

ТРОП І СТИЛЬ (ПСИХОЛІНГВІСТИЧНИЙ, СТРУКТУРНО- ТИПОЛОГІЧНИЙ ТА ІСТОРИКО-ФУНКЦІОНАЛЬНИЙ АСПЕКТИ)

Питання про співвідношення теорії (і історії) поетичного мовлення і теорії (і історії) стилів літератури, на думку В. В. Виноградова, — це завдання, яке вимагає спеціального і всестороннього дослідження та висвітлення [1, 151]. Зрозуміло, що поняття літературно-художнього стилю в поезії наповнюється більш широким змістом, що наближує його до розуміння у сфері мистецтвознавства [1, 156]. Таке потрактування категорії «стиль» узгоджується з підходами В. Жирмунського («Задачі поезики»), який, окрім мовних засобів, включав до засобів стилю ще й теми, образи, композицію твору, його художній зміст, втілений словесними засобами [2, 31].

Означені складники стилю намічають лише структурні параметри, окреслюють сферу народження стильових ознак твору. Однак методологічним є ще одне із завдань поезики стилю: це дослідження законів, правил формування і побудови різних словесно-художніх структур в ту чи іншу культурну епоху. Дослідження ці пов'язані з вивченням кожного з елементів структури художнього тексту/твору у їх співвіднесеності, кореляції з категоріями жанру і стилю як визначальними в процесі еволюціонування літератури а аспектах «поетики стилю», що вивершує типологію поетичних форм.

Більш докладний розгляд даної проблематики вимагає уточнення самого поняття стилю в літературознавчій науці. Воно постає із розуміння твору як живої єдності, яка реалізується внаслідок взаємодії його прийомів, що підпорядковані єдиному завданню. Саме така єдність прийомів поетичного твору, уточнює В. Жирмунський, означається терміном «стиль». Адже літературно-художній твір це — все відношення за принципами синтагматики і парадигматики; уподібнення, зіставлення і протиставлення у системі синхронії та діахронії тексту та художнього світу твору. При вивченні стилю художнього твору його жива, індивідуальна єдність розкладається нами в замкнену систему поетичних прийомів. Ставлячи питання про «живу, індивідуальну єдність», В. Жирмунський має на увазі власне структурованість та системність прийомів конкретного митця і розуміє це як внутрішню, взаємну обумовленість усіх складників, що входять у стильову систему [2, 34].

Заявлене у заголовку дихотомічне відношення «троп – стиль» вимагає ще деяких уточнень щодо основного предмету та методології його вивчення. Так Ю. Лотман, розглядаючи риторичну механізм смислопородження, природу поетичних фігур зокрема, зауважує у риторичній постановці проблематики «що таке тропи?», «як вони працюють у тексті?», «яка їх мета в смислово-механізмі мовлення?», що ближче всіх підійшли до розв'язання цих питань Р. Якобсон та І. Еко. Якщо перше запитання стосується основ класифікації, то інші – типологічної та функціональної природи тропеїчних форм, включаючи і позатекстові структури [3, 182].

Так Р. Якобсон розглядав ці питання відносно опозиції «поезія – проза», а І. Еко кваліфікував тропи як складові асоціативних полів/ланцюгів, як системи смислопородження. Механізм же смислопородження, внаслідок заміщення в метафорі і навіть в метонімії, носить іраціональний характер і створює нову парадоксальну ситуацію, що стає єдиною можливою формою появи семантичних значень. Причому такий результат досягається не на основі взаємовідповідності, а лише за принципом приблизної еквівалентності [3, 183].

Отже ставлення до світу виражається в стилі перш за все через формальні категорії. Вони ж у свою чергу зумовлені власне психологічними чинниками. Виникає так звана особлива «емоція форми» (Д. Овсяннико-Куликовський), яка, на думку Л. Виготського, є необхідною передумовою художнього вираження [9, 52, 57] і такою формою вияву особистості митця у тексті, яку слід віднести до суб'єктивного типу творчості.

І останнє: психологи стверджують потребу людини інтерпретувати виміри і відношення у світі, поведінку інших людей в поняттях і термінах своєї системи мислення. На їх думку, наша поведінка знаходиться в системі координат десь між нашими думками, сподіваннями і дійсністю. Звідси і судження В. Бєляніна про фіксацію у тексті звернення митця до фрагментів дійсності, з якими він знайомий. Адже митець розвиває думки, які близькі йому і зрозумілі, творить мовні й тропові форми, які наповнює особистісними смислами [7, 55].

Саме таке судження ще раз повертає нас до тези, що картина світу, зафіксована у тексті, є не що інше як структуризація і вербалізація картини світу автора, його особистості з належними їй акцентуованими характеристиками. Отже, саме метафоризація і вербалізація картини світу є формою втілення типу особистості з її системою когнітивних та емотивних ознак, що в психолінгвістиці називаються емоційно-смисловою домінантою [7, 59]. Письменник, як особистість, звичайно ж надає перевагу тим чи іншим психологічним, тобто когнітивним та емоційним параметрам вияву власного «Я». Це

і простежується в авторському / творчому стилі як стійкому об'єднанню образної системи і виразових засобів, що є запорукою своєрідності творчості митця.

Звернена до читача текстова форма є первинною. Вона виявляє своєрідну активність, причому в тих випадках, коли реципієнт здатен встановити тематичне «магнітне» поле мовно-стилістичних засобів. Останні завдяки енергії тексту об'єднуються однією чи кількома домінантами, створюючи своєрідні синонімічні ряди [7, 57]. Ці ряди характеризуються вже не функціонально-мовленнєвою синонімічністю (що характерне для нейтрального тексту), а психологічною.

Літературознавча наука розрізняє два типи текстів, що відповідають двом великим класам людей: візуальним і емотивним. Перші відтворюють у формі образу-згадування баченого, другі – згадують лише відчуття, яке збуджене у нього баченим. Близьким до означеного є виділення двох типів митців – візіонерського та психологічного («провидчеського»). Останній тип ґрунтується лише на свідомому відображенні життя через свій власний досвід. Візіонерський же тип митця відображає досвід колективного несвідомого, архетипу і лежить поза чуттєвим і свідомим досвідом, однак який здійснюється засобом індивідуального бачення [6, 30-53].

О. Потебня розробив учення про символічну структуру художнього тексту / твору [8, 124]. Тому, виходячи із положення про символічну природу мистецтва слова, символ слід вважати найпростішою стилістичною одиницею. Таким чином символізм тексту постає на основі своєрідної музичності, експресивності, тональності художнього мовлення. Звідси і можливість об'єднання тексту і автора, власне повернення в процесі аналізу тексту до суб'єкта творчості. В такому разі вищеназвані маркери стилю можуть співпадати із словами, фразами, реченнями, комплексами синтаксичних груп, що складають на основі довільної комбінації асоціативних зв'язків «логічну картину». Таку ж функцію стильового маркування виконують і архетипи, як постійно відтворювані форми образної свідомості. Однак вони несуть досить узагальнені характеристики. Символи ж пов'язані психологією груп, типологічно споріднених акцентуованих характерів, тобто таких, що об'єднані комплексом типологічних ознак.

Саме стиль виступає одним із основних, звернених до реципієнта параметрів художнього твору. Він постає на межі ідіолекту, власне специфіки мовлення автора та жанрових і мовних ознак. Це – виражена мовленнєва системність образотворення, засобів тексту. Останнє в першу чергу зумовлене національно-культурною приналежністю автора.

Для нас, у зв'язку з вищеназваною постановкою питання в одній із можливих дихотомій «троп–стиль», важливо усвідомлювати, як співвідносяться ці дві категорії в системі художньої цілісності твору та культурних епох.

Відповіді на ці та інші питання, на перший погляд, на поверхні: літературний процес засвідчив культурні епохи, що зорієнтовані повністю чи частково на метафоричне мислення. При цьому окремий суб'єкт художньої творчості ніяк не може «випасти» з такої системи смислопородження і стилю. Його тексти так чи інакше несуть відбиток/знакову систему відповідного часу. Не випадково подекуди критики і окремі творчі особистості вдавалися до полемічних виступів, не враховуючи цієї закономірності. Згадаймо полеміки між «метафористами» і «неметафористами». Останні, попри всі маніфестації своїх поглядів, не могли і самі уникнути метафоризації як ознаки креативності мислення, зокрема як вияву рефлексивності, реакції на ідеологію часу. Покажемо до деякої міри у цьому є цілком виправданий у всіх відношеннях виступ у 90-х роках минулого століття Ліни Костенко щодо канону як категорії і явища мистецтва, породжуваного нормативністю поезики, тією мірою її вияву, яка тяжить над творчою особистістю і особливо в зрілий період творчості і яка закономірно завдяки типологічності виступає стилепороджуючим фактором. В статті «Геній в умовах заблокованої культури» означилась для Ліни Костенко та сама суперечливість ситуації, коли метафоризм мислення заповонив поезію 60–80-х років і виявив себе як надмірність («зашифрований смисл, алюзії, аналогії, натяки, алегорії»), а не як одна із складових художнього образотворення [4]. Поетеса, по суті, виступила проти розпливчастості, абсолютизації вияву в мисленні образів абстрактів завдяки власне метафоротворенню. Водночас у її творчості художньо вмотивованими і продуктивними принципами були і є саме алегоризація і символізація об'єкта.

Ще один аспект кореляції тропу і стилю розкривають структурно-типологічні та історико-функціональні дослідження. Так Ю. Лотман серед культурних епох, орієнтованих на троп, називає міфологічний період, середньовіччя, бароко, романтизм, символізм і авангард [3, 182]. Констатуючи таку кореляцію, він зосереджується на семантичних принципах всього розмаїття текстових структур, а відтак прагне визначити типологічну природу тропу.

Отже основним об'єднуючим принципом у всіх вищеназваних стилях є широка практика заміни одних семантичних одиниць іншими. Однак така взаємозалежність ґрунтується не на адекватності цих семантичних значень чи культурних ознак, а навпаки – на несуміс-

ності їх. Тобто при цьому виключається наявність спільної «межі», оскільки факт наявності її, кількісного збільшення призводить до тавтології, що знижує ефективність тропу, приводить до стертості образних уявлень.

Однак художня свідомість у всі ці періоди / епохи неоднозначна. Так рефлектуюча свідомість, на відміну від суто міметичної, будує образний текст за принципом «колажу» (Ю. Лотман). Він об'єднує дуже віддалені і навіть прямо протилежні ознаки організації образів світу. Серед них Ю. Лотман називає реальність/ілюзорність, двовимірність/тривимірність, знаковість/незнаковість [3, 182]. Ця віддаленість, продовжує він, є породжуючою відношення: одно/багатовимірність, дискретність/безперервність, матеріальність/нематеріальність, земне/потойбічне тощо. Семантична віддаленість заміщуваного і заміщуючого може поставати із відмінностей, які не допускають заміщення у традиційних, нериторичних стилях чи нормативному/нехудожньому стилі.

Мова йде про суб'єктивацію об'єкта, яка стала можливою з появою рефлектуючої свідомості. Остання створила передумови для всестороннього концентрованого вивчення життя, цілеспрямованого його усвідомлення, тобто вироблення концептуального погляду та відображення цього світу. Оскільки відбувається суб'єктивне виділення атрибутів об'єкта пізнання, то останній виводиться на рівні ідеального. Ця обставина (власне якість предмета) і визначає відповідно метод його пізнання, тобто художній чи творчий/індивідуальний метод, що реалізувався у стилі окремого твору, творчості.

Поетика класицизму обов'язково передбачала кореляцію жанру мовно-композиційними засобами образотворення і це було так би мовити, законом жанрового мислення, а відтак і стилю.

Візьмімо, метафора, як і будь-який троп, несла ознаки риторичного стилю і виконувала функцію носія того чи іншого пафосу що, відповідно, складало і пафос твору в цілому, і точніше – узгоджувалось з ним, оскільки вона, як і будь-який інший троп, представляла ціле, тобто виступала відносно жанру метонімічною формою мислення.

В класицизмі такою формою була переважно алегорія. Саме вона виступала у функції макро-риторичної фігури мислення, власне жанрової структури твору [5, 17]. Зауважимо, що й попередні епохи розвитку літератури знали жанри алегоричної типології, це, зокрема, байки, притча, загадка. Ці давні форми постають із мовно-образних форм, моделюючих пізнавальний механізм, технологію породження форм образного мислення. Важливим чинником кореляції тропу і жанру на цьому етапі діахронічного зв'язку в структурі ху-

дожнього твору є прагнення раціоналізму, дидактизму, тобто передачі через образне мислення абстрактних ідей, які є сталими для системи художньої та інших видів комунікації, що і дістало визначення «жанрового стилю».

Література постійно модифікується у вираженні об'єктивно-суб'єктивних відношень. При цьому порушуються попередньо встановлені форми організації цілісності художнього твору. Візьмімо той же «жанровий стиль». Він вичерпав себе в класицизмі, а в романтизмі суб'єктивація процесу і результату пізнання в художній свідомості позначилась більшою мірою індивідуалізації, персоналізму рефлексуючої свідомості [5, 18].

Рефлексуюча художня свідомість повинна була замість домінант «жанрового стилю» привнести індивідуально-творчий принцип цілісності твору і його призначення. Ним стала гіпербола, гіперболізація, ширше – «гіперболічний стиль» вираження художнього мислення. Цей стиль став тим універсальним принципом/детермінантою, яка для всіх наступних художніх методів слугує чинником структурно-сислової єдності художнього твору. Романтичне «Я» стало «всесвітом» (Гегель), тому що йому дорівнює. В цьому і сутність перебільшення порівняно ж життєвим ритуалом, який може лише підтвердити відповідність з буттям. Надмірність гіперболи послаблює потребу жанрової калькуляції за принципами тематичного чи видового змісту індивідуальної свідомості, розрахованого на доступність прочитання і розуміння. Окрім гіперболізації, романтичне «Я» в подальшому вияві відношень між «безконечним» суб'єктивним і «завершеною формою» (Гегель), приходить до символізації окремого твору. Символічний стиль загострив потребу суб'єктивного начала в організації жанрової цілісності. При цьому найпродуктивнішою виявилась метафора, зокрема символ. Ця форма вияву суб'єктивності романтика розрахована на своєрідне семантичне мовчання.

О. Потебня, підготувавши ґрунт для теоретичної розробки засад символізму, започаткував втілення модерністської художньої свідомості. Будучи зв'язуючою ланкою між романтизмом і модернізмом, символізм переходить до символу як «семантичного мовчання», розрахованого на висловлюваність. Таким чином модерністський текст – це мовна структура, що породжує у реципієнта смислові значення. Внаслідок смислопороджувальної функції мовна структура в модерністському тексті здатна перетворитися на художній твір. Суб'єкт сприймання в модернізмі, як бачимо, переймає функцію суб'єкта творчості в романтизмі. Така хізматична фігура, як

типологічна ознака художнього висловлювання в різних стилях, характеризує подальший рух літератури на шляху суб'єктивації не лише стильового завдання, а й стильового прочитання.

В. Іванюк підсилює функціональне призначення мовної структури модерністського твору наявністю стильового маркування. Адже для модернізму стиль є винятково сугестивним і тому виступає єдиним носієм цілісності твору. З одного боку, він зумовлений авторською інтенцією, з іншого, – ініцією смислової діяльності читача. Таким чином в модерністичному способі комунікації – «автор-читач» – панує стилістичний гіперболізм, який виникає внаслідок зосередженості на персональній свідомості та сугестивності модерністського стилю. Слід зауважити, що модернізм, як художнє явище, неоднорідний, оскільки не характеризується єдиною стильовою домінантою.

Опонуючи класичній свідомості, сюрреалізм порушує обов'язкову співвіднесеність образів, понять і явищ за принципом порівняння. В цьому сенсі Б. Іванюк зіставляє сюрреалістичний стиль із симфорою [3, 21], оскільки симфора моделює внутрішній хронотоп свідомості, у якій явища, що втратили своє місце в світовій структурі, вільно сполучаються між собою і породжують ілюзію події, сюжету.

А от натуралістичний стиль може розглядатися як результат/наслідок атомізації об'єкта рефлексії, що дозволяє визначати його як метонімічний спосіб мислення і відповідно за його характером – стиль. Адже об'єкт розглядається почергово, як цілісність і в його частинах, що постають, в протизагостренні одночасно цілісності, як метонімічне вираження цілого; воно методично розкладається з точки зору суб'єкта і може бути сприйнятим як цілісність лише при активній рефлексивно-творчій роботі уяви реципієнта.

Експресіонізм пов'язаний із втратою людиною орієнтирів повсякденного життя, що виявилось ілюзією буття. Людина усамітнилась, бо ж в ній переважила екзистенціальна свідомість. Однак в ній збереглося духовно-вольове начало, що в художній структурі твору виразилось в гіперболі, яка типологізується з романтизмом. З одного боку, це виявилось в сатиричній гротесковості, з іншого, – в ліричній загостреності, граничній вираженості почуттєвості.

В протизагостренні гіперболі, інша фігура поетичного мислення – літога – характерна для сентименталізму, вона супроводжує ідеалізацію об'єкта, абстрагує від подробиць і виділяє в ньому структуротворче, домінантне начало, підводить до його психологізації. Це зумовлене потребою відновити сутнісне в людині (поезія відчуття та «сердечна уява» О. Веселовського), тобто повернути статус і ціннісність «природної людини». Звідси і постає зосередженість на приземлених темах, мотивах, однак не героїчних, а натуральних,

життєвих. Після героїко-романтичного, заснованого на гіперболі, зроблено перехід на знижено-побутове зображення, що ґрунтується на літоті. Як вважає Б. Іванюк, з цим узгоджується поява мотиву «дому», а не «дороги» чи «театру» як у класицизмі. Адже «дім» став метафорою сентименталізму. Звідси і головний герой – «маленька людина» – психологія приватного життя, не активна життєва позиція і не активна діяльність (як у романтизмі!), а споглядальність. І накінець – послання, сповідальність у стилі психологічного натуралізму. Цінності, що складають сферу «малого» життя, переважають над цінностями «великого» історичного життя. Останні, по суті, применшуються. Натомість домінує психологічна рефлексія: вона одомашнює «світову історію», розчиняє її, підпорядковує ритму мовлення, композиції як вираження сентименталістської свідомості [5, 23].

Отже, метафора прямує від міметичного до конструктивного типу. Це помітно з особливою гостротою в модернізмі, зокрема завдяки «аргументу співвідносності», як визначального елемента метафоричної структури мислення і стильового маркування.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Виноградов В. В.* Проблемы русской стилистики. – М., 1981.
2. *Жирмунский В. М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л., 1977.
3. *Лотман Ю. М.* Семиосфера. – С. - Петербург, 2000.
4. *Костенко Ліна.* Геній в умовах заблокованої культури // Літературна Україна. – 1991. – 26 вересня.
5. *Іванюк Б. М.* Метафора і літературний твір: структур.-типол., істор.-типол. та прагм. асп. дослід. Автореф. дис... докт. фил. наук. – К., 1999.
6. *Юнг К., Э. Нойман.* Психоанализ и искусство. – К., 1996.
7. *Белянин В. П.* Основы психолингвистической диагностики (Модели мира в литературе). – М., 2000.
8. *Потебня А.* Мысль и язык. – К., 1993.
9. *Выготский Л. С.* Психология искусства. – М., 1986.