

---

## АСПЕКТИ ТЕОРЕТИЧНІ

---

*Микола Пащенко*



### ДО ПРОБЛЕМИ ВИВЧЕННЯ МЕТАФОРИЧНОЇ СТРУКТУРИ НОВЕЛИ

*Пропонуються підходи до вивчення метафоризації у новелістичній прозі. Застосовуються предикативна теорія метафори, розширене літературознавче трактування структури і функції тропів, розглядається їх співвідносіть з образом і твором.*

***Ключові слова:** метафора, предикативна функція, новела, мотив, сюжет, фабула, стиль, узагальнення, жанр.*

*Approaches to the study of metaphorisation in novelistic prose are offered. The predicative theory of metaphor, broaden literary understanding of the structure and functions of tropes are used; their correlation of the image and literary is regarded.*

***Key words:** metaphor, predicative function, novel, motive, subject, plot, style, generalization, genre.*

Ще донедавна, зокрема наприкінці 80-х років минулого століття, серед вітчизняних літературознавців, особливо тих, котрі поєднували наукову роботу з навчальною в університетах, важко було знайти однастайності у трактуванні метафори/метафоризації, зокрема розуміння її як способу/форми художнього мислення/образотворення, котра, в протипагу дискурсивно-екстенсивному розгортанню думки/образу, спрямовується на реалізацію міфологічної та мовленнєвої концептуалізації дійсності, причому за рахунок інтенсифікації цього процесу. При такому підході до розуміння метафоризації, в протипагу кількісному параметрові, а саме великим обсягам і протяженості процесу логіко-аналітичного мислення та формам його реалізації, протистойть якісний, який характеризує процеси як мовної, так і міфологічної концептуалізації світу як швидкоплинні за рахунок локалізації/концентрації поетичної техніки/поетики. Таким чином

сучасна філософія, а відтак і літературознавство, все більше, розділяючи функції дискурсивно-логічного і метафоричного мислення, зосереджуються на вивченні ролі метафори/метафоризації як типологічної сутності мислення взагалі та в мистецтві/літературі зокрема.

Якщо Ніцше Ф. засвідчував, що між суб'єктом і об'єктом можливе лише естетичне відношення, виражене метафорою [18, 396] і що саме тому прагнення людини до створення метафор невикорінюване, і це прагнення шукає для своєї реалізації все нові можливості і знаходить їх у міфі та мистецтві, а Ортега-і-Гассет вказував на здатність саме метафори як єдино можливого способу/форми вловити значення — тобто змістовно визначити об'єкти високого ступеню абстрактності, а значить відкрити доступ до поняття [20, 68–81], то Кассіер (на відміну від Ніцше та Ортега-і-Гассет) не розглядав метафору як тотальний спосіб мислення. Він розрізняв, як уже зазначалось, дискурсивно-логічну і міфологічну функцію [13, 33–43]. Останнє пов'язане зі евристичними можливостями, сугестивністю метафори.

Отже, метафора/метафоризація (як форма/принцип мислення) по-новому характеризується з точки зору її пізнавальних можливостей. Відносно названого і специфічно мистецького дискурсів вона розглядається в її моделюючій функції. Метафора виходить за межі форми, породжуючої уявлення про предмет. Вона визначає як спосіб мислення, так і стиль висловлювання про цей предмет. В обох випадках моделююча роль належить “ключовим метафорам”.

Розвиваючи положення про моделюючу функцію метафори, зауважимо, що Мінський М. (автор теорії фреймів) та Арутюнова Н. вбачають реалізацію метафоричного мислення/образотворення завдяки аналогіям, що виникають на основі “ключових метафор” [16; 2, 14] і тим самим наближаються до розуміння теорії пов'язування та предикації, сповідуваних у західно-європейській, американській філософії мистецтва/літератури переважно П. Рікером [23, 435–454], а у вітчизняній — О. Потебнею [22]. Однак, зауважимо, що вміння бачити предмет чи ідею немов би “у світлі” іншого предмета/явища чи ідеї не може обмежуватись аналогією. Адже тут може бути присутнє і протиставлення/антитеза, які теж сприяють утворенню непередбачуваних міжфреймових зв'язків. Тим самим ми вказуємо не лише на зміст, понятійність предмета, а й на спосіб його оприявлення. Окрім того, поняття “ключові метафори” має передбачати здатність їх

виконувати моделюючу роль за рахунок вивищення — застосування поняття “образне” (в розумінні — “метафоричне висловлювання”) щодо вищого рівня структури твору. А це вже стиле- та жанротворчий рівні метафоризування, які постають завдяки паралелізму, антитезі, аналогіям, що реалізуються шляхом асоціювання між предметами, явищами чи поняттями, образами, взятими з різних і віддалених у просторі і часі систем понять, явищ чи предметів, які в структурі поетичного/художнього світу можуть скласти об’єктивну чи суб’єктивну його сферу.

Теоретичні дослідження метафори та інших видів тропів засвідчують всезростаюче зацікавлення в науці метафорою (в широкому розумінні терміна!) як формою/способом художнього мислення/образотворення. Так Анкерсміт, мало диференціюючи метафору за видами тропових форм, зосереджує увагу на її місці в науковому дискурсі та перехідних між історією та філософією історії текстах [1]. Для літературознавства така об’єктно-суб’єктна природа дискурсу переважно співвідносна з прозовим та поетичним мовленням, їх синтезом, а відтак і специфікою метафоричного висловлювання та образотворення у відповідних текстах/жанрах. Якщо метафора в історичних та інших наукових/комунікативних текстах виконує утилітарно-номінативну функцію, то в художніх вона, окрім названих функцій, виконує в кінцевому рахунку ще й естетичну роль.

Разом з тим у літературно-художніх текстах та зображальних видах мистецтв метафора з часом все більше розширювала свої можливості і настільки, що, по-перше, отримала статус родового поняття відносно інших видів тропів (метафора-метафоризація-метафоризування), по-друге, вийшла за межі мовного тропа і, разом з отриманням розширеного трактування як виду/типу дискурсу, стала моделювати образну, сюжетно-фабульну, стильову та жанрову структуру твору. Відомо, що таке трактування і методологічне обґрунтування підходів у вивченні особливостей і місця метафори в структурі мислення, в тому числі й художнього, підготовлене філософами та психологами вже давно. Відомо також, що наука припускає навіть преволювання в ту чи іншу епоху метафоричного, метонімічного чи символічного способів мислення як етапів історично обумовленого поступу в розвитку художньої свідомості людства. Адже вказані види та історична обумовленість послідовності форм метафоризації мислення (в широкому розумінні

терміна) співвідносні з рівнями розвитку мислення окремої людини. Особливо наочно і більш концентровано в часі постають ці види та поетапна послідовність у процесі розвитку метафоризування дитини.

Ф. Ніцше, представляючи романтичне крило філософської і психологічної науки, всупереч раціоналістичному трактуванню функції метафори як такої, що перешкоджає виконанню головного призначення мови — бути вираженням думок і передачі знання, не хотів бачити “Річ у собі як чисту істину”, бо ж її неможливо осягнути збоку творця мови. Адже творець і його мова виражають лише відношення речей до людей, а це вже метафори. Початкове збудження нерва породжує зображення, а наступний етап творення метафори — це коли зображення стає звуком. Таким чином ми володіємо лише метафорами речей, які зовсім не відповідають їх первинним сутностям. Отже, все, що означається людиною, несе ознаки антропоморфізму понять і є помноженим відбитком одного першообразу — людини, — вважає Ніцше. Виходить, що будь-яке пізнання, а тим більше художнє, неможливе поза естетичним відношенням між суб’єктом і об’єктом, що виражається в першу чергу метафорично. Процес розгортання цих відношень дуже суперечливий. У ньому діють два протилежні спрямування — руйнування і творення. Людина при цьому, ламаючи величезну будову понять, творить нове на основі попарного а) поєднання найбільш відмінного та б) розділення найбільш спорідненого, виражаючи тим самим прихильність не до понятійного, а до інтуїтивного. Так митець, зокрема в суб’єктивно означеній поезії, тяжіючи до метафоризування, відштовхуючись від звичного погляду на світ, надає перевагу рефлексії. У протистоянні народжується істина, а метафора при цьому є провідником, найкоротшим шляхом до цієї істини. Ніцше тим самим виводить нас на концепцію пізнання, в основі якої лежить метафоризм мислення [18, 404–405].

Кассіерер, уособлюючи суб’єктивний напрям у філософії мислення і досліджуючи символічні форми в людській культурі, виходив із первинності дологічного мислення, яке знайшло своє вираження в мові, міфології, релігії та мистецтві. В протизвагу Ф. Ніцше, він розрізняв два види вираження свідомості, тобто ментальної діяльності, це — метафоричний/міфопоетичний та дискурсивно-логічний, які, однак, слід вивчати цілісно — у поєднанні як в аспекті генези, так і на рівні їх структури, функціонування/розгортання в окремих текстах. Концеп-

туалізація думки шляхом дискурсивно-логічного мислення постає завдяки переходам від часткового/окремого до все більших цілісностей/класів, які так чи інакше представлятимуть певну визначеність предмета зображення, внаслідок чого і формуються поняття, власне переходам “від рапсодичної достовірності відчуттів до зведення законів” — такий процес і шлях дискурсивно-логічного мислення. Метафоричне ж освоєння світу (а це і міфологічне, і мовне!), на думку Кассірера, має протилежну спрямованість; воно зводить концепт в єдиний фокус. Такий принцип концептуалізації світу, в протигагу екстенсивності дискурсивно-логічного мислення, максимально інтенсифікований [13, 33–43].

Коли говорять про домінуючу функцію метафори, то відразу ж її пов’язують із поезією. І це правомірно, бо ж метафорична форма мислення (метафора — мотор форми!) передає поетичне бачення світу, відповідне світовідчуття, що є специфічним, перш за все, для ліричного роду літератури. Так, саме “поетичне бачення”, бо ж ліричні твори не завжди володіють цією важливішою ознакою [19]. Поетичне, на відміну від суто ліричного оприявлення слова (ліризму), є особливістю більш глибинного характеру. Воно співвідносне з образним мисленням, опредмеченим не лише у безпосередньо виражених формах лірико-суб’єктивного, пафосного переживання, а й у формах естетично освоєного предметного, понятійного ряду, що лягає в основу структури поетичного світу. Зазначимо, що при всій тотальній абсолютизації суб’єктної сфери в ліриці, об’єктний світ у формі образів-конкретів у ній більшою чи меншою мірою присутній.

Однак поетичне, як лірико-суб’єктивна образна конкретизація предмета зображення і водночас переживання, характерне і для епосу та драми, конкретніше — їх жанрових форм, особливо синтезованих. Відповідно і метафоричність фіксує такий спосіб і завершальний етап руху художньо-образної думки, творчого процесу в цих інших родових формах — в епосі та драмі. Не випадково Волков А. Р. чи не вперше в українському літературознавстві (1967 р.) започатковує розмову про “троп” у статті “К проблеме тропа”, звертаючись до аналізу поезії В. Маяковського і, як бачимо, зокрема, не в межах лірики як такої з традиційно переважаючим у ній метафоризмом мислення, а саме драматичної його поезії [6]. Правомірним може бути зауваження, що драматургія В. Маяковського все-таки тяжить до лірики, адже

і текстуально — це поетична форма, тому і проблематика вивчення метафоризації як структуротворчого принципу в аналізі цих текстів і світу творів цілком мотивована. Теж саме можна сказати і про дослідження метафоризації у прозі, особливо новелістичній як найбільш суб'єктивованій формі епічного мислення. Таким чином вихід сучасного літературознавства у вивченні метафоризації поза межі мовно-образних форм, тобто на загальноструктурний рівень твору, знімає гостроту самої постановки питання щодо проблемності дослідження метафоризації в епосі та драмі.

Разом з тим на часі стоїть питання не лише про якісні параметри, що визначають місце метафоризації у тих чи інших жанрово-родових формах, а й про корелятивні процеси в них, які відбуваються під впливом метафоризування. Зокрема не до кінця осмислено визначальну функцію метафоричних форм в образотворенні та абстрагуванні (образи-конкрети та образи-абстракти), а також у процесі етапів-наслідку узагальнення/концептуалізації художнього світу, народження стилю. Малоусвідомленим залишається метафоризування у творенні різновидів організації суб'єктного висловлювання, так званих "авторських масок" (оповідач, розповідач, ліричний герой). Першочерговим, на наш погляд, має бути вивчення структурно-моделюючих принципів/типів образно-метафоричного мислення на різних рівнях завершення цілісності твору (сюжет, фабула, композиція, жанр тощо), починаючи з елементарних.

Так історична поетика засвідчує дві найбільш давні та універсальні форми образного мислення — **паралелізм і антитезу**. В них реалізується двочленність обов'язково співвідносних уявлень у свідомості/мисленні давніх греків, навіть якщо вони різноспрямовані (світле-темне, добро-зло). Двочленність була характерна і для поетичного мислення, причому у всіх античних мистецтвах. У фігурах поетичного мислення, як і в метафорі, двочленність передбачала рух від двох значень/смислів до їх єдності в інакомовленні/образі [26, 206].

Отже, первісна форма мислення — паралелізм-, виконуючи композиційну роль в уподібненнях та протиставленнях на різних рівнях структури художнього твору, у яких "змінним присудком", "предикатом" виступає міфологізований/символізований образ, набуває ознак психологічного образу (психологічний паралелізм). Окрім прямого уподібнення предметів, понять, явищ, в тому числі за озна-

ками, діями, може мати місце асоціативне співвіднесення градаційно-різнорівневих тематичних/сюжетних мотивів у суб'єктивованих структурах (поезія, новелістична проза). Такий принцип супідрядної подібності у паралелізмі “предмета” і “предиката” є теж продуктивним і він частіше, і саме через одивнення, породжує образ, зокрема символічну деталь, співвіднесу з головним мотивом, його сюжетним розгортанням.

Історична обумовленість змінності художньо-образного мислення, зафіксована в романтичному і наступних напрямках та стилях літератури, особливо переходових її етапів, фіксувала все частіше непряме/приховане, а якщо й мотивоване, то лише на асоціативному рівні, уподібнення. Однак це вже не синтаксичний паралелізм — не лише троп-порівняння, виражений граматично і синтаксично, це — асоціативно мотивоване уподібнення/протиставлення, що має здатність породжувати і розгортати тематично та сюжетно мотиви, водночас ставлячи “предмет” зображення у залежність від “предиката” як складової формалізованого в будь-якій домінуючій для певного рівня художньої структури, поетичного світу троповій формі образу чи твору.

Сучасне літературознавство, опираючись все більше на досвід філософської, естетичної, психологічної наук у світі і в Україні, фіксує той факт, що українське письменство на межі ХІХ–ХХ століть прийшло до урізноманітнення і відповідно — нового синтезу змістовно-формальних ознак. Це і визначило етап розвитку літератури як модерністичний. Нові якості літератури засвідчила творчість І. Франка, О. Кобилянської, Лесі Українки, М. Коцюбинського, М. Яцківа, М. Вороного, П. Тичини, П. Филиповича, М. Семенка, М. Драй-Хмари, В. Підмогильного, М. Хвильового, Арк. Любченка, М. Куліша, Ю. Яновського та ін. Усі вони різні за своїми естетичними і художніми уподобаннями та стильовими особливостями творчості. Їх не можна сприймати однопоточно ні в традиціях, які вони сповідували, ні тим більше в новаціях. Вони представляли своєю творчістю як історію ідей, так і вели пошуки в напрямках удосконалення художньої, естетичної довершеності своїх творів. Об'єднує ж їх поетика метафоризування.

Отже, визначаючи для себе критерії художності/естетичності, ми виходимо із істинності суджень, що ідеологія змінна, а поетика вічна.

А важливішою категорією, визначальним принципом образотворення і організації художнього світу та його концептуалізації вважаємо метафору/ метафоризацію. Саме її різновиди/тропові форми, будучи співвідносними з такими формами як міф, образ чи твір, стають сьогодні найвагомим критерієм вибору предмета дослідження і методів вивчення літературного процесу зазначеного періоду як історично обумовленого етапу становлення модерністських стилів. Безумовно, що метафоризація стала важливішим чинником образотворення і в постмодернізмі, який закономірно постав на межі останніх двох століть — к. ХХ — поч. ХХІ століть. Цей факт став ще одним підтвердженням тому, що метафора стала як сутнісно, так і естетично значимим принципом художнього мислення, який, охоплюючи все більші структури художнього твору, тим самим розширив свої зображальні та виражальні можливості як внаслідок саморуху літератури, так і під впливом інших видів мистецтв, зокрема живопису, музики та кіно.

Таке розширене розуміння тропа як структуротворчого елемента, як форми, яка є носієм метафоричного мислення на рівні образу, фрагмента ліричного, подекуди — епічного циклу, зокрема новели як найбільш ліризованої і досить вираженої за своєю суб'єктною організацією структури в епосі, відкриває нові перспективи у вивченні специфіки художньо-образного пізнання. Таким чином літературознавство підійшло до кардинального переосмислення питань теорії і методології вивчення такого своєрідного різновиду художньої оповіді і створення образного світу як метафоричний.

Важливо зазначити, що така ознака образного мислення як асоціативність, поряд з аналітичним, зокрема реалістично мотиваційним способом мислення та відповідним відображенням перебігу думки, дії, події, постає на мовному та на рівнях макроструктури твору, переважно ліричних та ліризованих форм епосу, у формах більш виразної метафоричності мислення і, опираючись на різні види та рівні градації тропових форм, виступає домінантою в організації поетичних структур і образного світу в цілісність.

Важливішим аргументом для розмежування різнорівневої (у межах художнього твору) градації тропових структур, вважає О. Потебня, є “атрибути”: значення (призначення. — *М. П.*) і образ-предикат. Учений таким чином розрізняє, наприклад, алегорію в розумінні “мета-



фора”, “персоніфікація” і власне алегорію, в якій образ і значення накладаються. У першому випадку констатується неметафоричність автора-суб’єкта (“хто”), або неповна метафоричність, де образність атрибутів не повною мірою “закриває прозаїчне значення суб’єкта”, в другому — мова йде про суто метафоричне вираження, де образ, окрім метафоричного, іншими значеннями не володіє [22, 239].

Продемонстрована О. Потебнею “модель” структурування і градації алегорії дає підстави для коригування як діахронічного, так і синхронічного аспектів у поділі тропових форм. Так, зокрема, перехід від мовного тропа, тропа-мікрообразу до образу намічає можливу зміну його функції відносно значення, образу і цілого твору. І як наслідок, маємо образ-алегорію чи твір-алегорію, образ-символ чи твір-символ тощо, тобто тропову жанрову форму твору.

Отже, екстраполюючи в практиці літературознавчого аналізу розширене трактування метафори і на інші види тропового мислення, можна застосувати потебніанську градацію і до притчі, символу, гротеску, гіперболи та ряду інших складних(!) форм метафоризування та образотворення, які мають у переважаючій більшості таку ж типологію в градації відповідних структурних рівнів літературного твору. Такий образ-троп-комплекс стає прямо і безпосередньо пов’язаним і з етапами, і завершенням цілісності образу, сюжету/фабули, композиції, жанру.

Так, зокрема, дослідження метафоризації в українській літературі кінця ХІХ — першої третини ХХ ст. може бути представлене важливішими параметрами її модифікаційної функції щодо поетики тексту та ряду інших категорій твору. Методологія такого дослідження, безумовно, має включати дихотомічне вивчення тропів як форм різних видів і комплексів метафоризації у їх корелятивній функції відносно всіх структурних елементів/компонентів, а значить рівнів **як образної системи (включаючи мотив, образну деталь, образ), так і сюжету/фабули, композиції, узагальнення, стилю, жанру** тощо.

В дихотомії “**троп і мотив**” можна побачити конструктивну функцію метафори відносно інших елементів структури твору, на яких постає мотиваційна сфера. І. Виноградов услід за О. Потебнею підкреслював, що новела дає А і Б і зв’язок між ними як щось ціле, що випливає відразу [5, 28]. Звідси і потреба вивчати відношення між метафорою (в широкому розумінні терміна!) та мотивом. Оскільки мотив

виражається словом (а слово “стає вповні словом” лише при умові, коли воно осмислене через віднайдення внутрішньої форми в умовах контекстуальності як результату роботи духа як творця, так і сприймаючого), то воно набирає багатовимірності функцій та значень саме завдяки його активізації/імагінації метафоричним контекстом. Без цього означуване було б біднішим. Інакше кажучи, при відсутності метафоричного контексту предмет зображення/відображення буде, безперечно, біднішим, ніж пояснюючий імагінізуючий образ, який виступає предикатом.

Можна говорити водночас і про видільність слова із цілого як “ключового” і не лише за рахунок акумляції в ньому функцій і значень, а й внаслідок сугестивності його в процесі рецепції, що і визначає його мотивну природу і не тільки її. Перш за все, важливо, що мотив утілює логічний зв’язок у структурі твору. І таке розуміння його функцій та смислового навантаження розширює/універсалізує його призначення, бо ж, як вважає М. Гаспаров, мотив виділяється за рахунок його репродукції у тексті не за попередньо визначеним “алфавітом”, а внаслідок розгортання структури і через структуру, а звідси і його контекстуальна включеність [9, 28]. Зазначимо, що мотив як тематичний, так і як “розсіяне” ключове слово в структурі тропового мислення і в образі може виступати аргументом співвідносності двох об’єктів у структурі метафоричного образу, висловлювання, судження.

Сам характер співвіднесеності зіставляваних об’єктів (матеріальних, абстрактних) визначає їх сутність та призначення. Однак єдність твору не є замкнена симетрична цілісність, між її елементами нема статичного знаку рівності та складання [9, 30–31], але завжди є динамічний рух співвіднесеності та інтеграції, про що писали у свій час Тинянов Ю., Фащенко В., Іванюк Б. [24, 330; 25, 22; 12, 159]. Такі судження є для нас методологічними і саме тому зауважимо, що новелістична форма, як і лірико-поетична, краще, ніж великі епічні форми, піддається композиційному сегментуванню і постає одноментно осяжно і зриміше як архітектонічне ціле. Вона виявляє суперечність, точніше — демонструє її, в той час, коли роман власне розкриває її, причому послідовно та мотивовано і що важливо — з усією широтою і докладністю.

Спостереження над особливостями мотивів, їх місцем та роллю у структурі тексту/світу твору засвідчують універсальність, тобто різ-

нофункціональність та багатство форм вираження (слово-предмет, слово-ознака, слово-дія тощо). Так окремі мотиви в конкретному художньому творі/новелі можна розглядати в одночасі як такі, що входять у тематичне поле, сюжет, мовно-образні сполуки, зокрема метафоричні; набувають символічного значення і функції символізації, входять у систему образно-метафоричних структур, виконують при цьому функції “аргументів зв’язку” між зіставляваними об’єктами/поняттями/явищами.

Окрім структурно-семантичного вивчення мотиву, який окреслює його місце в метафоричному мисленні новели, в семантичних підходах, мотив може вивчатися також і в аспектах синтактики і прагматики. Це засвідчило стан сучасних концепцій мотиву та їх внесок у теоретичну поетику, зокрема в сферу наратології, звідси і важливість цих досліджень, потреба продовжити розробку теорії оповідного мотиву. Отже, подальше розширення та поглиблення досліджень у вивченні мотиву можливе завдяки появі нових методологій, зокрема наратологічного/семіотичного підходів, та вирішенню проблем одночасного застосування ряду методів опису/рецепції та інтерпретації.

Таким чином саме комплексний, точніше варіативно-інтеграційний підхід, який включає вивчення місця і ролі мотиву в метафоричній структурі новели, включеності його у відношення з категоріями як наратології, так і семіотики, оповідності та подійності, дає можливість через структурний зв’язок “мотив — дія/подія” виявити його предикативність. Цей зв’язок є локальною дихотомічною складовою, що співвідноситься з цілим/образом, а завдяки дихотомії “мотив — хронотоп” виявляє просторово-часові ознаки мотивної дії, що складає діахронічно-синхронічні виміри/горизонти тексту і світу твору.

Методологічно обумовленою є зосередженість на об’єктно-суб’єктній організації тексту/твору, а відтак і фіксації уваги на співвіднесеності мотиву та героя, що дає можливість скласти уявлення про естетичне надзавдання мотиву, а відтак і про відповідну і водночас відмінну функцію його у світі героя як об’єкт-суб’єктної категорії та у світі новели як домінуючої (завдяки мовленнєвій, фізично-просторовій, психологічній точкам зору) суб’єктної категорії, яка, без сумніву, корелює зміст, стильове та жанрове призначення твору.

Г. Гачев вбачає народження цілого у двох формах/видах: **сюжеті і тропі**. Зокрема вільний опис фактів, на його думку, співвідносний із

сюжетом, а структурований, тобто завдяки прагматиці (а не синтактиці!), виявляючи суперечності між прямим і сутнісним значенням, співвідноситься із тропом. Структурованість форм мислення характерна для обох названих видів організації в цілісність, однак це виявляється в різних видах та ступенях широти і наповнення змістовними асоціаціями. Саме тому вони взаємообумовлюються, а відтак і виявляють здатність переходити — “переливатися одна в одну: сюжет — в троп, образ, а троп — в сюжет, твір” [10, 60–61]. Про це свідчить історична та творча трансформація паралелізму, порівняння, прислів'я, приказки, загадки як у фольклорі, так і в індивідуальній творчості у відповідним чином структуровані жанрові форми лірики, епосу чи драми. В історичній та теоретичній поетиці ця структурна типологія досліджувалась О. Веселовським, О. Потєбнею, О. Фрейдєнберґ.

В концепції останньої, як і в Гачева Г., історія героя, конфлікт, ситуації, хронотоп причини/наслідку, дій/подій, які подаються з точки зору оповідача, тобто змальовані виходячи з художньо-естетичних завдань автора і відповідно складають завершений, осмислений з певної су'єктно маркованої точки зору образ світу, позначається терміном “фабула” (а не “сюжет”!) [26]. Шкловський В. у статті “Метафора і сюжет” (в нашій термінології — фабула!), вбачає завдання письменника у створенні таких зчіплень, таких протилежностей, таких деталей дій, перебігу подій, завдяки яким яскравіше постає сутність предмета, таких форм порівняльності, видільності із загального, які можна було б зарахувати до “точної метафоричності”. Саме така метафоричність, на його думку, узгоджується з напруженістю конфлікту [28].

Інший, більш асоціативно обумовлений тип художнього мислення, оповіді, а відтак і структурування художньо-образного світу в тропі як цілісності, менш споріднений із сюжетом; він більше тяжить до **фабульної організації**. Такий вид метафоризування здебільшого характерний для поезії та ліризованої прози, тобто асоціативно-символічних, або ж фрагментарних форм. Так у поетиці В. Шекспіра, Л. Толстого, на думку В. Шкловського, метафори мають сюжетний характер (у нашій термінології — фабульний!) [28, Т. 1, 92]. Отже, рівень кореляції сюжету і фабули метафорою у новій новелі, починаючи з к. ХІХ — поч. ХХ ст., визначається концентрацією прийомів і форм метафоризування на образному та загальноструктурному рівнях, що узгоджується із послабленням домінанти сюжету та посиленням суб'єктних точок зору

автора і відповідно — фабульної (зовнішньої) організації художнього світу, а також фабульності як наслідку неспівпадання сутності явищ та більш локального за хронотопом та прагматикою художнім аналізом конфлікту. В таких суб'єктивізованих структурах, формах парадигматичного мислення, в противагу синтагматичному, кількість значимих елементів отримує здатність зростати [28, 35–39]. Таким чином зчіплення, монтажний принцип є тими значимими елементами, які стали зримішими, а відтак і більш функціональними, бо ж саме відношення між елементами/компонентами були, а у модерній новелі більш виразно постали знову, як смислопороджуючі та стилетворчі чинники. При цьому авторська концепція “бере верх” над дійсністю. Вона постає на більш пришвидчених механізмах, процесах досягнення результату (образу, твору, узагальнення, стилю) за рахунок найбільш короткого шляху до істини — метафоризування.

Питання про співвідношення теорії (і історії) поетичного мовлення та теорії (і історії) стилів літератури ставив у свій час Виноградов В. В. [4, 151]. Про очевидність зв'язку **метафоризування(тропа) зі стилем** писав Жирмунський В. Для нього стиль — це єдність прийомів поетичного твору, в якому все — від словесних засобів, поетичних прийомів і до теми, образу, композиції, художнього змісту — є відношеннями за принципами синтагматики і парадигматики, уподібнення, зіставлення та протиставлення у системі синхронії та діячності тексту, художнього світу твору [11, 31–34]. Ю. Лотман, розглядаючи риторичну механізм смислопородження, відсилає нас до Р. Якобсона та У. Еко, які, враховуючи опозицію “поезія — проза”, розглядали тропи як складові асоціативних полів/ланцюгів, як системи смислопородження. Механізм її, внаслідок заміщення/предикації, носить іраціональний характер, оскільки тут має місце не стільки відповідність предметів/понять/явищ, скільки парадоксальність ситуацій, яка передбачає породження форми, з якої постають семантичні значення [14]. Отже, результат постає не на основі взаємовідповідності предмета і предиката, а за принципом приблизної еквівалентності. Останнє, без сумніву, є формою вираження ставлення митця до світу, ця особлива “емоція форми” характерна для суб'єктивного типу творчості.

Як стверджують психологи, людина інтерпретує виміри і відношення у світі, поведінку інших людей у поняттях і термінах своєї системи мислення — творить мовні й тропові форми, які наповнює осо-

бистісними смислами [3, 55]. Картина світу, зафіксована у тексті, є не що інше як структуризація і вербалізація картини світу автора, його особистості з відповідними їй акцентуєтованими характеристиками. Саме тому метафоризація і вербалізація картини світу є формою втілення типу особистості з її системою когнітивних та емотивних ознак, що в психолінгвістиці називають емоційно-смісловою домінантою, що і простежується в стилі, визначає його як авторський/творчий, тобто стійке об'єднання образної системи і виразових засобів.

Міркуючи про кореляцію **тропа і узагальнення**, ми не можемо не зважати на ту обставину, що троп виконуючи образотворчу функцію, включає в свою структуру образ — предикат, який виконує синекдохічну функцію [21], що О. Потебня назвав “художньою типовістю”. Саме він стає початком ряду подібних і однорідних образів, “коли сприймаючий узнає в них знайоме” [22, 142]. Проблема, яка означається нами в даному аспекті, полягає у нерозробленості, точніше відсутності в сучасному літературознавстві новітніх підходів у розробці питань щодо багатства форм і видів узагальнення. Адже мистецтва і література зокрема, є формами художнього узагальнення, і, маючи більш ніж двотисячолітню історію розвитку (напрями, школи, течії, стилі), продовжує продукувати величезне розмаїття форм, типів/видів, які не повинні зводитися лише до типізації, ідеалізації, символізації — видів узагальнення, які канонізувались літературознавством радянської доби.

Перші спроби переосмислення шляхів розв'язання цієї проблематики зроблені на кафедрі теорії літератури та компаративістики Одеського національного університету імені І. І. Мечникова професорами Г. В'язовським та Н. Шляховою. Саме Г. Вязовський, вслід за О. Потебнею, обґрунтовує правомірність виділення, окрім типізації, ще ряду видів узагальнення, таких як алегорія, символ, гіпербола, гротеск, притча тощо. На його думку, названі вище категорії є тропами, в тому числі на образному і загальноструктурному рівнях тексту/твору, на яких продукуються нові значення, поняття, смисли; вони ж можуть представляти і типи/види узагальнення [8]. Деякі з цих категорій, зокрема персоніфікація (додамо: алегорія. — *М. П.*), вважає Н. Шляхова, вже роглядалися історичною поетикою як форми/типи узагальнення, починаючи з античності, епохи класицизму. Разом з тим, набуваючи різного термінологічного означення, вони в

радянському літературознавстві кваліфікувалися як “форми” в межах типологізації/типізації [27; 8].

Продовження роботи над вказаною проблематикою змушує ставити питання про більш чітку градацію тропів, в яких реалізується механізм дещо пришвидченішого замикання мислительних процесів. Адже ці своєрідно обумовлені процеси образотворення і абстрагування, це є процеси асоціювання, аналізу і синтезу водночас. Вказані етапи і процеси, завершуючи узагальнення на рівні образу і твору, закономірно мають означувати його термінологічно за назвою домінуючої в структурі образу чи твору системи тропового мислення та складати структурно-типологічний аспект вивчення тропу і жанру [21].

Будь-який вид мистецтва, кожен вид і жанр відображають тип світосприймання митця, втілюють специфіку образного дослідження ним людини і природи. При цьому митець, за визнанням філософів, виступає сам як філософ, і в першу чергу, за рахунок метафоричності мислення. Оскільки метафора здатна не лише відкривати подібність, а й створювати її, то специфіка метафоризації впливає із переважання образного над логічним. Звідси і її поетична функція, що полягає у переважанні образного над логічним. А це вже вихід її на роль чинника, що лежить в основі мистецького пізнання і відображення, оскільки механізм її — технологія метафоричного мислення — є переведенням ідеального об'єкта в матеріал, уточнимо, — у вигляді психічних процесів. Виходячи із судження О. Потебні про співвіднесеність жанрових структур з іншими категоріями/компонентами у творі, важливо наголосити, що жанрові ознаки та інші категорії змінюються(!) за одними і тими ж законами. Зрозуміло, що маються на увазі зміни як історичні, так і ті, що постали внаслідок взаємної кореляції в онтологічно означеній діячності тексту та художнього світу. Саме таку **кореляцію тропу жанром, а жанру тропом** вбачав О. Потебня, досліджуючи байку як поетичний твір, байку як жанр та притчу й прислів'я, що розгортаються у сюжет/фабулу та відповідний літературний жанр [22, 32]. Таким чином троп виступає своєрідною моделлю, методом дослідження як окремих структурних елементів/компонентів, так і стильової та жанрової цілісності художнього твору. Продемонстрована нами кореляція особливо помітна у новелістичних структурах епосу. Ще раз згадаймо твердження І. Виноградова, який ідучи за Потебнею, писав, що новела “дає А, В і зв'язок між ними як щось ціле, що діє відразу” [5, 28].

## Список використаних джерел

1. Анкерсмит Ф. Р. История и тропология: взлет и падение метафоры. — М., 2003.
2. Арутюнова Н. Метафора и дискурс // Теория метафоры. Сб. -М., 1990.
3. Белянин В. Основы психолингвистической диагностики Модели мира в литературе. — М., 2000.
4. Виноградов В. В. О теории художественной речи. — М., 1971.
5. Виноградов И. Борьба за стиль. Сб. ст. — Л., 1937.
6. Волков А. Р. К проблеме тропа (На материале драматургии В. Маяковского) // Вопросы русской литературы. Вып. 3. — Изд-во Львов. ун-та., 1966.
7. Выготский Л. С. Психология искусства. — М., 1986.
8. В'язовський Г. Про узагальнення і його види в художній літературі // Історико-літературний журнал. — 1997. — № 3. — С. 17–23.
9. Гаспаров Б. Литературные лейтмотивы. — М., 1994.
10. Гачев Г. Жизнь художественного сознания. Ч. 1. — М., 1972
11. Жирмунский В. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л., 1977.
12. Иванюк Б. Метафора і літературний твір: структур.-типолог., істор.-типолог. та прагм. асп. досл. /на матер. рос. літ.: Автореф... д-ра ф. н. — К., 1999.
13. Кассирер Э. Сила метафоры. // Теория метафоры: Сб. — М., 1990. — С. 33-43.
14. Лотман Ю. Анализ поэтического текста. Структура стиха. — Ленинград, 1972.
15. Лотман Ю. Семиосфера. — СПб., 2000.
16. Минский М. Остроумие и логика когнитивного бессознательного. /Цит. за ст. Арутюновой Н. Метафора и дискурс // Теория метафоры. Сб. — М., 1990.
17. Никифорова И. И. Исследования по психологии художественного творчества. — М., 1972.
18. Ницше Ф. Об истине и лжи во вненравственном смысле(1873). Полн собр. соч. — Т. 1. — М., 1912.
19. Овсяннико-Куликовский Д. Н. Теория поэзии и прозы.: Теория словесности. — Петроград, 1917.
20. Ортега-и-Гассет Х. Две великие метафоры // Теория метафоры. Сб. — М., 1990.
21. Пашенко М. Градація тропів і узагальнення // Історико-літературний журнал. — 1997. — № 3.
22. Потебня А. Теоретическая поэтика. — М., 1990.
23. Рикер П. Метафорический процесс как познание, воображение и ощущение. Сб.: Теория метафоры. — М., 1990.



24. Тинянов Ю. Об основах кино// Поэтика. История литературы. Кино. — М.,1977.
25. Фащенко В. Из студий про новелу. Жанрово-стильові питання. — К.,1971.
26. Фрейденберг О. Образ и понятие / Происхождение наррации // Миф и литература древности. — М., 1978.
27. Шляхова Н. Еволюція форм художнього узагальнення: Учеб. пос. для студ.-філол. та вчит. — Одеса, 1996.
28. Шкловский В. Метафора и сюжет // Повести о прозе: В 2-х т. — Т. 1. — М., 1966.