

У ПРОСКЦІЇ ДВОХ ДЗЕРКАЛ: ІНГАРДЕН І АНТОНІЧ У ФЕНОМЕНОЛОГІЧНОМУ ДИСКУРСІ

Данило Ільницький

Львівський національний університет імені Івана Франка (Україна)

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)

Streszczenie. W niniejszej pracy wydobyte zostały podobieństwa przekonań polskiego filozofa, Romana Ingardena, oraz ukraińskiego poety i eseisty, Ihora Antonycza. Autor sugeruje możliwość genetycznych zależności zachodzących pomiędzy ich pracami. W tym celu przeprowadza typologię ich teoretycznoliterackich koncepcji, mieszczących się w fenomenologicznym dyskursie.

Słowa kluczowe: R. Ingarden, B. I. Antonycz, Uniwersytet Lwowski, fenomenologia, E. Husserl, M. Rudnyckij, treść i forma, O. Potebnia

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 – масмо на увазі журнали й газети, літературні вечори, виставки, театральні вистави, публічні дискусії тощо. Наскільки було можливо, цей час сприяв творчому виявленню мистців 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...»¹. 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

¹ О. Баган, *Корифей ліберальної літературної критики*, у: М. Рудницький, *Від Мирного до Хвильового. Між ідеєю і формою. Що таке «Молода Муза»?*, Науково-ідеологічний центр ім. Д. Донцова, Видавнича фірма «Відродження», Дрогобич 2009, с. 13.

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 польської, 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 прізвища. Пошуки українських прізвищ у працях польських дослідників теж переважно завершуються невдачею. 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?»² залишається відкритим. Очевидно, 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 Інгардена* (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. Інгардена – 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. Інгардена»³, змушує нас не тільки глибше аналізувати типологічні спорідненості їхніх поглядів, але й шукати генетичні та контактологічні зв'язки між ними. Адже Роман Інгарден 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 професора⁴, і таким чином звідси виводити джерела літературознавчих поглядів Б.І. Антонича.

² М. Ільницький, *Міт чи міти Львова, або парадокси мітологізації*, у: *Буття в мистецтві: Збірник наукових праць і матеріалів на пошану Степана Костока з нагоди 80-річчя* / Науковий редактор і упорядник Л. Купчинська, НАН України, ЛНБ ім. В. Стефаника, Львів 2007, с. 246.

³ М. Зубрицька, *Ното legends: читання як соціокультурний феномен*, Літопис, Львів 2004, с. 12–13.

⁴ М. Ільницький, *Осягаючи феномен Антонича: до 90-річчя від дня народження поета*, „Дзвін” 2000, № 1, с. 128; М. Ільницький, *Антонич Богдан-Ігор*, у: *Енциклопедія сучасної України*, Київ 2001, Т. 1, с. 572; Д. Ільницький, *Літературознавчі погляди Богдана-Ігоря Антонича*, „Слово і Час” 2006,

І справді, Роман Інгарден, 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, де працював до початку Другої світової війни.

Коли Богдан Ігор Антонич по закінченні Сяноцької державної гімназії гуманітарного типу ім. Королеви Софії вступив на славістичний відділ гуманітарного факультету Львівського університету Яна Казимира, обравши спеціальність *польська філологія* (1928), Інгарден 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* (*O poznawaniu dzieła literackiego*, Львів, 1937) – 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 курсів⁶, 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 Курилович⁷.

Своєрідною ланкою, яка поєднує Інгардена і Антонича, є постать *Казимира Твардовського*, одного з чільних представників Львівсько-варшавської філософської школи. Він разом зі своїм учнем Казимиром

№ 12, с. 36; М. Комариця, *Українська «католицька критика»: феномен 20-30-х рр. ХХ ст.*, НАН України, ЛНБ ім. В. Стефаника, Відділення «Науково-дослідний центр періодики», Львів 2007, с. 81.

⁵ М. Зубрицька, *Роман Інгарден*, у: *Енциклопедія Львова* / За редакцією А. Козицького, Літопис, Львів 2008, Т. 2, с. 543.

⁶ [Список навчальних курсів], у: Б.І. Антонич, *Повне зібрання творів* / Передмова М. Ільницького; Упорядкування і коментарі Д. Ільницького; Редактори І. Старовойт, М. Старовойт, Літопис, Львів, 2009, с. 734–741.

⁷ Докладніше про університетське навчання Антонича див.: Д. Ільницький, *Богдан Ігор Антонич і Львівський університет*, у: *Парадигма: Збірник наукових праць*, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, Львів 2009, Вип. 4, с. 274–298.

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 «віїхав на навчання до Геттингенського університету»⁸, де познайомився з Едмундом Гуссерлем.

Чи читав Антонич праці Інгардена? А якщо не читав, то чи міг бути ознайомленим із концепцією літератури польського 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 сходинах 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 товаришами⁹.

Серед учасників гуртка були студенти, а згодом відомі письменники та вчені Петро Коструба, Юліян Редько, Євген Юлій Пеленський, Теоктист Пачовський, Іван Ковалик, Степан Щурат, Ірина Вільде та багато інших¹⁰ [...]. Зазнайомився Антонич і з Мар'яном Якубцем, який згадує, що його «вражала логічність і ясність його (Антонича – Д. І.) міркувань»¹¹. Дивлячись на те, як охоче користується Б. І. Антонич «книжковими багатствами» бібліотеки *Оссолінеум*, у М. Якубця виникло «переконання, що найвищою мрією Антонича була наукова праця»¹².

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

⁸ М. Зубрицька, *Роман Інгарден ...*, с. 543.

⁹ М. Хомутник, *Його цікавили краса і сила природи*, у: *Весни розспіваної князь: Слово про Антонича: Статті, есе, спогади, листи, поезії* / Упорядники М. Ільницький, Р. Лубківський; Передмова Л. Новиченка, Каменяря, Львів 1989, с. 335.

¹⁰ Ю. Редько, *У колі студентів-україністів*, у: *Весни розспіваної князь: Слово про Антонича*, Каменяря, Львів 1989, с. 329–330.

¹¹ М. Якубець, *Слово про Богдана Антонича*, у: *Весни розспіваної князь: Слово про Антонича...*, с. 378.

¹² *Ibidem*.

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, 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”¹³.

Центральним у феноменологічному методі Гуссерля виступає поняття інтенційності (скерованості на об'єкт). В інтенційності він бачить два рівні: інтенції як наміру, що визнає 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)¹⁴.

Але цей рівень інтенції (наміру), скерованої на об'єкт, веде до наступного заперечення об'єкту і залишається тільки трансцендентне, неопосередковане его, при якому об'єкт «перетворюється» в суб'єкт, світ стає «завершальною основою для судження», «конституювання об'єкту свідомістю»¹⁵.

Феноменологію Е. Гуссерля, в тому числі з проекцією 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 Е. Гуссерля. Як стверджує Д. Уліцька,

¹³ Е. Мур, *Феноменологія*, у: *Енциклопедія постмодернізму* / За редакцією Ч. Вінквіста та В. Тейлора; Переклад з англійської В. Шовкун, Видавництво Соломії Павличко «Основи», Київ 2003, с. 446.

¹⁴ І. Франко, *Школа поета (за Ібсеном)*, у: *Idem, Зібрання творів: У 50-ти томах*, Наукова думка, Київ 1976, Т. 3: *Поезія*, с. 48–49.

¹⁵ Е. Цурганова, *Феноменологія*, в: *Западное литературоведение XX века: Энциклопедия* / Главный научный редактор Е. Цурганова, ИНИОН РАН, Центр гуманитарных научно-информационных исследований, Отдел литературоведения, Intrada, Москва, 2004, с. 420.

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 літератури¹⁶.

Польський вчений сприйняв у свого вчителя ідею феноменів. «Для Інгардена, 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»¹⁷. Але згодом Гуссерль приходить до потрактування дійсності суто як витвору свідомості.

Наочність, дану нам у досвіді чи відчутті чогось індивідуального, можна переіменувати в буттєве бачення (в сферу ідей), і саму цю можливість слід розуміти не як емпіричну, а як таку, що випливає із суті. Тож побаченому відповідає чиста сутність або ейдос, чи найвища категорія, чи її якийсь окремих вияв, щоразу нижче аж до повного уконкретнення (*Konkretion*)¹⁸.

Р. Інгарден 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 у 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

¹⁶ Д. Уліцька, *Феноменологічна філософія літератури*, у: *Література. Теорія. Методологія / Упорядкування і наукова редакція Д. Уліцької*; Переклад з польської С. Яковенка, Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», Київ 2008, с. 114.

¹⁷ І. Фізер, *Феноменологічна теорія та критика*, у: *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* / За ред. Марії Зубрицької, Літопис, Львів 2002, с. 174.

¹⁸ E. Husserl, *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii* / Przetłóżyła i przypisała opatrzyła D. Gierulanka; Tłumaczenie przejrzał i wstępem poprzedził R. Ingarden, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1967, s. 20 (Цитуємо за: З. Мітосек, *Теорії літературних досліджень / Переклав з польської В. Гуменюк, Таврія, Сімферополь 2003, с. 132).*

продуктом певних суспільних та історичних обставин, пов'язується витворення і відповідного контексту¹⁹.

Звідси впливає антипсихологізм Інгардена в поглядах на літературу: естетична автономія літературного твору в інгарденівській концепції зближувала цю концепцію з російськими ОПОЯЗівцями 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 *Про дії і витвори*. Ця відмінність стала причиною різних концепцій будови літературного твору в обох формаціях²⁰.

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*²¹.

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 клясичні мови та українську літературу. 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 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, лексем 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 згоду є вагомі підстави. Так, «кружляння» «між ідеєю і формою», що можна визнати лейтмотивом книги

¹⁹ Г. Корбич, *Деякі тенденції зближення естетичного та історико-соціологічного видів пізнання у феноменологічних і рецептивних теоріях ХХ століття*, w: *Studia Ingardentiana* / Red. I. Nabytowycz, T. Hundorowa, M. Oldakowska-Kufłowa, Tom 1, s. 8, [TeKa Komisji Polsko-Ukraińskich Związków Kulturowych Oddział PAN w Lublinie, vol. IV, Lublin 2009].

²⁰ Д. Уліцька, *Феноменологічна філософія літератури...*, с. 119.

²¹ Стаття ця за життя Б.І. Антонича надрукована не була і вперше з'явилася друком у щорічнику „Україна” (1990, вип. 24; публікацію підготував Микола Ільницький).

Між ідеєю і формою, було окреслене ще в статті *Між загальнодоступністю і футуризмом* (1918), зокрема у 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 ідей незалежно від нього»²². 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 твору²³.

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

²² М. Рудницький, *Між загальнодоступністю і футуризмом* / Публікація і передмова Т. Салиги, у: *Українське літературознавство: Міжвідомчий науковий збірник*, Львівський державний університет ім. І. Франка, Світ, Львів 1994, Вип. 59, с. 142.

²³ Р. Інгарден, *Про пізнання літературного твору (Фрагменти)* / Переклад Н. Римської, у: *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.*, с. 179.

ними є першим завданням аналізу»²⁴. (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 буде твір виключно з власних уявлень. Уявління повстають на основі вражіння, 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 засобів²⁵.

Напрямок думки автора мимоволі наштовхує на їх перегук з концепцією процесу творення і сприйняття українського ученого О. Потебні, схема постановки художнього твору в якого мала такий вигляд: неясні хвилювання (х) плюс досвід автора та досвід усієї літератури (А) дають художній твір (а), тобто $x + A = a$. Процес сприйняття твору відбувається зворотнім шляхом²⁶.

Ми не маємо документальних свідчень безпосереднього знайомства Богдана Ігоря Антонича з психо-естетичною теорією Олександра 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

²⁴ Б.І. Антонич, *Analiza = Аналіз* / Переклад з польської О. Сливинський, у: *Idem, Повне зібрання творів...*, с. 749, 927.

²⁵ Б.І. Антонич, *Національне мистецтво (Спроба ідеалістичної системи мистецтва)*, у: *Idem, Повне зібрання творів...*, с. 584.

²⁶ О. Потебня, *Значення поетичного твору для самого творця (автора). Поет і публіка, критика, наповн. Соромливість творчості*, у: *Idem, Естетика і поетика слова: Збірник / Упорядкування, вступна стаття, примітки І. Іванько, А. Колодної; Переклад А. Колодної, Мистецтво, Київ 1985, (Пам'ятки естетичної думки), с. 269–270.*

(змісти) творця – формальні засоби – матеріальна форма – змісти сприймачів»²⁷, 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 (письмівка автора – *Д. І.*). Перший (як слово „ідеальний” розуміє феноменологічна філософія) це сума прикмет усіх сприймальних змістів. Другий це спроможність (потенція) матеріальної форми до спонукування таких, а не інакших сприймальних змістів. Коли в критиці говоримо про зміст (в однині), думаємо найчастіше про ідеальний зміст. Одначе пам’ятаймо, що це загальні поняття, фікції, а об’єктивно, реально існує в готовому мистецькому творі тільки матеріальна форма й діються в психіці сприймачів їхні змісти²⁸.

Така категоричність, де по суті заперечується цілісність самого художнього твору (за Р. Інгарденом) і все зводиться до множинности актів спонукальних і сприймальних змістів та матеріальної форми (в образотворчому мистецтві – шматків полотна, залитих фарбою, та фарби, а в літературному – паперу, записаного літерами або тремтіння повітря при виголошенні тексту) спонукає нас шукати інші джерела формування естетики Б. І. 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. Інгардена, 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* (письмівка автора – *Д. І.*)»²⁹. Отже, твердження, що у свідомості реципієнта при кожному новому читанні виникає новий зміст, співзвучне з думкою Р. Інгардена, 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 значущости, ніж та, яка здавалася йому притаманною в ранішніх фазах твору»³⁰, 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»³¹.

Свої роздуми у статтях *Національне мистецтво* та *Між змістом і формою* та їхню спорідненість із твердженнями Р. Інгардена, Б. І. Антонич підкріплює останньою теоретичною статтею – *Як розуміти поезію*, побудованою у жанрі інтерв’ю з письменником. Саме тут Антонич

²⁷ Б.І. Антонич, *Між змістом і формою*, у: *Idem, Повне зібрання творів...*, с. 598.

²⁸ *Ibidem*, с. 598–599.

²⁹ *Ibidem*, с. 596.

³⁰ Р. Інгарден, *Про пізнавання літературного твору...*, с. 186.

³¹ *Ibidem*, с. 188.

твердить, що «роля автора *кінчається*, коли він написав твір. Далі він уже читач (може бути й критиком)» (письмівка моя – Д. І.)³².

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

Порівнюючи теорію Романа Інгардена із лінгвістичними концепціями Фердинана де Сосюра і пражського лінгвістичного гуртка, автори підручника *Теорія літератури* Р. Веллек і О. Воррен відзначають спорідненість між ними: йдеться про принципову різницю між «системою мови та індивідуальним мовленням», яка подібна на інгарденівське розрізнення «вірша як такого та індивідуального досвіду сприйняття вірша»³³. Однак і Ф. де Сосюр, і Р. Інгарден у цьому контексті не наголошували на особливостях національного світосприйняття реципієнта під час пізнання мистецького твору. Підсумовуючи свій розгляд концепції Інгардена, Веллек і Воррен 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'язках³⁴.

Для Антонича, на відміну від Інгардена, «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» (письмівки мої – Д. І.)³⁵, 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. Інгарденом) 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 надуману програмою, більше з внутрішньої потреби вірності світові, що з нього вийшов³⁶.

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

³² Як розуміти поезію: Розмова в редакції з Богданом І. Антоничем, у: Idem, *Повне зібрання творів...*, с. 667.

³³ Р. Уеллек, О. Воррен, *Теорія літератури*, Прогресс, Москва 1978, с. 166.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Б.І. Антонич, *Між змістом і формою*, у: Idem, *Повне зібрання творів...*, с. 598.

³⁶ Б.І. Антонич, *Становище поета (Слово при роздачі літературних нагород дня 31 січня 1935)*, у: Idem, *Повне зібрання творів...*, с. 650–651.

співвідноситься як з мовою, так і з поетичним текстом»³⁷. 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»³⁸.

Порівнюючи праці Романа Інгардена 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* (письмівка моя – *Д. І.*) такі переживання, яких нам не дає реальна дійсність»³⁹. Але це уже інша проблема.

IN PROJECTION OF TWO MIRRORS: INGARDEN AND ANTONYCH IN THE PHENOMENOLOGICAL DISCOURSE

Summary. In the article intersection and congeniality of the views by Polish philosopher of literature Roman Ingarden and Ukrainian writer and essayist Bohdan Ihor Antonych are considered. Possible genetic-contactological relations between these views are indicated, typological comparison of scholars' theoretical conceptions in the discourse of phenomenology is made.

Key words: R. Ingarden, B.I. Antonych, Lviv University, phenomenology, E. Husserl, M. Rudnytskyi, content and form, O. Potebnya

³⁷ І. Фізер, *Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні: Метакритичне дослідження* / Переклад В. Брюховецького, Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», Київ 1993, с. 6.

³⁸ І. Дзюба, *Розрада поезією*, у: *Idem, 3 криниці літ: У 3 томах*, Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», Київ 2006, Т. 1, с. 791.

³⁹ Б.І. Антонич, *Національне мистецтво (Спроба ідеалістичної системи мистецтва)*, у: *Idem, Повне зібрання творів...*, с. 582.