**Петро Іванишин**

**Макроструктура літературного твору:**

**герменевтичне уточнення**

В українському літературознавчому дискурсі останніх років раз у раз виникають дискусії та полеміки методологічного типу. Це видається надзвичайно корисним, оскільки таким чином часто увиразнюються базові для будь-якої науки теоретичні моделі, котрі суттєво, визначально впливають на практику написання теоретико-літературних, історико-літературних та літературно-критичних праць.

В одній із своїх останніх статей професор Михайло Наєнко, висловлюючись на тему природної для справжнього митця національно-суспільної “відповідальності” (Ю.Липа), заангажованості чи “тенденційності” (І.Франко), робить, на наш погляд, дуже важливе методологічне зауваження, що має глибокий теоретичний і педагогічний сенс: “...справа, зрештою... в тому, що, виявляється, досі є ще в світі письменники, котрі визнають потрібність комусь літературного “служіння” певним ідеалам (у випадку з Гором Відалом – ідеалам правди), як би не дратувало це слово деяких модерних і постмодерних авторів. Чи свідомі ці “деякі” того, що в своєму “лобовому” трактуванні принципу “в літератури немає інших завдань, крім самої літератури”, вони виявляють цілковите невігластво щодо істинного розуміння завдань творчості? ***Причиною цього невігластва, думаю, знову ж таки є брак теоретичного обґрунтування методологій, котре, якщо не з молоком матері, то, принаймні, в часи навчання у вищій школі повинне бути засвоєне кожною творчою особистістю та фахівцем із науковим типом мислення*** (виділення наше – П.І.). Тоді, можливо, не народилося б у декого переконання, що національно безстатевий фемінізм – це таки літературознавча методологія, чи твердження, скажімо, в загалом обдарованого Ю.Андруховича, що Василь Стус – останній поет Шевченкового кореня” (1).

Справді, чимало непорозумінь, критичних і метакритичних контрапунктів (найчастіше пов’язаних із концептом *національної індиферентності* мистецтва) виникає через “брак теоретичного обґрунтування методологій”. Багато дискусійних моментів виявляє метадискурсивні лакуни, що з’явилися, з тих чи інших причин, “в часи навчання у вищій школі”. Мабуть, не одну монографію слід би було написати, щоб повноцінно окреслити бодай більшість із них. У межах даної розвідки хочемо звернути увагу на експлікацію (шляхом здійснення герменевтичного уточнення) одного з найбільш базових теоретичних понять, котре ми б визначили як *макроструктуру літературного твору*. Саме воно, як видається, володіє неабияким евристичним потенціалом, значною мірою детермінуючи поетикальну феноменологію рецепції та інтерпретації кожного артефакту, допомагаючи виявити його національну сутність.

Питання, що потребує уточнення, формулюється доволі просто: *з яких основних (найкрупніших) частин (чи рівнів) складається будь-який літературно-хужожній твір?* Класичне і радянське літературознавства переважно говорили про *форму* та *зміст*, їх діалектичну поєднаність, обґрунтовано посилаючись на гносеологічний потенціал передусім гегелівської (хоч і не тільки) філософії. Постімперська наука про літературу найчастіше прагне розширити окреслений двоподіл, добре усвідомлюючи, що художні реалії ХХ та й ХХІ століть потребують такого структурування вербальної дійсності, яке б полегшувало когнітивні процеси аналітичного та синтетичного планів. І тут ненароком на перший план виступає аспект педагогічний: слід сформувати в сучасного студента (навіть учня) таке уявлення про будову літературного твору, яке б дозволило йому максимально якісно, професійно спілкуватися з художнім твором.

Найбільш ґрунтовними літературознавчо-педагогічними працями пострадянського періоду, котрі найбільш повно експлікують (навіть з історією питання, що видається аж ніяк не зайвим у підручнику) цікавий для нас теоретичний аспект, є, на наш погляд, новітні роботи Анатолія Ткаченка в Україні (“Мистецтво слова (Вступ до літературознавства)”, 1997) та Валентина Халізєва в Росії (“Теория литературы”, 2000). Однак і вони, говорячи про “формозмістову єдність” (2) (А.Ткаченко) чи виділяючи “формально-змістові” і “власне змістові” “начала” (3) (В.Халізєв), зрештою зупиняються на макроструктурі літературного твору, що складається загалом із взаємозалежних форми та змісту. Звичайно, вдумливий реципієнт візьме для себе із названих підручників набагато більше від того, до чого спонукають висновки авторів, що стосуються “укладу” літературного твору, але як бути із студентами менш обдарованими, котрі найчастіше й утворюють відому педагогам “більшість”? Очевидно, варто пошукати моделі макроструктурування артефакту, котрі були б, з одного боку, адекватні художній дійсності та відповідали вимогам новітнього етапу розвитку науки про літературу, а з іншого, постулювалися експліцитно і доступно, розширюючи науковий обрій навіть середньостатистичного студента чи учня.

Чи містить сказане вище бодай конототивне прагнення якось применшити значення діадичного поділу літературного твору? В жодному разі! Більше того, вважаємо, що повноцінне альтернативне макроструктурування матиме успіх та наукову вагу лише тоді, коли максимально враховуватиме цей не вигаданий, а взятий з реально існуючої вербальної дійсності класичний двоподіл.

Інша річ, що його можна і варто суттєво доповнити, оскільки на практиці терміни “форма” і “зміст” дуже часто перетворюються для філолога-початківця не у засоби пізнання художнього світу, а у, кращому випадку, в засоби констатації, що такі взаємопов’язані сфери у даному творі напевно є, однак проаналізувати їх йому складно. Отже, на практиці в межах студентсько-учнівського аналізу помічаємо прикру відсутність бачення макроструктури художнього твору, котра призводить до нерозуміння, що саме (і навіщо!) вивчаємо, коли говоримо про ті чи інші субрівні: тропи, стилістичні фігури, композицію, сюжет, проблематику, тематику, ідейний зміст тощо. Таким чином, уявлення про органічну цілісність твору, його системно-естетичний характер залишається зафіксованим і проясненим, на жаль, найчастіше на папері, а не в сприймаючій свідомості.

Обґрунтування альтернативної макробудови художнього твору в гносеології не нові. Доцільно лише їх належним чином проаналізувати та синтезувати. Кілька прикладів.

В естетиці того самого Гегеля знаходимо поруч із змістом і формою чимало понять, які (щоправда в дещо хаотичний спосіб) і конкретизують, і розширюють межі двочленного структурування (пафос, ціль, мова, значення, внутрішня форма, образ, ідея, дух, смисл тощо) (4). Цікавими і доволі продуктивними видаються також, скажімо, відомі способи виділити два складники літературного твору в структуралізмі Ю.Лотмана – ідею та структуру, – і чотири “верстви” у феноменології Р.Інгардена: 1) “словесних звучань”; 2) “значеннєвих цілостей”; 3) “схематичних виглядів” і 4) “представлених предметів” (5). Однак і вони найчастіше в межах викладацько-студентської аудиторії програють за популярністю класичному двоподілу форма/зміст, хоча й можуть домінувати в тій чи іншій науковій праці.

На наш погляд, перший суттєвий теоретично-педагогічний крок у сформуванні нового уявлення про макроструктуру літературного твору зроблений у підручнику “Теорія літератури” (2001) за редакцією Олександра Галича (6). Можна сперечатися про наповненість (їх перелік) елементами того чи іншого рівня, але не можна відмовити в слушності формального структурування. Ідеться про те, що автори, на нашу думку, цілком обґрунтовано використали теоретичну концепцію українського вченого Олександра Потебні і виділили, окрім “структури і елементів змістової організації літературно-художнього твору”, “структуру і елементи внутрішньої форми художнього твору” та “зовнішню форму художнього твору”.

Слушність такого макроструктурування найбільше переконує, коли звернутися до розмірковувань самого О.Потебні, в яких він проводить аналогію між словом та художнім твором: “У слові ми розрізняємо: *зовнішню форму*, тобто членороздільний звук, *зміст*, що об’єктивується за посередництвом звука, і *внутрішню форму*, чи найближче етимологічне значення слова, той спосіб, яким виражається зміст” (7). Відповідно “ті ж стихії і в творі мистецтва, і неважко буде знайти їх, якщо будемо розмірковувати таким чином: “це – мармурова статуя (зовнішня форма) жінки з мечем і терезами (внутрішня форма), котра представляє правосуддя (зміст). Виявиться, що у творі мистецтва образ відноситься до змісту, як у слові уявлення – до чуттєвого образу чи поняття” (8).

Таким чином, отримуємо три чітко виражені рівні літературного (ширше – художнього) твору, кожен наступний з яких безпосередньо випливає із попереднього. Перерахуємо їх без зайвої субструктурної деталізації (конкретизації елементів варто присвятити окрему роботу) (9). Перший – це рівень ***зовнішньої форми***. Рівень *знакової системи*, відомої нам як художні мова і мовлення. Другий рівень виростає з першого, і це рівень ***внутрішньої форми***. Йдеться про *ейдологічну систему* (чи систему образів), породжену художньою мовою. Ці два когезійні рівні витворюють рівень когерентний. Третій рівень літературного твору – ***зміст*** – прямо випливає з системи образів (внутрішня форма є знаком щодо змісту) і експлікується нами як *явне або приховане значення твору, що постає з його форми*.

Щоб полегшити структурування, дослідники пропонують ставити до рівнів форми питання ***як?***, а до змісту – ***що?*** І це логічно. Однак чи варто обмежуватися цими питаннями? Чи не можна поставити до художнього твору ще якісь? Тобто, чи вичерпують три рівні О.Потебні макроструктуру літературного твору?

На нашу думку, ні. І спонукають нас до цього висновку, окрім реалій художньої дійсності, творці дво- і тричленної теорії макроструктури літературного твору, а також потенціал класичної та онтологічної герменевтики. Спекулятивною підставою для наступних міркувань може бути хоча б переконання німецького вченого Макса Вебера в тому, що людина відрізняється від тварини насамперед тим, що надає своїм вчинкам певного *сенсу* (10). А отже, і художнім творам як вчинкам певного типу. Власне художнє вираження цієї фундаментальної філософської закономірності можемо знайти у поемі Петра Скунця “На границі епох”, де на початку розділу “Родовід” подано переродження тварини у власне людину:

*А все почалося з того,*

*що наш нерозумний пращур*

*на хвильку відчувся богом*

*і вже не хотів нізащо*

*рабом у небес зістати*

*(бо світять, як можуть і хочуть),*

*вернутись у дике стадо*

*(бо пашу свою толочить).*

*І крик торжества над життям*

*застигнув у першому слові.*

*Й зачато було дитя*

*не з похоті, а з любові.*

*І ревність прийшла потрібною –*

*змінила любов пропащу.*

*І вперше собі подібного*

*убив не на м’ясо пращур.*

*А потім було найважче:*

*розверзнуло небо пащу*

*і гримнуло*

 *в голову*

 *пращуру*

*жорстоким питанням:*

 *НАЩО?* (11)

## Мабуть, не слід доводити, що питання типу “нащо?” (як також – чому?, в ім’я чого? тощо) – це смислові питання.

В естетиці Гегеля часто натрапляємо на висловлювання, що стосуються “смислу художнього твору”. При цьому смисл (сенс) тлумачиться ним як “духовне значення”. Саме ця категорія найчастіше виникає (поруч з іншими) під час осмислення німецьким філософом тих чи інших проблем мистецтва: “Таким є сучасний формалізм мистецтва – поезія всіх речей, туга за всіма ними – не зовнішня сила. Речі такі *в собі*, в божественному спогляданні, але це їх буття *в собі* є дечим абстрактним, таким, що не відповідає їх наявному буттю. (…) Тут не панує форма символу, смислу; вона лише віддалено окреслена. Тут на перший план повинен виступити сам смисл, але образ втрачений” (12).

Цікаво, що саме народ Гегель називає “дійсністю духу” (13). При цьому, мистецтво й істина є для нього “ідеальними формами, в яких дух народу пізнає самого себе” (14).

В Олександра Потебні знаходимо міркування, котрі суттєво розширюють семантичні межі поняття “зміст”, наповнюючи його смисловими конотаціями: “Мистецтво є мовою митця, і так як за допомогою слова не можна передати іншому своєї думки, а можна тільки пробудити в ньому його власну, так не можна її повідомити і в творі мистецтва; тому зміст цього останнього (коли він закінчений) розвивається уже не в митцеві, а в тих, що розуміють” (15).

Для герменевтики як загальної теорії інтерпретації питання смислу завжди були центральними. Декілька підтверджень.

Класична герменевтика особливо в період розквіту християнської екзегетики постійно займалася серед інших і проблемою сенсу. Особливо екзегетів цікавить питання глибоких смислів і, відповідно, *смислова структуризація* інтерпретованих творів. Відомі різні види цієї смислової структуризації у різних середньовічних вчених (Орігена, Ієроніма, Григорія Великого, Блаженного Августина, Бонавентури тощо). Одним з класичних прикладів може служити виділення чотирьох сенсів у Святого Томи: 1) смисл буквальний чи історичний (вивчає те, що означають самі слова); 2) алегоричний; 3) моральний (вказує, як ми повинні себе поводити); 4) анагогічний (відноситься до “предметів вічної слави”) (16).

Німецький герменевт ХVІІІ століття Ернесті, розглядаючи питання багатозначності, говорить, що це питання є практичним і психологічним. І обидва експлікує в смисловому плані. Психологічним, бо, “розглядаючи відповідний приклад, ми цікавимось не стільки розумінням слова, скільки розумінням наміру того, хто ним користується”, і практичним, бо “ми розглядаємо тут слово як засіб для досягнення цілі” (17).

На думку іншого герменевта Фрідріха Аста, кінцевою метою пізнання є дух. У його концепції розуміння є трояким: 1) “історичним по відношенню до змісту твору”; 2) “граматичним по відношенню до форми чи мови” і 3) “духовним по відношенню до духу окремого письменника і всієї древності” (18). Саме дух для Аста, як бачиться, виступає категорією сенсу.

Основоположник наукової герменевтики Фрідріх Шлейєрмахер вважав герменевтикою лише герменевтику смислу. Звідси єдина мета герменевтики – розкриття смислу (19). При цьому смисл під час граматичної інтерпретації у Шлейєрмахера більше нагадує зміст, власне сенс більше корелює із “виявленням другого порядку смислу” під час психологічної інтерпретації (20).

В основоположника філософської (онтологічної) герменевтики Мартіна Гайдеґґера “джерело художнього творіння” експлікується переважно у смисловому плані через категорію істини. Для німецького вченого сутністю мистецтва є “істина, що твориться у творінні”. Відповідно “мистецтво є творчою охороною істини у творінні. Тоді мистецтво є становленням і здійсненням істини” (21).

З іншого боку, сутністю мистецтва є поезія, а “справжній поетичний нарис – це розкриття того самого, в середину чого споконвіку кинуто тут-буття, що історично здійснюється” (22). Й оте смислове “щось” експлікується Гайдеґґером в національно-екзистенціальному плані, оскільки йдеться про “землю народу” та його “світ” (23). Сенс мистецтва, як можна виснувати, полягає в бутті-джерелом, “джерелом творців і джерелом охоронців, а значить, джерелом звершено-історичного тут-буття народу” (24).

Розмірковуючи над творчими досвідами Р.-М.Рільке і Ф.Гельдерліна, М.Гайдеґґер розглядає їх твори саме на смисловому, найважливішому для нього рівні (як-от, питаючись “навіщо поет в убогий час?”). І приходить до суто смислових висновків. Наприклад: “...поет в час світової ночі промовляє Святе” (25) чи “Поезія – це становлення буття за допомогою слова” (26).

Таким чином і сам художній твір, і його осмислювачі спонукають нас до висновку про те, що дослідник макробудови артефакту мусить враховувати ще один, четвертий його рівень – рівень ***смислу*** (або сенсу), знаком якого виступає зміст літературного твору. У найзагальнішому плані смисл доречно окреслити як *надзмістове значення твору*. Спрощуючи, можемо окреслити його за допомогою смислових питань: *в ім’я чого?*, *з якою метою?*, *навіщо?* тощо – твір (як художнє висловлювання) з’явилося у свій час і вартує сприйматися нами тепер. При цьому основними смислотворчими процесами доцільно визнати вираження і пізнання істини національного буття (за М.Гайдеґґером) чи “народного духу” (за Гегелем) та культивування національної духовності.

Звичайно ж, сучасна актуалізація чотиричленної макроструктури (зовнішньої форми, внутрішньої форми, змісту та смислу) літературного твору взагалі та категорії сенсу зокрема потребує окремих, набагато ґрунтовніших і детальніших розвідок. Наша стаття – герменевтичне уточнення – лише своєрідний вступ до проблеми. Однак уже на цьому етапі видається доречним зауважити наступне. Запропонована макроструктура, як бачиться, може відіграти позитивну роль у зменшенні лакун “невігластва” (М.Наєнко) в деяких сучасних метаінтерпретативних стратегіях, шляхом увиразнення бачення літературного твору як національно-духовної художньої системи, смислова інтенціональність якої має націотворчий та націозахисний характер.

 Наєнко М. Методологічні візії, дискурси і перспективи на межі століть // Філологічні семінари. Сучасна наука про літературу: “больові точки”. – К.: ВПЦ “Київський університет”,2001. – Вип. 4. – С.9-10; 2 Ткаченко А.О.Мистецтво слова (Вступ до літературознавства): підручник для гуманітаріїв. – К.:Правда Ярославичів,1997. – С.139; 3 Хализев В.Е. Теория литературы. Учеб. 2-у изд. – М.:Высш. шк.,2000.– С.156; 4 Див.: Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. – М.:Искусство,1968-1973; 5 Ingarden R. O dziele literackim. – Warszawa: Panstwowe wydawnictwo naukowe,1960. – S.53; 6 Див.: Галич О.,Назарець В.,Васильєв Є. Теорія літератури / За наук. ред. Олександра Галича. – К.:Либідь,2001. – 488с.; 7 Потебня А.А. Мысль и язык // Потебня А.А. Слово и миф. – М.:Правда,1989. – С.160; 8 Там само. – С.161; 9 Детальніше див.: Іванишин В., Іванишин П. Програма курсу “Теорія літератури”. – Дрогобич: Коло,2001. – 72с.; 10 Див.: Погорілий О. Читаючи Вебера. Післямова // Вебер М. Соціологія. Загальноісторичні аналізи. Політика. – К.:Основи,1998. – С.486; 11 Скунць П. На границі епох // Скунць П. Розрив-трава. – Ужгород:Карпати,1979. – С.133; 12 Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. – М.:Искусство,1973. – Т.4. – С.76; 13 Там само. – С.85; 14 Там само. – С.361; 15 Потебня А.А. Мысль и язык // Потебня А.А. Слово и миф. – М.:Правда,1989. – С.167; 16 Див.: Шпет Г.Г. Герменевтика и ее проблемы // Контекст-1989. – М.:Наука,1989. – С.234; 17 Шпет Г.Г. Герменевтика и ее проблемы // Контекст-1990. – М.:Наука,1990. – С.225-226; 18 Там само. – С.235; 19 Там само. – С.247; 20 Там само. – С.249-250; 21 Хайдеггер М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы ХІХ-ХХ вв. Трактаты, статьи, эссе. – М.: Изд. Москов. у-та,1987. – С.304; 22 Там само. – С.307; 23 Там само; 24 Там само. – С.309; 25 Гайдеггер М. Навіщо поет? // Антологія світової літературно-критичної думки / За ред. М.Зубрицької. – Львів:Літопис,1996. – С.182; 26 Гайдеггер М. Гельдерлін і сутність поезії // Антологія світової літературно-критичної думки / За ред. М.Зубрицької. – Львів:Літопис,1996. – С.202.

2002 р.