

МЕТАФОРА И ПОЭТОЛОГИЯ ТЕКСТА

Статья предлагает осмысление – анализ и интерпретацию – поэтического текста с помощью метафоры. Структура метафоры, порождающая и закрепляющая событие относительного сходства рефлектируемых объектов, будучи спроецированной на текст, подтверждает его относительный характер как языкового события бытия. Относительность текста определяет ряд задач его профессионального прочтения, объединенных осознанием необходимости не только его «центростремительного» исследования – от речи к смыслу, но и «центробежного» – от текста к контекстам – в сферу реализованных (компаративистская поэтика) или допустимых возможностей бытийно-словесных скрещиваний (поэтика виртуального).

Ключевые слова: метафора, текст, автор, метод, жанр, стиль.

Иванюк Б.П. Метафора та поетологія тексту. *Стаття пропонує осмислення – аналіз та інтерпретацію – поетичного тексту за допомогою метафори. Структура метафори, що породжує і закріплює подію відносної подібності рефлексованих об'єктів, будучи спроектованою на текст, підтверджує його відносний характер як мовної події буття. Відносність тексту визначає ряд завдань його професійного прочитання, об'єднаних усвідомленням необхідності не тільки його «доцентрового» дослідження – від мови до змісту, але й «відцентрового» – від тексту до контекстів – в сферу реалізованих (компаративістична поетика) або допустимих можливостей буттєво-мовленевих схрещувань (поетика віртуального).*

Ключові слова: метафора, текст, автор, метод, жанр, стиль.

Ivanyuk B. P. Metaphor and poetology of text. *The article offers comprehension – analysis and interpretation of a poetic text using metaphors. The reason for this approach – typological similarity as an artistic whole. The structure of the metaphors that generate and perpetuate the event relative similarities reflectively objects being projected onto the text confirms its relative nature as linguistic event of being. The relativity of the text determines the number of tasks of the analysis and interpretation of text, combined with awareness of the need to not only his “centripetal” studies, from speech to meaning, but “centrifugal” – from text to context – in the sphere of realized (comparative poetics) or valid possibilities existentially-verbal crossings (poetics of virtual). The most important task of the literary critic is the reading of the text as the author’s mode of implementation of the existential-linguistic unity. Its solution is associated with the mandatory understanding of this unity in the context of the already implemented practice of existential literary language crossings (held megatext), as well as in the context of absolute megatext, open and unfinished, which attribute all likely potential existential-linguistic crossings in the literature (neo-mythological text). Speculative idea of this text is initiated by postmodernism with its emphasis on total game with the preceding literary tradition.*

At the end of the article is formulated the conclusion about the necessity of giving a metaphor of the status of methodological and logical model understanding text art.

Key words: metaphor, text, author, method, genre, style.

Начнем с метафоры. В онтологическом измерении она представляет собой событие относительного сходства сближаемых объектов, и в этом плане обязана своему происхождению мифу, от которого она унаследовала геном всеобщих связей (О. Фрейденберг: метафора – «осколок мифа»).

Метафорическое сходство сближенных объектов, подчеркнутое их несходством, имеет относительный характер. Осознание этого обуславливает

реципиенту выход в сферу открытой метафорической игры с рефлектируемым объектом, шире – в околосметафорическое пространство аморфного бытия, чреватого вероятностными событиями сходства разных объектов. С одной стороны, метафора отсылает к предшествующему (при наличии) опыту метафоризации объекта, а с другой, определяет потенциал еще не востребованных поэтической практикой, но вполне вероятных метафорических предикаций этого объекта. Таким образом, конкретная метафора осмысливается как в ретроспективной, так и в проспективной, в целом же – транспективной метафорической истории объекта, в которой участвует и она сама. Конечно, наивысшей метафорической валентностью обладают маркированные традицией объекты, к примеру, луна, море, роза и т.д. Множественность предикатных решений метафорического сходства объектов демонстрируют и примеры его реализованных версий в пространстве одного текста, к примеру, нанизанные, но типологически сходные сравнения у Н.Матвеевой:

(о шарманке)

Скрипит, как бурелом,
Как флюгер, как возок,
Как дерево с дуплом. (Н. Матвеева).

Относительное сходство метафоризируемых объектов позволяет ввести временное измерение второго структурного компонента метафоры – предиката, конечно, не риторического, т.е. формульного, не «цехового», или кодового (к примеру, классицистические метафоры-мифемы), а тем более, не феноменального, а заимствованного (к примеру, метафоры с семей «беременность», вполне допускающей продолжение «подстановочных» к предикату объектов: «небо будущим беременно» О. Мандельштама, «Ксюша была беременна музыкой» Е. Евтушенко и «ходит женщина, беременна очами» А. Вознесенского).

Такова частичная теория метафоры, ориентированная на осмысление художественного текста. Перейдем к нему, заметив лишь, что транспективные метафоры нуждаются в словарной систематизации и инициируют разработку компаративистской метафорологии.

Как основной объект профессиональной рефлексии литературоведа, текст представлен двумя, принятыми в научном обиходе, образами. Классический текст (к примеру, «концентрический» со смысловым центром и речевой периферией), целостность которого миметизирует мировое единство (космос), что обеспечивает правоту логоцентрического суждения о нем. И неклассический текст (например, постмодернистский, развертывающийся по своеволию «ризомы» Ж. Делёза и Ф. Гваттари), который опосредованно отражает хаосмос и потому не претендует на имманентную смыслозавершенность, а значит, согласен на релятивистское слово о себе. Однако вряд ли стоит абсолютизировать их несходство. Прежде всего, потому, что мы действительно не можем адекватным способом верифицировать ни один из них, поскольку сам текст опрокинут в бесконечность общечеловеческого, в частности, авторского сознания, которое, кстати напомнить, вступает

в диалог и с традиционалистской, и с абсурдистской версиями и практикой бытия. И в этом – гносеологическое утешение агностиков, а значит, огорчение «целостников». Утешением же «целостников», и, следовательно, огорчением их оппонентов, может служить то, что сама идея мирового единства настолько неисчерпаема, что всякое интеллектуальное усилие по преодолению ее гравитационного поля остается безуспешным, и потому *a priori* любой тип текста воспроизводит эту идею, следовательно, является целостным. Поэтому речь может идти исключительно о методологическом «цеховом» договоре относительно образа текста, в котором заложены предпосылки для двоякого его прочтения – в традиционалистской и в постструктуралистской исследовательской парадигме.

Целостность текста устойчиво связывается с традиционными категориями автора, метода, жанра и стиля, которые, будучи девальвированными постструктуралистской теорией как жизненно немотивированные, нуждаются в научной ревизии для соответствия современной литературе.

Авторство, как известно, категория исторически изменчивая. В предложенной С. Аверинцевым частичной периодизации литературного процесса доавторская эпоха соотносится с понятием «дорефлексивного традиционализма», первая стадия «цехового» авторства – с понятием «рефлексивного традиционализма» [1, 3]. На этой стадии можно говорить об авторстве только в регламенте авторитета, прежде всего, жанрового стиля, и потому, к примеру, средневековый автор нередко использовал сфрагиду, акrostих или иные хитроумные способы легализации своего имени. Привычная же для нас категория авторства связывается с постклассицистической эпохой, начатой «эмансипацией принципа субъективности» [1, 7], инициированной романтизмом с его «апофеозом личности» (И. Тургенев), и завершаемой постмодернизмом, объявившем в лице Р. Барта «смерть автора» [4, 384–391].

Можно говорить и о встречной авторской «воле к смерти», приобретшей хронический характер. Показательным в этом плане является признание (не без некоторого оттенка ерничества) И. Кальвино: «Как дивно бы я писал, если бы и меня не было! Если бы между чистым листом бумаги и клокотанием слов и сюжетов, обретающих форму и тающих, так и не дождавшись своего запечатления, не возникало бы это обременительное средостение, сиречь я сам! Мой слог, вкус, мои убеждения, моя самость, моя культура, мой жизненный опыт, мой склад души, мой дар, мои излюбленные приемы, – все, что делает узнаваемым мое писание, мнится мне тесной клеткой» [9, 116–117]. В этом плане можно напомнить о смене монологического автора полифоническим, о самоустранении автора во флоберовской школе письма, затем во французском «новом романе», и о других симптомах ослабления демиургической роли автора. Не случайно у Р. Барта «автор делается меньше ростом, как фигурка в самой глубине литературной «сцены»», он стал осознавать себя, скажем так, не в геоцентрической системе, а в гелиоцентрической. Остается намекнуть, что «смерть автора» является градационным продолжением ницшеанской «смерти Бога».

Однако бартовская «смерть автора» скорее профанная фаза традици-

онного авторства. Введенное французским критиком понятие «скриптора» призвано развести биографического автора и автора, ориентированного на языковое самовыражение. Тем самым бартовский автор становится бессловесным, а скриптор лишается жизненной укорененности.

Начнем с языкового автора. Он всегда находится на пороге «двойного бытия» слова, и в этом залог и оправдание его авторства. С одной стороны, традиционный автор с его верой в то, что «всякая жизнь начинается из центра» (О. Роден), обеспечивающей ему целостность завершеного, озабочен тем, чтобы изначальный творческий импульс эксплицировать в конечном слове, т.е. озабочен мастерством, которое призвано «довести вещь до ее собственных размеров» (М. Цветаева), в котором завершается самоидентификация предмета рефлексии и которое ведет свою родословную от античного представления о *téchne* и далее – к Малларме и К^о, скептически относившихся к романтической теории гения, к «чудному мгновенью» вдохновения и вписывающихся в контекст спора о «моцарте» и «сальери», о дионисийском и аполлоновском началах творчества и т.д. С другой стороны, в традиционном авторе всегда существует его атрибутивный двойник с имплицитной установкой на исповедь языка, на востребование его собственной структуры. В этом плане следует процитировать строки из «Разговора о Данте» О. Манделштама: «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...» [12, 17]. Проявляясь в ситуации текстопорождения как языковой персонаж, автор осуществляет идентификацию языка.

Что же касается бартовского скриптора, у которого «нет никакого бытия до и вне письма», то он, как незаземленный Антей, обречен на языковую игру, ставшую для него единственным жизненным пространством для существования и самоусовершенствования. В отличие от традиционной функции автора быть инструментом языка, писатель-скриптор, по словам самого Р. Барта, «может лишь вечно подражать тому, что написано прежде и само писалось не впервые», и в этом плане он обречен на пусть творческое, но переписывание «тотальной книги» (Г. Лейбниц), как Пьер Менар, автор Дон Кихота из одноименного рассказа Х. Л. Борхеса. В отличие от постоянного, в понимании Ю. Тынянова, процесса пародирования в истории литературы, подобное креативное эпигонство дает право освидетельствовать и смерть литературы. С той лишь поправкой, что смерть обоих – событие постмодернистского сознания. Классическое же сознание может воспринять его либо как чужое, как незамеченное никем падение Икара на известной картине П. Брейгеля-старшего, либо вправе возмутиться и попытаться реабилитировать и автора, и литературу, напомнив об их избранный характере в прошлом.

Но самая главная претензия, которую можно предъявить бартовскому писателю-скриптору, – то, что он находится вне стиля, смерть которого, по сути, тоже объявлена постструктуралистской критикой. Однако именно в

нем сублимируются все ипостаси авторства. В своем стилевом назначении языковой автор переживает творческую причастность языку, обретает в нем, если не утешение, то, по крайней мере, свободу и смысл – ценности, неведомые реальному, но деперсонифицированному скриптору, для которого язык есть только *высказанное*, но отнюдь не *невысказанное*.

Горизонт существования онтологически не укорененного писателя-скриптора ограничен сферой «письма», являющегося для него основным предметом игровой рефлексии. Поэтому он как «дитя слова» (А. Мердок) не обременен в отличие от автора, причастного, с одной стороны, бытию, а с другой, – языку, заботой о преодолении их постмифологического дуализма в событии их резонансного единства, заботой, в которой, очевидно, и заключается суть традиционного авторства. Тем не менее, фигура писателя-скриптора оказывается не только знаковой для современной литературной ситуации, но и функционально полезной, поскольку спровоцированный ею окончательный развод бытия и «письма» позволяет провести вневременную демаркацию между классическим и неклассическим в литературе.

И, наконец, о биографическом авторе, которому в первую очередь досталось от Р. Барта. Мотив его полемики с «критикой классического толка», с теми, кого К. Баллмер называет «учеными накрахмаленного университетского материализма» [3, 30], вполне ясен. В нем просматривается ставшая уже привычной внутринациональная идиосинкразия в отношении к биографическому методу И. Тэна. Но опять же Р. Барт не признает того, что биографический автор является воплощением, может быть, и случайным, одного из своих виртуальных двойников. Приведем несколько авторских показаний. Так, в письме к М. Цветаевой от 1 июля 1926 года Б. Пастернак пишет: «Боже, до чего я люблю всё, чем не был и не буду, и как мне грустно, что я это я ... И смерти я страшусь только оттого, что умру я, не успев побывать всеми другими» [14, 371]. Еще одно. М. Кундера: «Герои моего романа – мои собственные возможности, которым не дано было осуществиться» [11, 246]. И еще одно. П. Валери: «То, что в человеке наиболее истинно, то, в чем он больше всего является Самим Собой, есть его *возможное* – которое его история вскрывает лишь выборочно. То, что с ним происходит, может не выявить в нем того, чего он сам о себе не знает» [6, 88].

В этой биографической относительности автора заложено, на наш взгляд, экзистенциальное обоснование его стиля, и завершающего автора как событие бытия-языка, и размыкающего его в виртуальный контекст бытия и языка.

О методе. Метод как генетически обусловленный мифом способ воспроизведения всеобщих связей во всех своих ипостасях – родовой, исторической, субъектной («цеховой» и авторской) – характеризуется относительностью, соответствующей постмифологическому художественному сознанию. Остановимся на авторском модусе репродукции всеединства. Относительность авторского метода проявляется в следующем. Во-первых, в самом акте выбора объекта рефлексии, которому следует придавать событийное значение, поскольку он не случайность, но реализованная авторская установка, обусловленная его мирообразом, а также разными вто-

ричными факторами. Относительность же выбора заключается не только в самом объекте рефлексии, ставшем эксплицитным символом авторского сознания, но и в том, что осталось не востребуемым, что, как аристотелевская материя-возможность, пребывает в состоянии онтологического покоя и субстанциальной неразличимости. В «первом приближении» метод и можно определить в границах этого выбора.

Относительный характер метода проявляется, во-вторых, в символизации предмета рефлексии. Будучи извлеченным из привычного множества и контекстов и вовлеченным в субъектное сознание, он оказывается в силовом поле всеобщих связей авторского мироздания, и в этом новом, инаковом континууме обретает иное содержание и иной смысл. Интровертное рефлексирование объекта предполагает обогащение его новыми отношениями и контекстами, которые в сравнении с его прошлым существованием представляются случайными и непредсказуемыми, но в реальности авторского сознания с его собственными детерминантами – вероятностными, оналичными и сопереживаемыми. Однако в иных условиях или в горизонте другого авторского сознания объект мог бы приобрести и другие предметные свойства и признаки. Литературоведческое сравнение авторизованного объекта с его «прототипом» выявляет степень и характер происшедшей метаморфозы, т.е. содержание метода, а с его вариативными двойниками – относительность метода, его специфичность [Для умозрительного удобства можно подсказать образ раковины в мировой поэзии XX века: «Раковина» Р.Дарио (Никарагуа), «Морская раковина» Д.Пагиса (Израиль), «Раковина» Д.Стивенса (Ирландия), «Раковина» О.Мандельштама, «Раковина» В.Шаламова, «Волны бегут, белый песок лаская...» Н.Матвеевой и т.д.]

О жанре. Возникший в ситуации парадигматического перехода от мифологического сознания к рефлексивному и принявший от архаического ритуала ответственность за традиционализацию человеческой жизни, жанр сохраняет это свое, генетически обусловленное, предназначение и в онтогенезе произведения. Его сверхзадача как «формы видения и понимания... действительности» [13, 420] заключается в соотнесении объекта рефлексии с общей, «роевой» жизнью мирового или национального коллектива для проявки и культивирования в нем профильного, родового, узнаваемого, тем самым как бы приуготовляя его для возврата самой действительности, но уже в типологизированном виде. Это преобразование объекта в жанровое событие также носит относительный характер, поскольку связано с соответствующим выбором конкретной жанровой формы существования объекта, исключая, но актуализируемым иные как его вариативные возможности. Если говорить о классическом периоде жизни жанра, периоде «рефлексивного традиционализма» (С. Аверинцев), то эти возможности регламентировались жанровой системой. Постклассицистический же период с его практической модернизацией жанра и установкой на жанровый синтез, призванный заменить жанровую систему, а тем более постмодернизм с его игровой манипуляцией классическими формами, выработал особые отношения к самому жанровому выбору. Можно, не используя потенциал

ни одной из известных жанровых матриц, сохранить опосредованную причастность жанровой традиции, а именно, продемонстрировать авторские возможности жанровой памяти, например, в жанровой аллюзии или жанровом пастеше. Но в любом случае, даже если автор соблюдает нейтралитет к жанровой традиции и вполне обходится методом и стилем для авторизованного существования рефлектируемого объекта, литературовед в предлагаемых обстоятельствах целостного анализа текста обязан произвести мнемоническую актуализацию всей литературной геносферы для осознания этого факта, для осознания непосредственной (классической) или опосредованной (неклассической) относительности жанрового выбора.

О стиле. Литературоведческие определения стиля, основанные на понимании его как способа осуществления выразительного единства текста, избегают, как правило, такой его атрибуции, как относительность. Основная функция стиля исчерпывается его центростремительными усилиями по обеспечению этого единства. Но при стилистическом анализе произведения литературоведу следует учитывать и центробежный вектор, ориентированный на выход в сферу иных возможностей стилевой сублимации рефлектируемого объекта, в сферу латентного языка. Только при таких условиях становится понятной третья авторская задача – трансформация этого объекта в языковое событие. Для ее решения автору необходимо актуализировать все бытие языка и найти собственный модус языковой экспликации объекта, концептуализированного методом и жанром. В этом плане тютчевское «мысль изреченная есть ложь» не столько о невозможности энтелехийного воплощения мысли в слове, не столько о «ртутной» сущности поэтического первотолчка, поддающейся случайной вербализации, но о том, что всякое высказывание – только одна из оналиченных версий всеобщего семантического молчания.

В продолжении разговора о тексте обратимся к проблеме его восприятия, предварительно описав метафору в плане ее порождения. Ее структура состоит из предмета рефлексии, предиката, т.е. объекта, с которым соотносится предмет, и аргумента, мотивирующего «сходство несходного» (В. Шкловский) между ними. Структура в процессе практического метафорообразования играет функциональную роль метода, который, по определению А. Артюха, «фиксирует форму движущегося содержания» [2, 48], следовательно, обладает достаточно устойчивым алгоритмом. Он включает: 1. выбор признаков объекта, т.е. придания им статуса предмета рефлексии; 2. «феноменологическую редукцию» (Э. Гуссерль) предмета, освобождающую его от имени и привычных контекстов, вследствие чего он приобретает качество исходного для его дальнейшей трансформации материала; 3. субъектное вживание в остранненный предмет, в результате которого вызревает его новое, еще аморфное содержание и 4. объективирование этого содержания в предикате. Таким образом, объект метафорической рефлексии обретает поэтическое, мифоподобное инобытие.

Что же касается текста, то стало привычной и продуктивной традицией исследовать его в контексте «философии и филологии диалога» [8]. Диалог, как известно, не резонанс партнеров и не их взаимоотношение. Отно-

шения между ними выстраиваются, как и в метафоре, по принципу «сходства несходного».

Опишем условный алгоритм диалогического восприятия художественного текста, а через него – и субъекта с самим собой, и с автором. Причем, диалога-вопросания, а не опроса, чреватого лишь случайными или конъюнктурными рассуждениями «по поводу» и их профанным логоцентрическим завершением в опережающем ответе. Именно в диалоге-вопросании заключена установка на ответ, обусловленная, с одной стороны, самим текстом, его «горизонтом ожидания» (Г. Яусс), а с другой, – кругозором реципиента.

Предпосылкой такого диалога является остраннение текста, а именно, во-первых, его феноменологизация, обеспечиваемая, прежде всего, предварительным отказом от всех фоновых знаний о нем, аналогичным сохранению в периферийной памяти понятийного ярлыка объекта метафорической рефлексии как ее миметического оправдания, а во-вторых, его онтологизация. В науке о литературе выработалось бинокулярное видение текста, вписывающееся в игровую концепцию искусства и вполне продуктивное для понимания его природы: различение художественной реальности текста (план содержания) и реальности самого текста, которая, по крайней мере, в самом простом ее понимании можно свести к правилам его сотворения, а значит, и первичного восприятия (план выражения). Имманентное же освоение текста возможно при условии придания ему характера самодостаточной реальности, а его жизненным и письменным источникам – вспомогательное значение контекста. Такая онтологизация позволяет реципиенту пережить эффект одушевленного присутствия в тексте, высшей же степенью такой онтологизации обладает склонный к мифоподобию поэтический текст.

В его профессиональное прочтение входят две взаимосвязанные процедуры: анализ и интерпретация, что сопоставимо со сдвоенным видением объекта метафорической рефлексии: изнутри его (вживание) и извне – в предикатной редакции. Суть первой из них, репродуктивной, заключается в востребовании структурно-семантического единства текста как особой, сотворенной по воле и замыслу демиургического автора, реальности, и в этом плане назначение литературоведа сводится к роли его практикующего дублера.

Структурно-семантическое единство текста, придающее ему онтологический характер, обуславливает тот «потенциал восприятия» (Д. Шленштедт), который определяет «горизонт ожидания» (Г. Яусс) диалогических толкований текста. Аналогичным образом и предметное содержание объекта метафорической рефлексии допускает ограниченное множество предикатных решений.

Вторая процедура – интерпретация – связана с осмыслением опыта аналитического вживания в текст в контексте рецептивного сознания, шире – в открытом, насквозь диалогизированном пространстве «жизнелитературы» (Г. Гачев). При этом читателю не отводится роль рецептивного Протея, анонимного исполнителя авторской партитуры. Без личностного транскрибирования текста жизненный цикл последнего остается незавершенным, так как, только «истолковывая чужое в своих понятиях, в своем горизонте

и тем самым по новому демонстрируя его значимость», «герменевтически проясненное сознание» [7, 71] сможет приспособить текст к своим экзистенциальным проблемам, а значит, придать ему телеологическую завершенность. В результате интерпретации текста в диалогическом сознании реципиента он трансформируется в произведение – продукт двух встречных интенций – авторской и читательской.

Ответственность же литературоведа как профессионального читателя заключается в следующем. М. Бахтин в «Философии поступка» пишет: «понять предмет – значит понять мое должествование по отношению к нему (мою должную установку), понять его в отношении ко мне в единственном бытии-событии, что предполагает не отвлечение от себя, а мою ответственную участность» [5, 95]. Тем самым произведение, завершая текст, придает ему характер художественного целого, и в этом плане каждое из субъектных произведений одного авторского текста позволительно мыслить как прерывное, а их совокупность как бесконечное его развертывание.

Такое понимание произведения разрешает и проблемы реципиента. Оно преодолевает исходную коллизию отчуждения между текстом как объектом и литературоведом как субъектом познания, нейтрализует возможное раздвоение литературоведа на читателя и профессионала, и, наконец, придает деятельности последнего характер жизнелитературоведения.

Однако ответственность литературоведа этим не ограничивается. Если постулировать, что художественный текст является авторским событием бытийно-языкового единства, то сверхзадача литературоведа заключается в прочтении текста как авторского модуса осуществления этого единства.

Ее последовательное решение предполагает осмысление этого единства в контексте уже реализованных литературной практикой бытийно-языковых скрещиваний, которые в целом можно назвать состоявшимся мегатекстом, а также введение изначального и умозрительного параметра – некоего абсолютного мегатекста, открытого и незавершенного, которому атрибутируем весь вероятный потенциал бытийно-языковых скрещиваний в литературе, своего рода неомифологический текст.

Соотнесение конкретного текста с «прошлым» и «будущим» мегатекстами подтверждает относительный характер первого и обозначает проблему обусловленного авторским замыслом вариативного выбора тех или иных возможностей бытийно-языкового единства. Этот выбор открыто практикуется в повторах разных структурных уровней поэтической речи, о чем свидетельствуют, в частности, рифма, лексическая синонимия, кумулятивные и отрицательные сравнения, апофазия, стихотворные вариации и др. При этом актуализируются оставшиеся нереализованными или отклоненные самим автором (черновик), но вполне вероятные повторы, тем самым речевая граница поэтического текста приобретает условный характер, а сам поэтический текст приоткрывает перспективу абсолютного текста.

Коллизию же скрытого выбора обозначает пограничная зона между личной речью конкретного текста и невербализованной речью иных вероятных текстов, входящих в сферу абсолютного как его множественные и частичные комбинации – по аналогии с предсказуемыми вариантами мета-

форизации рефлектируемого объекта. Логоцентрический характер реального текста, по крайней мере, классического, определяет основной вектор его восприятия – от внешнего к внутреннему, от речи к смыслу. В плане порождения текста речь оказывается периферийной, в ней окончательно «застывает» процесс смыслообразования, что обязывает реципиента верифицировать ее структурно-композиционную целесообразность и стилевую уместность (феноменологическая поэтика). А для этого необходимо соотносить наличную речь с возможными, но не востребуемыми авторской волей речевыми вариантами, определяемыми смысловым потенциалом текста. Априорной способностью к актуализации этой пограничной зоны обладают локальная метафора, а также некоторые риторические фигуры, к примеру, эпитимесис (изменение или уточнение ранее сказанного) и апокрисис (ответ на свой же вопрос).

Степень вероятности выхода в «заочный мир» (Е. Боратынский) текста может служить тем дополнительным критерием, который отличает посттрадиционалистскую поэтику текста, в котором «любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку» [12, 18], от традиционалистской с характерной для нее повышенной предсказуемостью и риторической установкой – жанровой или «цеховой» (к примеру, семантические дублеты в виде стилистического параллелизма в древнееврейской «Книге хвалений» («Tehilim»), скандинавские перифрастические кеннинги, «стилистические формулы» древнерусской книжности и т.д.).

В композиционном же плане динамическая целостность текста, как об этом рассуждал Ю. Тынянов в книге «Проблема стихотворного языка», разворачивается на основе функциональных взаимоотношений его «морфем», интегративное снятие которых реципиентом обеспечивает тексту смыслозавершенность. При этом осознание уместности появления каждой значимой «морфемы» «в строго узаконенный срок и при условии достаточно зрелой для этого и единственной ситуации» [12, 11] происходит в контексте открывающихся возможностей иных вариантов ее сочетания с иными «морфемами» бытийного и языкового происхождения по ходу композиционного развертывания текста, по ходу непрерывной переструктуризации его формосодержательного единства. Этот контекст разворачивается по алгоритму нелинейного фрактала. Приведем элементарный и локальный пример авторского композиционного выбора, организованного эпитимесисом, в данном случае, с помощью удвоенной апофазии (отказ от выраженной ранее мысли):

Да нет, не облака, а пузыри,
 Не пузыри, а знаете, такое,
 Как светлые глаза в часы покоя,
 Как радуги, как оттиски зари. (Б. Беркович).

Теперь немного о сюжете. Если в классическом тексте он разворачивался по сформулированной еще Аристотелем вероятностной логике, то современная практика сюжетного переигрывания классических текстов (дописывание, в особенности, открытых финалов, парафразирование, по-

явление новых сюжетных версий, как, к примеру, анонимный роман-мистификация «Эротические приключения Гулливера» и т.д.) актуализирует и реализует не апробированные автором сюжеты. Так, полисубъектное изложение истории Печорина (полифонизм) открывает ее дополнительные версии, прежде всего, от имени Вернера, кстати, наиболее близкого по типологическому профилю главному герою.

Опять же первичным свидетельством наличия сюжетного потенциала текста является его авторская экспликация. Так, мировому роману известны образцы сюжетного полифонизма, пришедшего на смену линейному повествованию («Лунный камень» У. Коллинза, «Шум и ярость» У. Фолкнера, «Коллекционер» Дж. Фаулза, «Хазарский словарь» М. Павича и др.).

В целом же текст убеждает в необходимости не только центростремительного его исследования – от речи к смыслу, но и центробежного – от текста к контекстам – в сферу реализованных (компаративистская поэтика) или допустимых возможностей бытийно-словесных скрещиваний (поэтика виртуального).

Теперь о тексте, взятом в его временном измерении. Как известно, его целостность, выношенная в лоне мифоритуала как изначального единства бытия и языка, регламентируется в постмифологическую эпоху исторически сменными парадигмами художественного сознания, что обуславливает исследовательскую продуктивность применения в отношении к тексту методологического принципа первичного историзма и что объясняет наше обращение к постмодернизму.

Современное гуманитарное сознание находится в коллизии переходного периода, для которого, как для любой кризисной эпохи, характерно повышенное отношение к традиции как категории аксиологической оседлости. Она и стала основным объектом постмодернистской рефлексии, диалогической по своему характеру, равноудаленной как от классического следования, культивирования и консервация традиции, так и от авангардного разрыва с ней.

Выработался и собственный способ диалогического рефлексирования – игра, которая, по суждению Х. Кортасара, «составляет часть современной концепции жизни, лишенной иллюзии и трансцендентности» [10, 151]. Постмодернистская игра приобрела значение, аналогичное архаическому мифоритуалу. Однако если ритуальное действие обуславливало рефлексорное (дорефлексивное) осознание архаическим человеком своей целесообразной встроенности в круговорот мировой жизни, «вовлеченности в сферу закономерного, управляемого определенным порядком, благого» [15, 17] и обеспечивало ему тем самым экзистенциальный «комфорт предрешенности» (П. Вайль, А. Генис), то тотальная и неангажированная постмодернистская игра как симптом зрелого сознания, достигшего своей предельной творческой свободы, обрекает человека на экзистенциальную неприкаянность и «трансцендентальную бесприютность» (Б. Грифцов). В этом смысле постмодернистскую игру можно назвать навыворотным ритуалом. А ее установка на соотнесение всего со всем оказывается навыворотным отражением мифологического отождествления всего со всем. Миф

воспроизводит идею всеединства, вселенского метаморфизма, «универсального оборотничества» (А. Лосев), игра же характеризуется «дурной бесконечностью» (Г.В.Ф. Гегель) вседозволенности, релятивистской невесомостью и трансцендентной пустотой [16].

В предлагаемых постмодернистским мирообразом обстоятельствах происходят структурные изменения и в самом тексте. Его целостность, обусловленная памятью о мифе, поддержанной онтологической метафорой как исторически длительной формой постмифологического художественного мышления, оказывается лишенной не только первичной (миф), но и опосредованной (метафора) миметической грунтовки. Это приводит к повышенному значению в текстопорождении игровой риторики, фигуры которой призваны убедить реципиента в текстовой реальности как миметическом симулякре, лишенном референциальных связей.

Однако постмодернистская игра позволяет продуцировать умозрачительное представление о некоем идеальном тексте – языковом неомифе, в котором осуществились бы все возможности языкового бытия (М. Хайдеггер: «язык – дом бытия») и в контексте которого каждый конкретный текст мыслится как его производное, как его событие. В роли участника такого языкового текста может выступать метафора, ее структура как содержательная форма обладает собственными правилами игры с миметическим или традиционным материалом. При этом ее онтологическое значение утрачивается или, по крайней мере, мнемонизируется.

С постмодернистской позиции, обозревая всю транспективу текста как такового, становится понятным, что в абсолютных границах его временного существования (архаический миф – языковой неомиф) классическим по своей структуре, а значит, и в своей ответственности перед человеком, является тип текста, сотворенный и прочитываемый в метафорической парадигме.

Можно подыскать и другие основания и аргументы, подтверждающие правоту предложенного в статье решения объявленной в ее названии проблемы, но и сказанного, на наш взгляд, вполне достаточно, чтобы придать метафоре статус методологической модели осмысления художественного текста как состоявшегося художественного целого.

Список литературы

1. Аверинцев С.С. Древнегреческая поэтика и мировая литература / С.С. Аверинцев // Поэтика древнегреческой литературы. – М. : Наука, 1981. – С. 3–14.
2. Артюх А.Т. Категориальный синтез теории / А.Т. Артюх. – К. : Наукова думка, 1967. – 154 с.
3. Баллмер Карл. Ламоне, 21.2.51 (В продолжение одного замечания о Джеймсе Джойсе). Реквием (по Эберхарду Гризебаху) / Баллмер Карл. – М. : Evidentis, 2005. Режим доступа: <http://bdn-steiner.ru/modules.php?name=Books&go=page&pid=1701>
4. Барт Ролан. Смерть автора / Ролан Барт // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М. : Прогресс, 1994. – С. 384–391.
5. Бахтин М. Философия поступка / М. Бахтин // Философия и социология науки: Ежегодник 1984–1985. – М. : Наука, 1986. – С. 80–160.
6. Валери П. Об искусстве / П. Валери. – М. : Искусство, 1976. – 623 с.
7. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. – М. : Искусство, 1991. – 323 с.
8. Гиршман М.М. Литературное произведение в свете философии и филологии диалога /

- М.М. Гиршман // Литературоведческий сборник. Донецкая филологическая школа: итоги и перспективы. – Вып. 28. – Донецк : Донецк. нац. ун-т, 2006. – 70 с.
9. Кальвино И. Если однажды зимней ночью путник / И. Кальвино // Иностранная литература, 1994. – № 4.
 10. Кортасар Хулио. Избранное / Хулио Кортасар. – М. : Прогресс, 1979. – 462 с.
 11. Кундера М. Невыносимая легкость бытия / М. Кундера.–С.-Пб : Азбука-классика, 2005.– 352 с.
 12. Мандельштам Осип. Разговор о Данте / Осип Мандельштам. – М. : Искусство, 1967. – 88 с.
 13. Медведев П.Н. Проблема жанра / П.Н. Медведев // Из истории советской эстетической мысли 1917–1932: Сб. материалов. – Москва : Искусство, 1980. – С. 418–424.
 14. Переписка Бориса Пастернака. – М. : Худож. лит., 1990. – 575 с.
 15. Топоров В.Н. О ритуале. Введение в проблематику / В.Н. Топоров // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. – М. : Наука, 1988. – С. 7–60.
 16. Тюленева Е.М. «Пустой знак» в постмодернизме: теория и русская литературная практика / Е.М. Тюленева. – Иваново : Иваново, 2006. – 297 с.

References

1. Averintsev, S. S. (1981). The ancient Greek poetics and world literature. In Poetics of the ancient Greek Literature. – Moscow, 3–14.
2. Artyukh, T. A. (1967). Categorical synthesis theory. Kiev.
3. Ballmer, Karl. (2005). Lamon, 21.2.51 (In continuation of the same remarks about James Joyce). Requiem (Eberhard Grisebach) – M.
4. Barth, Roland. (1994). The death of the author. In Selected works: Semiotics. Poetics. – Moscow.
5. Bakhtin, M. (1986). The philosophy of the act. In Philosophy and sociology of science: Yearbook, 1984-1985. – Moskva, 384–391.
6. Valerie, P. (1976). About art. – Moscow.
7. Gadamer, H.-G. (1991). The relevance of the beautiful. Moscow.
8. Hirschmann, M. M. (2006). Literary work in the light of philosophy and Philology dialogue. In Literatopetskiy collection. Issue # 28. Donetsk philological school: results and prospects. Donetsk.
9. Calvino, I. (1994). If one winter's night a traveler. In Foreign literature, 4.
10. Cortazar, Julio (1979). Favorites. – Moscow.
11. Kundera, M. (2005). The Unbearable lightness of being. S.-Petersburg.
12. Mandelstam, Osip. (1967). The conversation about Dante. – Moscow.
13. Medvedev, P.N. (1980). The problem of genre. In From the history of Soviet aesthetic thoughts 1917–1932: Sb. materials. – Moscow.
14. The Correspondence Of Boris Pasternak (1990). – Moscow.
15. Toporov, V.N. (1988). About the ritual. Introduction. In Archaic ritual in folklore and randalierer monuments. – Moscow.
16. Tuleneva, M. (2006). "Empty sign" in postmodernism: theory and literary practice Russian. – Ivanovo.

Стаття надійшла до редакції 10.04.2017 р.