

## РЕЦЕПТИВНО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ МОЖЛИВОСТІ ТРОПА У ТЕКСТІ І СВІТІ ТВОРУ

*Зосереджена увага на амбівалентності метафори: на її функції в історичному письмі та мистецтві слова, на її ролі у творенні цілісності об'єкта і цілісності суб'єкта та завершенні новелістичної форми в її спрямованості на концептуалізацію світу.*

**Ключові слова:** метафоризація, цілісність об'єкта, цілісність суб'єкта, концептуалізація.

*Обращается внимание на амбивалентность метафоры: на ее функции в историческом письме и искусстве слова, на ее роли в создании целостности объекта и целостности субъекта, а также завершении новеллистической формы в ее направленности на концептуализацию мира.*

**Ключевые слова:** метафоризация, целостность объекта, целостность субъекта, концептуализация.

*The article is devoted to the ambivalence of metaphor: its function in historical science and literature, its role in creating «integrity» of object and subject, as well completeness of novella form of conceptualization of the world.*

**Key words:** metaphORIZATION, integrity, of object and subject, conceptualization.

Метафорі і метафоричному образотворенню у мистецтві і в літературі, зокрема, поки що приділяється недостатньо уваги. Однак **проблемність** ще й у тому, що в системі багатьох суто зображальних видів мистецтв метафора традиційно трактується розширено, а щодо художньої літератури відчутною залишається поки що лінгвістична традиція, яка зводить можливість метафоричного способу мислення у структуруванні образу і твору. Розширене трактування метафори і переважно в аспекті «теорії предикації» складає проблематику праць автора даної статті, **дотичних до наукових пошуків** М. Коцюбинської, А. Р. Волкова, Е. Соловей, Р. Мовчан, Б. Іванюка та ін. **Метою** даного дослідження є, насамперед, осмислення ролі метафори в науковому та художньому дискурсах, в останньому — в межах від мовних форм тропового мислення і до принципів образної, жанрово-родової та стильової концептуалізації світу. При цьому **методологічно** виправданим є звернення до філософських

праць Ф. Р. Анкерсміта, Х. Уайта, Гегеля як з метою рецептивного їх прочитання, так і окреслення шляхів вивчення метафоричних структур у родо-жанрових формах літератури, зокрема у новелі.

У філософській науці, в її західно-європейському варіанті, осмислення, наукове пізнання історії, особливо постмодерністської, тісно пов'язується з тропологією. Саме такий нетрадиційний, компаративістський підхід у науковому дослідженні минулого, історії філософської думки стає предметом спеціалізованого критичного розбору, зокрема нідерландським філософом Анкерсмітом Ф. Р., який аргументовано коментуючи праці Х. Уайта, вслід за ним називає чотири тропологічні моделі, які характерні, у першу чергу, для європейської культури ХІХ ст. Серед них називаються метафора, метонімія, синекдоха та іронія [1, 78].

Отже, екстраполюючи художнє мислення на творчу/наукову роботу дослідника/історика, Х. Уайт, а за ним і Анкерсміт, констатують, що вибір тропологічної моделі відповідає типу мислення, індивідуальній мовленнєвій практиці та визначає тип сюжетики, спосіб пояснення, ідеологічну спрямованість тощо. Слід доповнити і уточнити, що такі корелятивні процеси пов'язані ще й із домінантою певного тропу, внаслідок чого уявлення/фантазії історика готові до продукування відповідного слова/нарративу.

Саме тому, вважає Анкерсміт, коментуючи Уайта, тропологія для історії є тим же, що й логіка та науковий метод для науки [1, 80]. Адже історик, філософ-історик бачать в історичному процесі, його саме суб'єктивному (!) осмисленні своєрідність ритму, теми, інтонації, побудови, яка вписується в «решітку» конкретного тропу. Він (троп) виступає єдиним інструментом, яким володіє історик для співвіднесення наявних даних зі значенням. Така кореляція полягає в тому, щоб подати «чуже» знайомим, перетворити таємниче минуле в осяжне, і все це — методи фігуративної мови.

Звернемось ще до одного методологічного судження Уайта, наведеного Анкерсмітом. Суть його в тому, що метафора, організуючи суб'єктно-об'єктне бачення і розуміння світу, вибу-

довеє і стиль роботи історика. Адже будь-який текст твориться ним як двошарова система. Вона включає в себе, перш за все, відношення «текст — образ», тобто мовно-образну форму тексту. З точки зору логіки цей рівень структури тексту типологізується із зображальними мистецтвами. Окрім того, у цій системі форма і зміст співвідносяться з планом вираження, адже у ній постає також дихотомія «текст — зміст» (сміслові значення тексту), що слід віднести до сфери змісту.

Текст формується автором як часова і просторова категорія і відповідно може досліджуватись як послідовність законів та ієрархія смислів. І якщо ставиться завдання проаналізувати цілісність тексту, то семантико-синтаксична система (комплекс/синтез тропів, поетичних фігур) стає осяжною при врахуванні дослідником/читачем усієї сукупності не лише відношень, а й значень елементів, компонентів у цьому тексті. Таким чином текст як семантико-синтаксична система, що обумовлена суб'єктною, мовленнєвою точками зору, має великі інтерпретаційні можливості. Однак, вважає Анкерсміт, літературна теорія, зокрема наратологія, зробили ще недостатньо для розуміння суті саме історичного письма [1, 73, 7]. Особливо це стосується закладених у цих науках/методологіях, але ще не до кінця реалізованих можливостей розширення варіативності інтерпретацій, множинності міркувань, їх конкурування; виділення «правильної» інтерпретації, яка, звичайно ж, у будь-якому разі є суб'єктивною. Адже, як і в психоаналізі, зміст можливої інтерпретації не відповідає істинному змісту історичної реальності, а в мистецтві така відповідність є ще менш реальною і доступною.

Разом з тим, Анкерсміт, цілком поділяючи позицію Уайта, вважає, що метафора є еквівалентною індивідуальній точці зору, з якої нас запрошують дивитися на частину історичної дійсності, тим самим вона організовує для нас світ [1, 82]. А відтак знання про цей світ, яке до цього характеризувалось хаотичністю, подрібненістю, стає для нас більш концептуалізованим. Для більшої переконливості суджень про спеціалізовану функцію метафоризації у історичному тексті Анкерсміт звертається також до кантівського трансценденталізму. Для

нього безсумнівним є факт, що такого ж типу консолідуючі, і водночас абстрагуючі функції виконує так званий «трансцендентальний суб'єкт», який теж, як і метафорична точка зору, переводить хаотичний рух ноументальної дійсності у дійсність феноменальну, доступну нашому розумінню. З іншого боку, він (трансцендентальний суб'єкт) залишається таким як сутність, яка лише мислить і не має опредмечення. Через нього, зокрема, з'являється «трансцендентальний суб'єкт думки.» А відомим він стає через судження, які є його «предикатами.» Саме тому обидві функції — трансцендентальний суб'єкт і метафорична точка зору — відокремлені від того світу, який вони організують [1, 82–83]. У розвиток думки про типологію цих форм суб'єктності додамо судження Ж. Дерріди, для якого метафорична точка зору є «організуючим центром» і водночас «мертвою зоною», яка не може себе усвідомлювати. Це і є певна інтелектуальна та ментальна сутність, що може бути виражена тим чи іншим тропом [3, 617].

Отже інтелектуальна функція обох суб'єктностей «працює» не на засвоєння релевантних частин дійсності, а на їх присвоєння, тобто на підсилення результативності пізнання дійсності, що адаптується до них. Саме тому метафора є важливішим лінгвістичним та структуротворчим інструментарієм, здатним перетворювати дійсність у світ, що спроможний адаптуватись до мети і завдань людини. Тобто метафора антропоморфізує соціальну і навіть фізичну реальність і, здійснюючи це, дозволяє пристосовуватися нам до дійсності, стати для неї своїми — перетворювати незнайому дійсність у знайому, розглядати менш відому систему в термінах більш відомої [1, 85].

З точки зору процесу і наслідку рецепції та інтерпретаційних можливостей будь-яке твердження, будь-яка істина, тобто все, що стосується трансцендентального суб'єкта і його істинності, дає нам доступ лише до його предикатів, але не до нього самого. Адже історик, пояснюючи минуле, не прогнозує, він швидше показує (сюжетно розгортає) як одне явище тягне за собою інше, інакше кажучи, він говорить, чому саме почалася Перша світова війна, а не чому вона повинна була розпочатися [5, 25]. Теж саме, виходячи із тверджень Канта, Анкерсмита, Каллера

та інших, можна сказати і з приводу метафоричної точки зору, адже істинність проявляється завдяки структурно і функціонально породжуваним інтерпретаційним можливостям тропу, а вони у свою чергу закладені у такому важливішому генетично означеному факторі, як близькість літератури та історичного письма/ мовлення, типології їх сюжетно-композиційної структури, зближення жанрових форм, що є наслідком їх взаємодії у процесі розвитку художньої свідомості.

Як уже зазначалось, інструментарієм прочитання логіки історичного пояснення в будь-якому дискурсі — науковому чи художньому — є сюжетність зі своїми початками, розвитком і осмисленням (у літературі — зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка). Окрім того, історизм мислення як принцип художньої літератури знайшов своє досить чітке оформлення у категоріях часо-простору та предметній, мотивній, образно-метафоричній, жанрово-родовій структурах. Саме завдяки сюжету, як методу логічного розгортання думки, стверджується і активність, і універсальність літератури. Адже логіка історичного мислення відповідає міметичному принципу. І слід наголосити, що вона від самих початків історичного письма поступово «перетікала» із власне історичних/наукових джерел у художнє мислення.

З іншого боку, у зв'язку із вивіщенням літератури як однієї з найактивніших форм людської свідомості та комунікації, відбувається і зворотний процес, завдяки чому вона починає виконувати, і в першу чергу завдяки метафоризації, роль методу, моделі дослідження логіки історичного письма, способу пояснення наступності та взаємопов'язаності історичних фактів. Все це приходить із аналізом та усвідомленням метафоричної структури тексту історичного дослідження, оскільки тропи і фігури допомагають оформити та концептуалізувати думку в таких типах текстів, які не є літературними, і тим самим засвідчується сила власне літературності. Адже вона привноситься у цей текст завдяки асоціативності, символізації мислення, а також порівняльності, антитетичності як форм риторизації і творення цілісності художнього висловлювання.

Бачення Анкерсмітом ролі тропів у історичному письмі постає із розуміння амбівалентності ранньої праці Уайта, яка полягає у відповідному використанні літературних категорій.. Адже літературна теорія хоча і «не все зробила для поглиблення суті історичного письма», однак вона сьогодні уже спроможна виступити, як уже було зазначено, методом дослідження, запропонувати свій інструментарій для вивчення його структури та функціонування. Так розрізнення «простої» хроніки і так званої «суб'єктно означеної історії» — це рух від факту до інтерпретації, оскільки індивідуальна розповідь про подію чи написання суб'єктно означеної історії є конструкцією, своєрідною «решіткою», котра накладається на факти. Вона реалізується внаслідок застосування того ж принципу предикації, тобто пояснення незнайомого через знайоме, використання уподібнення і протиставлення, повторюваності чи повернення мотиву як ознаки образу-поняття, образу-явища, образу-речі. Останнє виводить конкретне на рівень абстрактних сутностей, символічного значення/смыслу.

Таким чином, перелічені функції трансцендентального суб'єкта та метафоричної точки зору для нас є особливо важливими, оскільки це відповідає нашому уявленню про структурність, атомарність не лише історичного тексту, а й художнього твору(як тексту і світу), а відтак і про наявність «організуючого центру», а отже і головного елемента/компонента на кожному з рівнів структури твору. Хоча повторно зазначимо, що, окрім функціональної подібності, між трансценденталізмом і метафорою прослідковується і сутнісна типологія, та зауважимо, що концепція метафори Уайта зорієнтована переважно на модернізм, тому що для постмодернізму (вслід за Уайтом уточнює Анкерсміт !) характерна «іронія» як тропова форма художнього мислення. Для нас важливим у даному випадку є те, що метафора, і ширше — метафоризація (включаючи іронію), подібно до фаустівських спроб пізнаючого суб'єкта, прагне привести світ у «відповідність» або «зробити його знайомим», особливо ту його сферу, яка емпірично сприймається як дивне і чуже. Саме тому сутнісне з його типологізацією трансценденталізму і метафори спрямоване на

те, щоб трансформувати «інше у своє», спробувати перетворити «незнайоме у знайоме» [1, 84; 7, 163].

Попри всі історично, психологічно та естетично обумовлені, тобто підтвержені станом художньої свідомості «злетити» та «падіння» метафори (Анкерсміт), незаперечним залишається той факт, що метафора взагалі є найбільш складним лінгвістичним і структуротворчим інструментарієм, який маємо у нашому розпорядженні для перетворення дійсності в уявний, образно-художній світ, здатний адаптуватися до мети і завдань людини. Адже вона «антропоморфізує» соціальну, інколи фізичну реальність, і, здійснюючи це, дозволяє нам у повному розумінні цих слів пристосуватися до оточуючої дійсності і стати для неї своїми. Така її спроможність сприяє творенню найяскравіших, неповторних образів і саме таких, у яких безпосередньо і якомога коротшим шляхом поєднуються елементи дійсності, особливо ті, що знаходяться часо-просторово на значній відстані один від одного [4, 119]. І що найважливіше — метафора спроможна, як уже було зазначено, перетворити незнайому дійсність у знайому, інакше кажучи, — вона завжди надає можливість розглядати менш відому систему в термінах більш відомої. Саме такий механізм і така якість образотворення, а звідси і спосіб проникнення в істину, є сутнісною ознакою метафори у художніх структурах.

Для нас така характеристика творення, а відтак і якості художнього образу важлива тим, що в ній демонструється і пояснюється метафоричний образ з його структурою, механізмом реалізації, що унаочнюється в структурі новелістичного мислення. Разом з тим, оскільки мовно-композиційна структура будь-якого твору є складною, ієрархічною, тобто володіє супідрядністю своїх елементів, компонентів, то відповідно і метафорична образність має такий же принцип градації образних цілісностей, тобто в межах від слова до мікрообразу-тропа, від деталі до образу і твору як образу. Тому ще раз наголосимо, що метафора і метафоризація для літературознавства — це не лише «лінгвістичний інструментарій», а й водночас, і в першу чергу, — тип, принцип мислення та форма образотворення, включаючи загальноструктурний рівень твору. Таке розуміння суго-

лосне трактуванню її як структуротворчого принципу в інших видах мистецтва. Тут же зауважимо, що є проблема специфіки метафоричної образності у різних жанрово-родових формах, особливо синтезованих, і зокрема — в таких суб'єктивованих структурах епосу, як новелістичні. Однак вичерпну характеристику особливостей і функції метафорики у таких жанрово-родових утвореннях зробити неможливо. Безсумнівно, що вивчення цієї проблематики має започатковуватися більш поглибленою диференціацією категорій і понять як інструментарію проникнення у структуру художнього явища. Згадаймо пояснення Овсянико-Куликовським особливостей «чистої» лірики як словесної творчості, що є для нього «безобразною» [6; 18, 49]. Мовиться власне про ліричне ангажування слова, яке постає з інтонаційного малюнка, ритмо-мелодичного руху вірша як цілого, яке однак ще не здатне породити поетичне. Тому лірика не в усьому співвідносна з поезією. Саме остання пов'язана з метафорикою, образним мисленням у слові як «грою» асоціацій між словом-знаком і предметом зображення.

Наголосимо, що таке розрізнення спонукає задуматись над питанням подальшої диференціації та інтеграції у літературознавстві понять ліричного і образного/метафорично обумовленого, зокрема щодо функціонування та синтезу їх у новелістичних жанрах. Адже така специфікація не може мати свого розвитку без виявлення більш широкої типології ліричної (не лише ліризму як такого, а й поетичності!) та епічної рефлексії.

Ще Гегель, розглядаючи у своїй «Естетиці» поетичне і прозаїчне, наводить розрізнення їх за суб'єктивним ставленням до світу, окреслює специфічний зміст і відмінності у суб'єктивних відношеннях до світу. Для нього поезія — це оприлюднення істинного, це — знання, яке поки що не відділяє всезагального від його живого існування в окремому, не протиставляє ще закон і явище, але усвідомлює одне в іншому та через інше. Адже вона (поезія) продовжує перебувати в «субстанціональній єдності.» Вона ще не витворила такого розмежування і наступного простого поєднання розмежованого. Гегель вважав: при такому способі споглядання «усе, що поезія обирає, вона репрезентує як замкнену в собі і тому самостійну цілісність, котра



може бути багатою і надто широкою за охопленням умов, індивідів, дій, подій, почуттів і способів репрезентації, але повинна складати весь широкий комплекс як замкнений у собі самому, як породжений і такий, що рухається чимось одним, частковим виявом котрого стає та чи інша деталь. Так всезагальне, розумне виражається у поезії не в своїй абстрактній всезагальності і зв'язках, вироблених філософією, і не в умоглядному співвідношенні своїх сторін, а швидше як щось живе, що є одухотвореним, яке все собою визначає, причому таким чином, що всеохопна єдність, істинна душа цього життя діє і проявляється зовсім приховано, ізсередини» [2, 356].

Отже в поезії створення образів і говорене існує для того, щоб бути «висловленим» [2, 357]. Прозаїчна ж свідомість, на думку Гегеля, розглядає обшир матеріалу дійсності у плані мислених, усвідомлюваних зв'язків причини і наслідку, мети і засобів та інших категорій обмеженого мислення і взагалі в плані передумов всього зовнішнього і кінченного. Однак проза в меншій мірі, ніж поезія/лірика, творить ту «вільну єдність». Адже у прозі «усе особливе» постає то як самостійне, то вступає у простий зв'язок з іншим і таким чином осмислюється лише у своїй відносності і залежності. І насамкінець — суттєве зауваження і висновок, що постає із розмежування і водночас градації поезії та прози, лірики та епосу, а відтак може виступати методом як розмежування, так і єдності, цілісності, художнього синтезу: «зовнішньо живе є мертвим для більш глибокого смислу, якщо із нього не світиться нічого внутрішнього і значимого у самому собі в якості його істинної душі» [2, 358].

Зокрема, лірична рефлексія постає із переважання суб'єктивної форми вираження свідомості з індивідуальними жанрово-родовими відмінностями її типології у творчості. Звичайно ж, така якість породжується завдяки оприлюдненню внутрішнього світу ліричного героя як вираження його душевного стану. Цей спосіб відображення внутрішнього життя виступає єдиною сферою, а відтак і єдиною формою та кінцевою метою, що постає завдяки словесному самовираженню суб'єкта. Тут, на думку Гегеля, нема потреби переходити на дію, адже зміст ліричної рефлексії немов би затримується у сфері

внутрішнього життя. При цьому нема можливості побачити реально і предметно, часо-просторово уявно представлений і образно поданий образ світу («субстанціональну єдність»), його зовнішній рух як подію, що звичайно ж є специфічним для епосу. І останнє: навіть найбільш виразно субстанціональне і об'єктивне, пройшовши через призму суб'єктивності (суб'єктивної свідомості), отримує інший статус у ній, а саме як своя пристрасність, своя настроєність, рефлексія і як присутнє в ній в даний час їх породження [2, 420].

Звичайно ж, інший принцип має бути в основі епічної рефлексії, адже основний зміст епічного методу пізнання полягає у відтворенні всезагальних зв'язків у світі, пропущених через ту ж свідомість, але вже як інструментарій, здатний створити завершений у пізнавальному своєму призначенні і цілісному спрямуванні світообраз, тобто образ «не одного», не локальний, а навпаки — широкий, панорамний, тобто образ «багатьох і вся». Такий зміст об'єктивується у визначеній стильовій, подекуди суб'єктивно забарвленій жанровій спрямованості і головне — сюжетності.

Узагальнимо сказане: безсумнівно, що саме із суб'єктно-об'єктних відношень гносеологічно постає того чи іншого роду художня реальність і її рефлексія — світ твору. Вона визначається як своєрідний, тобто індивідуальний метод пізнання. Тому призначення ліричного методу, співвідносного з ліричним, зокрема екзистенційним «Я», зумовлюється суб'єктною свідомістю, її цілісністю. При цьому носієм такого типу свідомості і рефлексії має виступати об'єкт як інструмент, який ініціює цю свідомість на не стільки безпосередньо відчутне смислородження, скільки на образотворчу діяльність, яка знаходить своє вираження в поетичному мовленні. Додамо, що при відсутності інтенціональної спрямованості на об'єкт, художня свідомість як рефлексивна діяльність «замикається на собі» [4, 140], продукуючи лише ліризм. Така художня рефлексія не здатна на будь-яке формозавершення. Причина в тому, що вона не спроможна передбачити його, а тим більше оволодіти передумовами художнього методу. Отже в основі структурної та історичної означеності методу має бути взаємодія (і саме

з пізнавальною метою!) об'єкта і суб'єкта. Така взаємодія, а вслід і домінанта (об'єктність чи суб'єктність як ціле!), визначає типологію ліричного чи епічного способів рефлексії та їх специфіку. Саме Гегелю належить методологічне судження, що залежно від домінанти — «цілісність об'єкта» чи «цілісність суб'єкта» — можна говорити про епічний чи ліричний характер художнього образу [2, 224]. Зауважимо, що цілісність у Гегеля — це «замкнене ціле», «завершена видимість», «внутрішньо пов'язана цілісність особливостей» [2, 203].

Таким чином незаперечною є думка, що метафора/метафоризація, будучи породженням рефлектуючої свідомості, проявляє цю свідомість не лише на лінгвістичному, а й на вищих рівнях структури образного мислення. Вона постає уже в якості механізму художньої свідомості і переважно в кількох тропологічних моделях (з домінантою на одній!) як у стилях певних епох, так і в індивідуальному мисленні митця, окремих жанрово-родових формах, і що найважливіше, — є принципом творення образних цілісностей — об'єкта в епосі, і суб'єкта — в ліриці. Поетика ж новели, особливо починаючи з кінця ХІХ ст., засвідчує переважання суб'єкта при наявності цілісностей об'єкта. Цілісність суб'єкта у новелі може фіксуватися в оповідних, фізично-просторових, психологічних, стильових/пафосних точках зору, водночас завдяки фабульній організації/розповіді «про сюжет», та при умові внутрішньо-психологічного образотворення — руху думки, почуття. Все це, безперечно, виводить метафоризацію на рівень одного з головних чинників у творенні всезагальних зв'язків, в яких народжуються уявлення, смисли, концепти.

### *ЛІТЕРАТУРА*

1. Анкерсмит Ф. Р. История и тропология: взлет и падение метафоры / пер. с англ. М. Кукарцева, Е. Клумоец, В. Кашаева; Ф. Р. Анкерсмит. — М.: Прогресс-Традиция, 2003. — 496 с.
2. Гегель Г. Эстетика: В 4-х т. Т. 3 / Г. В. Ф. Гегель. — М.: Искусство, 1971. — 621 с.
3. Дерріда Ж. Структура, знак і гра у дискурсі гуманітарних наук / Ж. Дерріда // Антологія світової літературно-критичної думки

- XX ст. — 2-е вид. / за ред. Марії Зубрицької. — Львів: Літопис, 2002. — 831 с.
4. Иванюк Б. П. Метафора и литературное произведение (структ. — типол., истор. — типол. и прагм. асп. иссл.) / Б. П. Иванюк. — Черновцы: Рута, 1998. — 251 с.
  5. Каллер Джонатан. Теория литературы: краткое введение / пер. с англ. А. Георгиева; Джонатан Каллер. — М.: Астрель, 2006. — 159 с.
  6. Овсяннико-Куликовский Д. Н. Теория поэзии и прозы: Теория словесности / Д. Н. Овсяннико-Куликовский. — М. — Пг., 1923. — 196 с.
  7. Потебня А. А. Теоретическая поэтика / А. А. Потебня. — М.: Высшая школа, 1990. — 342 с.