів поетичної творчості / Іван Франко // Зібрання творів у 50 т. — К. : Наук. думка, 1981. — Т. 31. — С. 45–119.
10. Ярхо Б. И. Методология точного литературоведения : Избранные труды по теории литературы / Борис Исаакович Ярхо. — Москва : Языки славянских культур, 2006. — 927 с.

The problem of separation in the literary work form, content and material, and the levels of formation of artistic content are observed. Initial positions were timespatial analysis. A single out the following levels of work: text, elementic, evolutic, dialectic, ideological.