

ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО. ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Роман Гром'як (Тернопіль)

МОВНИЙ ШАР (РІВЕНЬ) СТРУКТУРИ ЛІТЕРАТУРНО-ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ З РЕЦЕПТИВНО-КОМУНІКАТИВНОГО ПОГЛЯДУ

Розгляд онтології літературно-художнього твору з його тексту зумовлений порядком з'яви цього феномена в перцептивному бутті. У такий спосіб з'являється будь-який твір перед конкретним читачем у сучасній культурній ситуації. В діахронному аспекті вихідний момент теоретико-літературної рефлексії сягає значно глибше – аж до часів, коли не було терміну «текст», а явище, позначене ним, презентувалося іншими когнітивними засобами.

Міркування про «текст», про напрацювання новітніх металінгвістики, семіотики, культурології, літературної семіотики тощо мають ту ж предметну спрямованість, яка переймала наших попередників. Вони роздумували над тим, що таке Логос, які його походження, значення і модифікації? Багатомітова традиція розкриття сутності Логоса в усіх його виявах виключає буквалізм у розумінні тези про **однакову** предметну спрямованість людських зусиль щодо Логоса, Слова, Мудрості і мистецтва слова. Давні міфологія, Біблія, екзегетика, метафізика, поетика, а відтак філософія, філологія, герменевтика – всі були по-своєму спрямовані на *пізнавання* таємниці мовленого і писаного Слова. Тому, розпочинаючи виклад міркувань про структуру літературно-художнього твору з осмислення тексту як знаку, ми не можемо залишати поза увагою значно давнішу традицію, пов'язану з поняттями **тропів** і **фігур**. Учення про сутність Слова, про його відношення до реалій фізичного і духовного світу – безперервна інтелектуальна традиція, яка постійно підтримувалася і збагачувалася спостереженнями і міркуваннями про вживання слів у **прямому** і **переносному** значеннях.

У контексті нагромадження гуманітарних знань, їх поступової диференціації та вторинної інтеграції самоочевидним видається твердження феноменологів про мовно-мовленнєву верству у структурі літературно-художнього твору як про один із рівнів ієрархізованої, чотирирівневої системи (Р.Інгарден). Розрізняючи «творчі акти свідомості автора» і «фізичну підставу твору (текст, усталений на письмі)», Р.Інгарден, як пам'ятаємо, твердив, що твір як такий «не психічний, а трансцендентний стосовно усіх свідомих переживань як автора, так і читачів» [1, 181]. Трансцендентного спрямування літературному творові надає його текстуальність, двоплановість мови. Подібна функція мови почала усвідомлюватися ще в античному світі, коли увагу мислителів привернуло явище тропізму і склалися поняття тропів (tropos) і мовних фігур (лат. figura з грецького skhema).

Спостереження зі сфери полісемії стикалися з ембріональними знаннями про роль природних знаків, про знакові функції слів. У перехрещенні інформації, набутої в різних пізнавальних сферах різними людьми чи навіть поколіннями, здійснювався **вихід свідомості поза межі досвіду**, сенсорної конкретики або в уявний, або в можливий, віртуальний світ. Тому врахування в літературознавчій рефлексії традиційного вчення про тропи, фігури, про їх функції та класифікацію привело зрештою не тільки до відновлення авторитету риторики, до виникнення неориторики, а й до актуалізації розпорошених спроб у галузі літературної семіотики. Це ж у свою чергу спричиняє якісні зміни в новітній теорії літератури.

Інформацію про різновиди тропів (епітет, порівняння, метафора, метонімія, синекдоха, оксюморон тощо), більш чи менш докладну характеристику їх функцій з наведенням прикладів, узятих з літературних текстів, як і про численні фігури, подають усі словники літературознавчих термінів, підручники з основ теорії літератури (вступу до літературознавства), спеціальні посібники зі стилістики. Сучасні українські праці з цієї проблематики власне продовжують ряд, започаткований давніми риториками і поетиками. Але присутньо вони відрізняються від тропологічних публікацій західноєвропейських учених. Істотна відмінність, про яку йдеться при розгляді тропів і



фігур у вітчизняному і зарубіжному літературознавстві, пов'язана не з етнічно-національними чи геополітичними факторами, а з узвичаєними методологічними підходами. У нас і досі панує здебільшого описово-емпірична парадигма, в якій безсистемно згадуються психологічні, логічні, мовознавчі, стилістичні, естетичні спостереження без концептуалізації різноспрямованого матеріалу крізь призму специфіки мистецтва слова. Вразливість і хиби такого підходу до характеристики цього сегмента мовно-мовленнєвого рівня літературно-художнього твору впадає у вічі на тлі таких досліджень, як хоча б праця Цв.Тодорова «Теорії символу» (Париж, 1977, російський переклад 1998). Якщо у давніх працях з риторики (Арістотель, Ціцерон, Квінтіліан) уже зверталася увага на спільне і відмінне в реальних предметах світу, у душевних станах людини, породжених цими предметами (образах предметів); у значенні слів, які трактувалися як символи і знаки душевних станів (образів), то в навчальній літературі для сучасних філологів подібні нюанси не завжди акцентуються, а мовиться в них переважно про **предмети, явища, процеси** та їх словесну номінацію.

У цьому зв'язку виникають принаймні такі запитання: 1) Про який **«предмет»** йдеться, якщо говорити про метафору в художньому творі – об'єктивний, фізичний чи суб'єктивний, ідеальний, уявний? 2) Де і як виявляється «естетичний ефект», якщо маємо справу з текстом твору як знаковою системою? 3) Що має на увазі автор науково-популярного тексту — психічний феномен у свідомості читача чи мовну (языковую), або мовленнєву (речевую) реальність двопланової, дуальної природи тексту?

У сучасних посібниках годі шукати відповіді на подібні питання. А між тим ще св. Августин не тільки їх ставив, а й відповідав. Він ще в середньовіччі пояснював природу слова, враховуючи не тільки його номінативний, а й семіотично-комунікативний аспекти. «Слово,— писав учений теолог, – це знак якогось предмета; він може бути зрозумілий слухачам, коли його [слово-знак] вимовляє той, хто говорить» [6, 28]. Августин в розумінні слова-знаку наголошував на тому, що сприймається через зір і слух, і на тому, що досягається розумом, бо розум містить це «щось» ще до акту сприймання. Сакральна орієнтація богослова Августина зумовила і відповідну концепцію знака, яка логічно вела його до пояснення непрямого значення слова, котре використовується для позначення, крім одного предмета, ще іншого (інших), подібних до першого. *Відсилання* свідомості людини до іншого феномена, актуально не присутнього в пізнавальній ситуації або тільки частково подібного до нього, – вихідний момент у виникненні тропізму – розширення смислу сприйнятого і поійменованого явища. «Знак, – писав Августин, – це предмет, який збуджує думку про те, що знаходиться поза межами враження, котре той предмет викликає, впливаючи на чуття» [див.: 6, 33].

Перспективним виявилось ще одне спостереження Августина: «Ми можемо говорити про слова тільки з допомогою інших слів» [Там само, 48]. Ідея, зафіксована в цій тезі, відтоді стала ключовою для граматистів, психолінгвістів, теоретиків літератури.

Августин успадкував ідеї античних риторів, передавши ці ідеї у середньовіччя, пристосував до потреб християнського вчення про Бога і божественні сутності, об'явлені у слові, котре відразу постало як символ (кажучи сучасною мовою – модель) дуальної єдності духа-тілесності. А це і утвердило дихотомію: буквально, пряме значення слова/переносне, фігуральне значення слова. Саме для фіксації і вираження цієї сутнісної дихотомії довелося шукати вербалізації: про слова говорити словами. І тоді відіграла евристичну роль аналогія, внаслідок якої з'явилася пропозиція – вияв Духа (рух думок) позначати словами, які стосувалися очевидних, звичних реалій. Така пізнавально-когнітивна операція в її дуальних параметрах відбувалася за логікою уподібнення. Мовна «фігура» походить з латиномовної практики, духовна діяльність людини виявляється в різний спосіб – подібно до того, як її тіло набуває певних постав, поз, які супроводжуються жестами, мімікою. Термін «фігура» походить з латиномовної практики, виділившись із синонімічного ряду (*forma, conformatio, figura*). Перекладачі грецького *skhema* добирали латинські відповідники саме з цього ряду. Римський ритор Квінтіліан закріпив термін «фігура» в найширшому значенні як будь-який вислів думки. Фігура, з цього погляду, це «форма, якою б вона не була, котра надається думці, подібно до того, як тіла мають різну позу», адже «слово застосовується до поз і до жестів» [6, 61]. Висновок Квінтіліана підсумовував і надовго задавав розширене тлумачення терміна «фігура» і фігуральності мови. За спостереженням Цв.Тодорова, після Квінтіліана роль фігур безперервно зростала в риториках Середньовіччя і Відродження до такого ступеня, що риторика врешті



перетворилася в набір фігур, їх класифікації і безкінечне коментування. Втративши інтерес в певних соціокультурних умовах досліджувати ефективність, дієвість фігур, риторика перетворюється в пізнання мови заради самої мови, стаючи формально-описовою стилістикою.

Криза традиційної риторики не повинна затьмарювати непроминальні напрацювання риторів, систематизовані і збагачені в працях європейських просвітників-енциклопедистів, у тім числі і викладачів Києво-Могилянської Академії.

Саме тоді відбулося розмежування понять «значення слова» і «смысл слова» з урахуванням спостереження, котре згодом набуло концептуальності у Ф. де Сосюра. Французькі філологи переконливо показали, що семантику мови не варто сплутувати із семантикою мовлення. Для них було зрозумілим, що значення – це те, що слово означає в мові незалежно від мовця, а смысл (сене) — індивідуалізоване уявлення про значення, котре міститься у психіці мовців [6, 89].

Розвиваючи вчення Арістотеля про види асоціацій в душі людини (поєднання уявлень, образів, ідей за подібністю, суміжністю, контрастом реалій, що породили ці психічні феномени), ритори і філософи європейського просвітництва розмежували поняття фігур і тропів не тільки за логічними критеріями (зміст, обсяг понять), семантичними відношеннями (значення слова в мові/сене мовленого слова, мовлення), а й за психологічними і вербальними способами буття феноменів людської комунікації (асоціацій, уявлень, образів, ідей/слова, словосполучення, висловлювання, речення), за послідовністю, субординацією як духовних, так і матеріальних вимірів омовленого мислення, його вербалізації, презентації на письмі (основні ідеї/додаткові, похідні ідеї). За цією термінологією, додаткові, похідні ідеї – це такі значення, котрі *мимоволі* виникають у свідомості людини в процесі словесного позначування будь-чого сприйнятого, помисленого.

Від *основних* ідей вони відрізняються своїм маргинальним місцем [6, 99] і функцією. Ідея, позначена, названа словом, – це **основна** ідея (власне, пряме значення слова), а ідея, яку при цьому слово тільки збуджує, називається додатковою ідеєю (похідною, непрямим значенням слова). Так з'являються поняття/термін «перенесення», «повернення», позначені словом грецького походження «троп» (tropos). Цей механізм докладно характеризував ще Е.Б.Кондильяк. Розрізняючи мистецтво мислення і мистецтво письма (письмової вербалізації думки), Кондильяк писав: «Ціле мистецтво полягає в тому, щоби, з одного боку, досягнути думку в усіх її зв'язках, а, з другого, – віднайти в мові вислови, спроможні розгорнути її в усіх модифікаціях. У мовленні ми не задовільняємось швидким переходом від однієї основної ідеї до іншої, а, навпаки, більш-менш докладно зупиняємось на кожній з них; ми, так би мовити, кружляємо навколо них, вибираючи різні кути зору, з яких можна спостерігати їх розвиток і взаємозв'язки. Ось чому називаємо обертами (поворотами) різні висловлювання, котрі використовуються для передавання ідей» [6, 104].

Таким чином, троп – загальна назва будь-яких модифікацій і деталізацій основних ідей. Все розмаїття згаданих модифікацій складає явище тропізму, яке стає предметом тропології – осмислення тропів. Розширення значення терміну «тропи» може поглинати зміст і поняття, вираженого терміном «фігури». І перший, і другий терміни мають метафоричне походження, стаючи в ряд синонімів (з погляду діахронії) до терміну «текст». Усі таким чином стосуються поєднання слів у висловлюваннях розумних істот, котрі **співвідносять їх між собою**, враховуючи основне, пряме і додаткове, похідне, переносне значення, і **водночас їх стосунок до реалій фізичного світу і духовних феноменів**.

Для того, щоби в плані синхронії диференціювати поняттєво-смыслові і функціональні навантаження термінів «тропи» і «фігури», теоретична рефлексія відштовхується від очевидного – від мовно-граматичних структур, матеріалізованих засобами письма. Тропи пов'язуються зі словами, словосполученнями, фразеологізмами (сфера лексики), фігури – з висловлюваннями, фразами, реченнями (сфера синтаксису). Кожен вид тропів, кожен різновид фігур отримав свою назву, словесне позначення, які набули термінологічного статусу. Термінологічне позначення тропів і фігур, засвоєне досвідом освічених користувачів літературними знаками в усному (слухачі) чи письмовому (читачі) варіантах, сприяє тому, що тропи і фігури легше зауважуються, впізнаються саме як спеціальні конструкції мово-мовлення на певному тлі звичних фраз, мовних структур. Тому тропи і фігури – терміни не власне лінгвістичні, а металінгвістичні, оскільки позначають явища культурологічного характеру, в яких домінує естетична функція.



Отже, орієнтовно з другої половини XVI ст. (1571 р.) паралельно функціонують терміни-метафори: текст, тропи, фігури. Вони позначають модифікації, конфігурації висловлювань. До них прилучається 1755 року термін «естетика», яким О. Баумгартен позначив окрему науку про особливості чуттєвого (сенсорного) пізнання, котре найповніше здійснюється в мистецтві. Естетика розпочалася там і тоді, де і коли закінчилася риторика. Це відбулося в період переходу від класицизму до романтизму. Водночас накопичувалися спостереження, які визначали передумови семіотики. Логіка, граматики, філософія своїх повноважень при тому не складала.

І тепер, коли маємо в синтезованому досвіді людини знання про триумф і крах позитивізму, про перипетії розвитку гуманітарних наук, які винесли на авансцену інтелектуального ландшафту ХХ століття проблеми мови як універсального посередника у формуванні картини світу засобами безперервного семіозу, – говорити аморфно про онтологічно-епістемологічні проблеми художньої літератури означає залишатися в полоні емпіризму та есеїзму. З усією очевидністю це засвідчують літературознавчі праці, яких не торкається сучасна семіотична свідомість (особливо щодо традиційної проблематики, пов'язаної з тропами і фігурами у текстах літературно-художніх творів).

«Семіотична свідомість», – вважає Дж.Ділі, – «це не більше й не менше, ніж чітке усвідомлення ролі знака, що виконується лише в конкретному відношенні. Оскільки виявляється, що цільність досвіду – від походження в чуттях до найвищих досягнень розуміння – визначається за допомогою знаків, то звідси випливає, що історія семіотики простежується в напрямках, які ведуть до того моменту, коли усвідомиться загальна і всебічна роль знака у визначенні досвіду і знання. Тоді історія семіотики, синхронно і діахронно, ставатиме опрацюванням внутрішніх значень такого усвідомлення [...] Діахронність семіотичної свідомості пов'язана з формуванням майбутньої думки, а також з поширенням і порівнянням минулих думок. Вона включає усвідомлення вимог, які майбутнє покладає на теперішнє мислення в тому порядку, щоб теперішня думка була тим, чим вона є як така, що містить також те, чим вона більше не є і не була відносно того, чим могла би бути» [2, 162].

Розширення семіотичної свідомості охоплює терени і мистецтва, зокрема літератури, і тих наук, які раніше не використовували семіотичних парадигм. Серед них йдеться про літературознавство в єдності усіх трьох його складових частин – теорії літератури, історії літератури, літературної критики. Їм доводиться повторно розглядати свої попередні наслідки з семіотичного погляду, «здійснити нове написання попередніх думок» [2, 162].

У світлі узагальнень і пропозицій відомого теоретика семіотики Дж.Ділі літературознавча рефлексія в її ретроспективно-перспективних вимірах може запропонувати ряд корекцій щодо поширених стереотипів.

Насамперед варто зазначити, що інформація про досвід осмислення полісемії на матеріалі тропів і фігур веде до поглиблення розуміння літературного знака. У свою чергу адекватне розуміння семіотичних аспектів тексту літературно-художніх творів конкретизує роботу філологів з явищами мистецтва слова – від тропів до естетичних оцінок творів чи стильових течій і напрямів.

Одним з новіших прикладів цього процесу є праця Ю.В.Тимошенка «Метафора в структурі художньої свідомості», захищена 2001 року як кандидатська дисертація з теорії літератури. Вона спрямована проти номенклатурно-описового підходу до аналізу літературних текстів. Автор обрав своїм завданням характеристику метафори не як стилістичного прийому та окремого виду тропу, а як «структурно- і смислотвірний елемент мистецького твору та комплексів творів (напрямів, течій), органічну властивість образної свідомості» [5, 2]. Відповідно до цього дослідник повернувся до найширшого змісту терміна «метафора», який обіймає ряд феноменів – від епітета до символу й емблеми, зблизивши аж до ототожнення тропи і фігури. Логіка такого зближення зумовлена виходом дослідника на рівень культурології: він розглядає, як сам пише, «участь метафори й метонімії як двох кардинальних фігур у типологізації культури» [5, 7]. Окреслюючи специфіку й особливості метафорики в літературних напрямках, Ю.Тимошенко звертає увагу на те, що метафора набуває найбільшого масштабу в модернізмі. Це зумовлене мовоцентризмом модерної свідомості, своєрідною філософією найменування прихованої сутності. Істотна теза автора – «модерністський текст – це метафоричне вираження сутності явищ світу» [5, 13], на жаль, не розгорнута докладніше і не про артикульована виразно з погляду заманіфестованої самим Ю.Тимошенко «естетичної практики означування» [5, 12].

«Естетична практика означування» стосується не «сутності явищ світу», а такого предмета, як «художній світ». Один з підрозділів праці Ю.Тимошенка так і називається «Метафора як



механізм моделювання й інтерпретації художнього світу». Тут автор здійснював «розбір тропоїчної фактури тексту», «відчитував ключові метафори тексту», які «генерують основний смисл» твору «My soul is dark» Т.Осьмачки. При цьому він керувався такою методологічною засадою, яка далека від наївного гносеологізму: «Дуалістичність протилежностей зовнішнього (об'єктивного) і внутрішнього (суб'єктивного) в метафоричному образі віддзеркалює двоїстість структури художнього твору, який одночасно моделює дійсність і особистість автора» [5, 7].

Навіть розуміння «двоїстості структури художнього твору» подеколи виявляє аморфність характеристики функцій тропів і фігур, які «зображують», конкретизують «предмети, явища, процеси» об'єктивного світу на основі виявлення подібності і шляхом «перенесення» ознак, прикмет з одних на інші.

Подібності/відмінності завдяки всезагальному зв'язку всього суцього зауважує, констатує людина. І це універсальний гносеологічний закон, котрий спрямовує пізнавальну діяльність в усіх сферах життєдіяльності людини на всіх етапах цивілізації. Без специфікації діяння цієї закономірності у різних науках і видах мистецтва вона не збагачує досвіду нових поколінь людей, не додає їм додаткових знань.

На тропях і фігурах, які пояснюються в традиційних посібниках, ця обставина ілюструється найпромовистіше. Не став винятком і «Літературознавчий словник-довідник» [4]. Візьмімо гасла «аналогія» і «порівняння». Перше пояснюється так: «Аналогія (грецьке *analogia* відповідність) – стилістичний прийом, вживаний митцем для розкриття одного явища через інше, йому «подібне» [подається приклад з вірша П.Тичини «Ой не крийся, природо»]. Завершується це гасло висновком: «На основі аналогії постають тропи, зокрема порівняння, подеколи оформлюється лірична композиція художнього твору» [4, 38-39]. Порівняння визначається за такою ж парадигмою: «...троп, який полягає у поясненні одного предмета через інший, подібний до нього, за допомогою компаративної зв'язки, тобто єднальних сполучників: як, мов, немов, наче, буцім, ніби та ін.» [подається два приклади – цитати з Ю.Клена і Б.І.Антонича]. Продовження гасла торкається відмінності порівняння від метафори за синтаксичною структурою і пропонується висновок: «Цей троп має велику традицію, він широко застосовується в усній народній творчості» [4, 561-562].

Достатньо зіставити названі гасла із статтями «Логического словаря-справочника» М.Кондакова, щоби збагнути змістову приблизність довідок автора. І справа не в обсягові (пояснення фахівця з логіки набагато просторіші), а в концептуалізації і широті погляду. «Порівняння, – пише Кондаков, – один з основних логічних прийомів пізнання зовнішнього світу і духовних цінностей. Пізнавання будь-якого предмета і явища розпочинається з того, що ми його відрізняємо від усіх інших предметів і констатуємо подібність із спорідненими предметами. Пізнання – це процес, в якому встановлення відмінності і подібності перебувають у нерозривній єдності» [3, 567]. Звісно, логік звертає увагу на роль порівняння у виявленні закономірностей, у виникненні понять, суджень і умовиводів. Однак, на відміну від літературознавців, він крім «предметів і явищ зовнішнього світу» чітко виокремлює і «духовні цінності», акцентуючи на процесуальності порівняння, яке фіксує спільне, подібне і відмінне у споріднених об'єктах пізнання.

Досвід укладачів словників літературознавчих термінів відповідає вимогам формальної логіки: видове поняття підводиться під родове, вказується основна ознака. Але вже в цьому моменті стикаємось із проблематичністю, бо ознаки, прикмети, диференціальні властивості «предметів, явищ і процесів», котрі освоюються в формах тропів і фігур, не специфікуються згідно з дуальною онтологією літературно-художнього твору. Після досліджень Р.Інгардена (1930, 1937) говорити про сутність і функції тропів і фігур тільки у логіко-гносеологічному і семантико-лінгвістичному аспектах – принаймні некоректно. Потрібне ще врахування рецептивно-комунікативних аспектів духовної діяльності.

Практика навчально-методичної роботи увиразнює, в чому полягає некоректність. Якщо філологічно освічені люди називають тропи і фігури, дають логічні визначення і, користуючись підібраними цитатами, задовільно їх характеризують, то й вони самостійно не завжди і легко можуть віднайти бодай найвживаніші з них, затруднюються в розкритті їх естетичної функції. Проблематичність виявляється на стадії постановки завдань. Що треба робити: **Виписати з тексту** (такого то) чи **твору** (назва) **тропи** за порядком: епітет, порівняння, метафора, метонімія, синекдоха, оксюморон, алегорія, символ, гіпербола, літота, іронія? **Чи виділити на слух** «образні вислови», які відповідають названим термінам? Виконати таку ж операцію з



фігурами? Чи зможуть виконавці, маючи перед собою тексти, уникнути занесення в різні графи одних і тих же слів, словосполучень (тропів)? Перехрещення понять/значень різних термінів виявлятиметься в тому, що певне словосполучення (вислів) під іменем, скажімо, прикметника та іменника («зелена віра») потрапить одночасно в рубрики «епітет», «метафора», «гіпербола», «символ», «іронія», «епіфора», «інверсія» і т.д.

Чи знайдуть філологи-початківці, наприклад, у вірші Т.Шевченка «Садок вишневий коло хати» якісь тропи і фігури? І чи потрібні читачам знання тропів і фігур для розуміння цього тексту? Знання лексичних значень кожного слова з відомого твору Шевченка дозволяє більшості його читачів співвіднести знайомий текст з реаліями літнього вечора в українському селі середини XIX ст. А як виконують завдання такого характеру читачі, які вперше отримують текст Б.І.Антонича під назвою «Вишні» (1935)? Чи впишуть вони в розряди метафори, порівняння, епітети, гіперболи оці текстуальні феномени:

Антонич був хрущем і жив колись на вишнях,
на вишнях тих, що їх оспівував Шевченко.
[.....]
цвітуть натхненні вишні кучеряво й п'яно,
як за Шевченка, знову поять пісню хмелем.

Цей текст з достовірної інформації подає тільки ту, що Шевченко оспівував вишні, а за життя Антонича 1935 року теж цвіли вишні, як і за Шевченка. Безсумнівним є й узагальнення, що країна, в якій жив Антонич, – «батьківщина вишні й соловейка». Все ж інше – плід творчої уяви, емоційно насаженої думки, породженої міфософським світовідчуттям, яке синтезувало в собі язичницькі первні і християнські концепти. Таким чином, текст Антонича «Вишні» своєю структурою співвідносний з текстом «Садок вишневий коло хати». Один є знаком другого, має значення в культурному контексті, про який «відає»-знає свідомість, сформована в мовному звичному лоні. Носій такої свідомості через значення іменників «вишня», «хрущ», «соловейко», «пісня», «Біблія», «Євангелія», «село»; антропонімію – Шевченко, Антонич спроможний прийняти (якщо не сприйняти) тропологічну текстову структуру для подальшого можливого декодування. Метафора «Антонич був хрущем і жив колись на вишнях» відверто вражає своєю неймовірністю і загадковістю, хоча насправді мотивована міфософськими орієнтаціями поета, неодноразово зафіксованими в інших текстах Антонича у фігуральних формах, як-от:

Росте Антонич і росте трава,
І зеленіють кучеряві вільхи.
Ой, нахилися, нахилися тільки,
почуєш найтайніші з всіх слова. («Весна»)

Семіотичні відношення Антоничевого тексту, збудованого з інтертекстуальних елементів Шевченка і власних тропологічних фігур, мають однакову психологічно-естетичну природу з на позір ізоморфним щодо об'єктивного світу твором «Садок вишневий коло хати». Знання обставин виникнення цього тексту свідчить про цілковиту фікційність закріпленого Шевченком художнього світу. Це образно-уявна верства художнього твору, іконічність знаків якої забезпечується сенсорним досвідом носіїв мовної компетенції. Прямі значення слів, які позначають **реалії** («хата», «плуг», «хрущ»), дії («гудіти», «співати», «вечеряти») презентують раціонально-логічний аспект цієї верстви твору. Однак вона в потенції ще додатково «вимагає» чуттєвої конкретзації зоровими, слуховими та іншими сенсорними враженнями. Цю «еруптивну, компенсаторну функцію виконують передусім **референтні зв'язки** між внутрішньою формою слів і візуально-акустичними враженнями, що актуалізуються чуттєвою пам'яттю носія мовної компетенції. Як «гудуть» хрущі, як «гуде вітер вельми в полі» – треба не тільки розуміти, а й відчувати. Натомість метафоричні епітети («зелена віра, «зелений бог», «п'янка віра»), гіперболічна метафора «тримлять рослинні пучі» (діалект -бруньки. – Р.Г.) не «вимагають» кольористичних бачень, смакових відчуттів, слухового чуттєвого супроводу. Їх таки треба осягати розумом з опертям на смислову семантику тропів, фігур і на досвід сприймання різних видів семіозу. Допоміжну роль семіозу тропологічно-фігуральних сегментів тексту художньо-літературного твору відіграє інформація про те, що кілька текстів Антонича написані в один день. Як зазначено, 14 березня 1936 року, крім поезії «Зелена віра», з'явився вірш Антонича «Молитва». В ньому розгортаються мотиви



«Зеленої віри» й увиразнюється механізм та логіко-естетичні функції тропів. Зокрема, текст «Молитви» демонструє аналогові образно-пластичні можливості компаративних порівнянь. Текст маніфестує бажання ліричного героя навчитися в рослин «зросту, буянню і кипінню, й хмелю», щоб «праслово» влучно увібрало суть цієї науки. Абстрактна невизначеність словесного втілення такої думки (як сказав би Р.Інгарден, «схематичність») за законами образного мислення зумовила доконечність іншої «тілесності» – чуттєвої доступності і конкретики з погляду ментальності хлібороба, котрий живе в злагоді з довкіллям. Так постала текстова структура з двома порівняннями:

Прасловом, наче зерном простим,
хай вцілю в суть, мов птаха трелем.

Своєрідність порівнянь Антонича в системі його естетичної практики виявляється крізь призму семіозу в тому, що вони конкретизують, упластичнюють, здавалось би, звичайну властивість людини («сильний» – стертий епітет) через кількоступеневу структуру тропізму. У такому випадку вибудовується ланцюг антропо-, фіто-, фізіосеміозу. Навчання тиші має мету, яка передається таким текстом:

Щоб став сильним, мов дужі ріки,
коли до сну їх приколише
луна неземної музики.
Навчіть мене, рослини, щастя,
навчіть без скарги умирати!
Сприймаю сонце, мов причастя,
хмільним молінням і стрільчастим.

Сильність людини характеризується через аналогію з «дужими ріками», які у свою чергу упокорені сном, заколисані відлунням «неземної музики». Космізм світовідчуття Антоничевого ліричного героя ословлюється синтезом тропів і фігур, які не членуються на окремі лексеми, хоча кожна з них має своє лексичне значення. Метафора (ріки «приколише луна») у сполучі з епітетом («неземна музика»), порівняння («сприймаю сонце, мов причастя») мають не конкретно-чуттєвий, а концептуальний характер. У контексті твору, текст якого «зітканий» з тропів з ключовим порівнянням «сонце – прабог всіх релігій», мотив сонця стає знаком, котрий виконує ритуально-сакральну функцію: «Накреслю я його на хаті/ і буду спати вже спокійний». Сміслова (і водночас естетично сенсова) семантика тексту «Молитва», зокрема концепту сонця, конкретизується на тлі твору «Схід сонця», під яким стоїть дата 11 березня 1936. Саме він, цей твір, по-своєму унаочнює відмінність між логічним поняттям «безсоння» та образним вираженням його *аналога* у формі оригінального авторського тропізму, який не піддається логічному декодуванню, але володіє сугестивною силою:

Страшне вино ночей доспілих
по вінця в черепі хлопоче.
Буджуся сонний, неспокійний,
і місяць чавить мої очі.

Зауважимо, що обидва тексти, маючи власну завершеність, демонструють ще свою відкритість і позатекстуальні смислові поля. Значну роль у цьому відіграють тропи і фігури вже навіть на рівні текстуальної презентації художніх творів.

Якщо мовний шар твору в його лексико-синтаксичній номінації виникає як належна форма психічних феноменів здебільшого підсвідомо, то фіксація мовної верстви літературно-художнього твору письмово як тексту в сучасних умовах культури здійснюється професійними літераторами свідомо і доцільно з орієнтацією на можливу комунікацію з читачем. У структуралізації тексту роль підсвідомих і свідомих чинників загальноновизнана. Акцентуємо на цьому увагу знову, аби виокремити серед них власне літературознавчі найменування, які у структурі літературного знака виконують смислотвірну роль, відрізняючи текст художнього твору від інших видів словесних текстів, відсилаючи компетентного їх реципієнта до автономної сфери мистецтва слова (фікційного світу).

З цього погляду репрезентативним взірцем є книга О.Зуєвського «Вибране» (Київ, 1992). У ній поезії різних років згруповані за циклами, окремі вірші мають літературознавчі назви, як-от: «Славлення образів», «Парафрази», «Гіпербола». Тут використані літературознавчі терміни у заголовках ряду творів («Святковий сонет», «Колаж», «Ще одна гіпербола», «З антології снів»).



А в циклі «Парафрази» наявна багата історико-літературна мозаїка: ««Інтерпретований колаж», «Венера Ф.Гарсія Лорка», «Гаданий мотив д'Анунціо», «Сторож на яблуні (з Пабло Пікассо)», «На тлі Гогена»). В інших циклах так само є твори з виразними літературознавчими алюзіями вже у заголовках: «Два сонети», «Балада», «Тема», «Пісня гномів», «Антиквар», «Одіссей», «Ритм», «Ars poetica», «Повторний сонет», «Заклучний повторний сонет», «Бодлерівський сонет», «Порівняння», «Сонети», «Святковий сонет», текстуальної презентації художніх творів.

З онтологічного погляду текст під назвою «Дві апострофи» презентує той літературний твір, який 1984 року виник у свідомості О.Зуєвського, і відтоді існує в культурі як фізичний предмет. Візуальне сприйняття графічної конфігурації словесних знаків виявляє їх впорядкованість: 14 рядків, розміщених за схемою 4+4+3+3, засвідчують строфічну будову, властиву сонетам. Римування за схемою абба бааб ввг ддг виявляє ще одну ознаку сонетної структури тексту. Розчленованість рядків тексту має смисл для тих носіїв мови, котрі розуміють поняття сонету і римування. Слова, з яких «зітканий» текст «Дві апострофи», загальнозрозумілі для носіїв української мови, окрім професіоналізму «апострофа». А між тим пряме значення цього слова грецького походження є структурним чинником, який «сукупність» лінгвістичних знаків робить текстом – матеріалізованим смислом. Буття смислу можливе тільки в інтеракції, в процесі якої виникає смисл, набуває потенційного інобуття, завдяки інтеракції смисл слів індивідуалізується як сенс у контексті тропологічних фігур, здатних активізувати смислотворчість адресата організованого тексту. Тому візуальне сприйняття незрозумілого слова «апострофа» стимулює і передбачає пошуки значення цього слова поза основним текстом: у примітках, коментарях, у словниках. Якщо апострофа позначає «звертання до відсутньої особи як до присутньої», то це слово могло виникнути тільки в процесі усної колективної комунікації і сформуватися як прийом спілкування в ораторській практиці, в часи становлення і розквіту риторики. «Дві апострофи» О.Зуєвського з цього погляду – два звертання до різних осіб: двох ліричних суб'єктів, позначених займенниками (ти, твою), але власне суб'єкт звертання конкретизується у першому випадку дієсловом **прогнала**, у другому – іменником **поете**.

Однак важливо пам'ятати, що сучасний письменник будь-яке звертання трактує як «апострофу», бо ж «звертається» він до насправді відсутніх осіб як до уявно присутніх. Отже, апострофа – троп і риторичний прийом одночасно. Тому онтологія тексту літературно-художнього твору (лінгвісти полюбують говорити «художнього тексту»), як і тексту з високою питомою вагою фігурально-тропологічних структур з необхідністю, за своєю суттю, доконечно розпросторується в духовні феномени літературної рецепції, котра невідривна від чуттєвого сприйняття тексту (в процесі слухання письменника чи декламатора, або у формі самостійного читання тексту). Але в цьому моменті літературознавча рефлексія виходить поза межі характеристики тексту як відносно виокремленого об'єкту літературної комунікації, і стикається з проблемою естетичного сприймання та інтерпретації літературно-художнього твору, його функціонування в соціокультурному середовищі, історико-літературному процесі.

Таким чином, виділені ще феноменологами чотири верстви (плани) структури літературно-художнього твору мають **текстуальний субстрат**, який безпосередньо та опосередковано презентує буття літературно-художнього твору як естетичного інтенційного феномена. **Безпосередньо** сприймається текст як знакова система («зовнішня форма»), яка через семантичні, логіко-когнітивні операції актуалізує образно-уявний план (уявлення, образи відтворювально-творчої уяви). Цей план твору досягається вже опосередковано через текст.

У свою чергу образно-уявний план символізує глибинні смисли, архетипні структури. Тобто глибинний план словесного твору **опосередковується** принаймні подвійно (якщо не багатократно).

Сучасне розуміння словесного тексту, онтології літературно-художнього твору, формальними маркерами якої є тропи і фігури в їх щонайрізноманітнішому поєднанні, комбінуванні, виявляє недостатність, евристичну неефективність опису літературно-мистецьких феноменів, під час котрого повністю ототожнюються текстове буття художнього світу, текстова презентація результатів пізнання об'єктивної дійсності. Результатом такого сплутування є семантична, логічна і семіотична еклектика. Еклектизм на цій основі призводить до того, що деякі літературознавчі (культурологічні) дослідження демонструють «тексти», в буквальному розумінні сплетені зі слів, вилущених із структури тропів і фігур, виокремлених з контексту цілісного



твору. Продукенти подібних досліджень **ігнорують опосередковуючу роль середніх шарів художнього твору**, переходячи в своїх узагальненнях від елементів «зовнішньої форми» твору до його глибинної сутності, випускаючи з уваги низку ланок літературного семіозу (зокрема внутрішню форму слів, чуттєві компоненти художнього світу). Приклади такого «текстотворення» знаходимо у праці М.Шах-Майстренко «Шевченко і антична культура» (1999). «Шевченкові тексти, – пише її автор, – це увічніні поетом голоси і барви української землі. У Шевчелковому слові бринять журливі звуки української сопілки, співи пташок серед зелених гаїв та спілих хлібів, вловлюється шелест тонких очеретів, густих верболозів, плескіт Дніпрових хвиль і синього моря. Небесні світила – місяць і зорі – нашіптують поетові свої мелодії. Уся українська природа відлунює співом плугатаря, жайворонка, соловейка, зозулі, цвітом вишневих садів, листям високих тополь, червоних калин, зелених яворів, могутніх дубів, білих лілей і таємничою мовою руни» [7, 56]. Є у цьому велемовному тексті твердження просто пародійні: «Червоний жупан і червоні штани «аксамитні» символізують козацьку волю» [7, 56], «У підтексті твору дім протистоїть коневі...», «Поетична геометрія поезії «Садок вишневий коло хати...» прочитується на кодовому рівні», «Палітра «Садка» виражена імпліцитно» [7, 94].

Поеднання поняттєво-термінологічного апарату традиційних і новітніх підходів до мистецтва слова – це проблема не стилю та смакових уподобань сучасного науковця, а корекності і гнучкості літературознавчої рефлексії.

Література

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. 2-е вид., доп. /За ред. М.Зубрицької. – Львів: Літопис, 2002. – 832 с
2. Ділі Дж. Основи семіотики. Друге вид. – Львів: Арсенал, 2000. – 231 с.
3. Кондаков Н.И. Логический словарь-справочник. — М.: Наука, 1975. — 720 с.
4. Літературознавчий словник-довідник/ Р.Т.Гром'як, Ю.І.Ковалів та ін. – К.: ВЦ «Академія», 1997. – 752 с
5. Тимошенко Ю.В. Метафора в структурі художньої свідомості. Автореф. дис. к. філол. наук: 10.01.06/ Інститут літ-ри ім.Т. Шевченка НАН України. – К., 2001. – 20 с
6. Тодоров Цв. Теории символа/ Перевод с фран. – М.: Дом интеллектуальной книги, 1998. – 408 с.
7. Шах-Майстренко М.І. Шевченко і антична культура. – К.: Фахівець, 1999. – 288 с.

