

5. Frye Northrop. Anatomy of Criticism. — Princeton, 1973.
6. В зв'язи з етим см.: Buber Martin. Path in Utopia. — London, 1949.
7. Баткин Л. М. Ренессанс и утопия // Из истории культуры средних веков и Возрождения. — М., 1976.
8. Аникст А. Творчество Шекспира. — М., 1963.
9. Шекспир У. Полн. собр. соч.: В 8-ми т. — Т. 4. — М., 1959.
10. Сергиенко П. Как живет и работает Толстой. — М., 1898.
11. Маяковский Владимир. Полн. собр. соч. — Т. 2. — М., 1956.
12. Шау Бернард. Полн. собр. соч.: В 6-ти т. — Т. 5. — Л., 1980. — С. 308.

*М. В. Пашенко*

## ТРОП І ЕСТЕТИЧНИЙ ТИП ЛІТЕРАТУРИ

*(аспекти теорії і методології дослідження)*

Українське літературознавство останнього десятиліття ХХ віку, осмислюючи сучасний літературний процес, цікавлено вглядається крізь призму художньої практики кінця ХІХ — початку ХХ ст. в ті процеси, які напевно допоможуть прояснити стан нинішнього і перспективні наступного етапу літературно-художньої творчості. Уроки досягнень і втрат літератури соціалістичного періоду пробуджують сучасне літературознавство розвивати ті напрямки досліджень, які означили б чинники і критерії художності національної літератури в контексті світової літератури і культури взагалі.

Наприкінці ХІХ ст. відбулись кардинальні зміни, і перш за все, позитивні зрушення у всіх сферах і формах вираження свідомості людини і митця. В Україні ці процеси, безперечно, мали свою специфіку, про що свідчить і сама суперечливість цих процесів у художній творчості, так і її наслідки для вироблення естетичних критеріїв у літературній науці. Перш за все тенденції розвитку філософії, естетики, психології і літератури в світі і в Україні, зокрема, привели українське письменство до урізноманітнення і відповідно — синтезу змістовно-формальних ознак нового етапу літератури. Це явище засвідчила творчість

Франка, О. Кобилянської, Лесі Українки, М. Коцюбинського, О. Олеса, М. Вороного, П. Тичини, М. Семенка, П. Филиповича, М. Драй-Хмари, В. Підмогильного, М. Хвильового, М. Куліша, Ю. Яновського та ін.

Навіть з далеко неповного переліку імен постає досить широкий спектр творчих індивідуальностей, які, звичайно ж, неможливо, точніше — неправильно було б характеризувати “однопоточно” в аспекті збереження традицій і відповідно — розвитку новачів в літературному процесі на зламі епох. Окрім “естетизму”, ця література продовжувала репрезентувати “історію ідей”. Останнє і зумовило, внаслідок сприятливих обставин, соціологічне літературознавство ХХ століття.

Однак, виходячи із судження, що форма в художньому творі і літературі певного періоду може мати “завершеність” в протизагні змістові, то, безперечно, поетика образотворення повинна стати аргументом точності, а значить науковості. Найвагомішим критерієм відбору предмета дослідження і методів вивчення літературного процесу кінця ХІХ — початку ХХ ст. має стати **метафоризація** як сутнісно і естетично значимий принцип художнього мислення, який розширив свої зображальні і виражальні можливості як в результаті саморуху літератури, так і під впливом інших видів мистецтва, зокрема, живопису і кіно.

Не вдаючись до витоків і історичного еволюціонування метафори поряд з міфом, з яким вона тісно пов'язана, відзначимо, що новий “генералізуючий” принцип літератури — тропове мислення — як тип художньої творчості визначив зміст елементів і компонентів, системно-структурні зв'язки між ними, переорієнтував мистецтво слова “міметичного” образотворення на активно-творчий підхід автора як творця нового художньо-образний світ.

Такий активно-творчий підхід “автора-деміурга” репродукував художні образи, які несли художній досвід людства, стиснений і переплавлений талантом, генієм народу — міфі, архетипі фольклору та індивідуальній творчості письменників попередніх епох. Поняття індивідуальної поетики стає категорією не просто формального, структурного, а й системотворчого, тобто такого, що репрезентує авторський образ світу, його народження, як суб'єктивно вираженої концептуальності в художньому творі.

Адже література сама витворює для себе власні форми, а не моделюється ззовні. Форми літератури не можуть існувати поза літературою, як не можуть існувати форми музики або рондо поза музикою (Норстроп Фрай "Anatomy of criticism").

Таким чином, визначальним принципом і формою мислення в літературі "естетичного типу" стала метафора/метафора. Вона стала виконувати роль "інструменту" чи "механізму" художнього мислення, спрямованого на створення образних уявлень, подолання просторово-часових вимірів, вироблення новітньої манери спілкування з читачем. Розширене трактування метафори, її ролі як у видах, так і щодо різних рівнів градації тропових форм в художніх структурах започаткував у вітчизняній науці О. Потебня. Його ідеї потребують подальшої інтерпретації, більш детальної розробки та перевірки на художньому матеріалі з урахуванням потреби застосування сучасних підходів до наукового дослідження художніх явищ, з урахуванням в першу чергу досягнень світової філософської думки, психології, естетики та літературознавства. Волночас історія і теорія тропу засвідчує, що, починаючи з романтики, мистецтво слова уже вирішувало проблему вираження "необмеженого" змісту "Я" в "обмеженому" творі, оскільки абсолютна реалізація першого в другому в принципі неможлива [8, 8] за рахунок сугестивності художньої форми, що є виявом компромісу між ними. Конструюючи виразально-комунікативну функцію в такому компромісному варіанті став відігравати саме троп.

О. Потебня розрізняв у тропі формальні і змістовні ознаки. Формальний бік проявляється, на його думку, в структурі, тобто складниках його, і — що важливіше — у функціональних взаємовідношеннях цих складників. Саме це вчений ілюстрував прикладом структури речення, себто відношень між "підметом" і "присудком", пояснюючи тим самим і структуру власне байки, і байки як одного із компонентів, тобто своєрідного "присудка-образу" у структурі великої форми епосу. І байка, і поетичний образ в байці мають бути "постійними присудками" при "змінних підметах" [17, 70], "швидкою відповіддю на поставлене запитання" [17, 65], і нарешті — "готовим поняттям", "конкретністю і одиничністю дії" [17, 67], "стри-

ом від образу до значення" [17, 288], що в кінцевому рахунку веде до висновку, узагальнення.

Тропова структура, як форма метафоричного мислення літературі (спершу для романтиків), стала водночас формулою", застосовуваною для вираження авторського "Я". З точки зору суб'єкта творчості троп став відображенням уявлень про всезагальні зв'язки явищ і, внаслідок закріплення світоглядної змістовності на рівні загальної структури художнього твору, став представляти і жанрову своєрідність, і стилеве розмаїття, інакше кажучи, відновлює свою первісну функцію бути "образом світу" [8, 7].

Сьогодні поняття "троп" виведене за межі мовно-образних зв'язків, тобто суттєво розширене його трактування, що уже стало предметом спеціального дослідження ряду наукових праць, присвячених як ліриці [8], так епосу [14, 14]. Троп трактується як ключова форма художньо-образного мислення взагалі і метафоричного, зокрема, "демонструє" специфіку художньої літератури, психології творчої роботи письменника. Розширене розуміння тропу як структуротворчого елемента, форми, яка є носієм метафоричного мислення на рівні образу, фрагмента ліричного, подекуди — епічного циклу, зокрема новели як найбільш ліризованої структури в епосі, відкриває нові перспективи у вивченні специфіки художнього твору, форм, способів та видів образного узагальнення [5, 3-8].

Вперше інакомовність в такій розширеній трактовці, тобто відповідно значення і функції в макроструктурі твору, розглядали Г. Гербер і Л. Зима, на дослідження яких і опирався О. Потебня. Однак Потебнею розширено кваліфікувалась перш за все алегорія, яка "обіймає всі випадки відмінностей між образом і значенням..." [17, 238].

Тут ми власне підійшли до кардинального переосмислення питань теорії і методології вивчення своєрідного зновиду художньої оповіді і створення образного світу, який, поряд з логіко-аналітичним, мотиваційним способом мислення та відображенням перебігу думки, дії, події, по-перше, на мовному і, по-друге, на рівні макроструктури твору переважно в ліричних і ліризованих структурах епосу, характеризується метафоричністю мислення і, опи-

раючись на різні види і рівні градації тропових форм виступає домінуючим в організації поетичних форм і о різного світу в цілісність [15].

Як байка ілюструє модель структурування будь-якого окремо взятого твору і сама кваліфікується як образ-предикат, образ-увираження відносно основного змісту зображуваного (центрального образу, контексту), так і аллегорія, на думку О. Потєбні, включаючи всі випадки розрізнення образу, будучи “злиттям кількох метафор” [17, 238] як складних, так і “повних”, ілюструє градацію форм різного мислення, тобто тропів, адже “якість тропів змінна” [17, 287].

Ключовим аргументом для розрізнення рівнів градації тропів, вважає О. Потєбня, є “атрибути”: значення (призначення. — *М. П.*) і образ-предикат. Вчений таким чином розрізняє, наприклад, аллегорію в розумінні “метафора”, “персоніфікація” і власне аллегорію, образ і значення збігаються. В першому випадку користуються неметафоричністю **автора-суб'єкта** (“хто” або **неповна метафоричність**, де образність атрибутів не повною мірою “закриває прозаїчне значення суб'єкта” [17, 238], в другому — мова йде про суто метафоричне вираження, де образ, окрім метафоричного, інших значеннями не володіє.

Вказані аргументи, безперечно, є важливішими критеріями переходу від мовного до образного і загальноструктурного рівнів художнього твору. В даному випадку градація аллегорії мотивувалась в межах діакронії текстів і образної структури та системи твору. Це суттєво доповнює наші уявлення про механізм та міру взаємодії та взаємообумовленості між значенням і образом-метафорою у функції “присудка-предиката”. При цьому має бути помічений в результаті аналізу принцип відповідності “психологічним підметом і присудком” [17; 79, 239], інакше кажучи, між складністю запитання і складністю образу. Така відповідність суттєво виділяє роль “предиката” в позасинтаксичних конструкціях, ширших метафоричних сполуках, де відчутніше постає “самостійність” і приналежність образу-предиката, його визначеність як виду тропу і функціональність його відносно будь-якого структурного елемента художнього цілого — від мікрообразу до жанру

Продемонстрована О. Потєбнею “модель” структурування і градації аллегорії дає підстави для скоригування як діакронічного, так і синхронічного аспектів у поділї тропових форм. Так, візьмімо, перехід від мовного тропу, тропу-мікрообразу до образу намічає можливу зміну його функції відносно значення, образу, цілого твору. І як результат, маємо образ-аллегорію і твір-аллегорію, образ-символ і твір-символ тощо, тобто тропову жанрову форму художнього твору. А допускаючи в практиці літературознавчих досліджень розширене трактування і щодо інших видів тропів, можна застосувати потєбніанську градацію форм аллегоричного мислення і до притчі, символу, гротеску, гіперболи та ще ряду складних (!) форм метафоричного мислення і образотворення, які мають переважно таку ж типологію в градації відповідно структурних рівнів літературного твору. Такий троп-комплекс стає прямо і безпосередньо пов'язаним із завершенням цілісності образу, сюжету і фабули, композиції, жанру.

О. Потєбня цей напрямок дослідження метафоризації на рівні загальної структури художнього твору лише намічає. Теоретичні положення свої ілюструє на рівні текстовому, виділяючи образ як “цілісність”, що має ознаки “самостійності” і є відповіддю на питання “чому?”, “для чого?” у метафоричній формі і тим самим становить, на думку вченого, особливу складну метафору: аллегорію, байку, притчу” [17, 240].

Суттєвим є також і те, що О. Потєбня, окрім аллегорії, притчі та міфу, інші форми метафоризації докладно не розглядає як “самостійні”, а отже такі, які дорівнювали б системі типологічно споріднених художніх образів чи представляли б цілісне, завершене утворення на рівні жанру стилю твору. Так, зокрема, він твердив, що гіпербола літопа є поетичними фігурами, які не є безпосередніми формами сутності явищ [17, 275]. Однак в іншому місці зауважує: “гіпербола може бути сприйнята і за родову назву” [17, 253]. А підтверджує цю думку прикладами з творів М. Гоголя, диференціюючи цей принцип суб'єктивації зображуваного і виділяючи такі форми, як гіпербола, літопа та їх засоби вираження. Як бачимо, далі ніж ілюстрування прикладами, а отже і твердження, що ці форми домінуючими в суб'єктивній точці зору письменника,

Потебня не йде і зрозуміло чому, адже принцип відношення між пояснюваним явищем і пояснюючим образом на мовно-образному рівні щодо цих тропів не спрацьовував, тому що гіпербола і літота, іронія і гротеск не мають певної традиційної (канонічної) системи відношень між складовими, в структурному аспекті чітко не оформлені і можуть бути виражені довільно. Таким чином, називаючи ці форми “фігурами поетичного мислення”, Потебня не вбачав у них критерію інакомовності саме на мовно-образному рівні: “Іронія, на відміну від тропів, не є засобом пізнання властивостей явищ”, і далі: “Іронія не однорідна з тропами (синеκδοχα, метонімія, метафора” [17, 271]. А ось зовсім інша думка: “З одного боку вона (іронія. — *М. П.*) може зовсім обходитися без образу... з іншого — виключає тропів, може бути антономасією, метафорою, зокрема алегорією” [17, 271]. Це вже свідчить про бачення Потебнею іронії, інших гротескових форм “на шкалі” градації щодо всіх структурних рівнів твору, тобто трактується ним розширено. Те ж саме, на наш погляд, можна сказати і про гіперболу, яка ґрунтується на власне гіперболі та інших видах тропів. Водночас зауважимо: градація кожного з видів тропів може мати свою специфіку, і це повинно стати предметом спеціального дослідження. Так візьмімо, іронія, на думку Потебні, стає інакомовленням, виявляє порівняно насиченішу метафоричність у випадку, коли досягається більша відстань між уявленням і значенням, коли заперечується те, що стверджується. Тобто метафоричною буде та іронія, в якій уявлення береться за кола думок, які не мають видимого зв'язку із означуванням [17, 275], і досягається це в ширших контекстах — на рівні макроструктури твору.

Певною мірою залишився поза увагою О. Потебні сиґвол як троп, хоча вчений серйозно займався символізмом мови і образу. Саме його розробки дали можливість формалістам 20-х років ХХ ст. зрозуміти теорію Потебні розширено і завершити обґрунтування художньої концепції символізму.

Дослідження метафоризації в українській літературі кінця ХІХ — початку ХХ ст. може бути представлене найбільш повними параметрами її модифікаційної функції щодо кожного елемента, компонента в структурі художнього

твору та ряду інших категорій позатекстового рівня, тобто категорій образно-стильового і узагальнюючого характеру на всіх етапах творення цілісності, завершеності, комунікативності і узагальнення. Методологія такого дослідження безсумнівно має включати тропи і ряд структурних елементів, категорій у їх дихотомії: троп і мікрообраз, деталі; троп і образ; троп і хронотоп; троп і сюжет; троп і фабула; троп і композиція; троп і жанр; троп і ритм; троп і цілісність; троп і стиль; троп і катахреза; троп узагальнення та ін.

В плані постановки проблеми щодо кореляції тропом структурно-системних і семантичних зв'язків у творі, спрямованих на кінцевий результат, зосередимо свою увагу на дихотоміях: “**троп і фабула**”, “**троп і узагальнення**”.

Г. Гачев, говорячи про народження цілого, вважає, що організація його можлива у двох видах: сюжеті і тропі. Сюжет пов'язаний з вільним описом фактів, а троп із суцільністю між прямим і сутнісним значенням. Обидві категорії є різними видами змістовних асоціацій і водночас досить структурованими формами мислення: вони взаємообумовлюються і здатні переходити, “переливатися одна в одну: сюжет — в троп, образ, троп — в сюжет, троп — в троп”, “фабула” [6, 60-61]. В цій же системі відношень знаходиться “фабула”, яка, будучи одним із принципів розкриття теми, виявом різних начал в структурі сюжету (“фабульний” на відміну від “безфабульного” — точка зору Г. Поспелова, В. Кожінова, В. Фащенко), корелюється в більшій мірі, ніж сюжет, троповим мисленням. Фабула — це спосіб оповіді, зв'язок і послідовність не за принципом розгортання дії, перебігу подій чи їх динаміки, історії становлення характеру, а як о п о в і д ь про дії, події, характери, тобто не про “що”, а “як” про це розповідається. Її роль як елемента сюжету аналогічна ролі зображального начала, відповідна функції, природи образу у зображальних видах мистецтва.

Сьогодні тропу і фабулі повертається їх ідейно-естетична функція у повному обсязі як первинним і визначальною формам художньої літератури. Вони виникають одночасно, мають тенденцію (історично і в жанрово-родових модифікаціях) до руху, взаємопереходів та ритму.

Змістовність цих форм відзначалась ще Аристотелем. Він розумів їх як вираження в мистецтві слова специфічної особливості художнього мислення, вказував на здатність митця викликати нові значення засобом зміни семантики слів і словесних зворотів, зіставленням образів і поєднанням фактів [1, 117].

Як уже зазначалось, повернення до витоків тропів його змістовності у вітчизняному літературознавстві засвідчене у працях О. Потебні. Зокрема відома розробка ним, вельми за Гумбольдтом, питання взаємозв'язків мови і мислення [17, 22-24], за яким мова є формою мислення, а це закономірно виводить на судження: троп є формою, яка настає носієм готової думки, поетичного образу, — в ньому вона народжується і кожного разу в різних контекстах з індивідуально-неповторним змістом.

Розширене розуміння тропів, трактування цієї змістовної форми закладене у дослідженнях І. Франка, Д. Овсяникова, Куликовського, які виводили зумовленість асоціативних зв'язків процесами, що відбуваються у сфері підсвідомості (“нижній свідомості”) [16, 87, 91], інтуїтивно. Таку мотивацію знаходимо у дослідженнях психологів З. Фрейда, Г. Юнга. Отже ці процеси (механізми) відбуваються протисвідомо, немов раптові і несподівані просвітлення розуму, які своєрідний “стрибок” від незнання до знання, формування художнього цілого [15]. При цьому проміжні ланки асоціативного ланцюга залишаються “по за кадром” свідомості [16, 89]. Проводячи аналогію між сновидіннями і поетичною фантазією як творчим процесом, З. Фрейд і І. Франко у цих елементарних механізмах сполучували і вбачали не лише народження вражень, а й витлумачення гострослів'я, дотепності та ідей [19, 97-105; 21].

Виходячи із розуміння Потебнею природи тропів, А. Р. Володимирів недвозначно заперечує поширене вузівське трактування тропів як переносного використання слів, що, звичайно є, на його думку, не чим іншим, як підставкою наслідку замість причини. Нормативність, яка є цілком прийнятним явищем у лінгвістиці, виявилась серйозним гальмом у розвитку теорії тропів і теорії художнього твору. Окрім того, троп в інших видах мистецтва є структуротворчим елементом саме на макрорівні. Така замкненість досліджень метафоризації (тропових форм) у рамках філології

літератури і не дала можливості усвідомити методологічну помилку. Адже протікання процесу художнього пізнання відбувається у формі тропів, починаючи із виникнення вражень і кінчаючи створенням цілісності твору [3, 9]. Цей процес проходить одночасно, як органічна властивість образного мислення, яке супроводжує логічне мислення художньому пізнанні.

Структурне асоціювання на мікро- і макрорівнях — типологічне. Воно зумовлюється продуктивною уявою, завдяки якій думки поєднуються не за логічним, а за більш глибоким, емпіричним принципом асоціювання: за подібністю, суміжністю, контрастом тощо. Щоправда ці процеси на загальносеміотичному рівні (сюжет, фабула, композиція) зумовлюються різним ступенем суб'єктивності автора, що корелюється жанровим мисленням. Окрім того, ієрархічними принципами також виступають: точка зору, способи і шляхи вирішення конфлікту (поетична грація, пуант) [19, 103]. Адже при цьому письменник йде від себе, “експериментальним шляхом, роз'єднуючи отримане і сполучаючи роз'єднане” [13, 103].

Взаємообумовленість тропів та інших категорій художнього твору (стиль, жанр, узагальнення; мікрообраз, деталь, образ, сюжет, композиція, ритм, хронотоп тощо) виступає можливою як предмет дослідження у спеціальній постановці лише останнім часом. Однак розробку питання тропів і сюжетів започаткував ще В. Шкловський в статті “Метафора і сюжет” (“Повести о прозе”). Завдання письменника вбачається у створенні таких “зчіплень”, виявленні таких “протилежностей”, завдяки яким яскравіше постає сутність предмета зображення [21, 1, 86]. Його міркування мають сенс і щодо принципу “гальмування” дії, а також розширення змісту відчуттів, виразності, емоційності, розглядання предмета зображення, вияву його сутності. Деталі дії, перебігу подій постають завдяки “точній метафоричності”, видільності (порівняльності) із загального. Отже метафоричність, на його думку, узгоджується з наявністю конфлікту. З огляду на те, що асоціативний образно-образний матеріал у тропі як цілісності менш пов'язаний з сюжетом, адже він специфічний перш за все для лірики та ліризованої прози, тобто несюжетних форм,

то, пам'ятаючи трактування В. Шкловським відношення “сюжет-фабула”, логічніше застосувати терміни “фабула” і “фабульність”.

Порівнюючи поезику В. Шекспіра і Л. Толстого, В. Шкловський чітко виділяє метафоричність творів останнього макрорівні, вважаючи, що метафори письменника носять “сюжетний характер” (читай: фабульний!) [21, Т. 1, 9]. Він також визначає деякі з них як оповідання-метафору, оповідання-картини, метафори-думки (“Люцерн і Альберт” як двоїчна сполука, характерна для тропового мислення), як повість-метафору (“Хаджи-Мурат”). Метафори Л. Толстого — це метафори героїв, а не обставин, метафори-підсумки або узагальнення.

Метафорична структура художнього мислення і фабульність твору можуть бути задані з самого початку оповіді як цілісний образ-уявлення, як оцінка долі героя, готове узагальнення. Такий образ визначає конфлікт (зовнішній або внутрішній), стає основою сюжету, зокрема у повісті Л. Толстого “Хаджи-Мурат” він визначає фабульність і композицію твору.

Суголосним до погляду О. Потєбні на поезію (літературу), як синекдохічне мислення, є твердження С. Ейзенштейна і В. Шкловського про зміст твору як “акт створення”, принцип організації. Адже в основі будь-якого мистецтва лежить вирішення суперечностей (конфліктів), розкриття їх через неспівпадання сутності явищ. Тому аналіз художнього твору — це аналіз конфліктів, суперечностей у самому способі вираження [22, 248]. Посилання на полеміку С. Ейзенштейна і О. Пудовкіна з приводу відношення “кадр — монтаж” В. Шкловський підводить думки, що монтаж — це зіткнення двох прогиленостей, з якого випливає судження, народжується образна сполука. “Зчіплення” при цьому є лише можливий, частковий випадок такого зіткнення. Переважає ж неспівпадання сутності явищ, а звідси і аналіз конфлікту через фабулу (зовнішню) організацію твору.

До такого типу художнього мислення вітчизняне літературознавство і література прийшли, як відомо, наприкінці XIX століття. Це так званий “імпресіоністичний стиль”, етап літератури, який вийшов із ритмізованої прози [175-176]. Ознаки цієї прози започатковуються ще в епо-

ману “Дон-Кіхот”, основним конструктивним принципом якого є дихотомія, тобто “бінарні”, “двоїчні” єдності опозиції [10, 234]. Фабула стає не лише засобом зацікавлення читача, а й формою втілення провідної думки твору. Згадаймо групування персонажів, паралелістичність дії в романі “Анна Кареніна” Л. Толстого, що є основним принципом побудови твору. Тут авторська концепція “бере верх” над дійсністю. Те ж саме спостерігаємо у романі “Брати Карамазови” Ф. Достоєвського і його новітньому аполозі — пародичному романі “Вальдшнепи” М. Хвильового, а також “Фата Моргана” М. Коцюбинського, “Борислав сміється” І. Франка, романі “Місто” В. Підмогильного, творах Л. Мирного, А. Головка, Ю. Яновського, О. Гончара.

Дихотомія, двоїчні опозиції і єдності розрізнених елементів породжують рух думки від конкретного до абстрактного, тобто до універсальних висновків, образного узагальнення більш пришвидчено. Такі форми досить концентровано проявилися і стали функціонально навантаженими у малих жанрових формах — новелі і оповіданні. На думку І. Виноградова, “новела дає А, Б і зв'язок між ними як щось ціле (підкр. моє. — М. П.), що діє відразу” [18, 261]. В. Фащенко дійшов висновку, що новела композиційно укладається в нерозривну синтезовану цілісність за законами вибору променя зору, принцип зіставлення — протиставлення — зіткнення образів, підпорядкування частин цілому, фокусу [18, 22]. “Променю зору, який зумовлюється конструктивним мисленням автора, надається генералізуючого, універсального значення в організації твору. Інші закони жанрового новелістичного мислення криються в тропових (метафоричних) сполуках. Таку образність відношення є невичерпними і тривкими, залишаючись в пам'яті завдяки здатності “снувати”, наче ткацькі човики, вперед і назад, і тим самим зіставляти, аналізувати, узагальнювати [18, 22]. Отже, в суб'єктивізованих структурах, формах парадигматичного мислення (в протизагаданих інтагматичному) кількість значимих елементів отримує здатність зростати [11, 35-39]. Ускладнюється і система віднесеності. Художнє дослідження “від себе”, експериментальний, “гоголівський” спосіб поєднання різних початків в структурі сюжету, точніше — фабули, є особливим методом проникнення в діалектику життя. Він засновується

ся на первинності тропу і фабули як найбільш пришвидшених механізмів, процесів досягнення результату (образу, узагальнення, твору), найбільш короткого шляху до істини, зумовлених волею автора.

Домінування тропового мислення корелює відношенням між сюжетним і фабульним типом оповіді на користь останнього. Такий підхід знімає ряд суперечностей в теорії і практиці літературознавства. Так, троп, складаючи мікро- і макроструктури фабульної оповіді, визначає і фабульність твору як особливість новелістичної прози. Саме така взаємообумовленість “троп — фабула — фабульність” не може ігнорувати зв'язку новелістичної прози з ліричними і ліро-епічними формами, більше того, вона вказує на їх типологію, і перш за все, на основі тропу.

Не виникає сумніву щодо універсальності і всеохопності традиційних видів узагальнення, коли маємо справу із функціонуванням тропових сполук на рівні мовно-образного чи принаймні окремих образів-тропів (алегорія, символ, гіпербола, гротеск, притча), які постають у ряду інших образів твору і не несуть основного навантаження в узагальненні. При цьому розуміння категорії “узагальнення” традиційно означається “типізацією” чи “ідеалізацією”. Таким чином, будь-які інші форми і принципи узагальнення не осмислюються і не кваліфікуються як такі, що відповідно типізації, повторюючості і не повторюючи процес і результат, можуть виступати за певних умов цілком самостійними типами чи видами узагальнення.

Порушив “канон” про всеохопність типізації Г. Вязовський (“Про узагальнення і його види в художній літературі” — текст лекції, поданий до публікації в “Історико-літературний журнал” ОДУ посмертно). Новий погляд на цю проблему зумовлений зацікавленістю його в останні роки питаннями метафоризації, які стали предметом дослідження дисертантів [14]. Він обґрунтовує правомірність виділення, окрім типізації, ще ряду видів узагальнення таких як алегорія, символ, гіпербола, гротеск, притча тощо. Така постановка питання вимагає подальшої розробки ще цілого комплексу проблем. Серед них нас цікавить перш за все, як уже зазначалось, ступенювання рівня тропізації в структурі образу, твору, інакше кажучи,

градація тропів узгоджується з рівнями узагальнення і корелює види узагальнення. Допоможе відповісти на це питання звернення до механізмів, процесів народження нових образних значень, уявлень, узагальнюючих висновків, а відтак і розрізнення споріднених категорій з урахуванням психології творчості.

Г. Вязовський, розглядаючи “образне” і “абстрактне” в художньому мисленні [5, 16-18], стверджував, що друге може відігравати досить суттєву роль в образному (творчому) узагальненні. Щоб продовжити розмову про актуальність поставленої вченим проблеми, зупинимось на означенні деяких особливостей образно-творчого узагальнення взагалі, в т. ч. на основі понять і абстракцій, на відміну від понятійного (наукового), тим самим окреслимо важливіші елементи структури, сутність механізму та процесів образного узагальнення, які мають бути типологічними і специфічними для тих чи інших видів художнього узагальнення.

Так, важливішими передумовами і чинниками структури, процесу і результату узагальнення О. Никифорова називає тісний зв'язок образного узагальнення з особистістю людини, індивідуальністю митця. Дійсність в образному узагальненні відображається багатшою і конкретнішою. А це свідчить, що в ньому є щось неусвідомлюване людиною в прямому слові, понятійно. Воно швидше переживається, відчувається безпосередньо [12, 35].

Актуальним для окреслення поняття “образне узагальнення” є визначення його елементів і структури, тобто форм вираження. Перш за все, в психології творчості розрізняються поняття “відчуття” і “уявлення” (образ). Останнє виражається “новим, якісно своєрідним суб'єктивним образом об'єктивної дійсності, формою більш узагальненого, але разом з тим наочного, чуттєвого відображення речей” [12, 41-42]. Уявлення, об'єктивоване в слові, є своєрідним символом. Слово викликає у свідомості людини не лише його значення, але й образи предметів, ознаки, відношення, з ним пов'язані. Зрозуміло, що чим довший ряд і складніша ієрархія таких окремих частковостей, тим ширше і глибше “типізуючою” (реалістичнішою, натуралістичнішою) постає для нас художня дійсність. А градацію ступеня чи рівня узагальнення,

тобто як представлене загальне в уявленні (образі), на шкалі “суб’єктивне — об’єктивне”, складатиме чи “схема”, чи “зразкова форма” у вигляді показового, виняткового, чи “типове” як вираження загального через конкретно-індивідуальне.

Отже, не слід ототожнювати “уявлення” з “образним узагальненням”, оскільки останнє порівняно ширше, багатше кожного окремо взятого уявлення, породжуваного даним узагальненням. Адже образне узагальнення має структуру, яка становить систему “слідів” від однорідних уявлень, в якій виявляються і відображаються відношення кожного уявлення до одного. І ці “сліди” враженні систематизовані за принципом їх типовості [12, 47]. Оскільки в літературному творі все — відношення, то троп при цьому є особливою структурою, в якій поєднуються “сліди” і синтезуються образи, їх ті чи інші ознаки, причому це досягається на якісно іншому рівні: як “згущенні думки” [17, 100; 21], як “збільшення швидкості її руху” [17, 100].

Таке розуміння механізму простого психічного акту і процесу образного узагальнення пояснює факт відсутності широких логічних суджень і заміни їх на образні уявлення та готові судження у формі образів-абстрактів, що досягається в результаті інтуїтивних процесів, котрі піднімаються за своїм рівнем до логічних.

В науці розрізняється кілька видів узагальнення, такі як “генералізація”, теоретичне понятійне узагальнення та елементарне емпіричне узагальнення. Останнє складає образне узагальнення, яке начебто є нижчим рівнем, порівняно з теоретичним. Тут мова йде про рівень ускладненості механізму при виділенні загального в чуттєвих якостях речей, явищ чи відношень, тобто про тривалісний перехід від уявлення до абстрактного мислення, понятійного теоретичного узагальнення, і що найсуттєвіше вважає О. Никифорова, специфічною для образного узагальнення є тенденція до “швидкого замикання”, яке може відбуватися до того, як у нього включаться всі чуттєві якості предметів даного роду [12, 35-36]. Звідси логічним буде твердження, що процес образно-творчого узагальнення в суб’єктивованих, а відтак і нереалістичних стилях літератури відбувається ще більш пришвидшено і саме

рахунок синтетичних, тобто метафоричних структур. Тому зі звернення останнім часом до актуалізації ролі образів-абстрактів, відведення їм ролі “опорної”, “завершувальної” в процесі узагальнення, є не чим іншим, як усвідомленням синтезу образного і теоретико-понятійного, що розширює та уточнює розуміння складників як процесу, так і результату узагальнення [5; 15, 117-122].

Зазначимо, що в даному випадку суттєвим є розрізнення образних узагальнень статичного і динамічного характеру, що узгоджується з повнотою і всесторонністю вираження сутності зображуваного. Останні в мистецтвознавстві застосовуються як принцип розвитку характерів (“логіка характеру”).

Образні узагальнення статичного і динамічного плану складають тією чи іншою мірою основу творчої уяви. Таке “фантазування” досягає результату, коли відповідає “логіці дійсності”, “логіці предмета”. Цьому сприяють інтуїтивні процеси, тобто заміна найскладніших психічних процесів, тривких словесно-логічних розмірковувань більш простим механізмом типу порівняння, аналізу, синтезу. Така тенденція характерна для образних узагальнень, у яких важливе місце посідає саме статика предмета, поняття, явища чи відношень, і перш за все, задля вираження їх сутності і найсуттєвішого головним чином.

Як бачимо, саме в тропових формах реалізується механізм пришвидшеного замикання мислительних процесів, своєрідний асоціативно обумовлений процес аналізу і синтезу водночас. Це і намічає, на наш погляд, розмежування між логіко-аналітичним, мотиваційним та метафоричним (у вузькому і широкому розумінні) способами викладу художнього матеріалу, а відтак — між типізацією та іншими формами, типами чи видами художнього узагальнення, такими як алегоризація, символізація, гротесковість, гіперболізація, притчевість, характерними для нового, естетичного типу образного мислення і художньої літератури.

Дослідження місця метафоризації, тропових форм в об’разотворенні ряду письменників переходової доби, періоду відходу від так званої “натуральної” школи, “міметичного” типу образного мислення і відображення в художній творчості — з одного боку та формування “естетичного ти-



пу” літератури, позначеного суб’єктивізацією в індивідуальній творчій роботі — з іншого, переакцентує увагу в першу чергу на неповторність і своєрідність принципів і засобів образотворення, відповідно — форм і видів творення образів-типів, характерів, позначених індивідуальністю, зосереджених на внутрішньому світі, на духовному, як вищий початковий, самоцінний в особистості, яка окреслює родові, національні, “несвідомі колективні” начала у мистецтві, історичній та утопічній рефлексії автора.

### Література

1. Аристотель. Об искусстве поэзии. — М., 1972.
2. Виноградов И. Вопросы марксистской поэтики. — М., 1972.
3. Волков А. Р. К проблеме тропа (на матер. драматургии В. Маяковского) // Вопр. русск. литер. — Вып. 3. — Львов, 1966.
4. Вязовський Г. А. Творче мислення письменника. — К., 1982.
5. Вязовський Г. А. “Образне” і “абстрактне” в художній літературі // Історико-літературний журнал. — 1995. — № 1. — С. 16-18.
6. Гачев Г. Жизнь художественного сознания. — Ч. 1. — М., 1972.
7. Гегель Г. В. Ф. Эстетика. — В 4-х т. — М., 1971. — Т. 3.
8. Иванюк Б. П. Стихотворение-троп как тип художественного целого: Автореф. дисс. ... канд. фил. наук. — К., 1988.
9. Коцюбинська М. Х. Образне слово в літературному творі. Питан. теор. худ. тропів. — К., 1960.
10. Ласло-Куцюк М. Засади поезики. — Бухарест, 1973.
11. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. — Л., 1972.
12. Никифорова И. И. Исследования по психологии художественного творчества. — М., 1972.
13. Овсянико-Куликовский Д. Н. Теория поэзии и прозы. — М., 1993.
14. Пащенко М. В. Метафоризація в романі “Вершники”. Ю. І. Яновського. Автореф. дис. ... канд. філ. наук. — Одеса, 1990.
15. Пащенко М. В. Поетика одного новелістичного роману. Метафоризація і узагальнення... — Одеса, 1992.
16. Піхманець Р. В. Психологія художньої творчості. — К., 1991.
17. Потебня А. А. Теоретическая поэтика. — М., 1990.

18. Пащенко В. В. Из студий про новелу. Жанр.-стиль. пит. — К., 1971.
19. Франко І. Из секретів поетичної творчості. — К., 1968.
20. Шкловский В. Повести о прозе: В 2-х т. — М., 1966.
21. Шкловский В. Тетива или О несходстве сходного. — М., 1970.
22. Шляхова Н. М. “Згущення думки” (Теорія художнього узагальнення: Потебня, Бахтін, Лосев) // Слов’янський збірник. Випуск 4. Східнослов’янські літератури. — Одеса, 1997. — С. 5-15.

Н. М. Раковская

### ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА: ПРОБЛЕМЫ СПЕЦИФИКИ И ПЕРИОДИЗАЦИИ

Полемика вокруг литературной “критики” и ее специфики ведется в течение последних трех десятилетий на страницах журнала “Вопросы литературы” и ряда научных изданий. Вместе с тем, уже очевидна односторонность взгляда на критику только как “объективное” (А. В. Михайлов) [1] либо “субъективное явление” (Б. А. Бурсов) [5]. Именно диалектика объективных и субъективных начал обуславливает устойчиво-изменяемый, инвариантно-вариативный, многозначный характер прочтения и оценки литературного произведения критикой [9]. Безусловно и то, что специфика критики определяется прежде всего процессом культурного развития. В связи с этим, ей присущи особые формы отражения мира, средства коммуникации, сферы психики [2, 3]. Исходя из концепции трех типов мышления (художественного, теоретического, практического), критика, принимая на себя множественность функций, обладает собственными законами развития.

Специфика литературной критики, представляющей единство научного и практического знания, обусловлена, на наш взгляд, следующими факторами: во-первых, обращение художественного опыта идет от критики к теории и от нее к методологии, а затем и практике литературно-критического анализа; во-вторых, восприятие предмета анализа (произведения, процесса) происходит не зеркально, а сквозь призму мировоззренческих установок,