

УДК 821.161.2-31 Григурко

Микола Пащенко



**АВТОР І МЕТАФОРИЧНИЙ ТЕКСТ
(НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ "КАНАЛ" І. ГРИГУРКА)**

Присвячується випускникові філологічного факультету 1969 року ГРИГУРКОВІ ІВАНУ СЕРГІЙОВИЧУ — журналісту і письменнику-прозаїку (йому 25 лютого 2002 року виповнилося б 60 літ)

В традиціях зарубіжного літературознавства, особливо структуралізму і, як зауважує Б. Бурсов [1, 35], частково у М. Бахтіна, випадає з поля зору в процесі дослідження особистість письменника. Тому і поетика в цій методології розглядається як позаособистісна система.

Сучасне літературознавство повертає нас до актуалізації поетики через індивідуальне (не часткове!), авторське як особистісне. Безсумнівно, що слід уважніше вдивлятися в індивідуальну природу одиничного об'єкта. Мається на увазі перш за все текст, образно-асоціативні сполуки, "внутрішня форма", авторський стиль як традиція і новації в тих чи інших жанрових формах національної літератури.

Вияв більш суб'єктивного типу творчості образотворення є не що інше як відхід літератури від міметичного принципу відображення. Це передбачає більшу міру присутності автора творця, "образу автора" в художньому світі твору. Чим більше він малює образний світ за законами мистецтва, поетики стилю, виходячи з єдності стилю, тим художньо достовірнішим постає "образ ідеї". В будь-якому мистецтві є своя умовна неправда (як художня правда!). Скажімо в живописі не можна вимагати, щоб дерево завжди було зеле-

ним, адже воно може бути намальоване і чорним олівцем, наприклад у графіці.

Особистий (індивідуальний стиль втілює особливий хід думки, власне неповторний рух художніх асоціацій. Це характерно для власне процесу творчості митця. Тому і поетика індивідуального стилю може розглядатися не лише як система зображальних засобів, а і як система) комплекс дій-актів по розгортанню зображально-виражальних засобів митцем, що реалізується в процесі роботи над конкретними творами.

Окрім того, “образ ідеї”, “образ образу” не завжди знаходить своє адекватне розгортання, опредмечення в художньому світі твору. Він може залишатись нерозвиненим, неоживленим в описових елементах, в структурі тексту, системі твору, хоча в процесі співтворчості читача може екстраполюватися на весь образ світу.

В такій же мірі в художньому тексті / творі може поставати в різній мірі функціональності образ-абстракт. Потебня застерігав, що ніякий живописець чи скульптор не створив би зображення лева, якби йому була названа ознака, що заміняла сутність, а в дійсності була блідим відособленням: “велика чотиринога тварина” [5, 62].

Ця аналогія стосується і процесу творчості, а відтак і реалізації образу-ідеї, її художнього завершення. В цьому сенсі вона може бути застосована і для прояснення результату — сприймання його читачем. І тут видається нам слушною думка Г. В'язовського, який, виділяючи в структурі художнього твору “образне” і “абстрактне”, застерігав від роз'єднання цих категорій як у процесі образотворення, так і в процесі узагальнення. Він продемонстрував злитність / органічність цих аспектів образотворення на прикладі із “Зачарованої Десни” О. Довженка [2, 16-18]. Тут теж напрошується аналогія з такими народно-поетичними, архетиповими формами, як міф, прислів'я, їх вторинною / повторною реалізацією в сюжетитці, тематиці, ідейно-тематичній спрямованості цих зразків індивідуальної творчості, зокрема і переважно в драматургії, епічних формах української літератури ХІХ — ХХ століть.

Розвиваючи думку Г. В'язовського, зазначимо, що “образне” і “абстрактне”, будучи дихотомічними у цілісній завершеності твору / образу будь-якого рівня, у тексті можуть виконувати функцію

метафоричного "початку" і "кінця" мотиву, образу, сюжету, які у свою чергу розгортаються як описова метафорична форма.

Таким чином "образне" і "абстрактне" в структурі художнього твору виявляються перш за все у формах метафоричного мислення, тобто більш суб'єктивованих і особистісних. Зазначимо, що не всі літературознавці одноставні в цьому питанні. Так Ю. Мінералов дещо применшує в семантичній теорії роль тропів і фігур, а тим самим і метафоризації, і зосереджує увагу на "розташувани думок", тобто смисловому розгортанні, відповідній організації їх [4, 252], що здебільшого зводиться до способу писати коротко, стисло, сильно. Більш точним в стилістиці висловлювання з даного питання напевне був З. Фрейд, від якого власне і відштовхувався в цьому судженні Ю. Мінералов. Міркуючи над природою дотепності ("остроумия"), що, на наш погляд, є типологічним до "художнього", "поетичного" і власне творчого, метафоричного образотворення, З. Фрейд писав: "техніка дотепності не може бути байдужа для розуміння сутності останнього" [6, 21]. І далі: "короткість і стислість сама по собі ще не дотепна. Вона повинна бути особливою із **заміщуючим утворенням** (виділення моє — *М.П.*), користуватися двома відхиленнями від нормального мислення: "згущенням" і "нісенітницею" як технічними прийомами для створення дотепного висловлювання, що не зводиться до стислості" [6, 28]. Як бачимо, тут справа у виборі об'єктів дихотомії і сполучуваності за принципами уподібнення чи суміжності їх, а значить у метафоризації в широкому розумінні терміна. Означивши відношення "автор" і "художній текст" в категоріях "суб'єктивність", "абстрактне / образ-абстракт", "образне / образ-конкрет", звернемось до деяких особливостей метафоризації в дихотомії "абстрактне-конкретне" в романі "Канал" І. Григурка.

Перший творчий доробок І. Григурка у великій прозі — роман "Канал" — увібрав усе без винятку багатство душі і життєвого досвіду талановитого письменника. Жанрово-родова заданість твору дала змогу розкрити його можливості в повній мірі, дозволила узгодити лірико-суб'єктивну і сюжетну розповідь, що так характерно для української національної літератури в цілому і ліризованої прози зокрема.

Кожен герой роману має своє новелістичне життя, зовнішній і внутрішній плани зображення і вираження. Кожна з новел має свого ліричного героя, переважно одну точку зору і відповідно єдиний стиль оповіді.

Попередньо, вийшовши за рамки аналізу художнього тексту і даючи коротку характеристику власне художньо-образного світу роману, відзначимо також, що у творі має місце досить значний за обсягом перелік об'єктів, понять і явищ, які складають його художній світ і певним чином (прямо чи опосередковано) між собою співвідносяться. Механізм сполучуваності їх у мисленні письменника виявляється на мовно-троповому і образно-троповому рівнях.

Навіть побіжне звернення до назв новел, їх поетики підтверджує переважання метафоричного типу мислення прозаїка, відповідні форми вираження, як от: “Як на Марсі”, “Геос і Артїмнаса”, “Кров, піт і сльози”, “Білий десант з тополь”, “Ця пісня, хлопці, не для вас”, “Віолончель”, “Вперед, маїстре!”, “Кольоровий дощ”, “Жива вода”. При першому прочитанні їх лише окремі назви ніби не володіють метафоричністю або ж не набувають образної виразності у локальному контексті. Однак, виступаючи значимими мікрообразами-деталлями в тексті відповідних новел, вони тим самим стають маркерами метафоричних значень, які виникають внаслідок семантичних зрушень в цих контекстах. Співвіднесеність назв новел і цих контекстів, власне мотивів, образів і сюжетів очевидна.

У першому невеличкому за обсягом романі письменника більше художніх знахідок. Вони виявляються уже на рівні реалізації метафоричного мислення, розмаїтості і новелістичної вмотивованості цих форм. В них передається багатство образів світу, намічається визначеність за певними сферами і об'єктами зовнішнього світу (степ, море, небо, сонце, Марс, місяць); кольористична, динамічна, почуттєва гамма відтінків, синтезія їх сприймання.

Так найбагатшою за своїми формами у відображенні образного розмаїття світу є перша новела — “Як на Марсі”. В ній докладно описується знайомство молодих скреперистів із локальним, ліричним і романтичним світом, ім'я якому “Буджацький степ”, та процес будівництва зрошувальної системи — каналу. Пізнання всього предметного і понятійного світу проходить завдяки порівняльності

його з уявними образами і досвідом всіх героїв і переважно — степовика та історика за фахом Тимофія Зайченка.

Його бачення дійсності, а відповідно й світогляд та тип мислення — всеосяжні і романтичні. Герой "по вінця" наповнений локально-географічними, культурно-історичними, психологічними, побутовими та абстрактними асоціаціями. Тому світ його певно що відповідає художньому світу автора, його психофізичному стану на час написання роману. В цьому можна вбачати "момент істини", адже в даному випадку почуттєвість виливається все-таки в прозову форму оповіді. Особливо ця "суперечність" помітна у першій новелі. Вона є типологічною рисою новелістичних романів, в яких перша новела, як правило, виступає емфазою в композиції роману (згадаймо новелу "Подвійне коло" в романі "Вершники" Ю. Яновського!).

Всі герої І. Григурка є українцями, їх асоціативний світ і спроби вираження думки про навколишню дійсність та зв'язки між сферами всесвіту, поняттями і явищами мають близькі механізми метафоричного мислення. Ця типологія зумовлена тематичними, національно-культурними чинниками, власне суб'єктивними, авторськими принципами оповідності. Хоча при цьому, звичайно ж не можна не розрізнати індивідуалізованість дихотомії зіставляваних об'єктів, аргументів зв'язку між ними та видів форм як тропових структур у мисленні кожного з героїв.

Таким чином об'єкти образного мислення І. Григурка на мовному рівні виникають із координат сучасного і минулого, світу техніки і світу природи в цілому, і особливо — людини і природи, людини і різних сфер всесвіту, таких як земля, сонце, місяць, марс, степ, вода, техніка, музика.

"Аргументи" ж поєднання цих об'єктів і предметів, явищ і понять в асоціативні сполуки репрезентують в метафоричних формах як правило зорові уявлення. Ці уявлення подаються вже не як ознака предмета чи локальна описово мотивована характеристика, а як асоціативні зв'язки, які не завжди мають мовно-синтаксичні форми. На такому типі зв'язків (типологічному і, перш за все, — асоціативному!) у вже ширшому контексті роману виникають власне образизіставлення, образи-паралелізми. Це дещо нейтральні у стильовому відношенні зв'язки, а саме: сучасне і минуле, історик і скреперист, людина і степ, степ і канал, степ і небо, степ і вода тощо.

У художньому світі І. Григурка все — відношення, все — зіставлення, уподібнення і протиставлення. Додаткові / предикативні об'єкти, предмети, поняття і явища, які потрапляють в орбіту мислення письменника, розширюють тематичний, образний і почуттєвий аспекти, формують часові і просторові виміри твору. Вони стають знаками гармонії і врівноваженості, естетичної цінності; персоніфікації і уособлення елементів світу на асоціативному і типологічному рівнях. Виражаються вони переважно мовними порівняльними та іншими формами метафоричного мислення. В одних випадках це ознака якості, в інших — дії чи функції. В деяких з них “аргументом зв'язку” виступає внутрішньо-сутнісна подібність об'єктів зіставлення. Ці форми за змістом понятійно-логічно характеристичні, суб'єктивно-виражальні: “насосна станція — це серце всієї системи” [3, 15]. У директора “гострий, як лазерний промінь, погляд — дерево може зрізати”, “У цього, що має на обличчі мудрий і трохи втомлений спокій, — глибокі зморшки: перш ніж пролягти в степу, канал проліг у нього на чолі” [3, 11], “Для таврійського степу животворна кров — це вода” [3, 13], Серед цих та інших тропів можна виділити мікрообрази, в яких переважно започатковується тема, мотив, образ, або виявляється стильове забарвлення образу, який в подальшому контексті набуває багатозначності / двозначності, розгортаючись в асоціативну ланку. Остання демонструє шлях “вирощування” таких мікрообразів-деталей; вони ж, у свою чергу, можуть завершуватись мікрообразами-тропами.

Частина метафоричних форм спрямована на суто зовнішньо-асоціативне уподібнення локального призначення, на виділення ознак основного предмета зображення: “стовбур гладенький, мов дівоче тіло” [3, 7], “їхали рівним, як аеродром, степом” [3, 15], “дорога — моторизована ріка, дорога.., мов синя вена”, “здиблювався над водою туман. Як волохатий павук”, “І ще такі чудернацькі машини, підняті, як павуки” [3, 5]. “Портальний кран нагадував якогось іхтіозавра” [3, 49]. “Туман застеляв низ, поглинув старі шини, що намистом обвисли з причального боку... на небі у сивому попелі тепліли жаринки — то місяць” [3, 50]. Тут слід відзначити не лише семантичне, а й синтаксичне розмаїття цих конструкцій.

У ряді тропових сполук аргументом зв'язку є водночас і зовнішня, і внутрішньо-сутнісна подібність, що розширює образно-мета-

форичний контекст: "земля лігала вільно, як птаха" [3, 10], "мов доісторичні істоти, повзали скрепери" [3, 16], "завмер із задертим радіатором, ніби намірився стартувати в небо", "попхався Вілін скрепер на кручу, як тур" [3, 35].

Помітне виділення в тропових структурах новел такого зв'язку між об'єктами порівняння, як ознаки дії та звучання (синестезія), виражених дієслівними та прикметниковими формами: "Проїздили під лініями електропередач, і ажурні вежі гули, мов приглушені бандури" [3, 15], "голос в Артїмнаси ніжний, як молода ковила" [1, 27], "небо тремтить зорями, мов пелюстками" [3, 27]. Такі форми передають динаміку зображуваного, персоніфікують об'єкти зовнішнього світу, подають предмети в русі, викликають відчуття ритму, мелодії, процесу. В цілісності вони розраховані на активну рецепцію читача, причому національно спрямованого.

Розмаїтість тропових форм не обмежується "схожістю несхожого". Суттєвим в художньому мисленні письменника є протиставлення об'єктів та понять, тобто "несхожості схожого", що породжує "діалогічність" слова героя: "нагойданий на млявих хвилях Каховського моря, солодко заснув на твердій землі", "економили цемент.., виходив не розчин, а якась чорна бовтанка", "не хати, а морозильники" [3, 8], "але часто скрепер виявляється не тим інструментом, на якому вони хотіли б грати" [3, 14], "він уже не людина, не механік Третяк, а шмат заліза, підіржавлена якась запчастина" [3, 7], "і всім стало ясно, що бригадирів спокій тримається на нервах, а не на тросах" [3, 59], "Вогні тремтять, а здається, що то не вогні, а дівочі сльози" [3, 44].

Характерною ознакою образного мислення І. Григурка у романі є метафоризація окремо взятого предмета зображення, виділення його в рухливий "наскрізний" образ-тему, образ-мотив, образ-ідею. Метафоризуються таким чином неодноразово називані поняття, які виражені словами: степ, небо, море, планета, земля, дерева, дорога, людина, жінка, канал, вода, а також об'єкти і поняття з одночасно відмінним, навіть протилежним естетичним забарвленням (вічність, туман, степова буря, гроші тощо). У новелах такі ряди слів-образів виступають комплексами образів знаків і водночас мотивації утаємничення, спокуси, вибору; ліричного, драматичного і романтичного.

Сполучуваність, компонування образів світу у новелах роману переважно “на поверхні”, тобто на мовно-образному рівні. Однак функціональними є порівняльні, метафоричні, метонімічні і суто асоціативні типи зв’язків та їх синтез на рівні образів, сюжеттики, композиції: “Ось зовсім недалеко — полігон. Ракети типу “земля — небо”. — Та ти що, серйозно? — Микола підхопився на лікті, але Зайченко його заспокоїв: — Лежи, то полігон душ, цвинтар. Замість ракет — обеліски. Але схожість неабияка” [3, 9].

Завдяки метафоризму мислення письменник поєднав інформативність та експресивну виразність художнього тексту, сконденсованість викладу образного матеріалу, а також досяг зображення багатоаспектності, багатобарвності світу і здатності його емоційно впливати на читача за рахунок сполучуваності “конкретного” й “абстрактного”. Зокрема порівняння може достатньо ефективно використовуватися в установках “на міркування”, звернені “до логосу”. Це тип порівняння, в основі якого лежить не стільки реальна подібність речей і явищ, скільки спільність емоцій, що виникають при їх сприйманні: “Всі ви ходите під коханням, як під небом. Наша планета охоплена голубим сяйвом — це кохання. Космонавтика знайде в глухий кут. Вона долає фізичне земне тяжіння, але не зможе подолати іншого — магнітного поля кохання” [3, 7]. Фрагментарне мислення письменника знаходить у його епічній оповіді такі форми мотивації, що є специфічними для новелістичного жанру.

Не завжди узгодження “абстрактного” і “конкретного” у І. Григурка буває достатньо художньо вмотивованим. В окремих випадках, як уже зазначалось, превалює абстрактно-логічне і асоціативне поєднання тем, мотивів, образів світу. Висловлювання стає дидактичним, занадто публіцистичним, виникають образи-схеми і відособлені образи-абстракти: “Ось він стає, баддя перехилиється, з неї тече в залізну колиску якась густа рідина <...> — То бетон <...> — Я після школи теж думав піти в бетонярі. Щось у цій професії є... — Що там є ? <...> — Є. Вічність є. Бетон — вічний матеріал” [3, 8].

Узгодження “абстрактного” і “конкретного” в романі засновується не лише на відношеннях подібності. Воно постає і за принципом суміжності. При цьому “образ-конкрет” виступає як символ чи як емблема “абстрактного”. Таким чином замість ампліфікації

метафори виникає ампліфікація метонімії. А за останнім проступає алегоризм мислення, а відтак і алегорія як "образ-конкрет", що несе зображальність, формує судження і мораль (етичне). Такою формою в романі "Канал" є легенда про Землю і людей-ковалів, які "злякавшись, що Земля згорить в обіймах сонця, стали ковалями; викували величезну вісь і насадили на неї Землю; викували також величезний обруч і пустили Землю всередину нього. З тих пір і почалося справжнє, надійне життя. Вже і вісь і обруч стерлись, але Земля звикла до свого кола і ходитиме під ним вічно. З тих пір люди пізнали щастя... бо повірили в майбутнє, пізнали також і сум, бо втратили привільний лет Землі" [3, 11].

Провідні, "наскрізні" асоціативні сполуки, форми їх вираження — тропи виникають як зіткнення за принципами уподібнення, суміжності і протиставлення неживого і живого неприродного / рукотворного і природного / живого, зокрема каналу і артерії як метонімічного образу живого організму. Спочатку це зображення карти-схеми, на якій проведена олівцем "червона жила", "кілька тонких ліній". Далі за текстом "стертість" метафори знімається чи долається за рахунок повтору, реконструкції, підсилення значущості асоціативних сполук — паралелізму і уподібнення. "Магістральний" — "червона жила", "розподільчі канали", "міжгосподарські канали". Це "артерія", від якої відгалужується "безліч кровоносних судин" [3, 12]. Таким чином метафоризація об'єкта і мотиву подібності з "живим" і "неживим" у природі для письменника є основним принципом образотворення.

Мотив-уподібнення, власне розгортання порівняння "канал — живий організм", проходить через увесь роман. Ця тропова структура дорівнює цілому творові. Основний мотив розробляється то як зовнішня подібність, то як співвіднесеність, функціональність на елементарно-атомарному рівні. "Для таврійського степу животворна кров — це вода. Ось тут, — він зупинив свою указку на синьому квадратикові — будується головна насосна станція, це серце всієї системи" [3, 13].

Художнє мислення письменника є відображенням системності відношень, цілісності світу. І. Григурко намагається зафіксувати уже на мовнообразному рівні ці відношення наскільки це можливо, що, зрозуміло, надає узагальнюючої, поетичної сили зображуваному:

“Він стояв між хлопцями, хлопці між машинами, машини серед степу, а степ серед осені; осінь же пускала живі корені в душу, обдала все ество тугою, бадьорістю і певністю” [3, 207]. Це своєрідна (з поетичною метою!) демонстрація асоціативних сполук і ланцюгів таких сполук, як психо-фізичної спроможності автора в аспекті художньо-образного мислення, зокрема в напрямку від конкретного до абстрактного, в чому криється узагальнююча природа художнього слова. В цій сконденсованості форм мислення, локально поданій моделі світобачення і світовідчуження весь І. Григурко і точка зору Тимофія Зайченка як головного ліро-епічного героя новелістичного роману. Подібні моделі широко використовуються письменником як форми зачинів чи завершення певних мотивів, тем чи образів. Автор постійно демонструє це суто поетичне бачення світу, яке матеріалізується тоді, коли “стежини тропів” дороджують “дорогу образів”. Звідси і досить чітка структурна організація художнього світу у романі, що засвідчено перш за все у тексті, його мовній фактурі і зокрема на троповому рівні.

Закономірно, що дослідження метафоризації у романі “Канал” І. Григурка можна продовжити і в аспекті рецепції традицій М. Коцюбинського, Ю. Яновського [7], О. Довженка, О. Гончара. Типологія художніх форм ліризованої прози, конкретніше — новелістичних структур, на рівні поетики тексту і стилю є першорядним завданням у вивченні своєрідності української національної літератури.

Цитована література

1. Бурсов Б.И. Закрепляют достижения // Вопросы литературы. — 1966. — № 6. — С. 32-36
2. В'язовський Г.А. Образне і абстрактне в художній літературі // Історико-літературний журнал. — 1995. — № 1. — С. 16-18.
3. Григурко І.С. Канал. — К., 1974. — 207 с.
4. Минералов Ю.И. Теория художественной словесности. — М., 1999. — 357 с.
5. Пащенко М.В. Поетика одного новелістичного роману. — Одеса, 1993. — 201 с.
6. Потебня А.А. Из записок по теории словесности. — Харьков, 1905. — 652 с.
7. Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному. — СПб. — М., 1997. — 318 с.