

ПОЕТИКА

Б.П.Иванюк

Черновицкий университет

"МЕТАФИЗИКА" МЕТАФОРЫ

Начнем с конкретной метафоры, например, А. Пушкина — "пчела за данью полевой".

Элементарный акт ее восприятия легко расподобляет ее на две ипостаси - форму и содержание. Под формой мы понимаем систему функциональных отношений, которые осуществляются между структурными составляющими метафоры: "предметом" (объектом образной рефлексии — "нектар"), "предикатом" (объектом, с которым соотносится "предмет" — "дань полевая") и "аргументом", мотивирующим "сходство несходного" между ними. Содержание же можно определить как систему смысловых отношений между структурными составляющими метафоры.

Стало привычным утверждать органическое единство содержания и формы, классически сформулированное Гегелем: "Содержание есть не что иное, как переход формы в содержание, а форма есть не что иное, как переход содержания в форму" [2, с. 389]. Действительно, "формосодержание" (А.Белый) обеспечивает метафоре "самодостаточную целостность" (Г.В.Ф.Гегель), и эта центростремительная устойчивость метафоры позволяет признать за ней статус изнутри завершенного события, относительно независимого не только от семантизирующих его контекстов, но и от заключенной в нем телеологической установки автора.

Поэтому даже локальную метафору, являющуюся микроэлементом художественного целого, не говоря уже о стихотворении-метафоре, можно считать равновеликой произведению, что получило в литературоведении достаточно устойчивое признание. Например, С. Русаков прямо заявляет, что "простые элементы: эпитеты, сравнения, метафоры и т.п. можно рассматривать как маленькие, законченные в себе, художественные произведения" [6, с. 1].

Но с другой стороны, форма и содержание стремятся к центробежной автономизации. Действительно, реципиент, благодаря соотносительности формы и содержания, способен без особых усилий попеременно акцентировать свое внимание на каждом из них, убеждаясь в условном характере первой и безусловном - второго. Он осознает сближение двух явлений, с одной стороны, как нечто

сконструированное, искусственное (артефакт), а с другой, — как нечто "натуральное", субстанциальное, и это внутриметафорическое напряжение создает тот игровой эффект, о котором писал Ю. Лотман: "Играющий должен одновременно и помнить, что он участвует в условной (не подлинной) ситуации (ребенок помнит, что перед ним игрушечный тигр, и не боится), и не помнить этого (ребенок в игре считает игрушечного тигра живым!". И дальше: "Искусство игры заключается именно в овладении навыком двупланового поведения" [3, с. 82].

Таким образом, речь идет не о расщеплении метафоры, а о ее бинокулярном, сбалансированном восприятии, являющемся обязательным условием ее осуществления как художественного целого. Однако выполнение этого условия все же не требует от человека каких-то особых усилий, не связанных с его природным мышлением, и человек отдается метафорической игре с безоглядной доверчивостью. Не вдаваясь в объяснительные подробности этого феномена, заметим лишь, что склонность человека к метафоризированию воспитывалась и всегда поддерживалась насквозь игровой культурой, и в этом плане метафора является исключительно естественной фигурой мышления, тем более художественного, воплощающейся в любом природном материале — дереве, глине, камне и др., в частности, в таком природном сознанием материале, как слово. Мало того, метафора является естественной мерой игровой деятельности художественного мышления, способного не только к уважительному производству все новых и новых игровых форм культуры ("классический период"), но и к нигилистической игре-бунту против них (модернизм), и наконец, к иронической игре с ними (постмодернизм). Конечно, метафора не может предохранить художественное сознание от игрового своеволия, выражающегося в разрушении скоординированного единства условного и безусловного, чреватого — соответственно — либо формальным, либо содержательным натурализмом, но сохраняя в себе, несмотря на все перипетии собственной эволюции, гармоническое равновесие между условным и безусловным, которое, будучи основополагающим признаком классической игры, определяет, в частности, общий характер художественного мимесиса в его традиционном проявлении, она (метафора) обретает значение внутреннего образца игровой деятельности художественного сознания. Это позволяет использовать метафору в роли инструментальной модели, с помощью которой можно описать характерные для произведения классического типа отношения между формой и содержанием, не утратившие привычного для них напряжения

условного и безусловного и преломляющихся в различных аспектах художественного целого — сюжетом, жанровом и др.

Игровой характер метафоры позволяет выявить прежде всего особый семантический оттенок в отношениях между формой и содержанием. Так, форма оказывается ведущей в акте восприятия, поскольку она выполняет обязанности правил игры, без соблюдения которых содержание метафоры останется не востребуемым. Как пишет, Х. Редекер, "форма не только соответствует содержанию, но и выполняет функцию передачи содержания другим людям" [5, с. 148], и в этом смысле, принадлежа к "объективированной системе ожиданий" [7, с. 205] художественного целого, она является неременным условием рецептивного осуществления последнего. Свое функциональное предназначение форма способна благодаря присущей ей коммуникативной содержательности, априорно независимой от содержания конкретной метафоры, что свойственно форме вообще в ее традиционных модификациях (напр., метр, жанр). Именно этот коммуникативный потенциал формы и обеспечивает вероятность игрового партнерства автора и читателя, а следовательно, и диалогического общения между ними.

В целом, метафора является, перефразируя К. Маркса, одним из важнейших средств человеческого общения, входя наряду с другими языковыми играми в семиосферу (термин Ю. Лотмана) мировой культуры как в ее синхроническом, так и в диахроническом существовании.

В связи с этим возникает культурологическая проблема описания всех видов человеческой деятельности метафорическим языком, что продиктовано не столько "незаинтересованным удовольствием" (И. Кант) своеобразной "игры в бисер" (Г. Гессе), но и необходимостью интегрирования человеческого опыта для его кодированной передачи будущему адресату, как это было сделано в свое время мифом.

Но вернемся к непосредственно интересующей нас проблеме и обратимся ко второму, производному в плане восприятия от формы, компоненту художественного целого — содержанию, которое мы определили как систему смысловых отношений между структурными составляющими метафоры — "предметом", "предикатом" и "аргументом соотнесения" — и которое в контексте метафорической игры приобретает значение ее содержания.

Емкость метафорического содержания преимущественно определяется относительным сходством сближаемых явлений. Это сходство структурируется в "аргументе соотнесения", который, будучи умолчанным, придает метафоре явно аллиптированный характер. В ней таким образом проявляется со всей избыточностью структурное свойство художественного целого — непрерывность содержания при

дискретности организующей его формы. Эллипс с присущим ему семантическим молчанием представляет собой переходную зону между текстуальным высказыванием и действительной реальностью и тем самым обуславливает возможность выхода за пределы структурно-смысловой самодостаточности метафоры, что позволяет мыслить ее в контексте мирового единства.

Поскольку метафора является художественным целым миметической типологии, ее содержание стремится к преодолению формы и обретению рецептивной достоверности реального события, хотя степень субстантивации метафорического содержания различна, например, в аллегории, с одной стороны, и в симфоре, с другой, что объяснимо большей функциональной условностью аллегорической формы, а следовательно, и объясняет меньшую интенсивность эффекта переживания читателем "сходства несходного" между соотносимыми явлениями человеческого опыта. Можно сказать, что содержание метафоры тяготеет к безусловности мифа, с которым оно генетически связано.

Заключенная в метафорическом содержании тенденция к мифоподобию позволяет осознать его не только в органическом единстве с формой, обеспечивающем метафоре самодостаточность художественного целого, но и как понятие, соответствующее субстанциальному по значению и атрибутивному по характеру свойству всего многообразия реальных мирового целого - способности к бесконечному взаимоотражению. В таком значении понятие содержания коррелируется с производным от него понятием формы как метода и таким образом обосновывает обращение к проблеме авторского сознания, в частности, его порождающей функции. Точнее говоря, возникает необходимость не только описания собственно рецептивной деятельности теоретического сознания, ограниченной обязанностью осуществления метафоры как художественного целого, но и реконструкции основных моментов функционального совмещения автора и читателя в одном метафоризирующем субъекте с тем, чтобы интенсифицировать метафору как объект исследования до оптимальных, соответствующих ее природе и назначению пределов.

В содержание метафорической рефлексии входит в качестве ее изначального компонента остраннение ее объекта, в роли которого может выступать любая реальность человеческого опыта. Для В. Шкловского, впервые введшего, как известно, в научный обиход это понятие, и для его единомышленников по так называемой "формальной школе" остраннение квалифицировалось как прием, функциональность которого заключалась в снятии автоматизма восприятия явлений действительности. Однако содержательный потенциал этого понятия шире соответствующего ему

этимологического значения термина. Остраннение является атрибутивным свойством художественного мышления и при практической установке на объект приобретает характер обязательного условия вживания в него. Остраннение освобождает объект от привычного для него контекста, от устойчивых связей с иными объектами, от возможного словесного имени и т.п., т.е. в целом - от своего понятийного содержания и предстает перед сознанием, в частности, метафоризирующим, во всей своей, так сказать, феноменальной наготе. Подобное "опрощение" объекта, соответствующее методологическому предписанию феноменологического мышления Э. Гуссерля, обозначает перемещение объекта из обымающей его реальности в реальность метафоризирующего сознания. В результате этого перемещения происходит изменение гносеологической дистанции между субъектом и объектом. Если отношение к протообъекту осложнено мнемоническим знанием о нем и потому является опосредованным и "далековатым" (Гегель), то отношение к остранненному объекту - незаинтересованным и контактным, ведущим к натурализации объекта, к приданию ему характера безусловной реалии. Тем самым объект приобретает то качество исходного материала, без которого "обработка" его метафорической формой оказывается невозможной. Что же касается самой метафорической формы, то для того, чтобы она смогла преобразовать материал в новый объект, ей необходимо приобрести инициативную интенцию метода, т.е. стать инструментом художественного сознания. Таковы значительные предпосылки гносеологической ситуации, которая обуславливает вероятность осуществления метафоры как художественного целого, — остранненный объект и содержащее в себе установку на метафорическую рефлексию сознание. Сама же метафорическая рефлексия включает две обязательные процедуры. Первая из них - вживание в остранненный объект - имагинативное насыщение его атрибуций (признаков, свойств и пр.), т.е. осуществление его нового содержания, а вторая - объективирование этого содержания.

Наличие этих обязательных процедур верифицируется актом восприятия метафоры, аналитически расподбляемого на два производимых реципиентом соотношения. Первое из них — между "предметом" и "предикатом" при посредничестве "аргумента" — убеждает в том, что "предикат" является выражением нового, структурируемого в "аргументе", содержания "предмета". Второе - между "предметом" и "аргументом" при посредничестве "предиката" - выявляет новое содержание "предмета". Конечно, обе эти процедуры поддаются столь строгому различению лишь в предлагаемых обстоятельствах теоретического анализа, ставящего своей целью

описать алгоритм осуществления метафоры. В реальном же, так сказать, "живом" акте ее порождения, будучи противоположными по своему содержанию, обе они, с необходимостью дополняющие друг друга, обуславливают тем самым единство художественного сознания на всех стадиях его метафорической деятельности. Так, уже в экспозиционной ситуации творческого процесса остраннение объекта не только способствует размыванию его понятийных контуров и тем самым избавлению его от "словарной" участи, но и чревато "дурной бесконечностью" (Гегель) имагинативного наращивания нового содержания объекта, наращивания, которое, не будучи контролируемым и концептуализируемым, не может обеспечить этому содержанию качественного перехода с уровня образной материи на уровень его самосознания, достигаемого с помощью рефлектирующей это содержание формы.

В этом процессе свободного вживания в остранненный объект контролирующую функцию выполняет его понятийный смысл, сохраняющийся в памяти творческого сознания и потому опосредованным образом корректирующий свободу игровой манипуляции с объектом.

Что же касается концептуализации наращиваемого содержания объекта, то суть ее сводится к нахождению сознанием того фокуса рефлективного отношения к этому содержанию, который позволяет осмыслить последнее, а значит, сделать его для самого себя (сознания) узнаваемым. Собственно же метафорический фокус рефлектирования заключается в том, что осмысление и узнавание нового объектного содержания происходит в контексте другого объекта, в частности, с помощью его понятийного языка, производящего формообразование этого содержания. В плане восприятия интерпретирующий объект играет коммуникативную роль, являясь выражением предела метафорической метаморфозы, происшедшей с интерпретируемым объектом и обозначая тем самым условный финал процесса осуществления метафоры как самодостаточного художественного целого. Таким образом, возможность управления вживанием связана с согласованными усилиями двух факторов - понятийным содержанием интерпретируемого и интерпретирующего объектов, причем, если первое находится на периферии порождающего сознания, в его, так сказать, мнемонизированном "прошлом", то второе, наоборот, актуализируется настолько, что становится способным, как катализатор, к инициативному ускорению и даже упреждению процесса осуществления нового содержания остранненного объекта. Эта функциональная обязанность интерпретирующего объекта проявляется во всей наличности в структуре осуществленной

метафоры. В ходе восприятия именно посредничество "предиката", т.е. интерпретирующего объекта, позволяет произвести соотнесение между "аргументом" и "предметом" (интерпретируемым объектом). В результате этого соотнесения, по-первых, реконструируется понятийное содержание "предмета" в достаточном для его узнавания объеме, поскольку структурируемый в "аргументе" и выраженный с помощью "предиката" атрибутивный признак "предмета" играет роль его метонимического знака.

Вернемся к исходной ситуации, к тому содержанию объекта, которое оналичествовалось остраннением и которое является "предметом" поэтической рефлексии. Эта ситуация включает в себе возможность как понятийного (возвратного), так и метафорического (ожидаемого) транскрибирования объекта. Что касается первой возможности, хранящейся в закромах коллективной памяти (и порождающего, и воспринимающего сознаний) и связанной с дефеноменологизацией объекта, т.е. с редукцией его наличного содержания, то она, реализуясь в метафоре, приобретает коннотативное значение, а в плане восприятия - коммуникативное, т.к. становится своеобразным моментом отсчета, определяющим степень и характер, как было сказано ранее, происшедшей с объектом метафорической метаморфозы. Однако понятийное содержание объекта не получает в метафоре своей самодостаточной реализации, а его предполагаемый контур угадывается по его метонимически выделенному признаку. Из всего вероятного набора атрибутивных признаков объекта порождающее сознание как бы выбирает один или несколько и с помощью остраннения и имагинативной манипуляции с ним /или с ними/ "разминает" его содержание до тех пор, пока оно не концептуализируется через свое инобытие в "предикате", т.е. пока не произойдет его формообразование. При этом генетическая связь с понятием объекта не прерывается, тем самым признак приобретает значение миметической грунтовки всего целокупного образа объекта. Во-вторых, в результате внутриметафорического взаимосоотнесения его составляющих обнаруживается и субъективное присутствие автора, которое проявляется как в самом выборе понятийного признака, так и в его метафорическом обмысливании. Конечно, процедура разъятия объектного и субъектного имеет абстрактный, а потому насильственный, характер и нуждается в привычной оговорке об их органическом единстве, свойственном метафоре на всех фазах ее сукцессивного развертывания - от эмбриональной до архитектурно завершающей метафорический образ. Но тем не менее это разъятие позволяет понять структуру авторского способа метафоризирования, а в целом и содержание авторского мироздания. В-третьих, в результате восприятия метафоры создается некий

проективный образ остранненного объекта, виртуальное содержание которого является явно избыточным не только по сравнению с его понятийным, но и с метафорическим содержанием.

Реципиент с помощью "предиката" осознает, что в "аргументе" структурируются не только понятийные признаки "предмета", но и коннотативные и даже акцидентные, которые поддаются имажинативной легализации как его новые безусловные атрибуции. Так, например, в цитируемой вначале пушкинской метафоре "пчела за данью полевой" вероятными признаками "нектара" являются те, которые можно именовать "усладой 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 окончательного формообразования, а вместе они входят в целокупный объем виртуального содержания "предмета". В этом плане любой реализованный в метафоре признак "предмета" является ассоциативным знаком его виртуального содержания, сольным проявлением немого хора возможностей.

Конечно, понятийное и виртуальное содержания не только не исключают друг друга, а самым необходимым образом связаны между собой, без чего вероятность метафорической рефлексии объекта остается проблематичной. С одной стороны, понятие объекта определяет горизонт его виртуального содержания, и потому суть их отношений можно обозначить с помощью концептуальной метафоры, изображенной на известной картине П. Пикассо "Девочка на шаре": символизирующая земное притяжение антеевская мощь сидящего атлета (понятийное содержание) обуславливает и одновременно ограничивает свободу "фигуративного" поведения гимнастки на шаре (виртуальное содержание). С другой стороны, виртуальное убеждает не только в том, что понятийное содержание объекта не является равновеликим ему, но и в том, что в самом объекте заключена, обусловленная сознанием мирового единства, установка на реинкарнацию, на бесконечный диахронический ряд метафорических превращений. Это подтверждается художественной практикой, достаточно вспомнить в связи с этим такие традиционные для мировой поэзии объекты художественной рефлексии, как луна, роза, водопад, колокол, лебедь и др. Каждый новый метафорический образ любого из них, участвуя в художественной истории объекта, не только обозначает всю ее ретроспективу, вступая со своими предшественниками в диалогические состязания, которые отнюдь не дисциплинируются привычной схемой традиции-новаторства, но что важнее всего, обогащает представление о виртуальном потенциале объекта. По мере осуществления метафорической истории объекта, по мере востребования его потенциального потенциала, последний, как

это ни покажется парадоксальным, увеличивается, убеждая в собственной неисчерпаемости. Иначе говоря, каждая очередная метафора накапливает не только позитивную, но и не имеющую своего завершения минус-историю объекта, не способную на окончательный катарсис формообразования.

Как писал Ж. Маритен, "вещь тогда достигает полноты бытия, когда она образована в соответствии с формой, требуемой ее природой". [4, с. 174]. В контексте порождающего (проективного) сознания "природа" объекта отождествляется со всем его виртуальным бытием, которое, однако, не поддается адекватному и непосредственному формообразованию. И потому перед сознанием возникает альтернативный выбор: либо вообще отказаться от решения проблемы формообразования и совершить возвратную редукцию виртуального образа объекта в его понятие, либо согласиться на относительное решение данной проблемы. В этой ситуации метафора оказывается той компромиссной и в то же время оптимальной формой, которая позволяет осуществить виртуальное содержание опосредованно, через его метонимическое сужение, через его частичное оналичествование. Поэтому виртуальное содержание объекта можно считать величиной постоянной, а его метафорическое содержание - переменной, и в этом смысле небытие, т.е. виртуальное бытие можно уподобить "абсолютной идее" (Гегель), мифу объекта, который периодически реализуется в его метафорических модификациях.

В целом, связывая воедино "двойное бытие" (Ф. Тютчев) объекта - наличное /понятийное/ и виртуальное, метафора тем самым определяет границы гносеологической деятельности художественного сознания - от вживания в предмет рефлексии до "вживления" последнего в контекст мирового единства.

Каждая условная фаза становления метафоры как художественного целого характеризуется внутренним единством ее объектной и субъектной ипостасей. В "экспозиционной" фазе понятийное содержание объекта соотносится с метафорической формой как чистой возможностью, т.е. априорно заключающей в себе способность к содержательной деятельности. Во второй фазе, включающей в себя остраннение объекта, вживание в него и концептуализацию его атрибутивных свойств через соотнесение с другим объектом, метафора выполняет функцию метода, который, по определению А. Артюха, "фиксирует форму движущегося содержания" [1, с. 48] и который в завершающей (третьей) фазе субстантивируется в структурную форму метафорического содержания. Если акцентировать внимание исключительно на инструментальной роли метафоры как формы художественного мышления, то можно утверждать, что она

полностью реализовала свое функциональное предназначение, поскольку обеспечила объектному содержанию полный цикл его осуществления. Размягчая понятийную оболочку объекта, насыщая его атрибутивные, периферийные либо акцидентные свойства и признаки поливалентной способностью к соединению с другими объектами, а в соответствии с законом всеобщих связей - и со всем миром, метафора тем самым "изнутри" объекта форсирует созревание его содержания до полной готовности разрешиться формой. На этом этапе в метафоре проявляется лишь общая установка художественного сознания на структурализацию (экстрактирование) формы из самого содержания, установка, позволяющая исследователю обнаруживать типологическое сходство всех форм художественного сознания в их прикладном проявлении. Суть же собственно метафорического формообразования заключается в определении объектного содержания "извне", в контексте иного объекта (шире – мира), и в этом плане возникает возможность сопоставления метафоры с другими формами художественного сознания на предмет установления их специфического несходства.

В абстрактном смысле отношения между этими двумя взглядами на объект — "изнутри" и "извне" его — воспринимаются как внутреннее противоречие метафоризирующего сознания, как его "раздвоение". С одной стороны, прозревая в объекте ген мирового всеединства, метафора провоцирует его на эмансипированное и безграничное наращивание своего содержания, которое возможно при условии максимального вживания в объект, почти растворения в нем, или, иначе говоря, при нулевой степени саморефлексии сознания. С другой стороны, метафоризирующее сознание отдаляет от себя рефлектируемый объект на такую дистанцию, которая позволяет осмыслить его содержание, охватить его единым актом именуемого понимания. Это достигается при условии воспроизведения сознанием в себе идеи мирового единства, актуализации в себе априорной возможности всеобщего метаморфизма, что является предельным проявлением творческого потенциала метафоризирующего сознания, его миметического свойства.

При непрерывном охвате единого процесса формообразования описанное выше абстрактное противоречие получает свое реальное разрешение, обусловленное взаимопроникновением объекта и субъекта (сознания). Метафора усматривает в объекте некое феноменальное ядро, его внутреннюю меру, которая определяет потенциал самодвижения его содержания, измеряемый понятийной и виртуальной границами, потенциал, оберегающий объект от его неантизации под воздействием имагинативной вседозволенности художественного сознания как такового. Именно в пределах этого

потенциала и происходит созревание объектного содержания до той степени, пока в нем не обнаружится вероятность метаморфозы, пока в нем не проступят едва различимые признаки и очертания виртуального объекта.

Окончательное разрешение этой ситуации нуждается, как в катализаторе, в актуализации образа мирового единства, насыщенного возможностью тотального соотнесения всего со всем, в частности, возможностью выбора одного из участвующих во всеобщих связях объекта, относительно сходного с рефлектируемым, а значит, и возможностью формообразования содержания последнего. Воспроизводя в себе такую возможность, метафоризирующее сознание тем самым создает объектному содержанию условия для того, чтобы оно востребовало своего энтелехийного "двойника", материализовалось в нем, обретая покой состоявшегося явления.

Однако описание процесса метафорообразования будет неполным и некорректным без учета того, что не только рефлектируемый объект волей сознания оказывается в силовом поле всеобщности, но и что в самом образе мирового единства, произведенного сознанием, заключена инициативная установка на этот объект, на формообразование его содержания. Фокусируя энергию всеединства на объектном содержании, т.е. телеологизируя ее, метафоризирующее сознание тем самым создает внутри себя напряжение виртуальности, которое сгущается до материализации в отдельном объекте, устремляющемся навстречу рефлектируемому для ассоциативного сцепления с ним в едином порыве метафоротворчества. Обобщая, можно сказать, что метафоризирующее сознание, одновременно расширяя содержание единичного объекта и сужая, конкретизируя содержание мирового единства, приводит тем самым их к выраженному в объекте - "предикате" резонирующего согласию.

Свое окончательное завершение деятельность художественного сознания получает в метафоре. Взятая сама по себе, как застывший процесс формообразования объектного содержания, она представляет собой новый самодостаточный объект, характеризующийся структурно-смысловым единством, созданный художественным сознанием и введенный им в поэтическую культуру. Однако нельзя не учитывать того, что новый объект связан, с одной стороны, с понятийной, а с другой, - с виртуальной сферой мировой всеобщности. Обе они входят в содержательный объем нового объекта, но используются "периферическим сознанием" (М. Полани) в качестве семантизирующих его контекстов, а именно: понятийная играет роль контекста в отношении к объекту-"предмету", а виртуальная - в отношении к объекту-"предикату". И если понятийный контекст служит, как было сказано выше, моментом отсчета выраженной объектом-

"предикатом" степени метафорической интерпретации объекта-"предмета", то виртуальный - моментом отсчета выраженной объектом-"предметом" степени метафорической интерпретации объекта-"предиката". Рецептивная легализация этих контекстов и их функциональной роли происходит благодаря ассоциативному напряжению между "предметом" и "предикатом", т.е. содержанию метафоры, которое, будучи точкой пересечения этих контекстов, воспроизводит, таким образом, единый контекст мировой всеобщности.

Все это дает основания считать метафору глобальной фигурой художественного мышления, которая оказывается миметическим аналогом мирового единства.

1. Артюх А.Т. Категориальный синтез теории. – К., 1967;
2. Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике: В 4 т. Т.4. – М., 1973;
3. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М., 1970;
4. Маритен Ж. Ответственность художника // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М., 1991;
5. Редекер Х. Диалектика содержания и формы произведения искусства как эстетическая проблема // Филологические науки, 1976. – № 1.
6. Русаков С.Т. Архитектоника и композиция художественных произведений: Научно-методический эскиз. – Томск, 1926;
7. Яусс Г.Р. "История литературы как провокация" - цит. по Архипова Ю.А. Анализ и восприятие // Проблемы рецептивной эстетики. // Теории, школы, концепции (Критические анализы): художественная рецепция и герменевтика. – М., 1985.

Стаття надійшла до редколегії 12.02.2000.

Summary

The article analitically describes a complete cycle of the receptive formation of metaphor as a literary unity in the context of literary consciousness of mimetic typology.