

УДК 82.09:81'373.612.2

**Лановик М.Б.**, докторант кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка

## Літературознавча метафорологія: до проблеми синтезу наукових сфер

*У статті порушуються проблеми метафоричного мислення у різних наукових сферах та використання метафор як репрезентації істин, недоступних для наукового мислення. Метафори дзеркала, водного відображення, мозаїки, камери, тіні, лабіринту та ін., а також метафоричної наукової термінології у літературознавстві аналізуються в їхній проекції на проблеми інтерпретації, перекладу, реценції та культурної взаємодії.*

*The article deals with the problems of metaphoric thinking in different scholarly fields and the use of metaphors as representation of the truths unattainable for the scientific conscience. The metaphors of the mirror, the water reflection, the mosaic, the camera, the shade, the labyrinth and others as well as metaphorical scientific terminology in the literary studies are analyzed in their projection upon the problems of interpretation, translation, reception and cultural interchange.*

Як засвідчила багатоміска практика, у пошуках точності вислову думки не лише митці – автори художніх творів, а й дослідники в наукових текстах вдавалися до метафоричності та фігуративності мови. Ця тенденція не оминула теоретико-літературної сфери. Метафора поставала у центрі уваги дослідників чи не всіх спрямувань – від Романтизму, де вона, натякаючи на суще, утверджувала вищу реальність, що долає дихотомію справжнього й ілюзорного; й до постструктуралізму, де метафора набула ігрового статусу й стала першою модальністю гри, утвердивши цим, що мова може бути лише іронічною, а “світ може бути описаний тільки через набір метафор” [20; 66]. Деконструктивізм підсилює ці тенденції. Як окреслив Ю.Лотман, троп – механізм побудови певного змісту, який не конструюється в межах однієї мови: “Троп – фігура, що народжується на зіткненні двох мов, і у цьому сенсі він ізоструктурний до механізму творчої свідомості як такої” [16; 185]. Його білінгвальна (а то й полілінгвальна) природа незаперечна, і її не можна ігнорувати. Саме тому “функція тропу як механізму семантичної невизначеності зумовила те, що в явній формі, на поверхні культури, він з’являється в системах, орієнтованих на складність, неоднозначність чи невимовність істини” [16; 185].

Розуміння існування у фігуративності тексту різних пластів мови/різних мов (зокрема наукової та мови мистецтва) спонукає до того, аби, аналізуючи природу тропів, виявити певні елементи “перекладацької істини”, які залишаються недоступними в процесі інших типів аналізу. Передусім нагадаємо, що латинське слово *translatio*, як і грецьке *metaphora*, може вживатися на

означення і метафори, і перекладу, а це, крім усього іншого, підтверджує їх певну історичну ідентичність [25]. В обох випадках маємо справу з перенесенням смислу, з “перелицюванням” та перевтіленням.

Упродовж століть у науковій (зокрема літературознавчій) сфері набула значного поширення практика залучення метафоричного мислення до опису та аналізу окремих явищ дійсності. Вона викристалізувалась у специфічну форму спілкування та ословлення наукових феноменів, відтак – у специфічну “мову перекладу” між різними науковими сферами. Вдаючись до риторики Р.Рорті, можна сказати, що таке “перекладознавство” виробило свій “набір метафор”, за допомогою яких можна описати його процеси і наблизитися до розуміння його сутності. До такого підходу в кожній науковій галузі закликав у своїх книгах Г.Блюменберг – засновник *метафорології* – “специфічної перспективи в інтелектуальній історії, сфокусованої на метафоричних витках абстрактних філософських понять” [6]. Такий підхід він обґрунтував у ряді книг: “Парадигми до метафорології” (1960), “Легітимність нового часу” (1966), “Тенеза Коперніканського світу” (1975), “Робота над міфом” і “Світ як книга” (1979), “Життєвий час та світовий час” (1986), “До речей та назад” (2002) та ін. Ключова формула його філософії зводиться до того, що певні метафори є “засадничими складниками філософської мови”, які “засвідчують прагнення людей схопити істину там, де вона уникає прямого вираження, де вона унедоступнюється раціоналізації” [6; 11]. Це – сфера “позапонятійності”, яка після визнання

неможливості феноменологічної редукції пропонує новий шлях до наукових пошуків джерел мислення й істини. І такий шлях є шляхом історизації та повернення до мови, який згодом дослідники означили як Блюменберговий “метафоричний поворот”. Такий підхід зовсім не є поверненням до первісного мислення й до *imagines mundi* (образів світу), а є науковим мисленням за аналогією.

Аналіз засвідчує, що більшість універсальних метафор прямо проектується на літературні теорії; багато з них, набувши важливого значення в перекладознавстві, з часом були перенесені в літературознавство. Назвемо й коротко проаналізуємо найвагоміші з цих образів.

Найпоширенішими з них є *метафори двійництва*. Найдавнішою й найбільш продуктивною тут постає ідея відображення, що сягає корінням ще мімесису Аристотеля, мистецтва як відображення світу. Відтак з’являється *метафорична картина дзеркала*, яка з розвитком філософської думки набувала нових значень. Такими зокрема були ідеї викривленого зображення/кривих дзеркал у Бароко; містичності глибини віддзеркалення й “потойбічності” задзеркалля в Романтизмі; проведення аналогій між дзеркальним відображенням та “відображенням” речей світу в словах у системі психоаналізу.

Надзвичайно багато уваги відвів проблеми відображення в одній зі своїх розвідок М.Фуко [23]. За наочний приклад він обрав саме художнє полотно Веласкеса “Лас Меннінас”, адже його автор пропонує розуміння багатьох граней “дзеркальної” природи творчості. На ньому за допомогою ефекту дзеркал художник може візуально сприйматися на картині і водночас знаходитися поза нею. Тут дзеркало у центрі картини відображає зовсім інший простір за художником – простір, який без дзеркала не міг бути видимий за жодних інших обставин. До подібних прикладів вдається й Ю.Лотман [17], аналізуючи ряд подібних картин, у кожній з яких дзеркала відіграють роль розширення простору, уточнення зображення, зміни кута зору, різних перспектив тощо.

Мистецькі розвідки такого типу забезпечують надзвичайно багатий матеріал для осмислення розмаїття інтерпретаційних процедур, де роль дзеркала відіграє мова:

– Дзеркало відображає лише частину того, що видиме, тому зображення є метонімічним щодо зображуваного, як і рецепція чи інтерпретація – щодо твору.

– Дзеркало відображає не лише предмети, а й тло, що знаходиться поза ними. Це ж стосується й трактування художніх явищ. Якщо ж інтерпретація не відтворює загального тла, то вона позбавлена об’ємності, багатосаровості, розмежування у різних пластах зображення.

– Часто замість того, щоб відображати видимі об’єкти, дзеркало проникає крізь простір, захоплюючи і відтворюючи образи й предмети, недоступні для того, хто стоїть перед дзеркалом. Тому й інтерпретатор може розуміти твір краще від автора/інакше.

– І в дзеркалі, і в інтерпретації можуть мінятися місцями плани зображень: праве – ліве, верх – низ, зовнішнє – внутрішнє; другорядне може увиразнюватись, а те, що займало центральне місце, потрапляти в тінь. Тому ми відразу стикаємося з тим, що подвоєння за допомогою дзеркала ніколи не може бути простим повторенням: під різним нахилом до зображення додаються нові вісі, які або створюють додаткову глибину, або додають до зображення нові фрагменти.

– У дзеркалі суб’єкт (у нашому випадку – мова, твір, образ автора, світ) розсіюється, оскільки позбавляється цілісності, повноти, властивого контексту.

– Через неточність і мінливість зображення віддзеркалене “Я” перетворюється у нестабільну матрицю, права і ліва сторона міняються місцями. Тому в дзеркалі людина не тільки впізнає себе, а й бачить себе як Іншого. Дзеркальний двійник поєднує риси, які дають змогу побачити їх інваріантну основу, та зсуви, які створюють поле широким можливостей для художнього моделювання. Інтерпретація забезпечує своєрідний синтез “Я” та світу – “потойбічного” та “потойбічного”.

– При наявності двох чи кількох дзеркал ефект відображення ускладнюється. Маємо на увазі не лише те, що кожна мова, кожна культура, кожна епоха чи кожен інтерпретатор тлумачать/відтворюють оригінал по-іншому. Адже і в межах однієї системи можна говорити про існування “різних дзеркал”, на що вказував ще Е.Кассіре: “Пізнання, мова, міф, мистецтво – усі вони не просто дзеркала, що відображають дане буття, зовнішнє чи внутрішнє, таким, яким воно є; вони – не індиферентні опосередкування, а швидше джерела світла, умови бачення й початку всякого формотворення” [13; 28]. У даному разі точка зору означається як самостійний елемент, який можна відокремити від зображуваного об’єкта. Як і на картинах Веласкеса, саме інтерпретація – дзеркало і відтворена в ньому перспектива – дає змогу виявити протиріччя між плоскою природою відтворення та об’ємним характером зображеного у творі світу. Плоскість тексту вступає у суперечність з об’ємністю твору; мовний вимір – зі сферою іконічного, із вимірами уяви та фантазії. Жодне з дзеркал не пропонує точного відбитка образу; кожне дає лише часткове уявлення про нього, однак в сукупності їм притаманні властивості, що виражають істину.

– При наявності двох чи більше дзеркал створюється ефект перетину та накладання зображень. В одному дзеркалі можуть “зустрічатись” зображення з інших дзеркал, різні відображення суміщатися між собою. Подібний ефект спостерігається і при наявності двох чи більше інтерпретацій/перекладів, тоді іншомовні версії віддзеркалюють не лише першотвір, а й одну. При різному заломленні вони бачаться по-різному, інколи можуть співпадати. Тоді ж, коли одне дзеркало ставиться чітко навпроти іншого, то отримуємо ефект, наче “весь світ є відображенням самого себе” [21; 231].

Застосована до сфери інтерпретації метафора дзеркала виявляє глибинну проблему співвідношення реального/ілюзорного. Так само, як подвійність літературного тексту ініціює в семантичному полі гру “реальність – фікційність”, то у перекладі з’являється ефект невловимості межі між світом автора/світом першотвору та його відображенням. Часто “задзеркалля” не пропонує, чи й не може забезпечити цієї моделі світу. Виявляючи глибоку незримість видимого й вислизання з поля зору того, хто бачить, інтерпретація-дзеркало приховує стільки ж, чи навіть більше, аніж розкриває.

У літературознавчому дискурсі ХХ ст. дзеркало втратило функцію місця зустрічі автора й читача; двох мов, культур, епох, мистецьких світів. Від нього залишилася лише рамка, і воно вже не пропонує жодного зображення. Метафора дзеркала стала підмінятися *метафорою вікна*, що не забезпечує відгуку-відображення. У сфері літературної рецепції, інтерпретації чи перекладу ця ситуація нагадує ту, яку описав Г.Башляр: “І тоді світ справді постає по той бік дзеркала без амальгами. У ньому є уявна потойбічність, потойбічність чиста, однак “цієї сторони” нема” [4; 224].

Наступна метафора певним чином подібна до попередньої, однак значно її розширює. Це – метафорична картина *відображення у воді*. У ній зберігається ефект дзеркальності, але вода у своїй об’ємності забезпечує значно більшу глибину і перспективу, ніж одноплосинне дзеркало. Окрім того, з’являється можливість до дзеркального ефекту змінності долучити елемент плинності. Якщо люстро здатне фіксувати однобічні зміни – рухи предмета чи постаті, гру світло-тіні, вирази лиця, зміну настроєвості чи переміну тла, залишаючись при цьому незмінним, то водне відображення забезпечує аналогію, значно більше наближену до реального стану речей. Адже йде час, і в процесі рецепції змінюється не лише мова автора і його твір, а й те тло, яке забезпечує йому проникнення у світ іншої епохи, чужої літератури. Тому метафора відображення у воді втілює одночасно дві Гераклітові істини: і про неможливість двічі увійти в ту саму річку

(той самий стан мови, історичної чи літературної ситуації), і про неминучий стан речей, за яким “все тече, все змінюється” (у нашому випадку – мови, культури, літературні системи, мистецькі та авторські світи). Тому поверхня води не лише фіксує зміни зображуваного, а й накладає на нього свої власні порухи та зміни. Вода своєю здатністю відображення не лише подвоює світ і його предмети, а й пропонує їх нову глибину. Тому метафоричне багатство води можна відчутти одночасно і у відбитті, і в глибинах. Ця стихія також постає як фундаментальна метафора глибини. І не тільки це. Як окреслив Г.Башляр [3], вона ще й здатна “схрещувати” образи. Це відбувається завдяки тим предметам, які знаходяться в самій воді і через які значно важче, ніж у дзеркалі, виявити, чи ілюзорний певний образ чи реальний, чи він – відображення чи справді існує в глибинах вод.

Метафора водного відображення стає яскравим образом процесів, пов’язаних із перекладом, інтерпретацією, міжнародною рецепцією. Культура, яка приймає чужі твори, не є порожньою, як дзеркало. В її глибинах існує інший світ з іншими структурами та образами. Тому віддзеркалення вод – це не просте подвоєння відображуваного, а радше накладання обидвох зображень, обидвох світів один на одного. Це – детально описаний Г.Башляром, згодом докладно проаналізований Ж.Женеттом [12] феномен взаємного відбиття глибини води і неба. У ньому легко відчитуються різні ситуації рецепції у діалозі автор – читач, автор – перекладач, література-донор – література-отримувач. В ефектах їх відмінності/подібності також виявляється стан того самого Іншого. Із цим станом часто пов’язується *ефект нарцисизму*, але не у сенсі самолюбівання, а в сенсі самозаглиблення. Нарцис споглядає своє відображення і водночас показує себе Іншому, вимірюючи цим глибину власної душі. Проектуючись у чужий світ, прийнявши вигляд Іншого в чужому відбитті, не знайшовши підтвердження свого “Я”, його образ стає символом повного відчуження.

Різні за характером води є аналогіями до різних мистецьких виявів творчої рецепції. Адже вода мерехтлива і плинна – це не дзеркальне зображення, а віддзеркалення в уламках розбитого люстра. Тут кожен осколок дає відображення окремого елемента, але зв’язки між цими елементами втрачені. Їх можна лише добудувати в уяві, тобто скласти з них власну *мозаїку*.

Мистецькі світи приречені на руйнування, однак задля того, щоби з їхніх уламків народжувалися нові світи. Ці нові світи зруйнованих чи напівзруйнованих пам’яток минулого народжуються в кожній новій інтерпретації. Такої думки У.Еко: “У мозаїці кожен кусочок скла можна

розглядати як одиницю інформації, *bit*, а всю інформацію – як сукупність окремих одиниць. Відношення, які встановлюються між окремими кусочками традиційної мозаїки, жодним чином не є випадковими і підкоряються точним законам імовірності” [24; 193-194]. Авторський твір – це не випадкові уламки історії, культури чи національної пам’яті, асоціацій чи цінностей його творця (інша річ – донесений часом фрагмент старої писемності).

Мозаїчність притаманна самій мові. Попри те, що мозаїка приховує несподівані сліди різних дискурсів, із семіотичної точки зору ці сліди з минулого забезпечують достатньо обізаному спостерігачеві “стартові умови подорожі в те, що було якось у минулому” [10; 145]. Тому і читач, і інтерпретатор мають достатні підстави для того, щоб на основі окремих осколків як сигналів чи слідів мистецької цілісності опрацювати текстову “роздрібленість”, віднайти (чи наново створити) зв’язки між елементами в межах тексту й інтертексту і так реконструювати мозаїчну цілісність.

Кожен інтерпретатор вибирає власні варіанти рішень, однак кількість можливих виборів завжди обмежена. У цьому зв’язку К.Леві-Стросс [15; 50] вдався до аналогії з *калейдоскопом*, від якого не можна чекати більшої кількості комбінацій, ніж та, що закладена у кількості та конфігурації кольорових уламків, які він містить. Можемо вважати, що твір також пропонує випереджаючі моделі можливих прочитань та інтерпретацій, які спрацьовують, незважаючи на позірну невловимість окремих елементів мови, історії, психології, культури, що постійно мовби “пересипаються”.

В.Ізер [27] розглядав проблему перекладності в її зв’язку з проблемою калейдоскопічності індивідуальної та колективної пам’яті. Пам’ять пов’язує різні осколки минулих та теперішніх часів, фіксуючи/затримуючи необхідні зображення, витворюючи власні міфи із фрагментів колишньої культури. Адже зафіксовані зображення калейдоскопа тепер містяться лише в пам’яті, до них не можна повернутися вдруге. Навіть намагаючись повернутися до попереднього калейдоскопічного образу, ми не можемо отримати його ідентичної картини. Минуле “калейдоскопічної” пам’яті таке ж мінливе і невловиме, як і майбутнє. Нефіксованість чи остаточна незакріпленість зв’язків між окремими елементами забезпечують свободу для уяви реципієнта в активності читання. Це – також і “калейдоскоп свідомості”, який, на думку Г.Башляра, дає змогу сприйняти усі несподіванки поетичної мови” [5; 25-26]. Але у сфері літератури мозаїчність чи калейдоскопічність позначають не стільки розпад мови і дискурсу, скільки спонтанність і недоокресленість процесів написання/прочитання/інтерпретації.

Калейдоскопічність свідомості в рухомості елементів часо-простору дає змогу кожному інтерпретаторові віднайти і зафіксувати власну комбінацію з осколків мозаїки першотвору. Однак у найширшій перспективі самі ці твори й переклади постають як окремі уламки великої мозаїки інтертексту світової літератури (за Бартом, світу в цілому), яка калейдоскопічно змінюється з кожним новим рухом, перекладом, новою інтерпретацією. Тут кожен твір чи його інтерпретація назавжди залишаються окремим фрагментом.

Наступні метафори є певними модифікаціями попередніх образів відображення, але зі значно більше вираженим елементом відчуження. Такими є *метафори фото та камери* (за аналогією до статичності мозаїки та рухомості на тлі дзеркального механізму калейдоскопа). Як слушно спостеріг Р.Барт, “те, що Фотографія безконечно відтворює, мало місце лише один раз; вона до безконечності повторює те, що уже ніколи не може повторитися у плані екзистенційному” [1; 11]. До того ж існує загроза, що у багатстві знімків жоден не буде співпадати з істинним “Я” зображуваного. У контексті нашої проблематики найвагомніше те, що саме фотограф/інтерпретатор обирає фокус зображення: найменше зміщення фокусу змінює центр уваги і по-новому визначає все наступне прочитання (як, до речі, і визначає, що залишається у позакадровому просторі).

*Метафора камери* ще більше поглиблює аналогію, оскільки поєднує процес зображення з механізмом, який забезпечує відображення. Не другорядними при цьому виявляються лінзи й дзеркала, а їх роль нерідко виконують культурно-історичні та ціннісні чинники. “Суб’єктивність фокусується системою кривих дзеркал” [8; 257], – зазначав свого часу Г.-Г.Гадамер. Зі свого боку можемо додати: і різнофокусованих лінз, які ще й можуть підмінитися збільшувальним чи зменшувальним склом; тоді, відповідно, й копія буде деформованою щодо першотвору. Таким чином, інтерпретатор начебто виконує роль оптичного приладу, крізь який актуалізується первинний текст.

Так само, як метафору дзеркального відображення поглиблює метафора відбиття у воді, образ світлин поглиблюється образом *кінострічки* – рухомого зображення. До нього також додається ефект плинності, однак усі інші параметри – вибір фокусування, позакадрового простору, можлива повторюваність, неминучість суб’єктивності, яка забезпечує подібність, але не ідентичність, – залишаються такими ж. Не зникає й проблема вибору: кожен епізод можна було б відтворювати у сотні різних способів, кожен елемент можна залишити чи вилучити і т.п.

Суміжною є *метафора сну*, яка не лише

означає феномен двійництва, а подвоює сенси. Адже вже сама метафора як така означається як “сон мови” (*dreamwork of language*). Тлумачення снів потребує співпраці сновидця і вияснювача, навіть якщо вони зійшлися в одній особі. Так само і вияснення метафор несе на собі відбиток і творця, і інтерпретатора” [11; 336].

Паралель творчість – сон є чи не найдавнішим образом, який використовується в гуманітарних науках. Надзвичайно активно ця аналогія використовувалася в часи становлення і розвитку літературознавчої герменевтики, коли повсюдно звучала ідея, що “творчість поета споріднена зі сновидінням і межовими з ним станами” [9; 337]. Ще більшого поширення ця ідея набула в системі психоаналізу, де творчість поета постала як “сон серед білого дня”, “сон наяву”. Світ, побачений у сні, постає як відображення чи симетричний двійник реального світу, як світ-навиворіт. Інколи при читанні художніх творів може здаватися, що “відтворення – реальніше від самої реальності... Як життя є сном у сні, так і світ – відображення у відображенні” [3; 78]. Саме психоаналіз обґрунтував подвійну природу сну-письма, в якому поєднується явний та прихований зміст, і яке неможливо досягнути без віднайдіння зв’язку між цими пластами. Тут потрібне розшифрування символічного зв’язку між елементами, розуміння заміни цілого частиною та навпаки, суть конкретизації інакомовлення, відчитування натяків та алюзій. Розуміння сну як розгадки тайнопису вимагає окресленого Фрейдом “методу розшифрування” (*Chiffriermethode*), згідно з яким кожен знак за допомогою постійного ключа може бути замінений іншим знаком. Тобто кожен елемент прояву позасвідомого може перекладатися мовою розуму, раціонального. Трудність полягає в тому, що кожен сновидець створює свою власну граматику. Тому і сам Фрейд визнавав, що одне і те ж сновидіння у різних людей і за різних обставин може приховувати різні смисли. Сновидіння настільки залежить від словесного вираження, що вслід за Ференці Фрейд визнає, що кожна мова користується власною мовою сновидіння. Тому, на думку Фрейда, сновидіння (як і книги) не перекладаються на жодну іншу національну мову. Перешкода пов’язана з неможливістю точного відтворення несвідомого чи позасвідомого. Текст зітканий зі слідів – це текст, який неприсутній ніде, і який для розуміння потребує перепису і відтворення. Психічне письмо не підлягає перекладу. Для можливості бодай часткової його передачі цей текст треба спочатку перекласти з мови уяви та чуттів на мову думок.

Метафора сну передбачає дві ключові ідеї, що пов’язують її з інтерпретаторською сферою. По-перше, це – межовий стан між двома світами – своїм і чужим, реальним та ірреальним, свідомим та несвідомим; як шлях до іншої дійсності.

По-друге, це – енергія мови підсвідомого, мови символів та алюзій, яка не тотожна раціональній мові, тому потребує розшифрування та витлумачення.

Подібний інтерпретативний сенс пропонує метафора *міражу*. “Міраж – наче дивовижний сон всесвіту... А в літературі міраж постає як віднайдений сон” [4; 231]. Як і сон, “міраж виправляє реальність; він згладжує її недосконалість й усуває її недоліки” [3; 81]. Зі сферою сновидіння цей образ пов’язаний одним ключовим моментом – він також на межі між реальністю й ілюзією, між “бути” і “здаватися”. Саме тому образ міражу, в якому земні явища проявляють свою ідеальність, може допомогти в окресленні перетину реального та уявного.

Аналіз основних метафор двійництва у теоретико-літературних паралелях був би неповним без ще однієї широко функціонуючої образної картини – *метафори тіні*. У сфері мистецтва ця метафора використовувалася здебільшого як розгорнута модель Платонівської печери тіней. Якщо мистецтво є світом тіней, що проектує свої відображення у царство світла – царство ідей, то будь-яка перекладацька творчість може розцінюватись як “тінь тіні”. Проблема такої “тіньової” грані творчості може значно поглиблюватись, якщо до цього долучити ще й погляди романтиків про зовнішній матеріальний світ як тінь світу духовного, трансцендентного [18; 337-], або ж про мову як вторинну систему знаків, опосередковану різними кодами, яка також постає як “тінь тіні”.

Наявність у літературі атрибутів театральності, завдяки яким писемність, як вказує Ж.Дерріда, перетворюється на сцену історії та на гру світу, дає підстави для низки “театральних” аналогій. Їх можна визначати як аналогії *метонімічного* порядку, які при глибшому аналізі можуть розгортатися до ширших картин, спонукати до пошуків нових паралелей.

Ознаки театральності найбільше зберігаються в *метонімії маски*, яка в первинній творчості постає як *persona*, роль актора, а у похідних – як нова личина автора і його тексту. Маска, як і дзеркало, означає пограниччя. Вона також виконує роль медіума між людиною, яка її одягнула, світом, який вона репрезентує, і тим простором, до якого вона звернена. “Мова маскує думку. І маскує так, що з зовнішньої форми маски не можна скласти уявлення про форму замаскованої думки, бо форму маски присвоєно зовсім не для того, щоб із неї можна було впізнати форму тіла” [7; 36], – говорить Л.Вітгенштайн. За визначенням М.Фуко, “наш розум – це відмінність мов, наша історія – це відмінність часу, наше “Я” – це відмінність масок” [22; 210]. Недарма Р.Барт називав літературу “грою мовних ма-

сок” [2; 550]. У цьому сенсі зрозумілим постає висновок Ніцше та Гайдеггера про те, що не людина користується маскою, а маска-мова використовує митця задля власних цілей самовираження і самоконстатації. Саме з цих міркувань вона є “візуальним голосом”, невербальною мовою митця, що зберігає при цьому зв’язок із власним голосом.

*Метонімія голосу* як заміника автора виявляє свою продуктивність не лише у її зв’язку з прочитанням вголос чи театральним втіленням тексту. Ширшого розгортання набуває інша “звукова картина” – *метафора ехо*, де ехо, як і вода, є “дзеркалом голосів”. У такий спосіб відбувається інтертекстуальний діалог культур і літератур, при якому в окремому тексті ехом відлунують та відкликаються інші тексти. Саме тому Р.Барт називав текст “ехокамерою”, що створює поліфонію чи стереофонію як гру кодів та культур, де жодна мова не має переваги над іншою.

Подібного статусу набуває ще одна метонімія – *метонімія сліду*. Звичайно ж у літературі маємо справу з особливим слідом-письмом, у площині інтерпретації – зі слідом, залишеним на сліду. Тут вагомим чинником є часова дистанція, адже час (а не тільки культурні чи мовні втручання) змінює конфігурації слідів, розмиває їх чи стирає зовсім. При фігуративному висвітленні художнього тлумачення як маски масок, відлуння ехо, сліду, залишеного по сліду, ці ілюстрації можна звести до спільної метафори – Борхесової *книги в книзі*, Женеттового *палімпсесту*. Багатозарова глибина прочитання тексту з кожною новою інтерпретацією ще більше поглиблюється.

У своїй функціональності цей живий палімпсест стирання та віднайдення слідів постає ще й як рух – як шлях і прокладання шляху, де, як твердить П.Рікер у “Конфлікті інтерпретацій”, “ми йдемо до мови, однак мова – це також дорога” [19; 140]. А інтерпретація стає формою віднайдення і вивчення “втрачених” доріг. Однак, це – не просто дорога, а пошуки ефективного шляху у безконечній мережі слідів, стежок і доріг. До цього спонукає і розгорнута Л.Вітгенштайном теза про мову як “лабіринт стежок”, і окреслений Х.Л.Борхесом простір мистецтва як “сад розгалужених стежин”, і оприлюднена Г.Марселем модель *Homo viator* – людини мандруючої – в опублікованій у 1945 р. однойменній книзі. Дорога набуває ознак ускладненого лабіринту, де на шляхах та коридорах трансцендентного можна загубитись і ніколи не знайти належного шляху. Подібні дослідження окреслили загадковий феномен мови й тексту як простір незліченних можливостей, безмежну множину сенсоутворень, як складне плетиво прихованих смислів, де рухомість і мінливість

системи призводить до мінливості ідентичності тексту та його значень.

У ХХ столітті ознак лабіринту набуває не лише художній текст, а й процес його прочитання. У розгортанні його подій читач вже не може обрати якусь одну траєкторію руху, а повинен паралельно опрацьовувати і брати до уваги різні можливі шляхи й перспективи розвитку тексту, часто несумісні, суперечливі. “Із будь-якої точки тексту розходиться багато слідів, що перетинаються між собою, відсилають один до одного і утворюють безперервно зростаючу мережу, *ризому*, де можна подорожувати до безконечності”.

На початку ХХ століття метафоризації когнітивних практик сприяла теорія відносності Айнштейна, елементи якої проникли у всі сфери наукового знання. Постулати теорії відносності, застосовані до сфери мистецтва, стали поштовхом до нагромадження у цій царині раніше не властивої їй фізико-математичної термінології, яка виробила ще один пласт наукової метафорики. За аналогією до фізичних законів почали говорити про атомну будову мови (Д.Девідсон), вбачаючи у найменших неподільних частинах мови слова чи висловлювання (М.Фуко). Подібно до математичних форм викладу стали відшукувати “словесні формули” (зокрема Н.Фрай, вслід за К.-Г.Юнгом, вважав архетипи “первісними формулами”, “незмінними константами”, які можна “покласти в основу системи координат”), і не лише це. В літературознавстві й дотичних дисциплінах (філософії, психології, культурології) набули нового значення такі математичні терміни, як *парабола* (у сенсі притчевості та *симетрії* алегоричних значень), *гіпербола*, *проекція*; *сфера* (у сенсі дискурсу, контексту). Навіть герменевтичне коло набуло ознак *кола електричного*, адже почали говорити про його можливість *замкнутість* або *розімкнутість*. Щодо явищ інтерпретації та культурних взаємодій, то почали говорити про проблеми *ядра і периферії* та їх заміщення, про проблему *силових ліній*, *різноспрямованих векторів* та *полів* (культурного поля, інтертекстуального, асоціативного), про своєрідну *дифузію* культур та літератур, про різний характер *руху* мистецьких явищ (лінійний, спіральний і т.п.), про відмінності середовищ, а також про можливі пошуки *спільного знаменника*, *дотичних точок*. У підсумковому розділі “Анатомії критики” (1957) Н.Фрай [26] докладно окреслив можливість проведення паралелей між математичною та словесною науковими сферами: “Література, як і математика, є мовою, але мовою, що сама по собі не репрезентує істину, а може забезпечувати засоби для вираження будь-якого її числа... Математичний і вербальний універсуми безсумнівно є різними шляхами ося-

гнення того самого універсуму” [26; 354]. Зусилля обох наук у межах кожної системи спрямовані на уніфікацію досвіду, досягнення єдності та на пошуки спільних значень. В обох випадках усі труднощі зводяться до проблеми “плюральності мов” та неможливості її подолання, тобто знову ж таки заземлені у сферу трансляції, перекладу. Це найбільше увиразнюється при цілісному аналізі системи.

Можливість проведення паралелей між математичною та гуманітарною сферами (більше того – їх взаємодію) обґрунтувала й Ю.Крістева: “Союз двох теорій (семантики й математики) приводить до того, що логіка семантичної теорії редукується на користь логіки математичної... аксіоматика поетичної мови все ж буде будуватись як одна з гілок символічної логіки” [14; 508]. А вже “сама в математиці з її символізмом наука виявляє праобраз того дискурсу, який пишеться у просторі, мовби вібруючи в актах саморозпаду” [14; 511]. Водночас французька дослідниця застерегла, що “використання понять, запозичених з новітньої математики, може носити лише метафоричний характер” [14; 508].

Можна говорити й про зворотні явища – запозичення художніх метафор у дискурсах точних наук (напр. промінь, пучок енергії, сила притягання тощо). На подібність аналізу художніх текстів із аналогічними явищами фізики вказував також У.Еко. На його думку, такі аналогії або відображають характерну для сьогодення кризу, або свідчать, що “поетика в гармонії з сучасною наукою виражає позитивні можливості людини, здатної постійно оновлювати власні схеми життя і пізнання, плідно розвивати власні здібності і розширювати свої горизонти” [24; 56]. Такий перегук наук, що засвідчує взаємозв'язок проблем з різних галузей сучасної культури, вказує на спільні елементи нового бачення світу.

На сьогодні нові тенденції у літературному просторі ХХ ст. – фрагментарність, мозаїчність, плінність, монтажність, палімпсестність – спонукають до нових пошуків у сфері інтерпретації. Ірраціоналізація словесної сфери призвела до урізноманітнення підходів до текстових явищ,

що згодом уможливило наростання “ірраціонального” пласту досліджень у літературознавчих студіях. Сучасна метафорологія увібрала в себе багатий досвід минулих поколінь і започаткувала нелегку працю з систематизації такого досвіду. Сьогоднішні результати її досліджень та аналізу дають підстави вважати, що позитивною якістю метафорологічного підходу є можливість окреслити ті явища міжлітературної комунікації та феноменів трансляції, які залишаються недоступними, або ж є частково недоступними для раціональних методів вивчення. Допустимість та прийнятність метафорологічного підходу в царині словесної творчості підтверджується природою самого мистецтва. Його суть полягає у подвійній грі, де один елемент вказує на присутнє, теперішнє, іманентне, а інший знаходиться у площині трансцендентного, тут-відсутнього.

Метафорологічний підхід дає змогу глибше проникати в природу аналогій – і художніх, і наукових – і цим наблизитися до виявлення істини. Близько століття тому на питання “Що таке істина?” Ф.Ніцше відповідав: “Крокуюча армія метафор”. На сьогодні цієї ідеї не зреклися ті вчені, які шукають відповіді на питання, пов'язані з істиною інтерпретації. Зокрема Д.Девідсон вважає, що “марно пояснювати, як функціонують слова, коли вони створюють метафоричні й образні значення, або як вони виражають особливу поетичну чи метафоричну істину. Ці ідеї не пояснюють метафори – метафора сама пояснює їх. Коли ми розуміємо метафору, ми можемо назвати те, що ми зрозуміли, “метафоричною істиною” [11; 338].

Довготривала історія розвитку наукових теорій та концепцій наповнена метафоричними картинками та ілюстраціями, які, мабуть, тому і виявились найживучішими, бо найбільш підійшли до осягнення істини і описують її найбільш адекватним чином. Повернення в аналітичному дискурсі до метафорологічної рефлексії обіцяє сучасному літературознавству нові відкриття та несподівані знахідки, віднайдення колись забутих та освоєння нових наукових горизонтів.

## Література

1. Барт Р. Camera Lucida. Коментарий к фотографии. – М.: Ad Marginem, 1997.
2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1989.
3. Башляр Г. Вода и грёзы. Опыт о воображении материи. – М.: Издательство гуманитарной литературы, 1998.
4. Башляр Г. Грёзы о воздухе. Опыт о воображении движения. – М.: Издательство гуманитарной литературы, 1999.
5. Башляр Г. Фрагменты Поетики Вогню. – Харків: Фоліо, 2004.
6. Блюменберг Г. Світ як книга. – К.: Лібра, 2005. – 544 с.
7. Вітгенштайн Л. Tractatus Logico-Philosophicus. Філософські дослідження. – К.: Основи, 1995.
8. Гадамер Г.-Г. Істина і метод. – Т. 1. – К.: Юніверс, 2000.
9. Дильтей В. Собр. соч.: В 6-ти томах. – Т. IV. – М.: Дом Интеллектуальной Книги, 2001.
10. Ділі Дж. Основи семіотики. – Львів: Арсенал, 2000.
11. Девідсон Д. Істина и интерпретация. – М.: Практика, 2003.

12. Женетт Ж. Фигуры.: В 2-х томах. – Т. 1. – М.: Издательство имени Сабашниковых, СЕН, 1998.
13. Кассирер Э. Философия символических форм. – Т. 1. – М.; СПб.: Университетская книга, 2002.
14. Кристева Ю. К семиологии параграмм // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. – М.: Прогресс, 2000.
15. Леві-Строс К. Первісне мислення. – К.: Український Центр духовної культури, 2000.
16. Лотман Ю. Внутри мыслящих миров // Лотман Ю. Семиосфера. – СПб.: Искусство-СПб, 2004.
17. Лотман Ю. Текст в тексте // Лотман Ю. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб.: Академический проект, 2002. – С. 58-78.
18. Новалис. Фрагменти // Мислителі німецького Романтизму. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2003.
19. Рикёр П. Конфликт интерпретаций. – М.: Канон-Пресс-Ц, 2002.
20. Рорти Р. Случайность, ирония и солидность. – М.: Русское феноменологическое общество, 1996.
21. Тодоров Ц. Теории символа. – М.: Дом Интеллектуальной Книги, 1999.
22. Фуко М. Археология знания. – К.: Основи, 2003.
23. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. – СПб.: А-сид, 1994.
24. Эко У. Открытое произведение. – СПб.: Академический проект, 2004.
25. Evans R. Metaphor of Translation // Routledge Encyclopedia of Translation Studies. Ed. by Mona Baker. – London; New York, 2001. – P. 149-153.
26. Frye N. Anatomy of Criticism. – Princeton and Oxford: Princeton University Press, 1990. – 383 p.
27. Iser W. Coda to the Discussion // The Translatability of Cultures. Figurations of the Space Between. Ed. by S.Budick and W.Iser. – Stanford, California: Stanford University Press, 1996. – P. 294-302.