

ПОЕТИКА ТА ЖАНРОЛОГІЯ

Б.П.Иванюк

Черновицкий университет

СТИЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЯ И МЕТАФОРА

(к постановке проблемы их типологического сходства)

Начнем разворачивание этой проблемы с того, что в литературоведческом определении стиля произведения обычно отсутствует момент отсчета наподобие существующей в лингвистической стилистике языковой нормы, а без этого нейтрального основания понятие стиля произведения лишается практического содержания и приобретает подчас неоправданную эзотеричность, несовместимую с основным принципом стиля как такового – принципом относительности. В качестве момента отсчета могут служить "особенности предмета поэтического восприятия", которые наряду с "условиями, заключающимися в особенностях и своеобразии художника-творца", особенностями эстетической передачи и восприятия" и "особенностями, сообщаемыми материалом поэтического творчества, – языком" [4, с.32], являются одним из факторов стиля, который, по суждению Б.Христиансена, представляет собой "согласование различных факторов произведения, когда ни один не мешает другому, каждый помогает другому в осуществлении его задач, и происходит согласование всех элементов в духе целого" [2, с.47].

Выдвижение содержания объекта как параметра стиля имеет сугубо функциональное значение, ибо с его помощью можно определить степень и характер стилевого модуса объекта, а следовательно, и стилевой градус поэтической рефлексии автора как субъекта произведения, что в целом аналогично той роли, какую играет понятийное содержание метафоризируемого объекта. Если для удобства понимания опростить ситуацию и отождествить объект с его исторически традиционными "полномочными представителями" в сфере литературного творчества – применительно к произведению – темой, а к метафоре – лексическим значением слова, то станет очевидной общая для них функция "нулевой отметки" стиля, но соответственно – произведения и метафоры, хотя, конечно же, связь между объектом и стилем давно перестала быть непосредственной из-за исторически объяснимой тенденции к переакцентровке значения в субъектно-объектных отношениях со второго на первый.

Однако для того, чтобы убедиться в метафороподобности стиля произведения, необходимо обозначить его основополагающие признаки в преломлении к субъектно-объектным отношениям, поскольку именно в лоне этих отношений и происходит осуществление стилиевой закономерности художественного целого, придающей последнему субстанциональную характерность на всех уровнях его структурно-смыслового единства.

В субъектно-объектных отношениях вырисовываются две взаимодополнительные, а потому и относительно различимые тенденции – субъективизация объекта и объективизация субъекта. Суть первой заключается в том особом видении автором объекта своей художественной рефлексии, которое предполагает прежде всего его концептуализированную идеализацию (метод), что само по себе уже является стиливым актом художественного мышления, основанном на выборе, а значит, и на соотносительной (точнее, метонимической) связи легализованных и невосстребованных атрибуций объекта. Эта процедура носит предварительный характер, поскольку она производит дефеноменализацию объекта, необходимую для его дальнейшей образной трансформации и потому содержит в себе установку на традиционную ("цеховую"), например, жанровую, форму своего разрешения с присущей ей высокой вероятностью стиливого ожидания.

Кроме того, субъективное видение объекта предполагает его символизацию, т.е. насыщение его выбранных и актуализированных атрибуций содержанием авторского сознания, в результате чего происходит образная феноменализация объекта, выявляющая степень индивидуального модулирования автором "цеховых" метода и формы художественного мышления, что придает этой процедуре стиливую маркированность, получающую материализацию в композиционно-речевой явленности художественного объекта.

В отношении к своему миметическому протоаналогу художественный объект определяет, как это происходит в сравнении, степень образной восгонки последнего. Возникающее при их соотносении, напряжение имеет без сомнения стиливой характер, поскольку выявляет меру и предел художественной трансформации рефлектируемого объекта.

В целом, в стиле воплощается гносеологическая деятельность художественного сознания по обретению объектом избыточного по сравнению с понятийным, но имманентного ему виртуального содержания, что дало основание В.Розанову полемически по отношению к Ж.Бюффону провозгласить в афоризме: "стиль – это душа вещей" [5, с.434]. Однако стиливое перевоссоздание объекта имеет ориентированный характер, что обусловлено семантизацией его образного содержания, определяемой телеологизированным контекстом художественного целого. Будучи в той или иной мере опосредованности выра-

жением содержания авторского мирообраза, семантизация придает вышеописанным процедурам смысловую обоснованность и тем самым завершает процесс субъективизации объекта. При этом важно подчеркнуть, что если понятийное содержание рефлектируемого объекта было необходимым параметром осознания реципиентом степени его образной метаморфозы, то семантизация актуализирует функциональность основного параметра объекта художественного, возникающего на пересечении двух миров - реального и имажинативного, – его виртуальное содержание.

Оно вполне угадывается при восприятии содержания художественного объекта, особенно при сохранении последним миметической зависимости от протообъекта или, иначе говоря, при достаточной его коммуникативности. Однако именно семантическая насыщенность художественного объекта, его смысловая заданность обязывает реципиента соотносить его феноменальное содержание с виртуальным через посредничество понятийного и тем самым убедиться в его стилевой правомерности как единственно возможного в границах художественного целого. В ходе этой процедуры осознается стилевой выбор автором одной из вариаций виртуального содержания рефлектируемого объекта. Но в целом ее значение заключается в том, что она обнаруживает смысловую установку последнего, объединяющую все, включая и предыдущие, процедуры в одну условную градацию стилевой сублимации рефлектируемого объекта, а следовательно, актуализирует его бытие в оптимальном объеме – в трех содержаниях – понятийном, образно-феноменальном и виртуальном, а потому обуславливая открытую возможность вечной стилевой реинкарнации объекта.

Помимо этого вышеописанная процедура выявляет трёхактную объективированность авторского сознания – в методе осуществления художественного целого, его (целого) композиционно-речевом выражении и интегрирующей его содержание идее, которые также объединяемы в стилевую градацию, репрезентирующую художественное сознание в трех аспектах его деятельности – гносеологическом, конструирующем и аксиологическом. Стиль, таким образом, обеспечивает осуществление содержания каждого из основополагающих компонентов художественного целого – субъекта и объекта – через свою противоположность и тем самым способствует их взаимонасыщению, в результате чего и возникает самодостаточное художественное целое. В этом плане стиль приобретает значение его порождающего принципа.

Функциональное предназначение стиля обусловлено его понятийной содержательностью, основанной на концептуализированном выборе, который проявляется, как было сказано, в каждой из фаз становления художественного целого - методе, композиции и идее – и который пронизывает это целое, придавая ему характер относительной самодос-

таточности. Иначе говоря, содержательность стиля не исчерпывается его центростремительной энергией, воплощающейся в способе осуществления структурно-смыслового единства произведения. Она предполагает и центробежную, которая актуализируя сферу виртуального, тем самым придает художественному целому внутреннее противоречие, нуждающееся в диалектическом разрешении, противоречие между конечным и бесконечным в нем, между его феноменальностью и всеобщностью. Сохраняя в себе в той или иной степени выраженности ситуацию выбора, производимого художественным мышлением, или, иначе говоря, памятуя о своем происхождении, стиль произведения представляет собой (в окончательной редакции его дефинитивного определения) концептуализированное единство отношений между выраженной и невыраженной ипостасями художественного целого.

Такое понимание стиля произведения обладает несомненным преимуществом, поскольку позволяет внести коррективы в научное представление об его основных носителях – слове и композиции. Но что самое главное, благодаря такому пониманию произведение оказывается разомкнутым не только в отношении к обуславливающему его миметическому фактору – действительности, играющей роль коммуникативного посредника между ним и реципиентом и обязывающей последнего к ее максимальной реконструкции на предмет установления метонимической соотносительности между тем, что принято называть содержанием действительности и содержанием произведения, или, иначе говоря, для определения стилиевой трансформации жизненного материала. Оно (произведение) разомкнуто и в отношении к виртуальной действительности, которая воспроизводится в нем как нереализованная возможность его бесконечного внутреннего варьирования¹. Самым очевидным подтверждением этого являются случаи частичного востребования такой возможности, достигаемого, например, широко используемым в литературной практике для создания стереометрического эффекта композиционным приемом подачи одного объекта описания с разных (пространственных, личностных и т.д.) точек зрения. Этот прием может распространяться как на локальные повествовательные отрезки (описание Бородинского сражения в "Войне и мире" Л.Толстого), так и на все произведение целиком (Евангелие, "Шум и ярость" В.Фолкнера, "Ворота Расемон" Р.Акутагавы, "Групповой портрет с дамой" Г.Бёлля, "Коллекционер" Дж.Фаулза и др.), быть фактором циклообразования и стихотворных вариаций (напр., "Темы и вариации" Б.Пастернака). Типологически сходным этому композиционному приёму является так называемое "нанизывание метафор", встречающееся во всей мировой литературе, начиная от древнеегипетской лирики и "Упанишад" до поэтов нынешнего времени (к примеру, "Скрежечет, как возок, Скрипит, как бурелом, Как флюгер, как сапог, Как де-

рево с дуплом" – о шарманке Н.Матвеева). В круг подобных произведений входят и такие, которые также построены по принципу дополнителности, например, характеризующийся внутренней диалогичностью полифонический роман, исследованный М.Бахтиным применительно к Ф.Достоевскому, но имеющий более широкое представительство в мировой литературе ("Герой нашего времени" М.Лермонтова и др.), а также "театр обсуждения" (Б.Шоу, П.Вайс и др.).

При свободном понимании художественной виртуальности закономерным воспринимается интерес и к произведениям, вступающим друг с другом в отношения "большого диалога" (М.Бахтин), к синхроническим образцам которого можно отнести так называемый "русский антинигилистический роман" середины прошлого столетия ("Некуда" Н.Лескова, "Взбаламученное море" А.Писемского, "Бесы" Достоевского, "Кровавый пух" В.Крестовского, а опосредованно – и "Обломов" И.Гончарова, "Война и мир" Л.Толстого, "Идиот" Достоевского и др.), к диахроническим – например, содержащий в себе установку на "Медного всадника" А.Пушкина, "Записки сумасшедшего" Н.Гоголя и "Бесов" Достоевского роман А.Белого "Петербург", а в целом – объекты сравнительного изучения литературы².

Но вернемся к произведению как таковому. Структурируемый в нем стилем как порождающим принципом художественного целого виртуальный контекст, обладающий, так сказать, семантическим молчанием, позволяет представить некое условное произведение, в котором осуществился бы весь его виртуальный потенциал, и оно тем самым приобрело бы статус вероятностного мифа, равновеликого мировому целому. Его функциональное назначение заключается в том, что оно, ослабляя миметическую зависимость произведения от действительности, с которой оно связано "только через коннотацию, а не через денотацию" [1, с.283], тем самым акцентирует внимание на присущей ему (произведению) установке на саморефлексию. О произведении как субъекте самоосуществления писал О.Мандельштам в "Разговоре о Данте", предвосхищая идеальный образец постмодернистского романа: "Представьте себе монумент из гранита или мрамора, который в своей символической тенденции направлен не на изображение коня или всадника, но на раскрытие внутренней структуры самого же мрамора или гранита. Другими словами, вообразите памятник из гранита, воздвигнутый в честь гранита и якобы для раскрытия его идеи..." [3, с.17].

Кроме того, виртуальное произведение позволяет мыслить любое реальное художественное целое как его относительно автономный фрагмент, структурно-смысловое единство которого метонимически воссоздает его тотальную целостность через свою композицию как системную связь высказанного и невысказанного в нём.

И, наконец, в отношении к виртуальному бытию всякое конкретное произведение воспринимается как его уплотняющее и оплотняющее событие, столь же внешне произвольное в этом неопределенном и безграничном мире возможностей, сколь и внутренне связанное с ним. Поэтому каждый строительный элемент произведения, особенно слово, содержит в себе противоречие: с одной стороны, будучи ангажированным общей закономерностью художественного целого, его стилевой стратегией, обеспечивающей ему относительную и феноменальную самодостаточность, он (элемент) является предсказуемым, а значит, зависимым, а с другой стороны, – случайным и эмансипированным.

Впрочем, художественная виртуальность в ее различных теоретических и практических преломлениях нуждается в последовательном и терпеливом обмысливании, тем более, что она является одной из модификаций семантического ничто, когнитивный интерес к которому имеет давнюю и непрекращающуюся традицию³. Поэтому, чтобы не выходить за границы исследуемой нами проблемы, еще раз подчеркнем, что вероятность виртуального контекста, позволяющего мыслить любое художественное целое, будь-то произведение или метафора, не только как иллюзию наличности, но и как наличность иллюзии, обусловлена стилевым принципом этого целого, порождающая деятельность которого осуществляется по метафорическому алгоритму.

Не претендуя на пластическую оптимальность в описании процесса метафорообразования обозначим лишь его "фабульные" вехи с тем, чтобы создать суммарное представление о стиле произведения как такового, а следовательно, чтобы осознать "в первом приближении" типологическое сходство между ним и метафорой.

В содержание метафорической рефлексии входит в качестве ее обязательных процедур: остраннение объекта, благодаря которому он предстает во всей своей феноменальной наготе, готовым для образной трансформации; его имагинативное насыщение, т.е. осуществление его нового содержания; и объективирование этого содержания.

Из всех атрибутивных признаков объекта метафоризирующее сознание как бы "выбирает" один (метонимизация) и с помощью остраннения и имагинативной манипуляции с ним "разминает" содержание этого признака до его концептуализации через свое инобытие, через другой объект. При этом, во-первых, мнемоническая связь с понятийным смыслом рефлектируемого объекта сохраняется, тем самым признак приобретает значение миметической грунтовки всего целокупного образа объекта; во-вторых, в ходе внутриметафорического взаимосотнесения двух объектов проявляется субъективное присутствие автора как в самом выборе понятийного признака, так и в его метафорическом обмысливании; в-третьих, в результате метафорообразования созда-

ется некий проективный образ рефлектируемого объекта, виртуальное содержание которого является избыточным не только в сравнении с его понятийным, но и с метафорическим содержанием. Например, в известной пушкинской метафоре "пчела за данью полевой" вероятными признаками "нектара" являются те, которые можно именовать "услугой пчел", "пчелиным напитком" и т.д. И каждый из них, как и реализованный в данной метафоре, оказывается лишь одним из возможных наряду с другими вариантами, а вместе они входят в виртуальный горизонт объекта. В этом плане любой реализованный в метафоре признак объекта является ассоциативным знаком его виртуального содержания, сольным проявлением немого хора возможностей. Виртуальное убеждает не только в том, что понятийное содержание объекта не является равновеликим ему, но и в том, что в самом объекте заключена, обусловленная осознанием мирового единства, установка на реинкарнацию, на бесконечный диахронический ряд метафорических превращений, не способных на окончательный катарсис формообразования.

1. К промежуточным литературным образцам, востребующим экзистенциальные возможности человека, predetermined варианты его свободного жизнестроительства, можно отнести "Невыносимую легкость бытия" М.Кундерры, о которой автор писал: "Героем моего романа – мои собственные возможности, которым не дано было осуществиться. Поэтому я всех их в равной мере люблю и все они в равной мере меня ужасают: каждый из них преступил границу, которую я сам лишь обходил". См.: Кундерра М. Невыносимая легкость бытия. Иностранная литература, №5, 1992, с. 96.

2. Представляется целесообразным в связи с введением в научный обиход категории виртуальности придать ей значение одного из параметров сравнительного метода исследования артефактов. Обнаруживая относительное сходство сопоставляемых произведений (предшествующего и последующего), сравнительный метод обязан учитывать, что выраженная структура второго компенсирует в той или иной мере виртуальный контекст первого, а не только обходиться констатацией и комментирующей мотивировкой этого сходства. Преодоление компаративистического позитивизма, особенно в теории традиционных сюжетов и образов, обусловлено, на наш взгляд, не только поиском мифологического протопроизведения, давшего изначальный импульс к возникновению череды литературных трансформаций, но и осознанием закономерности виртуального развития той или иной литературной тенденции. Именно благодаря этому осознанию сравнительный метод перестает отставать от литературного процесса или сопутствовать ему, а приобретает исторически подвижную способность к вероятностному моделированию будущих произведений, вписывающихся в виртуальный круг развития этой тенденции, и тем самым положит начало прогностическому литературоведению.

3. Например, в китайской даосийской поэме "Книга о дао и дэ" ("Дао дэ цзин"), написанной не позднее 3 в. до н. э., в одном ее фрагменте читаем: "Тридцать спиц соединяются в одной ступице, образуя колесо, но употребление колеса зависит от пустоты между спицами. Из глины делают сосуды, но употребление сосудов зависит от пустоты в них. Пробивают двери и окна, чтобы сделать дом, но пользование домом зависит от пустоты в нем. Вот почему полезность зависит от пустоты". См.: Литература Древнего Востока. Тексты. 1984, с.228. В другом переводе последняя фраза звучит следующим образом: "Итак, совершенно подобно тому, как мы извлекаем пользу из того, что есть, нам следует признавать полезность того, чего нет". См.: Теория метафоры. М., 1990, с.96.

- Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М., 1989;
1. Цит. по кн.: Локс М. Проблемы стиля в художественной прозе. В кн.: Проблемы поэтики. Сб. ст. – М.-Л., 1925.
 2. Мандельштам О. Разговор о Данте. – М., 1967;
 3. Мюллер-Фрейенфельс Р. Поэтика. – Харьков, 1923.
 4. Розанов В.В. Мысли о литературе. – М., 1989;

Стаття надійшла до редколегії 25.10.1999.

Summary

The article deals with the problem of topological kinship between the style of the literary work and the metaphor. This kinship is stipulated by the content of the subject – object relations which form in the creation of the literary unity. Besides, this kinship is based on the connection between the "expressed" and "unexpressed" aspects of the literary unity which is common for both the metaphor and the literary work.

© Б.П.Иванюк, 1999