

**ЛІТЕРАТУРНА КРИТИКА
І РЕПЕРТУАР ТЕОРЕТИЧНИХ ІДЕЙ
XX СТОЛІТТЯ**

Флорій Бацевич

**МОДУСИ СПРИЙНЯТТЯ СВІТУ, ОБ'ЄКТИВНА (РЕФЕРЕНЦІЙНА)
МОДАЛЬНІСТЬ І ТИПОЛОГІЯ ТЕКСТІВ**

Світлана Луцак

**СИНЕРГЕТИЧНІ ПАРАМЕТРИ УКРАЇНСЬКОГО
ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНОГО І МЕТАКРИТИЧНОГО ДИСКУРСУ
МЕЖІ ХІХ – ХХ СТОЛІТЬ**

Іван Лучук

**ПИТАННЯ МИСТЕЦТВА ПОЕТИЧНОГО В УКРАЇНСЬКИХ
ЛІТЕРАТУРНИХ МАНІФЕСТАХ 20-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ**

Юлія Цар

**ПОНЯТТЯ «АПЕРЦЕПЦІЇ» В СИСТЕМІ КАТЕГОРІЙ
ПСИХОЛОГІЧНОЇ КОНЦЕПЦІЇ ОЛЕКСАНДРА ПОТЕБНІ**

Данило Ільницький

**У ПРОЕКЦІЇ ДВОХ ДЗЕРКАЛ:
ІНҐАРДЕН І АНТОНИЧ У ФЕНОМЕНОЛОГІЧНОМУ ДИСКУРСІ**

Флорій Бацевич Модуси сприйняття світу,
об'єктивна (референційна)
модальність і типологія текстів

Попри значну кількість праць, присвячених лінгвістичному аналізу текстів (дискурсів), їхня загальна типологія досі не створена. Як справедливо зазначає Н. Валгіна, «типологія тексту, незважаючи на своє центральне становище в загальній теорії тексту, дотепер опрацьована недостатньо. Не визначені ще загальні критерії, які мають бути покладені в основу типологізації» [5, с. 112].

На нашу думку, проблема створення типології текстів належить до т. зв. «вічних» проблем не лише науки про мову, але й низки інших дисциплін гуманітарної сфери знань. І хоча деякі лінгвісти наполягають на тому, що пошук єдиних підстав такої типології, хтозна, чи буде успішним і пропонують акцентувати увагу на глибшому опрацьованні окремих типів текстів [7, с. 19], вважаємо, що такий пошук мусить тривати й надалі, враховуючи не лише інтереси мовознавства, а й суміжних наук.

Пропоновані міркування стосовно типології текстів не претендують на вичерпність чи бодай універсальність; у них викладений один із можливих поглядів на загальні підстави типології текстів, в основі яких лежить ідея про найзагальніші типи (модуси) усвідомлення (сприйняття) людиною зовнішнього і внутрішнього світу в координатах існування, творення світу, тобто його породження (фреймінгування) VS «деконструкції» (рефреймінгування) «цього» світу, а також залежної від цих модусів текстової модальності, передовсім модальності об'єктивної.

Переважаюча більшість дискурсивних практик (і, відповідно, створених за їхньою допомогою текстів), які обслуговують

різноманітні культури в різні епохи їх існування, є, так би мовити, референційно визначальними, такими, що «прив'язують» їх творців і користувачів до певного світу: дійсного чи «можливого». Саме вони поєднують систему сприйняття та осмислення світу людиною з існуючими знаковими системами в єдину фреймову мисленнєву структуру, яка має характер неповторної ідіоетнічної картини світу, в межах якої розгортається свідоме життя людини. Ці тексти можна назвати **фреймінговими**.

У деяких культурах поряд із «звичайними» текстами, «вписаними» в існуючу картину світу, наявні тексти (і відповідні їм дискурсивні практики), які можна назвати **рефреймінговими**. Їхнім завданням є руйнування звичних для носіїв мови фреймів і, відповідно, картин світу. У християнстві до таких текстів певною мірою можна зарахувати тексти **апофатичного** (негативного) богослов'я [14]. **Апофатика** – глибинна складова містичного напрямку Східної Церкви, сформована її «батьками» – кападокійцями – ще в перші століття християнства і поглиблена в XIV ст. у працях візантійських теологів (перш за все Григорія Палами). Тексти апофатичного богослов'я мали значний вплив на доктрину православ'я, були популярні на теренах України в XV–XVII ст.

Світоглядною основою апофатизму є неоплатонізм і, ширше, – «східні» філософські й теологічні вчення про внутрішню німотність (ісихію, тобто ментальний «морок»), неадекватність звичних понять, зафіксованих у мові, для вираження сутності Творця. Це шлях до тієї глибинної зміни стану свідомості, коли вона отримує «безперервність, яка не може бути редукованою до дискретності мови» [11, с. 254]. Мета апофатичних дискурсивних практик – очищення розуму від звичних понять і оцінок, підготовка віруючого до безпосереднього спілкування з непізнаваним у своїй сутності, але доступним у своїх енергіях Богом. Засіб такого очищення – апофатичні тексти. Результат – частковий (або повний) рефреймінг, «когнітивний ступор», «зупинка внутрішнього діалогу» (термін К. Кастанеді), «етичне зачудування і потрясіння», а в кінцевому підсумку – досягнення внутрішнього просвітлення, ісихії, «замовкання всього», занурення у «Боже-ственний морок», злиття з Божественними енергіями [9, с. 31].

Найважливішою комунікативною особливістю апофатичного тексту слід уважати те, що його зміст і форма скеровані на повну трансформацію звичних у катафатичних богословських текстах етичних оцінок і позитивних визначень атрибутів Бога. Адресат апофатичних текстів – типовий глибоко віруючий християнин, вихований на катафатичному богослів'ї, який не має досвіду спілкування з Трансцендентним. Тому завданням автора тексту є формування в свідомості надчуттєвої сфери, тобто, по суті, створення нового «Его» адресата. Саме цим пояснюється «суцільна (тотальна) перформативність» апофатичного дискурсу.

Одним із найважливіших комунікативних прийомів рефреймінгу, введення адресата в стан ісихії (тобто ментального «морюку») є руйнування звичних для ортодоксального християнина етичних концептів і визначень атрибутів Творця. Зокрема визначення проявів енергії Бога як *блага, добра, любові, милості, співчуття* тощо піддаються негачі:

...Бог – це не душа і не розум..., ні число, ні міра..., ні могутність..., ні буття і ні сутність, ... ні вічність, ні час, ні премудрість, ні благо, ... ні добро, ні милість, ... ні царство, ні премудрість, ні єдине і не єдність, не божество, ... ні синівство, ні батьківство, ні взагалі будь-що з того, що нами або іншими (розумними) істотами може бути пізнаним... Він ні темрява, ні світло, ні хибність, ні істина... стосовно Нього абсолютно неможливі ні позитивні, ні негативні судження... перевершування всього сутнього Тим, Хто поза всім сутнім, – безмежне [1, с. 9–10].

Як зазначають теологи, в апофатичному дискурсі НЕ, НІ – це не просто заперечення, це «цілком своєрідне “НЕ”, символічне “НЕ” – “НЕ” незіставності, а не обмеження» [18, с. 110]; його глибинним смислом є ‘трансцендентне ПОНАД’ або ‘перебування поза всім, що може бути позначене словом’, оскільки, як зазначив один із найвидатніших християн-містиків Діонісій Ареопагіт (IV ст.), «для нього не існує ні слів, ні найменувань, ні знань» і лише «повне незнання і є пізнанням Того, Хто перевищує все пізнаване» [1, с. 11].

Отже, апофатичний дискурс можна визначити як логіко-семантичний рефреймінг, що має за мету руйнування як звичної аристотелівської ієрархії понять, співвідношення їхнього

обсягу і змісту, так і найважливішого – звичного, «автоматизованого» сприйняття й інтерпретації семантики слів-визначень атрибутів Бога і, насамперед, слів, які стосуються етичної концептосфери.

Із поняттям «модус існування світу» у сприйнятті людини тісно пов'язане поняття мовної модальності.

Спробуємо обґрунтувати найзагальнішу типологію фреймінгових текстів, які, як уже згадувалося, домінують у всіх лінгвокультурах, з опертям на поняття об'єктивної модальності. Принагідно зазначимо, що об'єктивна модальність привертає значно меншу увагу дослідників порівняно з модальністю суб'єктивною, якій присвячена значна література [див., напр., огляди в: 15; 16].

Говорячи про категорію об'єктивної модальності, зазначимо, що «у практиці лінгвістичних досліджень межі вживання терміну “модальність” втратили свою визначеність. Тракткування модальності в сучасній лінгвістиці надзвичайно широке, до того ж важко знайти двох авторів, які трактували б модальність однаково» [3, с. 67]. Попри те, як зазначає О. Бондарко, можна виділити три основні рівні представлення ієрархії модальностей у мові: 1) рівень загальнономодальний як інваріант модальностей в мові; 2) рівень виділення окремих типів модальних значень; 3) рівень виявлення варіативності (субкатегоризації) модальних значень [4, с. 60]. Попри існування значної кількості підходів до розуміння сутності модальності, все ж можна говорити про те, що домінантою цієї лінгвістичної категорії є ставлення до найзагальнішої ознаки (модусу сприйняття світу) – реальності / нереальності [див., напр.: 4, с. 59; 10, с. 303; 6, с. 338 та ін.]. Інакше кажучи, особа мовця, його позиція, точка зору в явному чи прихованому вигляді включені в будь-яке тлумачення модальності, тобто дійсність завжди представлена в сприйнятті автора тексту (мовця, адресанта) [4, с. 64; 3, с. 67].

У вимірах типології текстів нас цікавитиме перший, найзагальніший рівень категоризації – загальнономодальний. Зрозуміло, що на цьому рівні абстракції йдеться, по суті, про сприйняття і осмислення людиною світу в найзагальніших онтологічних координатах (координатах існування) **«Реальне VS Нереальне»**. У філософії «реальне» («реальність») тлумачиться як «все те, що

існує, тобто весь матеріальний світ, включаючи всі його ідеальні прояви» [17, с. 477], як «**наявне, обмежене, визначене буття в формі речей** (предметів, якостей, дискретних індивідів» [13, с. 579] Реальне може поставати в аспектах актуальності / не актуальності; нереальне, в свою чергу, може розцінюватися з використанням найрізноманітніших категорій, які можуть бути зведені до потенційного (гіпотетичного), ірреального (не існуючого з позицій «цього світу») та абсурдного (стосовно «цього світу»).

Об'єктивна модальність – обов'язковий семантико-прагматичний «вимір» будь-якої комунікативної одиниці (висловлення, мовленнєвого жанру, тексту, дискурсу), складник її предикативності (пропозитивної, референційної частини), який виражає відношення того, про що повідомляє адресант (мовець, автор), до об'єктивної дійсності в аспекті її реальності VS ірреальності, можливості VS неможливості, бажаності VS небажаності, необхідності VS вірогідності змісту повідомлюваного. У такому розумінні об'єктивна модальність може тлумачитись як *модальність референційна* [2, с. 127 і далі], оскільки вона пов'язується зі станами зображуваного світу. Усі засоби формування цього типу модальності мають певні рівні ієрархії: від конкретних морфологічних категорій до певних слів службових частин мови і різних типів складних речень.

Як показують спостереження, найважливішу категорію об'єктивної модальності – **«реальність VS нереальність»** – можна реалізовувати у вигляді окремих типів текстів. Зокрема, спираючись на різні прояви категорії «нереального» (ірреальне, потенційне, абсурдне) можна виділити низку підтипів текстів із різним співвідношенням реального та нереального:

1. Нереальне (як потенційне, «передбачуване наукове») може зображуватись як реальне, існуюче. На такому типі вияву об'єктивної модальності побудований, зокрема, жанр наукової фантастики. Він постає як окремий тип дискурсу зі своїми моделями адресантів і адресатів, подієвим змістом, моделюванням минулих і майбутніх подій, комунікативними смислами і, найголовніше, своєю суб'єктивною модальністю «серйозності». У цьому типі дискурсів дійові особи, події, «факти» тощо, які з позицій сучасної наукової картини світу не можуть бути в реальній

дійсності, представлені як реальні; створюється своя дискурсивно-фантастична реальність, науково-фантастична картина світу. Приклад із науково-фантастичної трилогії Айзека Азімова «Фонд»:

О 13.25 на сімдесяти п'яти космічних кораблях Фонду прозвучав адміральський зумер, і вони створили максимум прискорення в лоб калганійському флоту, який був утричі сильнішим. Калганійські щити вступили в дію, випустивши промені страшної енергії. Кожен із трьохсот кораблів сконцентрувався в одному напрямку, в напрямку цих ненормальних атаквальників, які підходили невпинно, безстрашно, і ... О 13.30 із порожнечі з'явилося п'ятдесят космічних кораблів під командуванням Ценна і в одному стрибку через гіперкосмос до розрахованого мосту в розрахований час – і попрямували на неприкритий тил калганійців (переклад з російської наш. – Ф. Б.).

2. Нереальне (як «літературне реальне»). До цього типу об'єктивної модальності тяжіє вся художня література реалістичного характеру, художня фантастика, тексти «фентезі», а також деякі фольклорні, міфічні, міфологічні, казкові, містичні типи текстів.

3. Нереальне (як гіперболізоване, доведене до меж свого прояву «реальне») подане як «істинно» реальне; воно вплетене у звичну, знайому читачеві, часто побутову «канву» розгортання сюжету. Фантасмагорія як гіперболізована і символізована «витяжка» можливого безглуздя нормального стану речей зображається саме як «нормальний стан речей» у звичайному житті людини. Такий тип об'єктивної модальності трапляється при створенні різноманітних антиутопій, наприклад, у романі Дж. Орвела «1984». Невеликий фрагмент із цього роману:

[Вінстон Сміт працює в Міністерстві правди, де кипить робота з «виправлення» минулого для потреб правлячої партії Ангсоц. Сміт змінює те, що десятками років тому було надруковано в газеті «Таймс»]. Що відбувалося в невидимому лабіринті, до якого вели пневматичні труби, він точно не знав, мав лише загальне уявлення. Коли всі поправки до даного числа газети будуть зібрані й звірені, номер надрукують знову, старий примірник знищать і замість нього підшиють виправлений. У цей процес безперервних змін залучені не лише газети, але й книги, журнали, брошури, плакати, листівки, фільми, фонограми, карикатури, фотографії – всі види літератури і документів, які

могли б мати політичне або ідеологічне значення. Щоденно і заледве не щохвилини минуло підгасовувалось під теперішнє. Тому документами можна було підтвердити правильність будь-якого передбачення партії; жодна новина, жодна думка, що суперечили б потребам сьогодення, не існували в записях. Історію, як старий пергамент, відшкрібали дощенту і писали знову – стільки разів, скільки потрібно. І не існувало жодного способу потім довести підробку.

Реалії тоталітарних політичних систем гіперболізуються, символізуються, влітаються у контекст звичайного життя людини і творять фантазмагоричну картину «ірреальної реальності».

4. Нереальне (як «космічно-містичне») зображається як реальне, але не для всіх, а лише для обраних, «медіумів-нараторів», які передають сприйняте ними знання іншим, «не обраним», «звичайним», «пересічним» людям. Це, перш за все, дискурси (тексти) «медіумного» характеру, в яких люди, наділені надзвичайними екстрасенсорними здібностями, сприймають послання, створені вищими космічними силами, що опікуються долею жителів Землі. «Медіуми-наратори» перекладають ці послання на «звичну» мову землян і видають книги, в яких ці послання витлумачено. Прикладом таких текстів є так звані «Книги Крайона», написані медіумом, досить відомим письменником Лі Керолом [8]. Фрагмент тексту:

Я Крайон із магнітної служби. Я створив систему магнітної ґратки вашої планети. На створення цієї ґратки пішли зони часу Землі. Ця система балансувалась і перебалансовувалась, щоби відповідати фізичним вібраціям вашої планети, що розвивається. Коли я починав тут роботу, то те, що ви сприймаєте як позитивний і негативний полюси Землі, мінялося місцями багато разів. Ваша наука може це довести: подивіться на шари ґрунту, які показують, що в процесі еволюції Землі відбувались численні «перемикання» північного і південного полюсів. Все це відбувалось до того, як дозволили існувати вам.

5. Нереальне (як «символічно-підсвідоме») зображується як «символічно реальне». Цей тип об'єктивної модальності найповніше втілюється в тексти типу сонників. У подібних текстах наявний особливий тип модальності: підсвідоме подається як можливе; підпорогове виводиться в «світлу» частину свідомості й тлумачиться символічно. Так, наприклад, побачити уві сні

воду може символізувати: *пити чисту воду* – до щастя; *каламутну* – очікуй хворобу; *іти в брудній воді* – розчарування; *занурюватися у воду* – потрапляти в нелегку ситуацію в особистому житті; *вмиватися* – очікуй на радість, звільнення від чогось гнітючого; *лити воду* – чекай сорому, помилки; *поливати щось водою* – можлива якась втрата; *дивитись на водоспад* – очікуй страшної зустрічі («Енциклопедія снів»). До цього типу дискурсів тяжіють тексти «видінь» історіософського («Троянда Світу» А. Андреева) і теософського (твори О. Блаватської) характеру.

6. Нереальне (як «символічно-космічне») зображується як «можливе реальне». Такий тип об'єктивної модальності втілюється в тексти різноманітних астрологічних прогнозів, гороскопів тощо. В них, спираючись на символічне тлумачення розташування зірок і планет, а також враховуючи зодіакальні знаки, автори текстів моделюють (прогнозують) можливі варіанти розвитку подій для конкретних особистостей та людей, народжених під конкретним знаком зодіака. Подібні прогнози досить туманні; формулювання у них подаються в найзагальнішому вигляді. Наприклад, для людей, народжених під знаком «Близнюків», на 26 листопада 2008 р. був складений такий гороскоп:

Найбільш ймовірно, нинішній день стане для вас певним перехідним етапом. Вам доведеться пережити масу найрізноманітніших почуттів. Спробуйте проштовхнути свою позицію в ділових розмовах навіть тоді, коли ваші партнери будуть проти цього.

7. Нереальне-бажане зображується як «реальне в найближчому часі», тобто гіпотетичне. Типовим дискурсивним утіленням цього типу модальності є так званий утопійний дискурс, до якого варто долучити «дискурс наукового комунізму». Наведемо фрагмент словникової статті «Комунізм» із видання «Науковий комунізм. Словник»:

Комунізм – це суспільство без класів, суспільство повної соціальної рівності для всіх його членів. Повна соціальна рівність і вища соціальна справедливість, наявність усього необхідного для задоволення розумних потреб людини, утвердження колективізму і взаємодопомоги – все це сприятиме всебічному розвитку людей, розквіту особи [12, с. 95–96].

8. Нереальне як «абсурдне реальне». У філософії «абсурд», «абсурдне» тлумачиться як таке, що немає або втратило сенс, смисл свого буття [13, с. 11]. **Найчастіше виявляється в т. зв. абсурдних (абсурдистських) текстах художньої літератури, наприклад, у п'єсах Е. Йонеско, С. Беккета, творах Д. Хармса та ін. Приклад абсурдного стану речей в «оповіданні» Д. Хармса:**

Был один рыжий человек, у которого не было глаз и ушей. У него не было и волос, так что рыжим его называли условно. Говорить он не мог, так как у него не было рта. Носа у него тоже не было. У него не было даже рук и ног. И живота у него не было, и спины у него не было, и хребта у него не было, и никаких внутренностей у него не было. Ничего у него не было. Так что непонятно, о ком идет речь. Уж лучше мы о нем не будем больше говорить.

Абсурдний світ вимагає такого ж стилю викладу, оповіді, який часто переростає в «ігровий стиль»:

Хотите, я расскажу вам рассказ про эту крюкицу? То есть не крюкицу, а кирюкицу. Или нет, не кирюкицу, а куриякицу. Фу ты! Не куриякицу, а кукрикицу. Да не кукрикицу, а кирикрюкицу. Нет, опять не так! Курикрятицу? Нет, не курикрятицу! Кирикурюкицу? Нет, опять не так! *Забыл я, как эта птица называется. А уж если б не забыл, то рассказал бы вам про эту кирикукрюкицу* (Д. Хармс).

Абсурдний та ірреальний тексти відрізняються низкою ознак зображуваних у них світів. Ірреальний та абсурдний світи – це світи, які не існують, вони результат ментальної діяльності людини. Об'єкти ірреального світу можуть бути надзвичайно специфічними, однак їх «поведінка», функціонування є логічними, підлягають законам причиново-наслідкових зв'язків цього світу. Ірраціональний світ не обов'язково співвіднесений зі світом реальним. Абсурдний світ сприймається як контрастний до реального; він з ним співвіднесений за сприйняттям людини. Однак «об'єкти» в абсурдному світі (і, відповідно, тексті) поводять себе не так, як у світі реальному; це поведінка об'єктів світу, який втратив свої найважливіші координати, зокрема, причиново-наслідкові зв'язки, логіку плину часу, організації просторових у тощо.

Отже, об'єктивна (референційна) модальність – це семантико-прагматична категорія, яка в процесах породження усіх

складників міжособистісного, групового та інших типів спілкування поряд з емпатією конкретизує точку зору його учасників. Модальність, як і емпатія, виступає засобом «упаковування» інформації у висловлюваннях, дискурсах (текстах) і мовленнєвих жанрах, тобто є загальною комунікативною категорією у міжособистісному, груповому та інших типах спілкування. Об'єктивна модальність виявляється як важливий чинник добору і розгортання різних типів текстів (дискурсів), а також засіб формування стратегій і тактик інтеракції людей.

Список літератури

1. Ареопагит Дионисий. Мистическое богословие // Мистическое богословие. – К., 1991. – С. 11–124.
2. Баранов А. Г. Функционально-прагматическая концепция текста. – Ростов-на-Дону, 1993. – 182 с.
3. Бирюлин Л. А., Корди Е. Е. Основные типы модальных значений, выделяемых в лингвистической литературе // Теория функциональной грамматики: Темпоральность. Модальность / Под ред. Бондарко А. В. и др. – Ленинград: Наука, 1990. – С. 67–71.
4. Бондарко А. В. Вступительные замечания // Теория функциональной грамматики... – С.???
5. Валгина Н. С. Теория текста: Учебное пособие. – М.: Логос, 2004. – 280 с.
6. Вихованець І. Модальність // Українська мова. Енциклопедія. – К.: Вид-во Українська енциклопедія ім. М. П. Бажана, 2000. – С. 338–39.
7. Дымарский М. Я. Проблемы текстообразования и художественный текст: На материале русской прозы XIX–XX вв. / 3-е изд., испр. – М.: Ком книга, 2006. – 296 с.
8. Керрол Л. Крайон. Последние времена. Ченнелинг-информация, переданная с любовью. – Киев: София, 2006. – 176 с.
9. Лосский В. Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. – М., 1991. – 236 с.
10. Ляпон М. В. Модальность // Лингвистический энциклопедический словарь. – М.: Сов. Энциклопедия, 1990. – С. 303–304.

11. Налимов В. В. Вероятностная модель языка. – М., 1979. – 326 с.
12. Науковий комунізм. Словник. – К.: Політвидав України, 1985.
13. Современный философский словарь. – М.: Академический Проект, 2004. – 864 с.
14. Спивак Д. И. Лингвистика измененных состояний сознания. – Л., 1986. – 246 с.
15. Теория функциональной грамматики... – 264 с.
16. Ткачук В. Категорія суб'єктивної модальності / Наук. ред. проф. А. П. Загнітко. – Тернопіль: Підручники й посібники, 2003. – 240 с.
17. Философская энциклопедия. Т. 2. – М.: Сов. Энциклопедия, 1962. – 576 с.
18. Флоровский Г. В. Восточные отцы V-VIII веков / 2-е изд. – М.: Эксмо, 1992. – 438с.

Синергетичні параметри
українського літературно-
критичного і метакритичного
дискурсу межі XIX–XX століть

Світлана Луцак

Спричинена сучасною глобалізацією тенденція загальнонаукової дискурсалізації, за словами Р. Гром'яка, виявилася у літературознавчій царині в актуалізації контекстуального підходу [3, с. 35]. Відтак, очевидно, постало питання про вивчення тексту як динамічної та відкритої моделі, здатної акумулювати, утримувати і продукувати множини смислів, засвідчувати їх взаємопроникнення у процесі самоорганізації, тобто репрезентувати собою, так би мовити, саме «життя» художнього феномену – від часу його народження до етапу багаторазового сприймання.

Вказаний літературознавчо-онтологічний ракурс значною мірою перегукується з проблематикою новітньої теорії самоорганізації соціальних систем – синергетикою¹. А це порушує питання

¹ Синергетика (гр. *synergetikos* – спільний, зорієнтований на співдію) – наука про складність; теорія самоорганізації відкритих динамічних неврівноважених систем; міждисциплінарний напрям досліджень, спрямований на вивчення зв'язку між елементами і структурою, які утворюються завдяки їй інтенсивному обміну речовиною й енергією з оточуючим середовищем у неврівноважених умовах. Зберігаючи інтерес до *спрощення*, синергетика все ж передусім виступає як *наука про наростання складності*. Її проблемне поле – організація, самоорганізація, дезорганізація; *нестационарні стани, взаємопереходи руйнування і творення*, світ, що перебуває у процесі безперервних змін. Синергетика починається з розробки узагальнених теоретичних моделей складної поведінки системи і їх застосування як *методу* (всі виділення В. Карпівчева. – С. Л.) наукових досліджень. Як феномен післянекласичної науки, синергетика відмовляється від будь-яких універсальних намірів як ілюзій, породжених класичним способом мислення. Синергетично мисляча людина, стверджує О. Князєва, це *homo ludens*. Синергетику можна розглядати як тип інтелектуальної йоги: даючи рецепт щодо оволодіння складністю, вона руйнує сам «рецепт», сам попередній спосіб рецептотворення,

про потребу доповнення інструментарію таких відомих літературознавчих методологій, як рецептивно-комунікативна та діалогічна, окремими категоріями синергетичної терміносистеми.

Акцентована нами теоретико-методологічна тенденція моделювання онтології художнього сенсу модифікує на даному етапі узвичаєний власне поетикальний аналіз у методику інтерпретації цілісності тексту як динамічної системи. Подібної думки дотримується також Дж. Каллер, відзначаючи тотальне поширення у світовому літературознавстві інтерпретаційних практик. Крім того, вчений зауважує: поєднання вказаних вище методик порушує проблему риторичності дискурсу [12, с.79]. На цій підставі, ймовірно, відбуваються аналогічні зрушення і в царині літературно-наукової критики. Вона набуває схильності есеїзувати оцінку прийомів мови і мислення в сучасних художніх творах (промовистими щодо цього є праці Є. Барана); а також вдається до реінтерпретації раніше осмислених естетичних явищ за допомогою новітнього інструментарію², завдяки чому формується актуальний метакритичний вимір.

Беручи за основу щойно окреслене наставлення, маємо намір у цій статті здійснити цілісно-системне тлумачення літературно-критичного і метакритичного дискурсу раннього українського модернізму відповідно до поширеної у наш час синергетичної парадигми. Сформульованою **метою** зумовлені такі **завдання** студії:

- осмислити синергетичний потенціал основних літературно-критичних праць періоду раннього українського модернізму, а також окремих сучасних теоретичних досліджень, присвячених тодішній літературній критиці;
- акцентувати синергетичні параметри розвитку української словесності межі ХІХ–ХХ ст. як перехідного естетичного явища.

робить усе гнучким, відкритим, багатозначним. Синергетична дія є стимулюючою. Синергетика і діалектика доповнюють один одного [13, с. 159–160].

² Див. Гльницький М. Критики і критерії. Літературно-критична думка в Західній Україні 20–30-х рр. ХХ ст. – Львів, 1998; Кучма Н. Літературна критика в Західній Україні 20–30 рр. ХХ ст. – Тернопіль, 2004; Яковенко С. Романтики, естети, ніцшеанці. Українська та польська літературна критика раннього модернізму. – К., 2006; Комариця М. Українська «католицька критика». Феномен 20–30-х рр. ХХ ст. – Львів, 2007.

Орієнтуючись на власне синергетичне моделювання літературно-критичного і метакритичного дискурсу раннього українського модернізму, уточнимо спочатку загальні риси обраної методології. Для цього скористаємося запропонованою ще Платоном структурою «побудови знання»³. Визначальна для аналізованої парадигми ідея синергії (=співдії) промовисто розкривається через згаданий вище образ «інтелектуальної йоги»⁴ [13, с. 160]. Джерелом мисленнєвої «напруги» особистості, котра входить у такий стан, є, очевидно, відчуття внутрішнього хаосу⁵. Зростання ентропії при цьому веде до посиленого перетворення енергії⁶ – стимулюючого родового первня будь-якої діяльності. Сукупність усіх цих процесів відтак стає причиною появи т.зв. дисипативних структур⁷ – як «зразків» динамічного врівноважування системи.

Отже, виникнення «космосу» з «хаосу» (=самоорганізація) – типова синергетична процедура, характерними рисами здійснен-

³ За твердження Діогена Лаертського, Платон «ідею» (idea) розкривав як і «образ» (aidos), і «рід» (genos), і «зразок» (paradeigma), і «первень» (arche), і «причину» (aition) [див. 13, с. 122].

⁴ Йога – індійська теорія і практика споглядання, за допомогою якої досягається містичне злиття душі з богом; слово «йога» споріднене з лат. *jugum* і означає «напругу», тренування думки шляхом відключення від впливу зовнішнього світу [23, с. 194].

⁵ Хаос – слабоструктурований стан; первинна організація; стан організації, який характеризується відсутністю єдиних цілей і дій, перевагою неконструктивної дезорганізації, несистемних і малосистемних утворень; нестабільна, непередбачувана поведінка системи в стані неврівноваженості. За Платоном, Деміург перетворив первісний Хаос у Космос, який увібрав у себе всі існуючі структури. Сьогодні хаос перестав бути синонімом відсутності порядку. Синергетичний хаос – час еволюції зі спрямованістю до початкових умов (Д. Руелл) [13, с. 222–223].

⁶ Енергія (гр. *enérgeia* – діяльність) – це у філософії Аристотеля все, що має силу, здатність досягати, звершувати справу (гр. *ergon*); до середини ХІХ ст. у фізиці панувало уявлення про енергію як джерело прискорення, гальмування руху, зміни траєкторії; пізніше його стали пов'язувати з «законом збереження енергії» [23, с. 540]. За словами І. Пригожина, перетворення енергії «не може бути кінцевим кільцем ланцюжка», воно є «лише знищенням однієї різниці з одночасним створенням іншої», бо «сила природи виявляється у втаємниченому використанні еквівалентностей» [17, с. 103].

⁷ Дисипативні структури (лат. *dissipatio*, франц. *dissipation* – розсіювання) – нові динамічні стани матерії, нові типи структур, які спонтанно виникають далеко від рівноваги й утворюють місток взаємодії системи з навколишнім середовищем; дисипативні структури підтримують свою впорядкованість «завдяки викиду надлишкової ентропії у зовнішнє середовище» (В. Бранський) [13, с. 47].

ня якої є наявність: 1) моменту «кризи», тобто т.зв. неврівноваженого стану системи; 2) точки біфуркації⁸, котра стимулює потребу вибору нового шляху розвитку; 3) стану максимального наростання ентропії до миті, коли надлишок енергії компенсується еквівалентом; 4) моменту виникнення дисипативних структур, що мають здатність налагоджувати контакт старих і нових явищ із зовнішнім середовищем.

В охарактеризованій «коливальній» динаміці взаємоперетворень стабільного / нестабільного, упорядкованого / хаотичного, детермінованого / вірогідного функцію своєрідного герменевтичного кола виконує «параметр порядку», прагнення до якого запускає, а потім згортає ентропійні процеси. Такий центр тяжіння (=стрижень, первень) представники синергетики називають аттрактором⁹. Внутрішня різноспрямованість (контекстуальна і часова), гармонійна множинність і структурованість аттрактора (своєрідного «центру тяжіння» системи) дозволяють уважати його синергетичним корелятом літературознавчого терміну «домінанта».

Для увиразнення закономірностей розвитку та збереження складниками динамічних систем своїх «об'ємів» і «форм» у синергетиці введено, крім поняття дисипативності, ще й термін «ергодичність»¹⁰, який зримише розкриває підстави притягальної сили аттрактора. Обидва поняття разом конкретизують можливість динамічних систем енергетично втримувати інформацію у мінливих формах – виражених чи прихованих знаках.

⁸ Біфуркація (лат. *bifurcus* – роздвоєний) – точка «розгалуження», в якій неврівноважена система вибирає один із шляхів свого подальшого розвитку в момент структурної перебудови; це завжди момент непередбачуваності, несподіванки, «обриву» безперервності; у цій точці випадковість спонтанно «підштовхує» елементи системи до нових шляхів розвитку, після чого знову актуальним стає детермінізм і т.д. – до нової точки біфуркації (І. Пригожин) [13, с. 22–23].

⁹ Аттрактор (лат. *attrahere* – притягувати, приваблювати) – сфера тяжіння, приваблива множина; «вектор наступних змін, який проявився з майбутнього», тобто «такий майбутній стан динамічної системи, якого ще не знає сучасне, але минуле там вже присутнє і розпоряджається» (В. Капустін); сфера тяжіння системи до майбутнього – «тих елементів, які виживуть» (С. Курдюмов) [13, с. 20–21].

¹⁰ Ергодична гіпотеза (від гр. *érgo* – робота і *hodós* – шлях) – припущення, що 1) середні за часом значення фізичних величин системи дорівнюють її середнім статистичним значенням, 2) середня напруга енергетичних поверхонь фазових траєкторій приблизно однакова з її рівнем у джерелі постійної енергії [4].

Зреферовані вище міркування вчених-синергетиків щодо динамічної функції домінанти в організації нестійких динамічних систем стосуються також естетики і літературознавства, оскільки сьогодні ці науки вивчають не просто твори, а сукупність текстів. Останні Ю. Лотман називає сферою «руху множини смислу», «вибуху з наступним розсіюванням у предметності» [див. 20, с. 248]. Подібної думки дотримується Н. Корнієнко, зауважуючи: художня культура, на відміну від суспільства і держави, «є системою суттєво складнішою, *нелінійною* (виділено автором – С. Л.)» [14, с. 41]. Дослідниця описує специфіку культури (і літератури в тому числі) за допомогою термінів «фрактальні структури»¹¹, «надлишковий топос» і т.д., наголошуючи передусім на синергетичних процесах «ущільнення інформації, економії ресурсу, підготовки стрибка до нового типу мовленнєвих форм» [14, с. 92], крізь призму яких можна моделювати і взаємини «низового» та «високого» топосів [14, с. 95] у межових періодах, і закономірності розвитку культурно-естетичних епох.

Знаний синергетик Р. Баранцев висловлює цікаві судження стосовно категорії «цілісності», які теж можуть бути екстрапольовані в літературознавчу царину. Вона, за його словами, приходить сьогодні на зміну поняттю «повноти» й усвідомлюється як фундаментальна якість, доступна скоріше осягненню, ніж розумінню (пізнанню) [див. 21]. А отже, синергетична цілісність є динамічною величиною, здатною відкриватися особистості не завдяки методу реконструювання, а через емоції та інтуїцію в процесі активної діяльності.

Цікаво, що де в чому подібні висновки зробив ще І. Франко в праці «Старе й нове в сучасній українській літературі»¹².

¹¹ Фрактал (лат. *fractus* – зламаний) – поняття, введене Б. Мандельбротом для позначення об'єкта, наділеного властивістю самоподібності. При фрактальному підході хаос перестає бути синонімом безпорядку і набуває тонкої структури (Ю. Данилов) [13, с. 220].

¹² Обурюючись щодо вічних балачок критиків про авторський «аналіз життя, характерів, душ чи навіть економічних відносин», він стверджував, що слід покінчити з «надуживанням наукового терміна там, де йому зовсім не місце». Аналізувати – це «розкласти явища на простіші елементи» (так працює «хімік, статистик, економіст»), а «поетова задача зовсім протилежна аналізу: з різних явищ, які підпадають під наші змисли, сотворити цілість, пройняту одним духом, оживлену новою ідеєю, сотворити новий безсмертний животновір».

До формулювання таких загальнотеоретичних узагальнень його, очевидно, спонукало відчуття кардинальної різниці художньо-естетичного синтезу в т.зв. «старій» і «новій» белетристиці. Безпосередність, невимушеність «побудови» деякими молодими авторами (наприклад, В. Стефаником) текстової цілісності, динаміку становлення якої читач не осягає розумом, а переживає чуттям¹³, – вимагає від критики, за словами І. Франка, зовсім іншого підходу: розкриття «нашого чуття і нашої вразливості», бо «се поети душі, психологи й лірики» [25, с. 110].

Аналогічні роздуми можна вважати загальною рисою української критики, яка, починаючи з межі XIX–XX ст. і особливо активно у 20–30 рр. XX ст., намагалася адекватно оцінити нові художні явища, нерідко класифікуючи їх по-різному (як декаданс, символізм, неоромантизм і под.) та досить-таки суперечливо. Р. Гром'як стверджує, що то був час «теоретичної і практичної постановки питання про взаємини художньої літератури і критики» [1, с. 139]. Зупинимось тільки на найголовніших параметрах «народжуваних» тоді естетики і критики.

Вилнювання нового розуміння культури відбувалося у численних дискусіях, а іноді й у непримиренній полеміці (*див.* про «лицарський турнір за літературу» між С. Єфремовим та М. Євшаном у статті М. Льницького [11]). Нерідко у таких сутичках опоненти, даючи «ідентичні характеристики» літературним явищам, робили «протилежні висновки» – залежно від своєї установки на «традиційний» чи «запозичений» [11, с. 573] код. Ключові комірки першої з названих М. Льницьким матриць-кодів розвитку тогочасної української культури С. Павличко означає, як «українськість, патріотизм, популізм – аж до хуторянства, закритість культури, консервативність, реалізм, зображення народного життя», а другої, – як «європеїзм, космополітизм, інтелектуалізм, відкритість культури, демократизм, естетизм, зображення життя інтелігенції» [16, с. 68].

«Се синтез в найвищій розумінні сього слова» [25, с. 110], – так підсумував свої довготривалі естетичні спостереження І. Франко.

¹³ Нові белетристи, – пише І. Франко, – «не втаємничують нас у свій творчий процес, виводять свої постаті перед наші очі вже готові, силою свого вітхнення овівають нас чародійною атмосферою своїх настроїв або сугестіонують нашій душі відразу, без видимого зусилля зі свого боку, такі думки, чуття та настрої, яких їм хочеться, і держать нас у тім гіпнотичнім стані, доки хочуть» [25, с. 110].

На ще дві – досить-таки істотні з власне естетичного, а не суспільно-культурного погляду – бінарні опозиції, які сприяли «постійному оновленню модерністського дисонансу» [16, с. 18], вказує С. Яковенко. «Біографізм – експресивізм» тогочасної критики, за його словами, порушував проблему співвідношення між автором твору та суб'єктом оповіді¹⁴, тобто визнавав «онтологічний статус текстового суб'єкта» [27, с. 143]. А опозиція «стихійно-естетичне – розумово-естетичне» ставала, з одного боку, складником модерністської тенденції автономізації особи митця від «інтеграційної» сили» натовпу, а з іншого, – «мотивом розвитку авторської психіки» у перипетіях «внутрішньої боротьби» і «розладу в душі» [27, с. 143, 227].

Як бачимо, напруга від зіткнення означених вище полярних компонентів суспільних і естетичних «кодів» була фактично ідентичною в усіх «комірках» народжуваної модерністської матриці культури. Така її ергодичність, імовірно, зумовлювалася відповідним рівнем енергії у дисипативних структурах, якими в охарактеризованому випадку слід вважати домінуючу спрямованість на взаємодію з іншими культурою (і літературою в тому числі), свідомістю, досвідом чи чуттям.

Отже, припускаємо, що сферою тяжіння культури межі ХІХ–ХХ ст. і вектором її наступних змін (синергетичним аттрактором) стала ідея комунікації (=співдії, співмислення, спілкування). Цим фактором зумовлена, на наш погляд, еруптивна поява в літературній критиці, присвяченій осмисленню художніх явищ аналізованого періоду, численних концепцій рецептивно-комунікативного гатунку. Найоригінальнішою з-поміж них є теорія М. Рудницького, репрезентована дослідженням «Між ідеєю і формою», в полемічному відгуку на яке, за словами М. Ільницького, Б.-І. Антонич виклав на засадах феноменологічної теорії власне розуміння «верств мистецького твору» в сенсі Р. Інґардена [10, с. 67].

У силовому полі критики раннього модерністського дискурсу поступово формувалася комунікативно-онтологічний концепт «відкритості» тексту (окремого твору; тексту як кодового

¹⁴ Перші паростки такого підходу С. Яковенко бачить у дециді іронії в фразі І. Франка про «автора, чи то пак людину, якої моральне «я» рисують вірші д. Пачовського», а також у багатьох фразах М. Євшана і Д. Лукиjanовича [27, с. 143].

сплетіння досвіду поколінь, автора і читача; національної літератури як тексту), на підставі якого могла звільна народжувалася новітня естетика «експресивізму», важким секретом котрої наймайстерніше володів В. Стефаник. Твори знаного покутського новеліста, за висловом М. Євшана, – це «стихія, що збирається в його груді» [6, с. 213], «таємна, скрита потенціальна енергія грому», яка в напруженні «спадає йому з уст» [6, с. 216] і «вдаряє в нас з великою силою», аж поки «зворушить наше сумління, ціле наше ество» та дасть «мірило для власного життя» [6, с. 214].

Вирішальну роль особистої трагедійності світовідчуття і світорозуміння В. Стефаника для появи його підкреслено експресивних образів відзначали чимало дослідників [2, с. 195–196]. Паралельно з цією думкою активно функціонують у критичному дискурсі висновки про природу її величезного сугестивного впливу на читача¹⁵. Крім того, у спогадах М. Рудницького знаходимо вельми промовисті спостереження щодо його «письменницької кухні», головним «рецептом» у якій було ставлення В. Стефаника до своїх новел, «наче до новонародженої дитини» [19, с. 129]¹⁶. Знаний дослідник творчості В. Стефаника А. Музичка зауважує, що письменник «малює через мову думки людини», «подає почування людини через діло, як у драмі» [цит. за 9, с. 421]. Інтуїтивно освоєні В. Стефаником принципи й механізми антиномійно-емпативного творення думки і слова, як бачимо, мають яскраво синергетичний характер і можуть, імовірно, вважатися загальнокреативними.

¹⁵ Ще І. Франко говорив, що «сих трагедіях души» вкорінений «потрясаючий вплив на душу читача» [25, с. 109]. Леся Українка наголошувала: психологічні ескізи В. Стефаника «просякнуті тим животворним духом співчуття автора до своїх персонажів, який надає надзвичайної чарівності художнім творам і якого не може приховати навіть найбільш об'єктивна форма дійсності» [22, с. 74]. Б. Лепкий так переповідав М. Рудницькому своє враження від новели «Сини»: В. Стефаника: «Мурашки побігли по спині. Тремчу цілий, як у пропасниці, й заспокоїтися не можу. Не входжу в подробиці, не приглядаюся до форми, лише бачу нашу землю, нашого хлопа і його велике горе» [15, с. 102].

¹⁶ В. Стефаник укладав у твори «усю енергію» [19, с. 5]; ретельно пригадував уривки діалогів селян, сцени і ситуації, «відсіював, що зайве» [19, с. 128]; брав до уваги лише те, що «запало в душу» і «мучить»; шукав «товариства» для «картин чи тонів», щоб дійти до «синтезу»; сідав за стіл, коли «найде хандра» і «місця собі неможливо знайти», а перо «хапав, щоб полегшало» [19, с. 131].

Немовби підсумовуючи ірраціонально-інтуїтивні та дискурсивні відкриття митців раннього українського модернізму, М. Рудницький пише: боротьба вартостей у літературі – це «боротьба не за ідеї», а за «матеріал, в якому вони вирізьблені – слово» [18, с. 156]; а «слово має в собі подих індивідуальності, – воно виявляє психологію людини глибше та конкретніше, ніж найбільш енергійний учинок» [18, с. 149–150]. Вказані феноменологічні висновки критик доповнює ще й рецептивно-онтологічними¹⁷.

Дивовижна суголосність ідей критичного і метакритичного дискурсу раннього модернізму зі знаними сучасними концепціями художньої творчості (наприклад, про емоційно-раціональні механізми подолання розбрату розуму і серця в складному процесі «ословлення невиражального») – незаперечне свідчення того, що креація – насправді, як писав М. Євшан, «живий організм, який розвивається на основі тих самих законів, що і все інше на світі»: це принцип «вічної боротьби, шукання, зросту енергії в образах та видіннях, вічного стремління тільки до пункту рівноваги» [8, с. 18–19]. Щойно увиразнений синергетичний потенціал естетичної концепції М. Євшана першою пунктирно означила Н. Шумило, наголошуючи передусім на самоорганізації таланту «від хаосу-зла <...> до свого національного Бога, отже, власної свободи як найвищої точки самовияву» [26, с. 10].

Зважаючи на достатньо високий рівень поляризації М. Євшаном творчих взаємин старшого і молодшого поколінь у статті «Боротьба генерацій і українська література», ми зупинимось на його синергетико-літературознавчих ідеях більш докладно¹⁸,

¹⁷ Письменник «ставить у своїй уяві, мов на шахівниці, різні протилежні сили і дає їм розвиватися у гру, часто із невідомим для нього самого вислідом» [18, с. 48]. «Читач шукає в творі засобу пережити щось, чого не в силі пережити безпосередньо в житті, так само як відчуває цю потребу письменник, коли висловлює своє нездійснене переживання» [18, с. 123]. Отже, осердям художньо-комунікативної креації, за М. Рудницьким, є слово – «єдиний предмет, що триває вічно», а тому може, як писав В. Гезліт, «розбуджувати думку, наче полум'я – полум'я» [18, с. 149].

¹⁸ М. Євшан визначає приблизно такі синергетичні принципи становлення нових культурних явищ у періоди різкого зіткнення цінностей: 1) «боротьба єсть скрізь», і саме «з поодиноких тонів, може, й дєстармонійних, з кипіння і боротьби складається життєвий процес» [5, с. 46]; 2) «з нічого іншого, тільки з хаосу (розбіжності понять. – С.Л.) виринають світи» [5, с. 51]; 3) «зовсім окремих

акцентуючи передовсім на міркуваннях критика про специфіку перехідного періоду межі ХІХ–ХХ ст. в українській літературі¹⁹. Підсумовуючи загалом суперечливу картину нашої культури на помежів'ї минулих століть, М. Євшан пропонує, на нашу думку, дуже істотну альтернативу в формі справді синергетико-конвергентної «програми дій»: 1) необхідно усвідомити життєвий процес як кипіння і боротьбу та не боятися їх [5, с. 46]; 2) юне покоління одночасно «мусить преобразитися до ґрунту» (глибин народної душі) та «напружити свій зір, навчитися іншого думання», щоб, імовірно, завдяки цим двом протилежним «зарядам», 3) переродитися з «машини, сповняючої всякі функції родинні, патріотичні, бюрократичні та громадські», у «людей, які уміли би розпоряджатися своїми силами по своїй волі та обертати їх на збагачення самих себе» [5, с. 52–53].

Про іншу відому статтю М. Євшана («Лицар темної ночі»), у якій він дав полемічну відповідь С. Єфремову щодо начепленого на молодомузівців декадентського клейма «лицарів темної ночі», згадує М. Ільницький. Учений кваліфікує їхню дискусію як ледь не середньовічний «бій за літературу», тобто непримиренний

світ» нового покоління має породжувати високий ідейний рівень боротьби [5, с. 47–48], появу «іншої струї», від якої «преобразиться ґрунт», «вийде реформа всіх сторін життя» [5, с. 52–53]. Для того щоб не помилитися у виборі нового «проблиску самостійної мислі», критик пропонує користуватися насправду синергетичним мірилом «цінності і культурної ваги ідеї», яким, за його словами, є «глибина та правдивість її відчуття самим творцем, сума затраченої ним психічної енергії, одним словом – любов батька до своєї дитини» [5, с. 46].

¹⁹ Час цей, із погляду М. Євшана, ускладнений зовсім не «розбіжністю понять, які почало вводити нове покоління» (бо ж такий стан, як говорилося, природній), а кількома – пунктирно окресленими дослідником – національно-культурними стереотипами: 1) для українців немає «ніякої боротьби, змагань», вони звикли все діставати у спадщину, а тому нові покоління «незамітно приходять» [5, с. 46–47]; 2) вихована в таких умовах молодь не відчуває «свого права взяти самій кермо життя з німечини, хоч з досвідчених рук батька», боїться «повернути струю життяву в свій бік»; а щоб не «страшно скучати» при відсутності нового й бажаного, іноді переходить «на чуже поле» [5, с. 47]; 3) ревно охороняючи сформований кодекс, старше покоління часто «загукує молоді паростки» (скажімо, нові естетичні віяння, страшні для нього, ніби «апокаліптична бестія», клеймить словами на кшталт «символізм, декадентизм»); допускає лише «поодинокі провідників» [5, с. 48–49], очевидно, таких, що або сліпо підкоряються, або стають для «українофільської заскорузlosti думки та мертвечини» і «примусової формалістики» «дійсно гашинцем», який не дасть їм «вже довго удержатися на своїх становищах» [5, с. 51].

«конфлікт між устійненим, звичним і тим, що приходить йому на зміну, має оновити» словесність²⁰ [11, с. 569]. Саме небажання старшої творчої генерації шукати третій, проміжний компонент між двома енергетичними полюсами, щоб досягнути феномену діалогічної згоди, і стало, за словами М. Ільницького, причиною непримиренного «конфлікту інтерпретацій» (термін П. Рікера) «між історичним пізнанням і онтологічним розумінням», у якому, хоч і «не було переможця і переможеного», все ж і не настало фази сприйняття [11, с. 575].

Підсумовуючи проведене семіотико-критичне дослідження, професор ледь не по-синергетичному (й у руслі сформульованої вище поради М. Євшана молодому поколінню рівнятися одночасно на «ґрунт» і «горизонти інших») зауважує: все це – підтвердження того, що «в літературі повинні співдіяти начала утримання і зміни, «материнського» й «чужого» як запорука живого літературного процесу, її повноцінного функціонування» [11, с. 575].

Аналізуючи сьогодні український критичний та метакритичний дискурс межі ХІХ–ХХ ст., можемо стверджувати, що тодішня домінантна ідея «синтезу», «співдії» (чи «співмислення», «спілкування») концептуально охоплює чимало художньо-креативних станів, процесів і наукових наставлень, як-от: 1) інсайт, 2) становлення художньої структури та її рецептивне функціонування; 3) складна і суперечлива динаміка «творчої думки», тобто протікання психологічних процесів емпатії, ословлення ідей,

²⁰ Основний вектор суперечки цих двох, так би мовити, «метрів» української критики кінця ХІХ – поч. ХХ ст., які перебували на крайніх точках полюсів «традиція / новаторство», професор означає – відповідно до спрямування відомої статті Ю. Лотмана «Текст у тексті» – як кардинально різне ставлення до ролі «чужого» тексту, тобто європейських естетичних віянь, що модифікувалися, ймовірно, і в «захмарні, не власне українські ідеали», й у тужливе прагнення багатомірності, складності, елітарності й под. [11, с. 570–572]. Таку широку панораму дії енергії «чужого» (=привнесеного, нематеринського) коду С. Єфремов сприймав як «зняющу пропасть» [11, с. 571], або ж, якщо висловлюватися вже цитованими вище словами Миколи Євшана, – «апокаліптичну бестію». Очевидно, що саме містичний страх перед «гашишем» змушував С. Єфремова «захищатися» навіть брехнею. Один із помічених фактів обману Микола Євшан безкомпромісно виявляє для читачів своєї статті, кажучи: «однорідні опонента запевняють, що «покоління – се ніщо більше, як певна група однолітків», хоча добре знають свою «брехню і свідоме неущтво»; а твердять так лише для того, «щоб посміятися над молодими» [7, с. 72].

а також самого катарсису; 4) розуміння оновлення як творчого синтезування естетичного чи наукового досвіду інших народів і різних поколінь; 5) методологічне наставлення критика (чи історика літератури), яке допоможе йому бути, – писав І. Франко, – «не суддею, не Зевсом-громовержцем, а тямущим справоздавцем» [24, с. 214].

Список літератури

1. Гром'як Р. Т. Вплив творчості Василя Стефаника на розвиток української літературної критики // Гром'як Р. Т. Орієнтації. Розмисли. Дискурси. 1997-2007. – Тернопіль: Джура, 2007. – С. 137–146.
2. Гром'як Р. Т. Історія української літературної критики (від початків до кінця XIX століття): Посібник для студентів гуманітарних факультетів вищих навчальних закладів. – Тернопіль: Підручники і посібники, 1999. – 224 с.
3. Гром'як Р. Т. Теорія літератури: Підходи і дефініції // Гром'як Р. Т. Орієнтації. Розмисли. Дискурси. 1997-2007. – Тернопіль: Джура, 2007. – С. 26–38.
4. Эргодическая гипотеза: [Материал электронных словарей] // http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_physics/3055
5. Євшан М. Боротьба генерацій і українська література // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / Упорядкування, передмова та примітки Н. Шумило. – К.: Основи, 1998. – С. 45–53.
6. Євшан М. Василь Стефаник // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / Упорядкування, передмова та примітки Н. Шумило. – К.: Основи, 1998. – С. 213–216.
7. Євшан М. «Лицар темної ночі» // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / Упорядкування, передмова та примітки Н. Шумило. – К.: Основи, 1998. – С. 70–75.
8. Євшан М. Суспільний і артистичний елемент у творчості // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / Упорядкування, передмова та примітки Н. Шумило. – К.: Основи, 1998. – С. 18–25.
9. Зеров М. К. Марко Черемшина й галицька проза // Зеров М. К. Твори: У 2 т. – Т. 2: Історико-літературні та літературознавчі праці / Упорядники Г. П. Кочур і Д. В. Павличко. – К.: Дніпро, 1990. – С. 401–435.

10. Ільницький М. М. Критики і критерії. Літературно-критична думка в Західній Україні 20-30-х рр. ХХ ст. – Львів: ВНТЛ, 1998. – 148 с. – (серія «ARS POETICA»).
11. Ільницький М. М. Лицарський турнір за... літературу: Сучасний коментар до полеміки між Сергієм Єфремовим і Миколою Євшаном // Ільницький М. М. На перехрестях віку: У 3 кн. – Кн. I / Рецензенти В. Дончик, Р. Гром'як. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 569–575.
12. Каллер Дж. Теория литературы: Краткое введение / Перев. с англ. А. Георгиева. – Москва: Астрель, Аст, 2006. – 158 с.
13. Карпичев В. С. Организация и самоорганизация социальных систем: Словарь. – Изд. 3е. – Москва: Изд-во РАГС, 2007. – 282 с.
14. Корнієнко Н. Запрошення до хаосу. Театр (художня культура) і синергетика. Спроба нелінійності. – К.: НЦТМ імені Леся Курбаса, 2008. – 246 с.
15. Лепкий Б. С. Іван Франко. Василь Стефаник. Владислав Оркан: Спогади / Вступна стаття і примітки М. М. Ільницького. – Львів: Оксарт, 1988. – 132 с.
16. Павличко С. Д. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. – К.: Либідь, 1997. – 360 с.
17. Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой / Перев. с англ. Ю. А. Данилова; общ. ред. и послесл. В. И. Аршинова, Ю. Л. Климонтовича, Ю. В. Сачкова. – Изд. 5-е. – Москва: КомКнига, 2005. – 296 с. – (Синергетика: от прошлого к будущему).
18. Рудницький М. І. Між ідеєю і формою. – Львів: Накладом видавничої спілки «Діло», 1932. – 244 с.
19. Рудницький М. І. Письменники зблизка: Спогади / Редактор С. Паливода. – Львів: Книжково-журнальне вид-во, 1958. – 172 с.
20. Савельева М. Ю. Введение в метатеорию сознания. – К.: Видавець ПАРАПАН, 2002. – 334 с.
21. Суріна Г. Ю. Міфологема світового дерева як один з виявів архетипу триєдності // http://www.filosof.com.ua/Jornel/M_56/Surina.htm
22. Українка Л. Малорусские писатели на Буковине // Українка Л. Зібрання творів: У 12 т. – Т. 8: Літературно-критичні та публіцистичні статті. – К.: Наук. думка, 1977. – С. 62–75.
23. Философский энциклопедический словарь / Редакторы-составители Е. Ф. Губский, Г. В. Кораблева, В. А. Лутченко. – Москва: ИНФРАМ, 2000. – 576 с.

24. Франко І. Я. Слово про критику // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. – Т. 30: Літературно-критичні праці (1895-1897). – К.: Наук. думка, 1981. – С. 214–218.
25. Франко І. Я. Старе й нове в сучасній українській літературі // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. – Т. 35. – К.: Наук. думка, 1982. – С. 91–111.
26. Шумило Н. М. Микола Євшан (1889-1919): Вступна стаття // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / Упорядкування, передмова та примітки Н. Шумило. – К.: Основи, 1998. – С. 3–11.
27. Яковенко С. Романтики, естети, ніцшеанці: Українська та польська літературна критика раннього модернізму: Монографія / Ред. Б. Матіяш. – К.: Часопис «Критика», 2006. – 296 с. – іл.

Питання мистецтва поетичного в українських літературних маніфестах 20-х років ХХ століття

Іван Лучук

У дискурсі поезієзнавства розглядаємо будь-які матеріали, що стосуються поезії, та й саму поезію, зрозуміло. Із поезієзнавчого дискурсу можна виділяти різні дискурси, хоча б дискурс лірики, дискурс мистецтва поетичного. Або ж дискурс осмислення мистецтва поетичного українською лірикою та письменницькою критикою. Існує (якщо його творити) і дискурс літературних маніфестів, який найбільше тяжіє до дискурсу письменницької критики, адже автори деклараційних текстів є зазвичай і практикуючими поетами (що є властивим і для письменницької критики про поезію). Звернімо увагу наразі саме на літературні маніфести. У двадцяті роки минулого століття в радянській Україні виникло чимало літературних груп і організацій, більшість із них виступили зі своїми маніфестами. Літературні маніфести були підписані то групами осіб, то одноосібно. Деякі деклараційні тексти не виходили від літературних груп, а були створені від першої особи. Якщо зважити на те, що літературні маніфести створювали назагал літератори досить молодого віку (деколи майже юнацького), то можна всю літературно-маніфестаційну творчість назвати забавами молодечого розуму. Можна було б так узагальнити, що ці «забави» ставали загрозою фізичному існуванню їх авторів. Беручи до уваги суспільно-політичну ситуацію тих часів на наших землях, треба вирозуміло ставитися до всіх тодішніх ідеологічних аномалій. Як чортик зі скриньки, тут і там вискакує пролетаріат, комуністична мара тяжіє над усім. Хоча, безумовно, це був період велетенського піднесення творчих сил (за тодішньою термінологією, та й теперішньою, що не

кажи), але серце кров'ю обливається, коли згадаєш, чим усе це закінчилося. Ідеологія кривавою практикою пожерла потім тотальну більшість своїх же апологетів. Та менше з тим. Ми звернемо увагу на відображення в літературних маніфестах питань мистецтва поетичного, тобто на елементи та вкраплення, що стосуються вираження в деклараційних текстах різноманітних нюансів поетичного творення, теорії літератури, методології творчості, художньої форми, виражальних засобів поезії тощо. Ситуацію з літературними маніфестами розглядаємо стосовно радянської України, а те, що відбувалося в Західній Україні та в еміграції наразі залишаємо поза полем зору. Погляньмо ж у хронологічній послідовності, як заторкувалися питання мистецтва поетичного в українських літературних маніфестах минулого століття.

Напередодні 20-х рр. деякі головні чи магістральні мотиви поглядів на мистецтво поетичне висловив Г. Михайличенко у тексті «Пролетарське мистецтво». Це були тези на доповіді Всеукраїнському в Києві 31 травня 1919 р. Ці тези можна трактувати як певний літературний маніфест, і є там такий пасаж: «Творячи нове мистецтво, пролетаріят мусить дати йому не тільки новий напрямок змісту, а й поставити собі завдання нових форм його виявлення. Крім ритму, ритму, музичності, гармонійності ліній і рухів, є ще творчість слова, словотворення. Словотворення в тих формах, які воно прийняло в останні часи агонії буржуазного мистецтва, є не тільки нездоровий прояв занепадної інтелігентщини, але і невірний в своєму напрямкові. Словотворення пролетаріяту має на меті не конкуренцію новослівних вибриків, а певний історичний і психологічний ухил до створення в далекому майбутньому живої інтернаціональної мови. Під цим поглядом газетна мова має повні права горожанства в пролетарській поезії. Роздвоєння між загальною поведінкою і мистецтвом, як це помічалось у буржуазії, у пролетаріяту не може бути. Йому немає чого ні ховати, ні підмальовувати. Більшу ролю в творенні пролетарського мистецтва мусить відіграти не слово, а мова, на якій це слово сказане. Маючи за далеку провідну зірку червону інтернаціональну живу мову, мусимо ствердити, що шляхи до неї лежать тільки через національну мову» [4, с. 27]. Відкинувши «класові» нашарування та примарну перспективу створення «інтернаціональної мови», бачимо, що

Михайличенко «словотворення», тобто «творчість слова», відділяє від мистецтва загалом, зокрема від мистецтва поетичного, якому мали б бути притаманні хоча б «рим», «ритм», «музичність» тощо. Не зовсім зрозуміле розмежування між «словом» і «мовою» (принаймні в цьому контексті), проте зрозумілим є актуальний національний характер мови, а заодно й поезії, твореною цією мовою. Хоч пролетарський, але національний характер.

Коли 1920 р. В. Поліщук організував у Києві літературну групу «Гроно» (до якої увійшли, крім ініціатора, зокрема, Г. Шкурупій, П. Филипович, Д. Загул, А. Петрицький, Г. Нарбут, М. Стасенко, Г. Косинка, В. Черняхівська, М. Бурачек), вийшов однойменний літературно-мистецький альманах. З'явилося видання під кінець року, бо сама група й була створена на початку жовтня [6, с. 295]. Відкривався альманах текстом «Credo», авторства В. Поліщука, як і «Маніфест “Гроно”», в якому є таке місце: «На мистецтво ж дивимось так, що воно повинно бути засобом для передачі почувань від людини до людини, бути мостом між їх душами, бо *мистецтво є діяльність людини, в якій остання зовнішніми проявами передає свої почування другим людям поза межами місця й часу*, або, кажучи инакше, мистецтво є знаряддя для зносин людей між собою в сфері почувань, як слово є знаряддя для зносин людей у сфері абстрактної думки. Коли так, то мистецтво повинно бути *зрозуміле* для якнайширшого загалу, для пролетарських мас, тоді воно зможе відповідати вищесказаному положенню. Кожний мистець має свої, властиві його духові форми творчості, має свій підхід до душ людських, до мистецтва, яким він найлегше і найбільш ясно може передавати свої почування» [4, с. 29]. Тут ідеться про ясність і зрозумілість, які мають бути притаманні мистецтву поетичному, щоб результати творчості були доступними ширшому загалові. У тексті визнано найвизначнішими сучасними на той час «мистецькими формами» імпресіонізм і футуризм (і сформульовано бажання «знайти синтезу існуючих течій»), проте стосовно останнього висловлено певне застереження: «Не можна прийняти <...> всіх технічних засобів футуризму, бо вони вадять зрозумілості» [4, с. 30]. Знову зрозумілість виступає критерієм сприйняття творів, які, своєю чергою, мусять відзначатися певними якостями, зокрема використанням відповідних технічних

засобів, які належать до арсеналу мистецтва поетичного. М. Родько у статті «Чекання “на чатах початого дня» (Поезія в альманасі “Гроно”)» писав: «Щодо практики гронистів (маємо на увазі поезію), то вона не зовсім відповідала духові їхньої програми <...>. Платформа групи “Гроно” приваблювала багатьох поетів тим, що відстоювала право на використання кожним письменником найбільш прийнятних для нього художніх засобів» [6, с. 296]. Стосовно ж ініціатора створення групи М. Родько писав, що «поетична практика В. Поліщука відповідала духові його теоретичних настанов» [6, с. 297]. Текст «Credo» перегукується з «Маніфестом “Гроно”» навіть на рівні вербальних формулювань, є його квінтенсенцією. М. Жулинський у книзі «Слово і доля» так визначив погляди цього літературно-мистецького кола: «Синтетики-гроністи, передусім В. Поліщук, орієнтувалися на концепційні засади європейських конструктивістів, які акцентували головню на людині – на її прагненні (й потребі) віднайти гармонію свого внутрішнього світу із світом зовнішнім, бо гармонія людини і природи різко порушилася в епоху індустріалізації. Отож, слід сучасну людину заглибити в конструктивно-динамічні процеси життя, які не повинні конфліктувати з внутрішнім станом людини, а навпаки, за допомогою новочасних засобів естетичного осягнення суті індустріальної епохи згармонізувати душевний стан людини відповідно до технологічної перебудови суспільства» [2, с. 368]. Так видається, що згадані «засоби естетичного осягнення суті» якраз і можна трактувати як елементи мистецтва поетичного.

У Катеринославі 1921 р. В. Поліщук випустив альманах «Вир революції». Текст (за підписом *Літературно-мистецька група*) належить йому ж, і є там таке місце: «Коли “Гроно” виступало вперше, воно шукало шляху, далечинь, куди мало йти, бачило неясно. Не могло через те провести різкої межі між тим літературним парнасизмом, який занотував собою “Музагет”, між тією гемороїдалною творчістю й міцним, рухливим сучасним проявом людського духу. Тепер, після виходу першої книжки “Гроно”, підчас друкування якої ми, молодші творці, мали й витримали багато сутичок із старшими від нас, в тій суперечці ми винайшли свої контури і тепер можемо здиференціюватись і показати, як “ми” відрізняємося від “них”, можемо сказати, в чому полягає суть нашої творчости.

Це передовсім буде динаміка творчості, сильний могутній рух у мистецькому витворі, тоді як у музагетівців – статика творчості. У наших творах відбилась та запекла, міццю покручена, вузлувата боротьба, яка бурлить навкруги, тоді як у них тільки “луни”, “чорні свічада”, “тиша”, “таємність” або “ніжновтома”, “дзвонний перелив”. У них все гладеньке, шліхтоване, вишукане. У нас коструба-те, але міцне, як поверхня одколеного від життя граніту. Це щодо форми твору. І коли Тичина умістив у “Музагеті” свого “Плуга”, то він у той саме час перестав бути музагетівцем, представником виразно означеної літературної групи. Проте Загуд, Кобилянський, Филипович сиділи під зеленим абажуром і літали поза “межами незнаного”: вступали у “потусторонній” світ і не чули, як шрапнелі рвались над Києвом і кулі блохами прокушували золоті бані Софії, під брамою якої старці гризлися, мов собаки, за шматок хліба. Вони того не бачили. За нами заслуга, що ми відчули це» [4, с. 35]. Тут на контрасті з творчістю «музагетівців» показано, чим приблизно має вирізнятися мистецтво поетичне «ронистів», зокрема на формальному та світоглядному рівнях. Микола Родько у вже згаданій статті писав про В. Поліщука цього періоду: «Він вважав, що новий етап розвитку української поезії було зафіксовано маніфестом ронистів і що “динаміку творчості” започаткували саме вони...» [6, с. 304]. На той час такі міркування В. Поліщука (і стосовно нового етапу, і стосовно конкретного формулювання) відповідали дійсності, принаймні частково.

Під кінець 1921 р. у Харкові виходить літературно-мистецький збірник «Жовтень», який відкривається програмовою статтею «Наш універсал. До робітництва і пролетарських мистців українських». Підписали цей літературний маніфест М. Хвильовий, В. Сосюра, М. Йогансен, вказавши точне датування: «Листопаду шостого, нашої ери року четвертого [6 листопада 1921. – І. Л.]». Є там такі слова: «Однаково одгетькуючи всіляких неокласиків, що, підфарбувавшись червоним карміном, годують пролетаріят за-ялосними формами з минулих століть, і життєтворчих футуристичних безмайбутників, що видають голу руйнацію за творчість, та всілякі формалістичні школи і течії (імажинізм, комфутуризм тощо), оголошуємо еру творчої пролетарської поезії справжнього майбуття» [4, с. 65]. Увесь спектр елементів мистецтва поетичного,

притаманних різноманітним літературним течіям, тут запропоновано замінити чимось новим, справжнім. Слід розуміти, що справжньою поезією може бути тільки пролетарська. Погляньмо далі: «Наші лави крилаті споюватимемо залізною дисципліною робочих ритмів і пролетарських метафор. В цьому попередники наші й пророки – Шевченко і Франко» [4, с. 65]. Під прикриттям великих імен тут вискакують «пролетарські метафори». Такі абсурди присутні і в подальших українських літературних маніфестах, але це формулювання настільки екстраординарне, що так і залишиться безпрецедентним.

У Харкові 1922 р. у газеті «Арена» була опублікована «Декларація Всеукраїнської федерації пролетарських письменників і мистців». Підписали декларацію «дня 16 січня (1922 р. старої ери), революції року п'ятого» уповноважені члени федерації: від Харкова – за українську секцію Микола Хвильовий; за російську секцію Віра Стрельнікова, Емануїл Хазін, Микола Розанельський; від Києва – Валеріян Поліщук; від Москви – Володимир Гадзінський. Є там, зокрема, таке місце: «Федерація виходить із принципу колективної творчості, розуміючи її не тільки як творчість одиниці, відбиваючої настрої колективу, але і літерально, яко гуртову працю для створення єдиного твору мистецтва. З другого боку, *пролетарський письменник пише так, як він хоче, себто сам вибирає собі методи творчості*. Федерація вважає, що такий принцип є найпевніший, бо, з одного боку, ідучи до одної мети різними шляхами, ми скоріше знайдемо те, що шукаємо, з другого – там, де шукання, там є життя» [4, с. 68]. Знаємо, на що приречена колективна творчість, але тоді про це йшлося сливе на повному серйозі. Добре, хоч письменникові залишено було право самому вибирати ті засоби з арсеналу мистецтва поетичного, що саме йому відповідні.

У Києві 1922 р. а альманасі Аспанфуту (апарат панфутуристів) «Семафор у майбутнє» був опублікований не підписаний, але авторства Михайля Семенка, матеріал, який називається «Постановка питання в теорії мистецтва переходової доби (Панфутуристичний маніфест)». У цьому панфутуристичному маніфесті читаємо: «Мистецький процес, процес творчості, має дуалістичний характер: він складається із суті зовнішньої (означмо її хоч «фактурою») і суті внутрішньої (це буде ідеологія). Ідеологія

є корективний і вольовий момент у мистецтві, ідентичний з філософією доби (а не зміст, на який спирається теорія пролетарського мистецтва, викладена у творах теоретиків наших днів). Яка ідеологія коректує переходову добу до комунізму? Пролетарська. Значить, мистецтво переходною добою мусить бути пролетарським. Поняття фактури синтезоване: фактура є матеріал плюс форма плюс зміст. Кожний з елементів фактури є поняття виведене, відносне, а не абсолютне. І зміст, і матеріал, і форма є атрибути відносні. Абсолютне є синтезоване поняття “фактури”, і фактура разом з ідеологією створюють те, що ми називаємо мистецтвом, а для переходною добою це й буде пролетарський футуризм – панфутуризм» [4, с. 104]. Видно, що в цьому маніфесті залучені поняття «фактура» й «ідеологія», вони визначають заодно й мистецтво поетичне панфутуризму, який хоч круть хоч верть – тут пролетарський, бо по-іншому – це по-ворожому. Далі ще йде уточнення: «Ідеологія й фактура є система координат панфутуризму» [4, с. 105]. Про це ще буде мова. У цьому ж альманасі опубліковано матеріал, за підписом Geo Schkurupij, який має назву «Маніфест Marinetti і панфутуризм» і написаний, як бачимо, Гео Шкурупієм; у ньому знаходимо, до слова, визначення щойно згаданого маніфесту: «Поруч із початком світової пролетарської революції в суспільстві проголошується маніфест мистецтва переходною добою – панфутуризм Михайля Семенка – фактурного походження від основного футуризму із сталою пролетарською ідеологією» [4, с. 112]. Основний футуризм – це футуризм Маринетті.

Хоч літературна організація «Плуг» була створена 3 квітня 1922 р. [5, с. 189] і від самих початків мала свій статут [5, с. 8], проте її розлогіший маніфест був опублікований щойно через два роки. У першому збірнику альманаху «Плуг» (1924) була надрукована «Платформа ідеологічна й художня Спілки селянських письменників “Плуг”». Підписали цей літературний маніфест члени Бюро Плуґу: Іван Кириленко, Андрій Панів, Петро Панч, Сергій Пилипенко, Іван Шевченко. Цікавими для нашої теми є сім останніх пунктів цієї декларації: «30. Плуг обстоює примат змісту проти буржуазних тверджень про найбільшу цінність твору – його мистецьку витончену форму. Зміст літературного твору дає словесно-художній матеріал для нього й змушує

шукати відповідної форми, цебто зміст і форма суть діалектичні антитези, і зміст визначає форму й сам художньо оформлюється через неї. Гармонійна художня синтеза змісту й форми дає найвищі, найліпші зразки мистецької творчості. 31. Форми класової боротьби у переходову добу безмірно різноманітні й різнобарвні, відповідно до чого різноманітним є зміст революційно-пролетарської літератури і різноманітним має бути вибір художніх засобів для оформлення того змісту. Отож, Пług повинен доцільно використати художні засоби і способи продукування літературних творів, що створені були попередньою добою літератури так української, як і всесвітньої. 32. Не відкидаючи ніяких способів і форм, Пług, однак, не піде шляхом фетишування якоїсь одної художньої форми чи способу продукції і, проklamуючи себе як певна соціальна культурно-творча організація, категорично заперечує спосіб розмежування за формальними ознаками, що з них користалися буржуазні мистці, переносячи в літературу методи ідеалізму й метафізики. 33. Виходячи з цього, Пług прагне в своїй продукції проводити єдиний суцільний образ, що розгортається динамічно протягом усього твору в залежності від його соціального змісту й потреби для здійснення основних завдань творчості. Одночасно Пług має уникати роздрібних образів сорокатої мозаїчної орнаментовки, що розгублює увагу й стає самоціллю в творах, званих імажиністичними. 34. Так само ритм твору має бути цільний, з динамічним розвитком на протязі всього твору в залежності від розвитку його змісту й перипетій сюжету, втілених у єдиному творчому образі. Тим самим Пług одкидає виділення слова ритму в самоціль, як то роблять іноді футуристи, що дає наслідком продукування суто словесних, беззмістовних вправ. 35. Зрештою не можна надавати надмірного значіння звуковим елементам у творі, як то роблять символісти, мелодисти і т. ін., викохані головним чином містицизмом, і треба прагнути до органічного сполучення цих звукових моментів з творчими образами й ритмами, зв'язуючи все в темпі, відповідному розвитку художньої дії – змісту. 36. Отож, завданням Плугу є не культивування форм, що існували дотепер у буржуазній літературі, або перенесених звідти в сучасну післяжовтневу, але виявлення нових принципів і типів форми шляхом практичного оволодіння

старими літературними формами й перегартуванням їх у новому класовому змісті» [4, с. 76–77]. Не розглядаючи кожен із цих пунктів окремо, слід зосередитися на основних нюансах. Відкинувши всі класові й ідеологічні постулати, погляньмо на формулювання, що так чи інак дотичні до мистецтва поетичного. Для поетичного твору синтез змісту й форми є органічним, без виділення прерогативи для якогось із них. Не варто тут ламати далі списи. Згадалося: «Поговорімо знову / про зміст і форму. / Підкоп фортеці – / кротяча форма. / А зміст?» Так ото ж. Використання й українських, і всесвітніх художніх засобів і способів творення, що існували дотогочас, є абсолютно нормальним. Якоїсь одної форми чи способу справді не варто виділяти, а користуватися треба тими, що авторові (поетові) найвідповідніші. Єдиний суцільний образ сливе неможливо проводити ні цілій літературній організації, ні кожному окремому авторові, ні в цілій творчості, ні навіть в одному більшому творі (хоча стосовно останнього – питання амбівалентне); конгломерат образів має бути притаманний творчості, зокрема поетичній, а вона вже хоч-не-хоч є індивідуальною. Стосовно ритму цілого твору чи виокремлення «слова ритму» (йдеться, либонь, про окремі словесні періоди) не варто сперечатися, пам'ятаючи ще й про «ритм образу». Звукові елементи використовуються в поетичному творі в міру потреби, в міру чуття, в міру таланту. Щоб вигадувати щось нове, треба добре знати старе, зрозуміло, але ж не відмовлятися від культивування давно існуючих форм, які авторові імпонують чи вдаються.

Спілка пролетарських письменників «Гарт» була заснована на початку 1923 р. у Харкові. Ця літературна організація мала від початку свій статут, але не мала маніфесту. Ситуацію своєрідно виправив засновник організації Василь Еллан-Блакитний, опублікувавши розлогий текст «Без маніфесту» в першому (і єдиному) альманасі «Гарт» (1924). Цей літературний маніфест мав підпис: В. Блакитний. Звернімо увагу на деякі місця з цього маніфесту. «Всі цінності культурні, створені в доби перед пролетарською диктатурою, перед революцією, пролетаріят, коли приходить до влади, опановує. Його далі завдання, одвіявши лжецінності, викрути, сміття, хоча часом і блискуче, далі розвивати техніку, робити нові й нові досягнення. І гартівці не виконали б своїх

завдань, накреслених у пактах першого статуту, коли б відкинули студіювання, що надбали література, мистецтво, наука, техніка минулих часів, і не працювали б над удосконаленням техніки, над опрацюванням метод своєї роботи, коротко кажучи, над поліпшенням зброї, з котрою вони повинні боротися проти ворогів комунізму, зняряддя, котрим вони мають будувати отой комунізм» [4, с. 84–85]. Отже, для мистецтва поетичного важливим є використання технічних (формальних) засобів попередніх епох. Далі автор продовжує: «І виключати зі свого складу робітника, який пише (о, жах!) вірші шевченківським розміром, а не футуристичним коротким віршем або імажиністськими образами, Гарт не має жодної підстави, коли той робітник не звужується до розуміння суспільних завдань по шевченківських лише ідеалах або коли не намагається всю літературу відсунути назад до Шевченка, проявляючи таку ж нетерпимість, як і ті, що хочуть писати мовою майбутніх поколінь, забуваючи, що конкретна обстановка економіки й суспільного життя приковує нас до сьогоднішнього дня» [4, с. 85]. Тут бачимо, що беруться до уваги й новіші формальні надбання футуристів чи імажиністів. Ідеолог «Гарту» далі пише таке: «Мистецтво відрізняється від науки й спорту та техніки тим, що воно має справу з людськими емоціями, головне. Звичайно, не формалістові, людині, що бере процес розвитку культури як частки суспільного розвитку, а до цього підходить по-матеріялістичному, як моніст, і в голову не прийде розбивати культуру на окремі замкнуті органічно-своєрідні культури, з котрих одні зв'язані з розумом, другі з почуванням людини. Ми не знаємо, чи зникнуть за комунізму емоції, чи психо-фізично людина так переродиться, що стане якоюсь самоосвітленою кулею, складатиметься лише з одної голови, з одного мозку, чи буде якимось інакше, будуть якісь, може, нові, а може трансформовані, старі емоції, і тому не знаємо, чи матиме в комунізмі місце мистецтво в тій чи іншій формі» [4, с. 88]. Відображення емоційного світу людини займає поважне місце в мистецтві поетичному, адже для нього важливі й ті емоції, які вкладаються в поетичний твір, і ті емоції, які виникають при його рецепції. А наскільки дотепно-іронічне уявлення Еллана-Блакитного про людину та її емоції при комунізмі, що аж скидається на антиутопію. Якщо ж ці припущення серйозні (що теж можливо), тоді не дуже

гуманні перспективи вимальовував автор для людства, і не дуже рожеві – для мистецтва, мистецтва поетичного зокрема. Думки, висловлені про зміст (який, мовляв, підпорядковується завданням політики), автор пристосовує і продовжує щодо форми: «Так само й до форми, до опрацювання матеріялу, до виявлення задуму автора. При цьому не важно, що автор *хотів* сказати, що він *хотів* дати, важно те, що він *сказав* і що *дав*. З цього боку твір, зроблений майстерно, художньо й просто, без зайвих брязкіток і прикрас, без мистецького манікюру, корисніший, об'єктивно цінніший, аніж подібний же твір, тільки зроблений незграбно чи обвішаний силою непотрібних прикрас, які тільки розбивають увагу споживача і часто приводять до наслідків, протилежних тим, яких добивався автор» [4, с. 89]. Можливо, деякі атрибути саме мистецтва поетичного тут мають не надто почесні визначення, проте важко заперечити, що поетичний твір має бути майстерним.

Літературним маніфестом вважаємо статтю М. Семенка «Мистецтво як культ», опубліковану в журналі «Червоний Шлях» (1924, № 3). Тут знову (як і в панфутуристичному маніфесті) йдеться про «ідеологію» та «фактуру»: «*Ідеологія й фактура* – нові центри, якими заміняємо метафізичну систему *форми й змісту*. Система форми й змісту, замкнена, обмежена й безпросвітня в самому своєму естві, вилилася на практиці, з одного боку, в казуїстику й схоластику (формалізм), а з другого – в закривання очей, відмовлення від розв'язання питання нарочитим і механічно-упертим натиском на понятті *зміст*. Ми пропонуємо другу формулу: не форма й зміст, а *ідеологія й фактура*. Не треба думати, що тут мова йде лише про зміну назов: ідеологія й фактура є нові центри, біля яких групуються всі елементи мистецтва. Це нове узагальнення значно прочищає плацдарм у проблемі мистецтва й уточнює прийоми оперування ним. *Ідеологія* – вольовий (свідомий – класова свідомість чи несвідомий – суспільна психологія), діючий, організаційний чинник мистецтва, що перебуває на підставі основного закону Маркса в функціональній залежності від бази. Закінчена класова свідомість (чи психологія – це не те саме) керує не тільки політиком, економістом, але й белетристом, артистом, музикантом. *Ідеологія* є основний імпульс усякої соціальної акції. *Фактура* є матеріалізація ідеології

в речевих ознаках, арсенал знаряддів та прийомів виробництва речі – речова характеристика культу. Фактура складається: з *матеріалу* + *форма* + *зміст*. Вкладайте бажаний зміст у ці три синтезовані поняття фактури. Їх можна поширювати й ускладнювати й узагальнювати, але ці три елементи є складові одиниці найуживаніші й найвідоміші» [4, с. 119–120]. Про те, що це стосується поезії (отже, і мистецтва поетичного), свідчить хоча б фраза: «Складові системи кожного культу і т. д. (наприклад, поезія)» [4, с. 120]. Навколо ідеології та фактури, за Семенком, групуються всі елементи мистецтва, мистецтва поетичного зокрема. Г. Черниш у статті «Український футуризм і довкола нього» узагальнила: «Семенко завжди до своєї ідеї ставився більше скептично, ніж фанатично. Він завжди обстоював сучасність у мистецтві і літературі, боровся з відсталістю, провінційністю, бажав вивести українську літературу на світовий рівень. Саме такими були мотиви запровадження футуризму на українському ґрунті» [1, с. 123]. Одним із елементів такої загальної стратегії М. Семенка було теоретичне обґрунтування мистецтва поетичного.

Вільна Академія Пролетарської Літератури (Вапліте) утворилася наприкінці 1925 р. у Харкові. Її фундаторами були члени «Гарту» на чолі з М. Хвильовим та члени «Плугу», які вийшли зі згаданих організацій. Точну дату, коли Вапліте припинила своє існування, вказує Ю. Смолич у своїх мемуарах: «Сталося це 14 січня тисяча дев'ятсот двадцять восьмого року» [8, с. 98]. Ваплітянським літературним маніфестом можна вважати, зокрема, статтю Олеса Досвітнього «До розвитку письменницьких сил», надруковану в альманасі «Вапліте» (зошит перший, 1926). Деякі думки з неї цікаві для нашої теми. Зокрема: «<...> цілком слушно М. Хвильовий вважає, що далеко цінніший сучасній літературі Зеров, з надбаною ним культурою, без претенсій на навчителя пролетарської літератури, аніж заялозена писанина некультурного невігласа Гаврили з конопель – убога на думку, непотрібна як громадська організуюча сила – поверхово карамельчастих “ультра”-революційних “ідеологів нової літератури”, що пнуться навчати молодь» [4, с. 198]. І далі: «Ми маємо сильних ворогів на культурному мистецькому фронті, з прекрасною технікою, з витонченим словом. Нам треба стати сильними. Нині ми не є такі,

але ми повинні намітити наш шлях у майбутнє» [4, с. 199]. Щоб мати «прекрасну техніку» й оперувати «витонченим словом», треба володіти мистецтвом поетичним, треба осмислювати його, вдосконалювати його розуміння. Далі Досвітній посилається на класика марксизму: «Плеханов бере за приклад Гіппіус і її устами цитує цих мистців, що переходять врешті до молитов-поезій, виливаючи в них свою “душу”. Але розуміння самотності ще більше одриває людей одного од одного. Коли індивідуалізм досягає такого скрайнього ступеня, тоді зникає можливість спільності саме в молитві (тобто в поезії), спільності молитовного (тобто поетичного) запалу. “Поезія губить від цього, як і взагалі мистецтво, що є одним із засобів спільності між людьми». Поети, що люблять себе, “як бога”, не можуть цікавитися тим, що твориться в суспільнім оточенні. Тому не дивно, що людині, яка згубила всяку спільність з людьми, лишається лише “просити” “чуда” і прагнути того, “чого нема на світі”, бо що є на світі, для неї не може бути цікавим» [4, с. 201]. Коли молитву трактувати як поезію, а молитовність як поетичність, тоді це елемент осмислення мистецтва поетичного. Скільки ж поетичних творів виникли саме як молитви, а скільки такими стали. Всупереч усім ідеологічним настановам автор відстоює індивідуалізм у поетичній творчості. До слова, Досвітній виступав проти «масовізму» в літературі, тому й був зарахований до т. зв. «олімпійців», а Ю. Смолич згадував, що «найзапеклішим, найнепримиреннішим “олімпійцем” був якраз Олесь Досвітній» [7, с. 55]. І це своє «олімпійство» опосередковано задекларував і в літературному маніфесті.

Наприкінці 1926 р. виникла літературна організація «Молодняк». О. Кундзіч у статті (що підпадає під розряд літературного маніфесту) «Молодняк» (1927) від імені організації зреагував на цитовану перед тим публікацію О. Досвітнього: «Бачте, мовляв, молодь тільки з “ідеологією”, а неокласики “всім єством переймаються теоретичним розумінням революційного марксизму» (спекуляція Досвітнього Плехановим у програмовій статті “Зошита I” – “До організації письменних сил”) та ще плюс, мовляв, їхня неокласична “культурність”. Оце і є програма Вапліте щодо молоді» [4, с. 213]. Навзаєм автор статті висвітлив молодняківське ставлення до Вапліте: «Наше ставлення до Вапліте? З Вапліте

ми розходимося в тому, що ми кажемо: пиши гарно й пиши по-нашому, тоді як у Вапліте: пиши гарно, хоч і не по-нашому. А між рядками просто читай: пиши не по-“нашому” – ідеологію за клямри, боротьба естетик. У статтях балачки про пролетарську естетику – у творах міщанський “аристократизм” з претензією на бонтон» [4, с. 214]. Так чи інак, «пиши гарно» є однією з настанов мистецтва поетичного, незважаючи на ідеологічні кульбіти.

Всеукраїнська спілка пролетарських письменників (ВУСПП) виникла теж наприкінці 1926 р. До першого великого зібрання В. Коряк написав матеріал «Завдання з'їзду». Був там і такий пасаж: «З'їзд пролетарських письменників є з'їзд письменників: праця критиків, ліриків, прозаїків потребує розгалуження по секціях, а присутність робкорів і стінкорів визначає потребу секції журналістики із спеціальними доповідями про художній репертуар, мистецтво фейлетону тощо. З'їзд не має бути мітингом чи ареною циркового “бою биків”, а поважною, спокійною, певною себе, своєї відповідальності і своїх завдань *робочою нарадою*, що має дати практичне вирішення всіх тих питань, що їх подає до розв'язання сьгоднішня днина. Він має дати і дороговказ, і програму праці надалі. Такий характер з'їзду визначає й участь у ньому, крім представників широких пролетарських мас – журналістів і організованого читача, резерву пролетлітератури й бази її, ще й фахівців – дослідників мистецтва слова, які своїми доповідями допоможуть з'їздові щодо наукового розв'язання питань мистецької кваліфікації й літературного розвитку з боку не тільки ідейного, а й технічного. Заперечення літератури, як літератури, однобоке змістовство, яке нам нечесно закидають наші вороги, або сумнівні проблеми не є марксівське розв'язання проблеми, так само як і однобокий “червоний формалізм”. Ми – діялектики, і, хоч би скільки закидали нам “однобокість”, ми все висуватимемо в загрожених місцях саме ту антитезу, що її наші вороги від нас у цей час “потребують» [4, с. 231–232]. Бачимо, що й тут не обійдено увагою «питань мистецької кваліфікації», що безпосередньо стосуються і мистецтва поетичного, яким треба безумовно володіти літераторові, що займається поезією. Перший з'їзд пролетарських письменників відбувся 25–28 січня 1927 р. у Харкові. В останній день роботи з'їзду прийнято «Маніфест Всеукраїнського з'їзду

пролетарських письменників», а пізніше була оприлюднена і «Декларація Всеукраїнської спілки пролетарських письменників», в якій, зокрема, було написано: «Ніяк не зменшуючи потребу опанування технічних надбань буржуазної культури (як попередніх віків, так і сучасної), не припускати використання цього процесу для поширення на нашу літературу ідеологічних впливів капіталізму» [4, с. 238]. **Згадані технічні надбання теж мають безпосередній стосунок до мистецтва поетичного.**

«Зустріч на перехресній станції. Розмова трьох» була надрукована київським видавництвом «Бумеранг» 1927 р. Тими трьома були Михайль Семенко, Гео Шкурупій, Микола Бажан. Відповідно в тексті вони називаються першим, другим, третім. Це стилістично чи не найцікавіший літературний маніфест того часу. Троє футуристів розмовляли про різне і зафіксували це у своїй фривольній декларації. Вилу щимо звідти цікаві для нас місця, що стосуються мистецтва поетичного. Властиво, в цьому контексті йдеться головню про сонет, він є наче втіленням чи жупелом поетичної форми, поетичної майстерності загалом. Коли мова заходить про пульс сучасності, розмова продовжується таким чином:

– Його шукати? – запитав третій. – Я не хочу нічого шукати, хоча останнє дуже вигідно, зручно, безтурботно й навіть приємно. Можливо, що я не намагатимусь всидіти на теплих подушках зайлозеної лірики, і речі мої перестануть нагадувати убогий і зім'ятий самовар, що в ньому вариться ріденька самогонна юшка рим.

– Самовар чи сонет? – ехиднуvато запитав другий.

– Я не фанатик сонету, – відповів третій. – Просто я люблю добрий вірш. Мені дивно часом, як за римою люди не бачать вірша. Я люблю добрий вірш, і тому я толерантний. Я з любов'ю ворущу сторінки теплих і хороших віршів.

– Глупості ти говориш, любий мій! Що з того, що “Камена” та “Крізь бурю й сніг” наче накрохмалені в добрій пральні, – сказав тоді другий і подивився на першого, що колупав нігтем глибоке чорне дно своєї люльки. – Хіба ти розшукаєш у цих поемах пульс нашої життерадосности, хіба ти відчуєш у них подих свіжого вітру? Побожна старушенція, заховавши в облізле хутро свого мерзлякуvатого носа, іде крізь бурю й сніг. Хіба їй і насправді заборонено там ходити, і чхати, і сякати носа? Ні! Навіщо ця задхлість, мов пліснявистість папірусів з гробниці Тутанхкомона? Вони приваблюють тебе формою? Та задушлива їхня форма. Вона, як у зашморга, втгає молодь, і тоді виходять з неї дідузі з молоком на вустах і з старечим серцем.

- Я не фанатик сонету, – чіплявся за цю фразу третій. – Я люблю добрий і розумний вірш. Я не вірю, що в поета мозок мусить бути схожий на драгли.
- Ти починаєш говорити про поетів, – сказав перший і одверто позіхнув. – Ох, нудно ж. Крім своїх віршів, ні одного не читаю. Перший підвівся і, склавши ноги свої, мов ножиці, кинув:
- Справді. Краще, ніж читати одноманітне сосюкання сосюр з маленької літери або видушувати поезію з тичининських поетичних сопляків, розгорнути Пушкіна або Шевченка, але, на жаль, я їх перечитав, коли ще був у першій класі підготовчої школи. Не можна хронічно годуватися консервами. “Укрнархарч”, і той дає часом свіжі котлети, а як же тоді бути літературі? [4, с. 250].

Далі Г. Шкурупій перейшов на іншу тему, але М. Семенко, після своєї рефлексії на неї, повернувся до попереднього мотиву, звертаючись до М. Бажана:

- Ану, далі за сонети! – кинув він [перший. – Г. Л.] до третього.
- Сонет – це не спадщина дурнів, – випалив третій, що вже п’ять хвилин тому вигадав цей афоризм і чекав лише на зручний випадок, – а випробований, перевірений, вдосконалений і, не помилюся, коли скажу, – вірний на 96 % засіб пролізти за жилетку людей. Отже, коли й тепер поезія – річ не марна й не непотрібна, то і вдосконалений засіб її – не витребенька професорів. Потрібен добрий вірш, добрий вірш радянської України, а тому: важливі не заперечення, а досягнення. Я люблю...
- Ну, і люби собі, пожалуста! Можеш любити – це є твоя “культурна” база, ґрунт твого власного творчого пуза... – перебив його перший [4, с. 251].

Саме з уст Бажана лунає апологія досконалої поетичної форми, вираженої сонетами. Але розмова-дискусія триває далі. Спурхнуло з уст Шкурупія слово «Нарбут» дало претекст Бажанові джерелом творчості Григорія Нарбута назвати добу українського бароко (не номінально, а описово). Та Семенко повернувся до попередньої цікавої для нас теми:

- Перший не стерпів і остаточно перервав:
- Можеш любити. Але, повторюю, хай це буде лише твоєю “культурною” базою, ґрунтом твого власного творчого пуза. У кожного є це пузо, та не витікає звідци, що треба впадати в стилізацію, реставрацію, ворушити старе барахло, перегортати його й перекладати. Проте, все це зумовлює твою творчу індивідуальність. Од без творчої потенції або

що те саме, од творчої імпотенції всі твої сонети й стилізації під скитів. Це твій занепад, як культурного творця, це твоя індивідуальна справа; не роби з цього якоїсь позиції, дивись на це, як на шляхи твого особистого творчого спадання (ти гадаєш – піднесення). І коли ми кожен зокрема сами відповідаємо за свою літературну пику, то, зійшовшись разом, обмірковуючи спільні заміри, мусимо знайти якийсь середнє арифметичне, що буде за хребет для нашої групки.

– Так, ми маємо таке! – вигукнув другий. – Спільне єсть: знання роботи, об'єктивне, свідоме знання того, що таке наш матеріал і як орудувати ним, щоб він діяв так, як хоче майстер. Спільне єсть: метода. Спільне єсть: Жовтень. Для нього ми робимо. Коли зможе він, – кинув на третнього, – хай примусить Мазепу служити Жовтневі! [4, с. 251–252].

Гетьман Іван Мазепа тут слугує символом українського бароко, властиво – його жупелом. Сонет є жупелом поетичної майстерності в розумінні Семенка та Шкурупія, а Бажанові доводиться його відстоювати. Але спільним для усіх трьох, на думку Шкурупія, є письменницьке вміння та володіння художніми засобами, що й лежить в основі мистецтва поетичного.

«Техно-мистецька група “А”» виникла в Харкові 1928 р. Це об'єднання мало за мету, зокрема, пристосувати постулати конструктивізму до українських умов. Маніфест «Що таке техно-мистецька група “А”» (1928) підписали Юр. Смолич, П. Діннерштейн, Л. Ковалів, Юр. Платонов, О. Мар'ямов, М. Йогансен, П. Іванов, О. Слісаренко, Євг. Гуревич (Черрі), В. Брискін, Ол. Мізерницький, П. Дубінін, В. Меллер. У цьому літературному документі натрапляємо на такий пасаж: «Митці, що складають частину групи А, принципіально відмовляються від мистецького професіоналізму, від мистецького жречества, від ховання виробничих секретів мистецтва. Навпаки, вони охоче працюватимуть на безпосереднє замовлення науки, вони свідомо не боятимуться виступати, як рядові агітатори й пропагандисти епохи реконструкції, вони вважатимуть за свою повинність розкривати й демократизувати вивчення мистецьких метод» [3, с. 712–713]. Тобто мистецтво поетичне перестає для них бути «секретами поетичної творчості», натомість стаючи якомога відкритішим і доступнішим для невтаємничених.

Ще декілька років існували різноманітні літературні організації та групи, проте одного дня з ними було покінчено. Це стало-

ся 23 квітня 1932 р., коли вийшла постанова ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій». Як згадував Юрій Смолич, «оголошено постанову зовсім несподівано, і це була “бомба”» [9, с. 5]. А як відображалися деякі аспекти мистецтва поетичного в українських літературних маніфестах двадцятих років минулого століття – ми щойно поглянули. Поява літературних маніфестів була зумовлена головню саме виникненням та існуванням письменницьких груп та об’єднань.

Список літератури

1. Двадцять роки: літературні дискусії, полеміки. Літературно-критичні статті / Упорядник В. Г. Дончик. – К.: Дніпро, 1991. – 366 с.
2. Жулинський М. Слово і доля: Навчальний посібник. – К.: А.С.К., 2002. – 640 с.
3. Йогансен М. Вибрані твори / Видання друге, доповнене; Упорядник Р. Мельників. – К.: Смолоскип, 2009. – 768 с.
4. Лейтес А., Яшек М. Десять років української літератури (1917–1927). Том II: Організаційні та ідеологічні шляхи української радянської літератури / За загальною редакцією С. Пилипенка. – Харків: Державне видавництво України, 1928. – 430 с.
5. Минко В. Червоний Парнас: Сповідь колишнього плужанина. – К.: Радянський письменник, 1972. – 232 с.
6. Родько М. Д. Українська поезія перших пожовтневих років. – К.: Наукова думка, 1971. – 310 с.
7. Смолич Ю. Розповіді про неспокій немає кінця: Ще дещо з двадцятих і тридцятих років в українському літературному побуті. Книга третя. – К.: Радянський письменник, 1972. – 204 с.
8. Смолич Ю. Розповідь про неспокій: Дещо з книги про двадцять і тридцять роки в українському літературному побуті. Частина перша. – К.: Радянський письменник, 1968. – 288 с.
9. Смолич Ю. Розповідь про неспокій триває: Дещо з двадцятих, тридцятих років і дотепер в українському літературному побуті. Частина друга. – К.: Радянський письменник, 1969. – 284 с.

Поняття «аперцепції» в системі
категорій психологічної концепції
Олександра Потебні

Юлія Цар

Вивчаючи літературознавчу спадщину О. Потебні, помічаємо, що учений використовує чимало термінів та понять, які згодом стали центральними як в українському, так і в європейському літературознавстві. Чимало цих понять, а саме: поняття «рецепції», «авторської свідомості», «проблема читача (чи реципієнта)», «проблема сприймання (чи рецепції) художніх творів» стали визначальними для багатьох літературознавчих шкіл та напрямів ХХ ст., зокрема для герменевтики, феноменології, рецептивної естетики тощо.

Чимало із вище зазначених термінів і понять увійшли в обіг сучасного літературознавства саме з тим змістовим наповненням, яке вони отримали в українській науці. В літературознавчих працях українського вченого О. Потебні з'являється проблема інтерпретації художніх творів, сприйняття їх читачем тощо. О. Потебня виділяє, зокрема, поняття «аперцепції» і намагається дати йому своє трактування. Отже, метою статті є дослідження поняття «аперцепції» у літературознавчій концепції О. Потебні та його подальше тлумачення.

Поставлена мета передбачає вирішення таких завдань: дослідити потебнянське розуміння поняття «аперцепції» та його зв'язок зі словом.

Щоби детальніше розглянути ці питання, варто звернутися до того філософського підґрунтя, на якому вибудовувалися ідеї та концепції видатного українського вченого.

Друга половина ХІХ ст. позначена тим, що в Україні стає все помітнішим вплив ідей західноєвропейської філософії та

естетики, зокрема поширення концепцій таких представників німецького ідеалізму, як Кант, Фіхте, Шеллінг. Визначною постаттю того часу був В. Гумбольдт, ідеї якого мали величезний вплив на О. Потебню. Зокрема Ю. Вільчинський у статті «Слово про Олександра Потебню» зазначає: «Коріння його (тобто О. Потебні) мовної філософії можна шукати в романтичній системі поглядів Гумбольдта, але з помітним впливом школи асоціативної психології Гербарта, Лотце і особливо психологічного мовознавства Штейнталя» [2, с. 7]. Саме під впливом праць цих мислителів і формувалися наукові погляди О. Потебні. **За словами Ю. Вільчинського**, свої перші наукові розвідки О. Потебня **«почав з відповідей на питання, які були поставлені в німецькій філософії й мовознавстві, – про відношення мови до мислення, воно ж, своєю чергою, ставить питання про походження мови і підводить до того, що спроба усвідомити початок людської мови неможлива без з'ясування значення слова для думки і ступеня його зв'язку з духовним життям взагалі, з життям нації зокрема»** [2, с. 7].

Отже, філософія слова (чи мови) О. Потебні живилася перш за все джерелами німецької філософської думки, хоча О. Потебня «залучив в орбіту свого вивчення по суті весь масив культури. Його теоретичні положення спираються на широкий контекст філософських першоджерел, багатий етнографічний матеріал, вагомі історичні розвідки, наукову полеміку свого часу, що в сумі дало оригінальну понятійну версію і цілісну філософську синтезу» [2, с. 8].

Проте наукова спадщина О. Потебні, окрім мовознавчих розвідок, включає, звичайно, і вагомі літературознавчі дослідження. Хоча, за словами дослідника творчості О. Потебні Івана Фізера, сам учений «не вважав літературознавство основним предметом своєї інтелектуальної творчості, зосереджуючи натомість зусилля в галузі лінгвістики. Отож, літературну теорію Потебні <...> **необхідно вибудувати й реконструювати на основі його праць у ділянці мовознавства, міфології і фольклору»** [6, с. 4].

До найвідоміших праць О. Потебні, які мають відношення до літературознавчої теорії, належать: «Про деякі символи у слов'янській народній поезії» (1860), «Думка й мова» (1862), «Про зв'язок деяких уявлень у мові» (1864), «Про долю і споріднені з нею істоти» (1867), «Пояснення малоросійських та споріднених

народних пісень» (1883, 1889), «Із записок з російської граматики» (Т. 1 – 1888, Т. 2 – 1894) тощо.

У літературознавчій спадщині О. Потебні вагоме місце займає вчення про слово, про його зовнішню та внутрішню форму. Розглядаючи мовну одиницю (слово) як акт думки, в якому мовна форма постає покликанням на значення, О. Потебня у праці «Думка й мова» дає своє оригінальне трактування внутрішньої форми слова. Мова для нього – передусім засіб упорядкувати велику масу вражень та почуттів, які людина отримує з навколишнього світу, а слово постає носієм не тільки значення, але й попереднього досвіду людини і нації, через фільтр якого проходить усе повне пізнання. У слові О. Потебня виділяє:

- 1) зовнішню форму (або членороздільний звук);
- 2) зміст, який об'єктивується через звук;
- 3) внутрішню форму (або найближче етимологічне значення слова, той спосіб, яким виражається зміст).

Учений наголошує, що зовнішня форма, з одного боку, невіддільна від внутрішньої і змінюється разом з нею, без неї перестає бути сама собою, а з іншого, зовнішня форма є зовсім відмінна від внутрішньої.

З поняттям внутрішньої форми слова тісно пов'язане поняття «аперцепції», яким часто послуговується О. Потебня. У «Літературознавчому словнику-довіднику» знаходимо таке визначення: «Аперцепція (грец. *a* – **префікс, що позначає заперечення**, і *perceptio* – **сприймання**) – уважне, зосереджене сприймання зовнішнього щодо людини світу на основі попереднього досвіду» [4, с. 55].

Подібне визначення цього поняття знаходимо і в «Літературознавчій енциклопедії»: «Аперцепція (лат. *ad* – **до** і *perceptio* – **сприйняття**) – зумовленість сприйняття предметів і явищ художньої дійсності попереднім досвідом, настановами та смаками митця і читача (глядача, слухача)» [3, с. 82]. Отже, як можемо зауважити, важливе значення у процесі сприймання людиною зовнішнього світу займає її попередній досвід.

Загалом термін «аперцепція» запозичений з філософії, його пов'язують з іменем Готфріда Вільгельма Лейбніца, який у своєму вченні про монади (прості субстанції, атоми природи) стверджує, що їх розвиток відбувається через два стани: прагнення

(*appetitus*) і сприймання (*perceptio*). Саморозвиток монади – це її внутрішнє прагнення до свідомості від нижчих монад (неорганічна природа) до монад-духів, що мають властивості пам'яті і здатні до суджень та ясної перцепції. На думку І. Канта, існує дві аперцепції: емпірична і трансцендентальна, а В. Вундт, наприклад, убачав в аперцепції універсальний принцип, іманентну духовну силу, що спричинює перебіг осмислених психічних процесів на протигагу несвідомому сприйняттю. Розгляд аперцепції як онтологічного досвіду індивіда (письменника, критика, читача) веде до сприймання (чи несприймання) художніх феноменів.

Для О. Потебні поняття «аперцепція» постає як «участь певних мас уявлень в утворенні нових думок» [5, с. 225]. Говорячи про аперцепцію, О. Потебня зауважує, що відмінність аперцепції від простої асоціації, з одного боку, й злиття їх – з другого, та постійна двочленність аперцепції вказують на її тотожність з формою думки, яка називається **судженням**: «Те, що аперциповане й підлягає поясненню, є **суб'єктом судження**, а те, що аперципує й визначає, – його **предикатом**» [5, с. 34].

О. Потебня наголошує на величезному значенні слова у житті та розвитку людства. Слово для нього постає як засіб усвідомлення єдності чуттєвого образу, воно є засобом усвідомлення загальності образу, а також певним чинником, що має змогу перетворювати все існуюче. О. Потебня говорить також про слово як «**засіб аперцепції**». Що ж становить собою **засіб аперцепції** у розумінні О. Потебні? Як уже згадувалося, аперцепція – це участь відомої маси уявлень в утворенні нових думок. Учений вважає, що «в аперцепції сприйняте щойно й пояснюване повинно в певний спосіб зіткнутися з тим, що пояснює» [5, с. 233], коли ж цього немає, то неможливий результат, котрий становить надбання душі, в якій відбувається розуміння. Між новим аперципованим образом і образами, аперципованими в минулому, є певні спільні риси, які й становлять собою засіб аперцепції. Цими спільними рисами можуть бути зріст людини, хода, прізвище тощо. В процесі сприйняття «вже одержане враження зазнає нових змін, нібито повторно сприймається, тобто, одним словом, аперципується» [5, с. 221].

В понятті аперцепції О. Потебня виділяє дві стихії:

1) те, що сприймається і пояснюється;

2) та сукупність думок і почуттів, якій підпорядковується перше і через яку воно пояснюється.

О. Потєбня зазначає, що аперцепція полягає не в злитті понять чи уявлень, оскільки, по-перше, пояснення однієї думки іншою передує їх злиттю, по-друге, злиття можливе і без аперцепції. На підтвердження цієї думки О. Потєбня зауважує, що звичайний вигляд навколишніх предметів зазвичай не помічається нами, не приводить у рух наших думок, тобто безпосередньо зливається з колишніми нашими сприйняттями цих предметів. Отже, з наведеного вище учений робить висновок: «ряд відомих нам предметів **a', b', c'**, які поступово постають перед нашим зором, доти можуть не помічатися, доки безперешкодно зливаються з попередніми уявленнями a, b, c; якщо замість очікуваного уявлення d з'явиться не відповідний йому предмет **d'**, а невідомий нам **x**, то сприйняття цього останнього зустрине перешкоду до злиття з попереднім і може апперципуватися» [5, с. 223]. У з'ясуванні суті поняття аперцепції важливе значення має і те, як помічаємо з попередніх прикладів, що перешкода до злиття не становить сутності аперцепції, і навіть навпаки – «найдосконаліша аперцепція та, яка не зустрічає перешкод» [5, с. 224].

Важливою щодо поняття аперцепції є думка, що «Аперцепція є участь найсильніших уявлень у створенні нових думок» [5, с. 226]. Суть цього явища учений пов'язує з людською свідомістю. Аперцепція постає тут як передумова самосвідомості (яка здобувається людиною пізно, тоді як свідомість є постійна властивість її душевного життя). Учений стверджує, що все, що є в душі людини, розпадається на дві нерівні сфери:

широка сфера (вона нам невідома, але не втрачена для нас, бо багато що з неї приходиться на думку без нових сприйнять ззовні);

сфера, яка відома нам (вона перебуває у свідомості, але є дуже обмежена у порівнянні з першою).

Ці думки О. Потєбні перегукуються із твердженнями І. Франка, який у трактаті «Із секретів поетичної творчості» виділяє такі поняття, як «**верхня і нижня свідомість**». Все те, що людина називає свідомістю, становить «**верхню**» свідомість, а та частина психічного життя, що схована і перебуває в тіні, називається «**нижньою**» свідомістю. «Найбільша частина того, що чоловік зазнав

в житті, найбільша частина усіх тих сугестій, які називаємо вихованням і в яких чоловік вбирає в себе здобутки многотисячолітньої культурної праці всього людського роду, перейшовши через ясну верству верхньої свідомості, помалу темніє, щезає з поверхні, тоне в глибокій поверхні нашої душі... Та й там, хоч неприступне для нашої свідомості, все те добро не перестає жити, раз у раз сильно впливає на наші суди, на нашу діяльність і кермує нею не раз далеко сильніше від усіх контраргументів нашого розуму» [7, с. 61].

Та іноді бувають моменти, коли за певних умов всі ті враження, що сховані в комірках нижньої свідомості, можуть перейти до верхньої свідомості. Такий своєрідний поштовх О. Потєбня вбачає у силі почуття впливу одних думок на інші, або у їх чіткості. Іноді навіть незначна обставина може викликати яскраві спогади, все залежить від важливості для людини тієї події, яка пригадується, і від сили викликаного ним почуття. «Отже, – зазначає О. Потєбня, – сила почуття як причина сили апперципуючих мас вказує на більш або менш тісний зв'язок між стихіями цих мас» [5, с. 229]. Сила ж апперципуючих мас тотожна їх організованості, а вже від ступеня цієї організованості залежить і більша широта свідомості.

Дослідник творчості О. Потєбні Іван Фізер зазначає, що розуміння О. Потєбнею явища аперцепції та пізнання є іншим, аніж у його німецьких колег, зокрема у Лотце. Вони формуються в результаті складного об'єднання трьох компонентів: **сприймане / пояснюване та пояснююче**. О. Потєбня вказує на два пов'язані між собою акти – **творення і сприймання**. Іноді слухач (чи читач) може значно краще за автора розуміти ідею свого твору: «Процес розуміння читачем (глядачем) поетичного образу, твору – аналогічний до процесу його витвору, – цебто, коли ми розуміємо поетичний твір, то в нашій душі виникають ті ж самі три елементи (x , A , a), але в іншому порядку під час витвору поетичного твору в той самий час, коли x з'ясується через A , виникає й a » [1, с. 13]. Нагадаємо, що у процесі творення x – це те, що пізнаємо, A – певний запас наших знань, a – щось спільне, схоже між x та A . З цього випливає висновок: «ми можемо розуміти поетичний твір настільки, наскільки беремо участь у його поновленню витворі» [1, с. 13].

Поняття аперцепції тісно пов'язане і зі сприйняттям художніх творів. Згадаймо афоризм Теренція Маура (III ст. н. е.) «Про

captu lectoris habent sua fata libelli», який здебільшого подається у скороченій формі: «книги мають свою долю». Повна фраза має такий зміст: «Залежно від читацького сприймання книги мають свою долю». Важливе значення у цьому виразі має саме **читацьке сприймання** (чи аперцепція).

Згодом ця проблема (як і багато інших, пов'язаних з нею) постали в центрі уваги **рецептивної естетики**, що виникла на Заході в 70-х роках ХХ ст. і зосереджувала свою увагу на сприйманні художніх творів. Особливість рецептивної естетики як різновиду естетичної теорії полягає у різноможливому прочитанні художніх творів, виникненні безлічі думок, які не закладені автором в даний твір (при цьому міркування автора можуть залишатися поза увагою читача). Отже, рецептивна естетика перш за все наголошує на суб'єктивному чиннику прочитання, за якого неможливе існування двох однакових поглядів на один і той самий художній твір.

За своїми ідеями близькою до рецептивної естетики була **рецептивна критика**, що ґрунтувалася на відтворенні послідовного сприйняття реципієнтом тексту під час його читання, творенні цього тексту у свідомості адресанта. Згідно із твердженнями рецептивної критики, літературний твір не переносить інформацію, а викликає у читачів локалізоване враження, форму якого, тобто так звану **«структуру читацького враження»**, що передує знанню, слід висвітлити критикові. Якщо ж текст виявляється важким для розуміння або різноваріативним, то реципієнт примушує його щось означати, тобто для означуваного треба підшукувати означник. Отож, художній твір вже не вважається викінченим, він є мінливим у сприйнятті і постає як процес, що формується під час читання.

Отже, виникає процес так званого **«перечитування»** художнього твору. Проте цей процес може стосуватися не лише художніх творів, але й певних літературних героїв чи навіть цілих епох. Для прикладу візьмемо образ біблійного Каїна, який, переживши значну еволюцію у світовій літературі, набув особливо різноманітних тлумачень.

В інтерпретації образу Каїна виокремлювалися дві основні тенденції: з одного боку, згідно із біблійним переказом, Каїн змалювався як ворог всього людства, як великий злочинець (наприклад, у середньовічних містеріях). У творах протилежного

спрямування інтерпретація певним чином ревізувала біблійний мотив, відходила від загальної схеми першоджерела. Каїн виступав уже не як злочинець, а як бунтівник. Істотних змін у традиційну інтерпретацію цього образу не внесли й наступні епохи, коли панівною релігією стало християнство. У твори, написані на цю тему, вводилися вставні картини та епізоди, додавались інші сюжетні лінії тощо, проте все це не змінювало загальної суті у зображенні образу Каїна. Він і надалі залишався злочинцем, проклятим Богом і людьми, як це і змальовано в Біблії. Одним із найяскравіших творів такого плану є поема в прозі «Смерть Авеля» (1758) Соломона Гесснера, де Каїн змальований як людина, вчинками якої керують гнів та ненависть.

Яскравим прикладом початку нового етапу у трактуванні образу Каїна стала поема Дж. Байрона «Каїн». Байронів герой вперше постає перш за все як шукач істини, його мучать проблеми глибоко інтелектуально характеру. Однак загадка людського буття виявилася для нього нерозгаданою.

Ще одним яскравим прикладом перечитування цього героя є поема Івана Франка «Смерть Каїна», сюжет якої невідповідно починається з того моменту, коли закінчується біблійний сюжет. Таке продовження сюжету дало можливість розгорнути філософію образу Каїна, поглянути на нього не як на ворога і злочинця, а як на шукача відповідей на одвічні філософські питання буття.

Поняття аперцепції (а також вивчення процесу сприйняття художніх творів) знаходить своє продовження і в **герменевтиці**, і в **феноменології**. Основоположник філософської герменевтики Г.-Г. Гадамер зазначав, що розуміння тексту є невіддільним від саморозуміння інтерпретатора, а інтерпретація тексту є принципово відкритою й ніколи не може бути завершеною. Множинність інтерпретацій передбачає і феноменологія, оскільки художній твір існує лише у свідомості читача у вигляді так званих феноменів, художній твір, за словами польського дослідника Р. Інгардена, є інтенційним інтерсуб'єктивним предметом.

Отож, підсумовуючи, можемо зазначити, що вивчення літературознавчої спадщини О. Потебні є важливим етапом у розвитку рецептивно-комунікативної парадигми в українській літературознавчій науці. Поряд із проблемами мови та мислення, народу та

нації, зовнішньої та внутрішньої форми слова важливе значення у працях вченого займає поняття аперцепції. Аналізуючи літературу з цієї проблеми, бачимо, що велика роль у процесі сприймання людиною зовнішнього світу відводиться її попередньому досвіду.

О. Потебня визначає аперцепцію як участь певної маси уявлень в утворенні нових думок. За словами вченого, слово тісно пов'язане з поняттям аперцепції, адже воно постає не лише як засіб усвідомлення єдності чуттєвого образу, чинником, що дає змогу перетворювати все існуюче, але є і засобом аперцепції, суть якого полягає у віднаходженні спільних рис між новим апперципованим образом і образами, апперципованими в минулому. Процес сприйняття є тісно пов'язаний із людською свідомістю, оскільки аперцепція постає як передумова самосвідомості.

О. Потебня стверджує, що процеси творення і сприймання пов'язані між собою, отже, поняття аперцепції тісно пов'язане і зі сприйняттям художніх творів. Думки та ідеї, що з'явилися у працях О. Потебні, згодом стали визначальними для багатьох шкіл та напрямів ХХ ст., зокрема для рецептивної естетики, рецептивної критики, герменевтики, феноменології тощо.

Список літератури

1. Білецький Л. Перспективи літературно-наукової критики. – Прага – Берлін: Вид-во «Нова Україна», 1924. – 80 с.
2. Вільчинський Ю. М. Слово про Олександра Потебню // Львівська потебніана: Матеріали наукових читань, присвячених 160-річчю з дня народження О. Потебні, 21 вересня 1995 р. – Львів: Світ, 1997. – С. 7 – 21.
3. Літературознавча енциклопедія: У 2 т. – Т. 1. – К.: Академія, 2007. – 608 с.
4. Літературознавчий словник-довідник. – К.: Академія, 2006. – 752 с.
5. Потебня О. Естетика і поетика слова. – К.: Мистецтво, 1985. – 302 с.
6. Фізер І. Психолінгвістична теорія Олександра Потебні: **Мета**-критичне дослідження. – К., 1993. – 107 с.
7. Франко І. Із секретів поетичної творчості // І. Франко. Зібрання творів: У 50 т. – Т. 31 (Літературно-критичні праці, 1897 – 1899). – К.: Наукова думка, 1981. – С. 45 – 119.

Данило Ільницький У проєкції двох дзеркал:
Інґарден і Антонич
у феноменологічному дискурсі

For there is nothing either good or bad, but thinking makes it so.
William Shakespeare, «Hamlet», act II, scene II

Адже нема у світі речі доброї або злої,
а все залежить від нашого погляду.
Вільям Шекспір, «Гамлет», дія II, сцена II
(Переклад Михайла Рудницького)

Період міжвоєнного двадцятиліття у Галичині, і зокрема у Львові, був дуже насиченим. Його сміливо можна назвати *культурно спрямованим*, адже був він багатим на мистецькі твори, а відтак і на утворення контексту навколо них – маємо на увазі журнали й газети, літературні вечори, виставки, театральні вистави, публічні дискусії тощо. Наскільки було можливо, цей час сприяв творчому виявленню митців та інтелектуалів незалежно від їхніх ідеологічних уподобань, «адже міжвоєнна доба в Україні, як і в цілій Європі, характеризувалася великими пристрастями, могутніми суспільними тенденціями, новою жагою принципів і дій...» [2, с. 13]. Плідним міжвоєнне двадцятиліття було не лише у створенні мистецтва, а й у його осмисленні. Львів у цей період став і великим науковим центром гуманістики.

З іншого боку, упродовж цього часу Львів був важливим осередком розвитку *багатьох* національних культур. І кожна з них (українська, польська, єврейська, німецька) має своїх яскравих репрезентантів та помітні творчі досягнення. Кожна є цікавою,

але *окремою* сторінкою міжвоєнного Львова. Бо співіснуючи, ці культури майже не контактували одна з одною. Нечасті й невеликі перетини, наприклад, української і польської¹, не змінюють загальної картини *неперетинання*. Це має своє історичне підґрунтя. Але замкнутість української і польської культур у період міжвоєнного двадцятиліття позначається на сьогоднішніх дослідженнях. Читаючи праці українських літературознавців, нечасто натрапимо на польські прізвиська. Пошуки українських прізвиськ у працях польських дослідників теж переважно завершуються невдачею². Питання, «чи можемо ми говорити про мультикультурність як про якесь інтегративне явище, складники якого втрачають свою самототожність, чи про субкультури (українська, польська, німецька, єврейська), домінування кожної з яких змінювалося в різні історичні періоди?» [10, с. 246] залишається відкритим. Очевидно,

¹ Це, зокрема, є предметом статті Світлани Кравченко «Українська поезія на сторінках польської літературної преси міжвоєння: погляди, переклади, критика», у якій дослідниця констатує, що «з-поміж літературної преси польського міжвоєння можна виділити низку часописів, які були засновані як проекти, що ставили собі за мету міжнаціональний культурний обмін та його розвиток і поглиблення. Серед них “Wschód” <...>, місячник “Zet”, літературний місячник “Kamena” та місячник, а згодом ілюстрований тижневик “Biuletyn Polsko-Ukraiński”», який зокрема мав на меті «надавати огляд українського життя звідусіль, де воно пульсує, через зіставлення фактів, взятих безпосередньо із джерел, які прозоро відображають сучасне українство...» [14, с. 129].

² Для прикладу назвемо такі видання: Turowicz M. Wspomnienia o życiu kulturalnym i obyczajowym Lwowa 1918-1939. – Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Lódź: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1991; Gazda G. Dwudziestolecie międzywojenne: Słownik literatury polskiej. – Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Oświatowe, słowo/obraz terytoria, 2008; Kwiatkowski J. Dwudziestolecie międzywojenne. – Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN SA, 2008 (перше видання – 1990). Звернемо увагу також на українське видання – незалежний культурологічний часопис «І», який виходить у Львові упродовж останніх 20-ти років. Багато чисел «І» присвячено Галичині як території, яка об'єднує різні національні культури. Але й тут спостерігаємо їхню відірваність одне від одного. Бо числа «Гейрмейський усе-світ Галичини» (2007, ч. 48), «Гейрмейський Львів» (2008, ч. 51) і «Польський усе-світ Галичини» (2008, ч. 52) присвячені *окремим* національним культурам, яких об'єднує лиш спільний, насамперед географічний, простір. Надію подають числа «Геній місця = Genius loci. Leopoldis. Львів. Lemberg. Lwow» (2003, ч. 29), «Галичина – країна людей» (2004, ч. 36'), «Галицький усе-світ» (2006, ч. 42) і «Багатокультурний Львів» (2009, ч. 58). Але, попри загальніші заголовки, вони є збірками статей про ті ж самі *окремі* національні культури.

предметом майбутніх досліджень про міжвоєнний період є різного характеру зв'язки і перетини національних культур та їх вияви в мистецтві й науці. Адже у цьому руслі можна побачити цікаві приклади подібних між собою творчих і наукових шукань.

І таким прикладом, на нашу думку, є перетини *Романа Вітольда Інґардена* (1893–1970) і *Богдана Ігоря Антонича* (1909–1937) – польського філософа літератури та українського письменника й есеїста. Спорідненість між ними стосується передусім їхніх поглядів на сутність літератури й мистецтва, характер їх функціонування, проблеми рецепції мистецького твору тощо. Цей взаємоперетин можна образно означити метафорою «двох дзеркал», які відбивають одне одного: феноменологічна концепція літератури Р. Інґардена – дзеркало, в якому можемо побачити Антоничеві візії, і водночас роздуми Б. І. Антонича – дзеркало, яке відбиває концепцію польського вченого.

Те, що «міркування українського поета <...> буквально збігаються з основними ідеями Р. Інґардена» [4, с. 12–13], змушує нас не тільки глибше аналізувати типологічні спорідненості їхніх поглядів, але й шукати генетичні та контактологічні зв'язки між ними. Адже Роман Інґарден викладав у Львівському університеті якраз у той період, коли Богдан Ігор Антонич був студентом цього навчального закладу. Це й давало підстави дослідникам твердити, що Антонич міг слухати лекції знаменитого професора [8, с. 128; 9, с. 572; 6, с. 36; 12, с. 81], і таким чином звідси виводити джерела літературознавчих поглядів Б. І. Антонича.

І справді, Роман Інґарден, захистивши у Фрайбурзі під керівництвом Едмунда Гуссерля докторську дисертацію «Інтуїція та інтелект в А. Бергсона» (1918; видана 1921 у німецькому місті Галле) й повикладавши у школах і гімназіях Любліна, Варшави та Торуні, 1925-го року стає доцентом, а «1933 призначений надзвичайним професором Львівського університету» [5, с. 543], де працював до початку Другої світової війни.

Коли Богдан Ігор Антонич по закінченні Сяноцької державної гімназії гуманістичного типу ім. Королеви Софії поступив на славістичний відділ гуманітарного факультету Львівського університету Яна Казимира, обравши спеціальність «польська філологія» (1928), Інґарден уже був автором праці «Про місце теорії пізнання

в системі філософії» («Über die Stellung der Erkenntnistheorie im System der Philosophie», Галле, 1925). У Галле 1931-го року виходить друком наступна праця Інгардена під назвою «Літературний художній твір» («Das literarische Kunstwerk») – того ж року, коли у Львові з'являється перша поетична збірка Антонича «Привітання життя». Одна з найвідоміших праць Інгардена – «Про пізнання літературного твору» («О poznawaniu dzieła literackiego», Львів, 1937³) – побачила світ у той сам рік, коли Антонич відійшов, як сам писав, до «дому за третьою зорею», щоправда, встигнувши оприлюднити свої міркування про літературу у статті «*Національне мистецтво*» (1933) та інтерв'ю «*Як розуміти поезію*» (1935).

Сьогодні, маючи доступ до університетських документів Б. І. Антонича, які опубліковані у його «Повному зібранні творів» (Львів, 2009), зокрема до його залікової книжки (książeczka legitymacyjna), можемо відтворити список навчальних курсів [1, с. 734–741], які передбачало навчання на спеціальності «польська філологія». Але прізвища Інгардена тут не знайдемо. Не знайдемо його і в інших документах, нотатках та студентських наукових роботах письменника, опублікованих у «Повному зібранні творів». Натомість знаходимо прізвища викладачів Антонича – серед інших були видатні учені: літературознавці Вільгельм Брухнальський, Євгеніуш Кухарський та Юліуш Кляйнер, мовознавці Генрик Кароль Гертнер, Вітольд Ташицький, Ян Янув та Єжи Курилович⁴.

Своєрідною ланкою, яка поєднує Інгардена і Антонича, є стаття *Казимира Твардовського*, одного з чільних представників Львівсько-варшавської філософської школи. Він разом зі своїм учнем Казимиром Айдукевичем провадив в Антонича університетський курс основоположних засад філософських наук («Główne zasady nauk filozoficznych»). Доля ж Інгардена пов'язана з Твардовським: навчаючись у Львівському університеті, без «особливого захоплення», Інгарден саме за порадою Твардовського «вийхав на навчання до Геттингенського університету» [5, с. 543], де познайомився з Едмундом Гуссерлем.

Чи читав Антонич праці Інгардена? А якщо не читав, то чи міг бути ознайомленим із концепцією літератури польського

³ До слова, це єдина праця Інгардена, перекладена українською мовою.

⁴ Докладніше про університетське навчання Антонича див.: [7, с. 274–298].

філософа? Чи слухав його лекції? Якою мірою був обізнаним із «феноменологічною філософією», про яку єдиний раз згадує у своїй неопублікованій за життя статті «Між змістом і формою»? Сьогодні на ці питання немає однозначних відповідей. Цілком ймовірно, що ідеї феноменології могли обговорювати у колі вчених і в середовищі інтелектуальної частини молоді, до якої належав Б. І. Антонич. Надто, якщо взяти до уваги те, що він був учасником гуртка студентів-україністів при науковій секції товариства «Прихильників освіти» у Львові, який гуртував усю тодішню інтелектуальну молодь. Як згадує Микола Хомутник, «на сходах студенти читали й обговорювали доповіді на теми української мови та літератури, а також зарубіжної літератури. Богдан Ігор Антонич брав дуже активну участь у роботі гуртка <...>, цікавився зарубіжною літературою, особливо появою помітних творів, і ділився своїми враженнями з товаришами» [25, с. 335]. Серед учасників гуртка були студенти, а згодом відомі письменники та вчені Петро Коструба, Юліан Редько, Євген Юлій Пеленський, Теоктист Пачовський, Іван Ковалик, Степан Щурат, Ірина Вільде та багато інших... [19, с. 329–330] Зазнайомився Антонич і з Мар'яном Якубцем, який згадує, що його «вражала логічність і ясність його (Антонича – Д. І.) міркувань» [26, с. 378]. Дивлячись на те, як охоче користується Б. І. Антонич «книжковими багатствами» бібліотеки «Оссолінеум», у М. Якубця виникло «переконавання, що найвищою мрією Антонича була наукова праця» [26, с. 378].

Спорідненість Р. Інґардена та Б. І. Антонича багато в чому нагадує подібну ситуацію між Зигмундом Фройдом та Іваном Франком, які приблизно в один час досліджували проблему психології художньої творчості. І. Франко часто бував у Відні – місті проживання і праці З. Фрейда. Цілком ймовірно, що вони так само, як і Антонич з Інґарденом, за словами І. Михайлина, «топтали бруківку тих самих вулиць, дихали тим самим повітрям, читали ті самі книжки й часописи» [15, с. 307].

Втім, зв'язок Романа Інґардена і Богдана Ігоря Антонича на генетико-контактологічному рівні потребує ґрунтовного дослідження. Ми ж спробуємо здійснити типологічне порівняння ідей обох авторів у дискурсі феноменології.

Естетичні погляди Богдана Ігоря Антонича, на нашу думку, найближче стоять саме до феноменологічної школи літературознавства, зокрема до концепції Романа Інгардена. Чи є підстави для такого твердження? На наше переконання, так. Але перш ніж перейти до з'ясування, як позначилися ідеї феноменології, зокрема у варіанті Р. Інгардена, на літературознавчих поглядах Антонича, спробуємо окреслити джерела літературознавчої феноменології та її найголовніші позиції.

В основі цієї школи лежать ідеї творця філософії феноменології *Едмунда Гуссерля* (1859–1938), їх сформульовано у працях «Логічні дослідження», «Картезіанські роздуми» та ін. Сутність філософії Гуссерля полягала в тому, що він зводив фізичний світ до його виявів у свідомості. Існування об'єктивної реальності, на його переконання, ми тільки припускаємо, тому повинні зосереджуватися на уявленнях, які є способом чи інструментом пізнання світу. «Гуссерль називає цей процес “ейдологічною редукцією”, зводячи світ до його “ідей”» [17, с. 446].

Центральним у феноменологічному методі Гуссерля виступає поняття інтенційності (скерованості на об'єкт). В інтенційності він бачить два рівні: інтенції як наміру, що визначає характер бачення об'єкта і викликає супутні враження, та відчуття (прикладом може послужити вірш Г. Ібсена «Сила спогаду», що в трансформації І. Франка має назву «Школа поета»: ведмідь на блясі, яку знизу розпикають, швидко піднімає то одну, то другу ногу під звуки скрипки, і коли пізніше почує тільки скрипку, починає танцювати) [24, с. 48–49].

Але цей рівень інтенції (наміру), скерованої на об'єкт, веде до наступного заперечення об'єкту і залишається тільки трансцендентне, неопосередковане еґо, при якому об'єкт «перетворюється» в суб'єкт, світ стає «завершальною основою для судження», «конституювання об'єкту свідомістю» [28, с. 420].

Феноменологію Е. Гуссерля, в тому числі з проєкцією на мистецтво й літературу, продовжували М. Гайдеггер, Ж.-П. Сартр, М. Мерло-Понті, П. Рікер та ін. Проте найбільшим послідовником німецького філософа став його учень, філософ і теоретик літератури Роман Інгарден. Концепція Р. Інгардена формувалася як під впливом, так і в опозиції до поглядів Гуссерля. Як стверджує

Д. Уліцька, «важко ототожнювати феноменологічну філософію, під якою розуміють концепцію Гуссерля, і феноменологічне літературознавство. Останнє не є ані простим перенесенням філософських тверджень на ґрунт науки про літературне мистецтво, ані навіть застосуванням гуссерлевого методу до дослідження літератури» [21, с. 114].

Польський вчений сприйняв у свого вчителя ідею феноменів. «Для Інґардена, як і для Гуссерля, – зазначає І. Фізер, – феноменологія до 20-х років зосереджувалася на феноменах “життєвого світу” (*Lebenswelt*) так як вони з’являються у нашій свідомості, звільненій від будь-яких психологічних настанов та ідеологічних презумпцій» [23, с. 174]. Але згодом Гуссерль приходить до потрактування дійсності суто як витвору свідомості. «Наочність, дану нам у досвіді чи відчутті чогось індивідуального, можна перемінити в буттєве бачення (в сферу ідей), і саму цю можливість слід розуміти не як емпіричну, а як таку, що впливає із суті. Тож побаченому відповідає чиста сутність або ейдос, чи найвища категорія, чи її якийсь окремий вияв, щоразу нижче аж до повного уконкретнення (*Konkretion*)» [29, с. 20; цит. за: 16, с. 132].

Р. Інґарден такого суто інтенційного існування, яке заперечує реальність, дану нам у досвіді, не прийняв. Він визнавав існування реальних предметів, відділяв реальний світ від інтенційного буття і прикладом інтенційності вважав художній твір, оскільки він є виразом акту свідомості, а не належить до реальних предметів. Через те художній твір зберігає свою автономну сутність поза рамками існування у предметній сфері (книги, рукопису, звукозапису тощо), позаяк залишається існувати в свідомості, коли ця матеріальна форма зникає. Але закріпленість у певній системі знаків відділяє твір від особи творця і робить самостійним, автономним актом буття. «Згідно з цією концепцією, – пише Галина Корбич, – текст виконує своє призначення самим фактом свого існування. Він не може і не повинен мати іншої мети, крім онтологічно-естетичної. Художній твір таким чином перетворюється в естетичний предмет, відповідно його рецепція набирає естетичних значень. Однак вже тут, в базових вихідних поняттях, просвічується певна релятивність: феноменологічні теорії з їхніми засадами “чистої свідомості”, що намагаються функціонувати

в герметично замкненому колі іманентних значимостей, мають “точки дотику” з тими категоріями сприйняття, якими позначається простір історико-соціологічних підходів у літературі. Ці категорії вводяться дедалі помітніше, що спричинено зростанням уваги феноменологів до реципієнта: з ним, як продуктом певних суспільних та історичних обставин, пов’язується витворення і відповідного контексту» [13, с. 8].

Звідси випливає антипсихологізм Інгардена в поглядах на літературу: естетична автономія літературного твору в інгарденівській концепції зближувала цю концепцію з російськими ОПОЯ-Зівцями і структуралістами Празького лінгвістичного гуртка, але спорідненість вихідної засади ховала в собі важливу відмінність: «проекти формалістів і структуралістів виростили з лінгвістики Фердінанда де Соссюра, а Інгарденові – з “Логічних досліджень” Гуссерля, а також, напевно, з праці Казімежа Твардовського “Продії і витвори”. Ця відмінність стала причиною різних концепцій будови літературного твору в обох формаціях» [21, с. 119].

Для з’ясування методологічних підходів Б. І. Антонича до літератури, в тому числі з феноменологічної перспективи, багато дають його міркування з приводу книги Михайла Рудницького «Між ідеєю і формою» (Львів, 1932). Свій відгук на цю книжку він назвав «Між змістом і формою»⁵.

Перше, що впадає у вічі при ознайомленні зі статтею – чому автор відгуку не пішов за назвою книги і в заголовку слово «ідея» замінив на «зміст». Чи ці поняття розуміти як синоніми, а чи є між ними якась принципова різниця, яка спонукує до полеміки?

Ми схильні вбачати тут саме полемічність.

Як відомо, Михайло Рудницький з весни 1915 по 1919 проживав у Києві, працював учителем Першої української гімназії – разом з Миколою Зеровим, який викладав там класичні мови та українську літературу. Микола Зеров увів М. Рудницького в коло своїх приятелів-поетів і літературознавців, які власне й творили інтелектуальну атмосферу того часу, обговорювали літературознавчі проблеми, і, без сумніву, були обізнані з працями представників

⁵ Стаття ця за життя Б. І. Антонича надрукована не була і вперше з’явилася друком у щорічнику «Україна» (1990, вип. 24; публікацію підготував Микола Льницький).

російського формалізму В. Шкловського, Р. Якобсона, Н. Трубецького, Ю. Тинянова та ін. Поставивши в центр уваги тезу «мистецтво як прийом» (таку назву мала стаття В. Шкловського), російські формалісти заперечили дихотомію змісту і форми й замінили її формулою ідеї і структури, при якій кожен елемент цієї структури на рівні фонем, лексеми чи синтагми є носієм ідеї.

Михайло Рудницький, чутливий до нових віянь як у самій літературі, так і в науці про неї, міг сприйняти цю ідею, надто що серед українських літературознавців того часу були прихильники формалістичної школи (Б. Якубський, Г. Майфет та ін.). Для такого здогаду є вагомі підстави. Так, «кружляння» «між ідеєю і формою», що можна визнати лейтмотивом книги «Між ідеєю і формою», було окреслене ще в статті «Між загальнодоступністю і футуризмом» (1918), зокрема в тезі, що перехрестя між загальнодоступністю і футуризмом виявляється водночас перехрестям між ідеєю і формою. «Загальнодоступник вірить у всесильність ідеї і нехтує форму, яка невідхильно з'ясовує суть його ідей незалежно від нього», а «футурист говорить у всесильність форми, за якою йде навмання, не перетворюючи її ідеєю, і його форма також з'ясовує суть його ідеї незалежно від нього» [20, с. 142]. До цього можна додати, що представники формальної школи робили свій аналіз переважно на творах футуристів.

Те, що форма розглядалася як зв'язок елементів, їх ієрархізація – вело до заміни цього поняття терміном «структура» (Ю. Тинянов, Р. Якобсон), звідки й структуралізм у назві Празького лінгвістичного гуртка.

М. Рудницький не заглиблювався у теорію ієрархії прийомів, які в системі взаємозв'язків творять художню ідею. Він потрактував її як сумарну категорію вираження «основної думки твору» за дефініцією нормативної поетики, що й дало Антоничеві привід і підстави заперечити його трактування ідеї, покласти його «на лопатки».

Що ж вкладає Антонич у поняття змісту? Цю проблему треба розглядати виходячи з того, що Антонич не виводив змісту з художнього твору як автономного, замкнутого, структурованого у своїх рамках, з ієрархією співвідношень прийомів, а трактував його як явище змінне, рухоме, відкрите для різних прочитань.

Іншими словами, він орієнтувався не на естетику формалізму, а на принцип підходу, що включає психологію творення і сприйняття. Коли порівнюватимемо цей підхід з феноменологічною концепцією, то помітимо і збіги, й розходження між ними. Почнемо з визначення, що таке мистецький твір. За Р. Інгарденом: «1. Твір мистецтва – утворення багатопланове. Твір містить: а) план звучання слів, а також утворень і типів звучання вищого порядку; б) план значущих одиниць: речень і груп речень; в) план схематичних образів, через які виявляються різні предмети, представлені у творі і г) план предметів, що представлені через чисто інтенційні стани речей, які визначають значеннями речень, що входять до складу твору. 2. З матерії і форми окремих планів випливає суттєвий внутрішній зв'язок між усіма планами, а через це – власне формальна цілісність самого твору» [11, с. 179].

Б. І. Антонич уже в студентській роботі «Аналіз» («Analiza») дає таке визначення твору літератури: «Літературний твір – це комплекс певних уявлень. Виділення у творі смислових центрів і визначення зв'язків між ними є першим завданням аналізу» [1, с. 749, 927]. (В інгарденівській ієрархії рівнів чи не найближчим до цього є пункт г: «план предметів, що представлені через чисто інтенційні стани речей, які визначають значеннями речень»). Виділення структурних елементів тексту Антонич ставить на третє місце без позначення їх рівнів, а п'ятий аспект аналізу вбачає у композиції, до якої включає «взаємопов'язаність окремих частин» (у Р. Інгардена це другий пункт: «внутрішній зв'язок між усіма планами», «формальна цілісність самого твору».)

Безперечно, ми не можемо розглядати студентську роботу як вияв сформованої системи поглядів.

Однак і в статті «Національне мистецтво», яка є вже документом «зрілого» Антонича, автор постійно акцентує на мистецтві як на психічному явищі, і за цим принципом окреслює схему побудови мистецького твору: «Мистець будує твір виключно з власних уявлень. Уявління повстають на основі вражіннь, вражіння мусять мати спонуки, є витвором нервів під впливом зовнішніх побуджень, цебто повстають на основі зовнішньої дійсности. Ось такий далекий шлях від реальної дійсности до мистецької дійсности. Має він аж п'ять ступенів: від спонуки до вражіння, від вражіння

до уявління, від уявління до укладу уявлень, від їхнього укладу до засобів барви чи слова, матеріялізація цих засобів» [1, с. 584].

Напрямок думки автора мимоволі наштовхує на їх перегук з концепцією процесу творення і сприйняття українського ученого О. Потебні, схема постання художнього твору в якого мала такий вигляд: неясні хвилювання (x) плюс досвід автора та досвід усієї літератури (A) дають художній твір (a), тобто $x+A=a$. Процес сприйняття твору відбувається зворотнім шляхом [18, с. 269–270].

Ми не маємо документальних свідчень безпосереднього знайомства Антонича з психо-естетичною теорією О. Потебні, але можемо припустити принаймні опосередковану обізнаність із нею за книгою Леоніда Білецького «Перспективи літературно-наукової критики» (Прага-Берлін, 1924) або ж Костянтина Чеховича «Олександр Потебня – український мислитель-лінгвіст» (Варшава, 1931).

Але повернемося до проблеми змісту і форми.

Б. І. Антонич у статті «Між змістом і формою» виділяє дещо інші «верстви мистецького твору», аніж О. Потебня, а саме: «Спонука – зміст (змісти) творця – формальні засоби – матеріяльна форма – змісти сприймачів» [1, с. 598], додаючи при цьому, що «три перші верстви в готовому творі перестають існувати. Можемо в ньому тільки шукати їх, відтворювати розумово їх правдоподібний образ. Для вигоди можемо сотворити поняття *ідеального* та *потенціального* змісту [виділення автора – Д. І.]. Перший (як слово “ідеальний” розуміє феноменологічна філософія) це сума прикмет усіх сприймальних змістів. Другий це спроможність (потенція) матеріяльної форми до спонукування таких, а не інакших сприймальних змістів. Коли в критиці говоримо про зміст (в одиниці), думаємо найчастіше про ідеальний зміст. Одначе пам’ятаймо, що це загальні поняття, фікції, а об’єктивно, реально існує в готовому мистецькому творі тільки матеріяльна форма й діються в психіці сприймачів їхні змісти» [1, с. 598–599].

Така категоричність, де по суті заперечується цілісність самого художнього твору (за Р. Інґарденом) і все зводиться до множинності актів спонукальних і сприймальних змістів та матеріяльної форми (в образотворчому мистецтві – шматків полотна,

залитих фарбою, та фарби, а в літературному – паперу, записано-го літерами або тремтіння повітря при виголошенні тексту) спонукає нас шукати інші джерела формування естетики Антонича та інші критерії оцінки.

Отже, Антоничів підхід до літератури ґрунтується на поєднанні феноменологічної та психологічної концепцій літературознавства. І тут маємо явні зближення з феноменологічною теорією Р. Інґардена, зокрема в питанні про сприймання художнього твору як множинного акту. Теза Антонича: в художньому творі не існує єдиного змісту, а «існує тільки багато змістів, *існує множина змістів* [виділення автора – Д. І.]» [1, с. 596]. Отже, твердження, що у свідомості реципієнта при кожному новому читанні виникає новий зміст, співзвучне з думкою Р. Інґардена, що «під час читання щоразу інші факти і предмети зберігаються у живій пам'яті. І це не тільки тому, що зростає кількість представлених фактів, а й тому, що часто інші процеси, події та особи у процесі читання набувають в очах читача іншої значущості, ніж та, яка здавалася йому притаманною в ранішніх фазах твору» [11, с. 186], отже, і «частини твору, вже знайомі читачеві, а особливо описані у ній випадки постають перед ним в іншому вигляді – з погляду власне читаної зараз пізнішої фази твору, ніж образ, в якому вони з'явилися у відповідній фазі читання» [11, с. 188].

Свої роздуми у статтях «Національне мистецтво» та «Між змістом і формою» та їхню спорідненість із твердженнями Р. Інґардена Б. І. Антонич підкріплює останньою теоретичною статтею – «*Як розуміти поезію*», побудованою у жанрі інтерв'ю з письменником. Саме тут Антонич твердить, що «роля автора *кінчається*, коли він написав твір. Далі він уже читач (може бути й критиком)» (виділення наше – Д. І.) [1, с. 667].

Та погляди Богдана Ігоря Антонича у порівнянні з концепцією Романа Інґардена мають важливі відмінності.

Порівнюючи теорію Р. Інґардена із лінгвістичними концепціями Фердинана де Сосюра і празького лінгвістичного гуртка, автори підручника «Теорія літератури» Р. Уеллек і О. Уоррен відзначають спорідненість між ними: йдеться про принципову різницю між «системою мови та індивідуальним мовленням», яка подібна на інґарденівське розрізнення «вірша як такого та

індивідуального досвіду сприйняття вірша» [27, с. 166]. Однак і Ф. де Сосюр, і Р. Інґарден у цьому контексті не наголошували на особливостях національного світосприйняття реципієнта під час пізнавання мистецького твору. Підсумовуючи свій розгляд концепції Інґардена, Уеллек і Уоррен стверджують: «Ми ніколи не пізнаємо об'єкт у всіх його якостях, і все ж таки навряд чи можна заперечувати скінченність тих чи інших об'єктів, хоча ми би сприймали їх у цілком відмінних для кожного із нас зв'язках» [27, с. 166].

Для Антонича, на відміну від Р. Інґардена, «множинність» актів сприйняття, а точніше, сприймальних змістів, не є нескінченною у своїх інтерпретаціях. Говорячи про те, що «кожний сприймач має *свій* окремий зміст, а краще кажучи, має *стільки* змістів, *скільки разів* сприймає твір» (виділення наші – Д. І.) [1, с. 598], український письменник не ігнорує того, що кожен сприймач є представником того чи іншого етносу, тої чи іншої нації. І його уконкретнення (за Е. Гуссерлем) або ж конкретизація (за Р. Інґарденом) є не лише виразом особистісного, але й певного національного досвіду. У промові при врученні літературної премії за збірку «Три перстені» Антонич стверджує: «Я сам у своїх поезіях підкреслюю свою національну та навіть расову приналежність не тільки в змісті, але що важніше – й трудніше – ще й формі. Роблю це менше за надуманою програмою, більше з внутрішньої потреби вірності світові, що з нього вийшов» [1, с. 650–651]. Це зближує погляди Б. І. Антонича із психолінгвістичною теорією літератури О. Потебні, для якого скінченність можливих інтерпретацій художнього твору визначається передусім національним світосприйняттям як «специфічним баченням світу, зашифрованим у внутрішніх формах мови. Це бачення трансформується в окреслену семантичну ідею, що співвідноситься як з мовою, так і з поетичним текстом» [22, с. 6]. За Потебнею, значення поетичного образу «помітно змінюється при кожному новому сприйнятті однією й тією самою особою, а ще більше – іншою», але «сам образ залишається незмінним» [3, с. 791].

Порівнюючи праці Романа Інґардена і Богдана Ігоря Антонича, бачимо, що погляди українського письменника, будучи спорідненими із основними положеннями феноменології польського

філософа літератури, все ж виходять за її межі. І принциповою різницею тут є характерний для Інгардена антипсихологізм. Навпаки, для Антонича, мистецтво має на меті «викликувати в нашій *психіці* (виділення наше – *Д. І.*) такі переживання, яких нам не дає реальна дійсність» [1, с. 582]. Але це уже інша проблема.

Список літератури

1. Антонич Б. І. Повне зібрання творів / Богдан Ігор Антонич / [передм. М. Ільницького ; упоряд. і комент. Д. Ільницького ; ред.: І. Старовойт, М. Старовойт]. – Львів : Літопис, 2009. – 968 с. + 32 с. іл.
2. Баган О. Корифей ліберальної літературної критики / Олег Баган // Рудницький М. Від Мирного до Хвильового. Між ідеєю і формою. Що таке «Молода Муза»? / Наук.-ідеологічний центр ім. Д. Донцова. – Дрогобич : Вид. фірма «Відродження», 2009. – С. 3–26.
3. Дзюба І. Розрада поезією / Іван Дзюба // З криниці літ : У 3 т. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – Т. 1. – С. 790–797.
4. Зубрицька М. Homo legens: читання як соціокультурний феномен / Марія Зубрицька. – Львів : Літопис, 2004. – 352 с.
5. Зубрицька М. Інгарден Роман / Марія Зубрицька // Енциклопедія Львова. – Львів : Літопис, 2008. – Т. 2 / За ред. А. Козицького. – С. 543–544.
6. Ільницький Д. Літературознавчі погляди Богдана-Ігоря Антонича / Данило Ільницький // Слово і Час. – 2006. – № 12. – С. 35–43.
7. Ільницький Д. Богдан Ігор Антонич і Львівський університет / Данило Ільницький // Парадигма : зб. наук. праць. – Львів : Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2009. – Вип. 4. – С. 274–298.
8. Ільницький М. Осягаючи феномен Антонича: до 90-річчя від дня народження поета / Микола Ільницький // Дзвін. – 2000. – № 1. – С. 127–130.
9. Ільницький М. Антонич Богдан-Ігор / М. М. Ільницький // Енциклопедія сучасної України. – К., 2001. – Т. 1. – С. 571–572.
10. Ільницький М. Міт чи міти Львова, або парадокси мітологізації / Микола Ільницький // Буття в мистецтві : зб. наук. праць і

- матеріалів на пошану Степана Костюка з нагоди 80-річчя / [наук. ред. і упоряд. Л. Купчинська] ; НАН України, ЛНБ ім. В. Стефаника. – Львів, 2007. – С. 246–249.
11. Інґарден Р. Про пізнавання літературного твору (Фрагменти) / Роман Інґарден / пер. Н. Римської // Слово-Знак-Дискурс : Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – 2-е вид., доповн. – Львів : Літопис, 2002. – С. 176–206.
 12. Комариця М. Українська «католицька критика»: феномен 20-30-х рр. ХХ ст. / Мар'яна Комариця / НАН України, ЛНБ ім. В. Стефаника, Відділення «Науково-дослідний центр періодики». – Львів, 2007. – 328 с.
 13. Корбич Г. Деякі тенденції зближення естетичного та історико-соціологічного видів пізнання у феноменологічних і рецептивних теоріях ХХ століття / Галина Корбич // TeKa Komisji Polsko-Ukraińskich Związków Kulturowych / PAN, Oddział w Lublinie. – Lublin, 2009. – Т. IV. – (Studia Ingardeniana. – Т. 1 : Interpretacja tekstu literackiego = Т. 1: Інтерпретація художнього тексту). – S. 7–16.
 14. Кравченко С. Українська поезія на сторінках польської літературної преси міжвоєння: погляди, переклади, критика / Світлана Кравченко // Literatura ukraińska XIX i XX wieku w kontekście europejskim = Українська література ХІХ-ХХ століть у європейському контексті : [наук. зб.] / Pod red. L. Siryk = Під ред. Л. Сірик. – Lublin : Wydawnictwo UMCS, 2008. – S. 129–137.
 15. Михайлин І. Іван Франко і Зигмунт Фрейд: питання естетики / Ігор Михайлин // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин : матеріали Міжнарод. наук. конф. (Львів, 25-27 верес. 1996 р.) / [ред. М. Ільницький, Б. Якимович]. – Львів : Світ, 1998. – С. 306–312.
 16. Мітосек З. Теорії літературних досліджень / Зофія Мітосек [пер. з пол. В. Гуменюк]. – Сімферополь : Таврія, 2003. – 408 с.
 17. Мур Е. Феноменологія / Едвард Мур // Енциклопедія постмодернізму / за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора ; пер. з англ. В. Шовкун ; наук. ред. пер. О. Шевченко. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. – С. 446–447.
 18. Потебня О. Естетика і поетика слова : зб. / Олександр Потебня [упоряд., вступ. ст., приміт. І. Іваньо, А. Колодної ; пер. А. Колодної]. – К. : Мистецтво, 1985. – 304 с.
 19. Редько Ю. У колі студентів-україністів / Юліан Редько // Весни розспіваної князь: Слово про Антонича : Статті, есе, спогади,

- листи, поезії / [упоряд. М. Ільницький, Р. Лубківський ; передм. Л. Новиченка]. – Львів : Каменярь, 1989. – С. 328–334.
20. Рудницький М. Між загальнодоступністю і футуризмом / Михайло Рудницький / [публікація і передм. Т. Салиги] // Українське літературознавство : міжвідомчий наук. зб. / Львів. держ. ун-т ім. І. Франка. – Львів : Вид-во «Світ», 1994. – Вип. 59. – С. 134–142.
21. Уліцька Д. Феноменологічна філософія літератури / Данута Уліцька // Література. Теорія. Методологія / упоряд. і наук. ред. Д. Уліцької ; пер. з пол. С. Яковенка. – 2-е вид. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 114–135.
22. Фізер І. Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні: метакритичне дослідження / Іван Фізер / [пер. В. Брюховецького]. – К. : Вид. дім «KM Academia», 1993. – 112 с.
23. Фізер І. Феноменологічна теорія та критика / Іван Фізер // Слово-Знак-Дискурс : Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – 2-е вид., доповн. – Львів : Літопис, 2002. – С. 173–175.
24. Франко І. Школа поета (за Ібсеном) / Іван Франко // Зібрання творів : у 50 т. – К. : Наук. думка, 1976. – Т. 3. – С. 48–49.
25. Хомутник М. Його цікавили краса і сила природи / Микола Хомутник // Весни розспіваної князь: Слово про Антонича. – Львів : Каменярь, 1989. – С. 335–336.
26. Якубець М. Слово про Богдана Антонича / Мар'ян Якубець // Весни розспіваної князь: Слово про Антонича. – Львів : Каменярь, 1989. – С. 376–379.
27. Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы / Р. Уэллек и О. Уоррен / [вступ. ст. А. Аникста ; коммент. Б. Гиленсона ; пер. с англ. А. Зверева, В. Харитоновна, И. Ильина]. – М. : Прогресс, 1978. – 326 с.
28. Цурганова Е. Феноменология / Е. А. Цурганова // Западное литературоведение XX века : энциклопедия / [гл. науч. ред. Е. Цурганова] ; ИНИОН РАН, Центр гуманитарных науч.-информ. исследований, Отдел литературоведения. – М. : Intrada, 2004. – С. 419–421.
29. Husserl E. Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii / Edmund Husserl / Przeł. i przypisami opatrzyła D. Gierulanka ; Tłum. przejrzał i wstępem poprzedził R. Ingarden. – Warszawa : Państw. Wyd. naukowe, 1967. – XXIV, 603 s.