

ПРОЕКЦІЯ ІНГАРДЕНІВСЬКОЇ ФЕНОМЕНОЛОГІЇ
В ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІЙ АНТРОПОЛОГІЇ: АНТРОПОЛОГЕМА
ІНДИВІДУАЛЬНОГО ГОЛОСУ В ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНІЙ СИСТЕМІ
УКРАЇНСЬКОГО ШІСТДЕСЯТНИЦТВА

Людмила Тарнашинська

Інститут літератури Національної Академії Наук України в Києві (Україна)

Streszczenie. W artykule analizowana jest fenomenologia zjawiska określanego mianem konceptu „głosu indywidualnego” w systemie artystyczno-obrazowym ukraińskiego „szistdesiatnyctwa”. Autorka konfrontuje Ingardenowską fenomenologię z antropologią literatury. Pomysł „głosu indywidualnego” jest traktowany jako manifestacja brzmieniowa wewnętrznego stanu człowieka, co znajduje odzwierciedlenie w twórczości literackiej „szistdesiatnyków”.

Słowa kluczowe: głos indywidualny, język, fenomen, kod, głos wewnętrzny, głos pokoleniowy

Ідея суто інтенційного існування Гуссерля, що знайшла своє відображення в літературознавчих побудовах Р. Інгардена, привела до дослідження концепції існування художнього твору як витвору актів свідомости. Оскільки, за Романом Інгарденом, твір не належить до реальних предметів, то, відповідно, й не піддається ентропії, продовжуючи існувати у «віддзеркаленнях» свідомости читача. «Трансценденція голосу», що належить «сфері свідомости», означає співпричетність «голосу й ідеальности»¹, адже, за М. Гайдеггером, саме буття «повідомляє себе», «гукає» до людини, відкриваючи суще в мовчанні, сама мова «має своє джерело в мовчанні...». А тому «трансценденція голосу» певною мірою є конструктором художньої свідомости, а вже та визначає художньо-стильову систему письменника. Феномен мови, або феноменологічний голос, за Деррідою, конструє один із головних концептів літературознавчої антропології – людський досвід, що знаходить своє специфічне віддзеркалення в художній свідомості².

Однак, аби це інтенційне буття, яким є художній твір, бодай наблизити до сфери суб'єктивности читача, потрібні різні способи декодування смислів, оскільки «відповідні представлені об'єкти не

¹ Ж. Деррида, *Голос и феномен и другие работы по теории знака Гуссерля*, Алетея, Санкт-Петербург 1999, с. 106.

² *Ibidem*, с. 101.

виступають навзаєм як ізольовані й взаємно чужі»³, а мають досить широку смугу «дотикальності» й способів відчитування, зокрема, й через *антропологему голосу* – попри те навіть, що мовно-звуковий рівень твору, за Р. Інгарденом, залишається в пам'яті читача «радіше як відгомін характерних ритмів та інших звукових явищ вищого порядку»⁴. Оскільки художність, або фікція, за Інгарденом (і, відповідно, за Ізером), є тим, що «відрізняє літературний мистецький твір від мовних висловлювань іншого роду...»⁵, таке відчитування переважно відбувається відповідно до ієрархічної структури художньої концепції світу, запропонованої Ю. Боревим, що цілокупно відтворює картину світу у її діалогічному розрізі⁶. Ця ієрархічна матриця, відповідно до якої наповнюється змістом художній твір, певною мірою забезпечує його від надмірної безберегої інтерсуб'єктивності, встановлюючи певний каркас, що стримує надмірну плинність інтерпретацій. Оскільки запропонована матриця розгорнутого взаємостосунку людина–соціум–світ–універсум певною мірою може, очевидно, корелювати з твердженням Р. Інгардена про схематичність інтенційних предметів (твору)⁷, саме в цій площині спробуємо знайти способи декодування тексту. І хоча Данута Уліцька зазначає, що літературна комунікація «відбувається в мові, яка не є тотожною мовленню...»⁸, все ж у Ролана Барта код наділений характеристиками голосу – антропологеми, яка виступає ключовою у спробах «відчитувати» літературу через інструментарій літературознавчої антропології, а сам голос «є буття, яке виявляє свою самоприсутність у формі всезагальності»⁹. Адже досвід *Іншого* несе «видимість його тіла, його жестів, те, що може бути зрозумілим із звуків, які він вимовляє...»¹⁰, тим-то все, що «в моїй мові передбачено для маніфестації досвіду іншого, повинно передаватися через посередництво [цієї] фізичної сторони» [мови]¹¹. «Феноменологічний досвід», за Гуссерлем, невіддільний, таким чином, від «феноменології нашого тіла»¹², отже, визначає й антропологічну наповненість *антропологеми індивідуального досвіду*. Тим-то вся мова

³ R. Ingarden, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, PWN, Warszawa 1988, s. 282.

⁴ Р. Інгарден, *Про пізнання літературного твору (Фрагменти)*, в: *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / За ред. Марії Зубрицької, Літопис, Львів 1996, с. 145.

⁵ Д. Уліцька, *Філософія літератури Романа Інгардена*, у: *Література. Теорія. Методологія* / Упор. і наук. ред. Д. Уліцької; пер. з польської С. Яковенка, Видавничий дім Києво-Могилянська академія, Київ 2006, с. 123.

⁶ Див.: Ю. Боров, *Методологические искания и современная методология анализа литературного процесса*, в: *Теория литературы. Литературный процесс*, Наследие, Москва 2001, с. 96–128.

⁷ Див.: Р. Інгарден, *Про пізнання літературного твору...*

⁸ Д. Уліцька, *Філософія літератури Романа Інгардена...*, с. 211.

⁹ Ж. Деррида, *Голос и феномен и другие работы...*, с. 106.

¹⁰ *Ibidem*, с. 55.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*, с. 101.

внаслідок того, що «вона включена в комунікацію», насправді «маніфестує живі досвіди...»¹³. Щоб дійсно зрозуміти, «де ж лежить влада голосу»¹⁴, треба відповідним чином де(ре)конструювати діалогічну систему, яка лежить в основі будь-яких комунікативних побудов і концепцій.

У рефлексивно-діалогічному зовнішньо-внутрішньому комунікативному полі кожен репрезентант українського шістдесятництва має свій *індивідуальний голос*, через який розгортаються психологічні порухи не лише особистісні, а й суспільства чи соціуму, зокрема, покаяння, сумніву, недовіри тощо, що, зрештою, і визначає стилістику художніх творів. Тим-то загальноприйнято говорити, що шістдесятники мали *власний голос*, а з погляду дослідження шістдесятництва як типологічного явища маємо всі підстави говорити й про *поколіннєвий голос*.

Філософсько-психологічний підхід до з'ясування *феномену голосу* дав можливість побачити увесь спектр оприявлення цієї лексеми від значення звичайного звуку – через звуковий характер того, що омовлюється людським голосом, до змістової його наповненості, названий лексичним «дрейфом»¹⁵. Тому саме лексема *голосу*, емоційне віяло якої розгортається до лексем *поклик, спів, плач* (ридання), *мовчання* (жест, поза), *сміх* (іронія, сарказм), в якій, як у точці злиття, сфокусовано процеси мислення й мови, дуже актуальна як сполучний концепт між об'єктивною реальністю та художньою реальністю, яка є відбиттям художньої свідомості.

У художньому світі українських шістдесятників ядро діалогічно-комунікативної стратегії світопізнання й самопізнання становлять базові діалогічні моделі **Я–Ти**; **Я–Я**; **Я–Ми**, на яких і ґрунтується *поколіннєва модель* пізнання/відображення світу. Структура ж художньої концепції світу в її парадигмальних ієрархічних стосунках людина–соціум–світ–універсум прочитується, за Ю. Боревим, на таких рівнях:

1. **Я–Я** – індивідуальний внутрішній голос (як внутрішнє діалогізоване мовлення, має особливе значення в моменти вибору/прийняття рішень тощо). Цей *перший пласт* як своєрідне віддзеркалення «діалектики душі» (система «**Я–Я**»), за Ю. Боревим, охоплює внутрішні комунікації людини, структури особистості і взаємодії її компонентів; властивості особистості, визначені її природнім генотипом і обумовлені *совістю* (і цим особливо модель Ю. Борєва вписується в пропоновану антропологічну методику «прочитання» явища шістдесятництва), культурними табу, нормами, підсвідомістю, «нецензурованою свідомістю» тощо. Цю внутрішню комунікативну діалектику досить точно проілюстрував своїми рядками В. Симоненко: «*І знову сам воюю проти себе – / Два чорти схарпудились в мені. / Один волає: «Зупинись! Не треба!» / Штовхає інший: «Не вплиняйся, ні! [...] // І я іду, і падаю, і знову /*

¹³ *Ibidem*, с. 55.

¹⁴ *Ibidem*, с. 101.

¹⁵ А. Григорьев, *Концепт и его лингвокультурологические составляющие...*, с. 70.

Спішу вперед або плетусь назад.[...] / Мої чорти беруть мене на роги, / І щоб мені не збитися з дороги, / То треба дослухатися обох». На такому рівні реалізовується самоусвідомлювання людиною себе як особистости. Оскільки цей пласт, як правило, формується «потокком свідомости», саме він є головним «носієм» філософсько-психологічної проблематики, окресленої системою запитань: які межі мого «я» (у Ліни Костенко: «я і не я вже, розбуджена в тенях»), у чому полягає моя подібність і відмінність з іншими, ким є я і в чому полягає моє призначення («Навіщо я? Куди моя дорога?..» – в Івана Драча) – останнє особливо актуалізоване у дискурсі цього літературного покоління. Апеляція до совісті особливо активна у внутрішньому поетичному дискурсі Ліни Костенко, Василя Симоненка, Миколи Вінграновського, Івана Драча (див., зокрема, *Оду совісті* І. Драча).

2. **Я–Ти** – індивідуальний голос у зовнішньому та внутрішньому діалозі з *іншим*, а також у «діалозі» текстів – безпосередня чи опосередкована через різні формати обговорення, оцінки, враження та ін. антропологічна інтертекстуальність. Цей *другий пласт* функціонує на рівні «**Я–Ти**» й охоплює процеси комунікації людини з іншими людьми. Оскільки саме в міжособистісних діалогічних стосунках виявляється аксіологічна сутність людини, він є головним носієм моральної проблематики й актуалізує ті філософські антропологеми, які є чільними в дослідженні явища шістдесятництва, як-то *совісті/сумління, почуття провини, каяття, відповідальности, честі* тощо, що виявляють себе кордоцентрично через філософему *серця* й становлять сутність «повної людини», ідеалу якої прагнули шістдесятники, намагаючись згармонізувати інтелект та моральність. Власне, вся система поезики українського шістдесятництва побудована на діалогічній природі поетичного мовлення антропоцентричного спрямування, актуалізованого відомим Симоненковим віршем *Ти знаєш, що ти – людина?*. Особливо потужним є це звертання до совісті *Іншого* в творчості В. Симоненка, Л. Костенко, І. Драча, М. Вінграновського, найвищим моральним пуантом якого стає почуття відповідальности за *Іншого*: «Твій біль беру на себе. Печаль твоя в мені» (Ліна Костенко). Часто лунає інвективний голос Ліни Костенко у парадигмі опозиції *Я / Ви* (вірші *Червоні краплі глodu, Шукайте цензора в собі, Коректна ода ворогам* та ін.) чи особливо емоційно у В. Симоненка (вірші *Ні, не вмерла Україна, Де зараз ви, кати мого народу?, Герострат* та ін.).

Саме система діалогічного самопізнання є визначальною в процесі набуття самоідентифікації – як індивідуальної, так і національної. *Інший* виступає тут точкою відліку пізнання світу та самопізнання. «Інший – це те, що дозволяє мені не повторюватися до безкінечности»¹⁶, ставлячи певні межі дотикальності до світу й розширення власного *Я*. Адже

¹⁶ Ж. Бодрияр, *Прозрачність зла*, Добросвет, Москва 2000, с. 257.

Інший ставить межу моему існуванню, таким чином полегшуючи мені можливість самоідентифікації – хоч би за апофатичним принципом: *Я* – це *не* Інший. Тим не менше не треба збувати про ситуацію, коли *Я* знаходжу Іншого всередині себе¹⁷.

Це особливо виявлялося в епістолярному діялозі шістдесятників періоду «в'язничної поезії», коли через *індивідуальний голос* оприявнювався не тільки його діалог із адресантом, а й власний внутрішній діалог, а залучення до епістолярної «розмови» згадок про тексти інших та їх оцінки творили ще й діалог текстів.

3. **Я–Ми** – індивідуальний (внутрішній та зовнішній) голос плюс діалог *інших* індивідуальних голосів (у їх співзвучності чи дисонансах), коли, за В. Симоненком, «*Ми – це не безліч стандартних «я», / А безліч всесвітів різних*», оскільки в людини є природна потреба «*З людьми сміятись, плакати і любити*» (В. Симоненко). *Третій пласт («Я–Ми»)* – це соціальні плани спілкування і взаємодії особистості на кількох рівнях: 1) з соціальним середовищем; 2) класом; 3) нацією; 4) народом; 5) суспільством; 6) державою. Саме означений функцією соціалізації цей пласт є головним виразником соціально-політичної, національної проблематики, яку ретранслювали через художню творчість шістдесятники. Потужний народоцентричний пафосний струмінь діялогічного мовлення у В. Симоненка чи М. Вінграновського, їхня апеляція до народу як найвищої духовної інстанції («*Бо він народ. Бо він – глагол життя. / Він – зміна змін. Йому нема заміни*» – у М. Вінграновського) часом дисонує з гіркою іронією Ліни Костенко, яка раз по раз ототожнює цей безмовний народ рабів із безсловесною «юрбою», «натовпом», «отарою», нездатною піти за своїм провідником (як-от у «Баладі моїх ночей» та ін.).

Мистець, приречений переважно на метаспілкування зі світом через диспозицію тексту, має не меншу потребу в соціалізації, аніж людина–не мистець. Тим-то, аби згармонізувати своє внутрішнє діялогізування, яке значно активізується в кризових ситуаціях, а відтак потребує великої душевної напруги та відповідальності, шістдесятники метагранічно потребували зовнішнього спілкування – по-перше, як публічного самовираження та психологічного способу зняття внутрішньої тривоги, а по-друге, – й друге не менш важливе, аніж перше, – соціалізації власного *Я*, тобто „розмикання” його в соціум, у зовнішній світ. Таким чином людина, що говорить (М. Бахтін) не тільки артикулює етичні постулати, відчуваючи „когнітивну потребу в розумінні“ (за А. Маслоу) та отриманні імпульсів ззовні, а й постає в очах *Іншого*, в даному разі соціуму, людиною соціальною. Українські шістдесятники перебували в межовій ситуації, у певному «психологічному коридорі»: з одного боку, вони зазнавали впливу/тиску офіційної репрезентації суспільства, яке ззовні нав'язувало «правильний

¹⁷ Е. Труфанова, *Идентичность и Я*, „Вопросы философии” 2008, № 6, с. 98.

образ» його самости, що в їхній системі координат сприймалося як «негатив» і «деструктив», а з другого – всередині самої шістдесятницької спільноти, яка вибудовувала візію «справедливого суспільства» й моральної комунікації. Дехто не зміг витримати цього внутрішнього конфлікту самоідентифікації й зламався під тиском внутрішніх суперечностей. Вистояли ті, хто був здатний знаходити себе *Іншим/Іншою* всередині самого себе, що декларувалося поколінням як здатність *бути собою*.

У цьому контексті особливо вирізнялася солідаризована спільнота українських шістдесятників-інтелектуалів: *«Ми тут. Ми є. Ми – всі. Ми – гурт. / Єднаймося! Ми той є ґрунт / Подій майбутніх, вирішальних»* (М. Вінграновський, *Ніч Івана Богуна*).

4. **Я–всі ми** – індивідуальний голос (внутрішній та зовнішній) плюс поліфонія голосів (за М. Бахтіним) – не як сума індивідуальних голосів, а як певна їх сукупність, своєрідне «середнє арифметичне», що можна застосовувати, коли ми говоримо про поколіннєвий голос українського шістдесятництва. *Четвертий пласт («Я–МИ всі»)* охоплює стосунки людини з людством та історією (*«Душа належить людству і епохам»* або *«...на славі минулій стою у безславнїм сьгодні, / з минулої слави дивлюсь у приїдешні віки»* – у Ліни Костенко) й вирізняється домінантою філософії історії, соціально-філософської проблематики – і ця компонента також надзвичайно актуалізована в дискурсі українського шістдесятництва, яке відчувало себе ланкою в цивілізаційному поступі й художньою творчістю маніфестувало свою причетність до світової філософії, науки, культури тощо.

5. **Я–все** – голос природи, конкретно: лісу, моря, землі, що корелює з голосом крові, та ін. і пов'язане з процесом самоідентифікації (належить переважно сфері етнопсихології). В художньо-образній системі шістдесятників можна чітко простежити вектор етнопсихологічних маркерів: скажімо, у В. Дрозда чітко відчувається «голос» поліської природи, у В. Шевчука – це голос житомирської околиці, у М. Вінграновського – голос степу, а в І. Драча – теліжинський корінь буття теж як своєрідний голос крові. *П'ятий пласт («Я–ВСЕ»)* – окреслюється особистістю й природним середовищем, коли *«Зі всього світить суть усіх речей»* (Ліна Костенко), яке її оточує й значною мірою формує. Це головний носій натурфілософської проблематики, значною мірою присутньої в творчості цього покоління, особливо у М. Вінграновського: *«То кожному його в його новій потребі, / То кожному свій час, що неодмін згоря...// Темніє лист на світло-темнім небі, / І біля неба гріється зоря...»*. Такі ж мотиви дуже природні й для Ліни Костенко: *«Я дерево, я сніг, я все, що я люблю. / І, може, це і є моя найвища сутність»*, коли людина, розчинена в природі, здатна на таке зізнання: *«Я прокидаюсь, серце калатає. / Зима стоїть персидська, як бузок [...] Я в першу мить не знаю, що це – я»*.

6. **Я–все, створене нами в сфері матеріальних цінностей** – я-«голос» машинізованої реальності, яка незрідка може загрожувати людині, а тому «вигуки прогресу» (Ліна Костенко) викликають природне тривожне відчуття в поетів: «Скрегіт, регіт, рев. / Чад, бензин, вібрації, галопи, – птиці мертві падають з дерев»; «Іде епоха моя головата / Кудись від етики до синтетики. / Близчий мені старий Гайявата, / Ніж всі досягнення кібернетики» (Ліна Костенко).

Шостий пласт («**Я–все створене мною**») – особистість і рукотворна, «друга», як означає її Ю. Борєв, природа. Цей пласт є головним носієм соціонатурфілософських проблем, що обертаються в сфері урбанізму, екології та інших модифікацій «набутого досвіду»; додавши до цього ще й досягнення науки й техніки («*Кипить у нас в артеріях сучасність. / Нас із металу виклепав модерн*» – так сказано про це в Ліни Костенко), зокрема космічної промисловости (з цього погляду найприкметнішою є *Балада ДНК – дезоксирибонуклеїнової кислоти* І. Драча, а також його ж *Балада про кібернетичний собор* та ін.), означимо як те, що увиразнювало себе через художню свідомість як поетів, як і прозаїків цього літературного покоління.

7. **Я–все, створене нами в сфері духових цінностей** – екзистенційно-феноменологічний, а також релігійний (що включає в себе *Я* плюс попередні голоси). *Сьомий пласт* («**Я–все створене мною у сфері духа**») – людина і створена нею духовна культура. Це, так би мовити, пласт культурологічних проблем, що їх шістдесятники актуалізували як на рівні тенденцій творчої спадкоємності, так і на рівні творення нової системи цінностей у сфері духа. Такий культурологічний струмінь особливо потужний в поезії Ліни Костенко, Івана Драча з їхніми цілеспрямованими зусиллями ввести в національний культурний простір імена світочів культури цілого світу (див., зокрема цикл поезій Ліни Костенко *Силуети*, вірш Миколи Вінграновського *Осяяння*, Івана Драча *Гітара Пабло Неруди*, *Сльоза Пікассо* та ін.)

8. **Я–всезагальне все** – я-«голос» космосу, голос безодні, безмежжя, Всесвіту («*Земля кружляє у космічній вальсі. / Вітри галактик – вічні скрипалі*» – у Ліни Костенко), далеких планет (можливо, найкраще це визначити рядком Ліни Костенко: «*Той голос був як з іншої акустики*»), а також «голос» тиші (в т. ч. й тривожної), мовчання землі та сфер («*Я з ними теж мовчанням говорю*» – у Ліни Костенко), пульсація, ритми тощо, де мовчання постає як перед-голос. «...*благословляю біль твоїх тенет. / Цю грудочку тепла – у Всесвіті – людину! / І Всесвіт цей – акваріум планет*; «*А ритми мчать – як вершники у полі. / А рима віршам запліта косу*» (Ліна парадигмою: людина і світобудова. Цей пласт художнього твору є Костенко). *Восьмий пласт* («**Я–всезагальне все**») окреслений головним носієм релігійної або глобальної філософсько-метафізичної проблематики сенсу

життя: що таке світ і який він, навіщо дається життя, що є смерть, що таке людина у її стосунку до Всесвіту – проблеми, до яких художня свідомість шістдесятників у 60-ті роки ХХ ст. перебували в диспозиції першого наближення, на рівні «запитувальної» особистісно-рефлексивної філософської самосвідомості, розгортаючи свої уявлення впродовж цілого творчого життя (Володимир Дрозд, Валерій Шевчук), а також, очевидно, трансцендентний досвід. «Нам вічно треба небом жити, / По шию будучи в планеті!» – декларував своє світовідчуття Микола Вінграновський, звіряючись у своїй любові до України відчуттям усесвітності: «Тебе люблю я всесвітом, і людством...». А Ліна Костенко висловила медитативно: «Десять там планети в просторі без меж. / Яка сумна у безвісті ночівля! / А може, ми їм світимосся теж? / А може, ми їм зіронька вечірня?».

Внутрішній голос, що моделює внутрішній світ людини, по-перше, визначає її моральний вибір, «відпрацьовує» мотивацію вчинків, тим-то виступає камертоном моральності, певним чином співвідносячи внутрішній світ людини із законами соціуму, співтовариства, цивілізації (1–4 позиції моделі), тоді як у наступних він може виявляти себе хіба на рівні інтуїтивного зображення тих чи тих станів природи, довкілля, Всесвіту, а в обширах космосу, очевидно, взагалі зникає. Внутрішній голос як голос *совісті/сумління, почуття провини, каяття, турботи, відповідальності* тощо виявляє себе через філософему *серця*, формуючи сутність «повної людини». У творчій палітрі шістдесятників є цікавий експеримент «внутрішнього діалогізування»: *Внутрішній діалог з приводу випуску енциклопедії кібернетики* – такий підзаголовок має вірш І. Драча *На дні роси*.

Окрім того, що голос передбачає «звукову маніфестацію внутрішнього стану людини»¹⁸, та маніфестацію «мовної структури»¹⁹, саме через його посередництво здійснюється артикулювання зрізу об'єктивно діалогічного світу, розділеного опозицією *Я-Інший* у його рухливих, плинних формах. Випадково чи не випадково, але й тут учені обґрунтовують²⁰ наявність восьми складових «логіко-генетичної послідовності», в якій розкривається увесь семантичний ряд, що виявляє себе в акті звучання:

Перше: Мовне значення голосу. Тут беруться до уваги звуки, які виникають внаслідок роботи органів виробництва звуків (мовний апарат людини й аналогічний орган у деяких тварин) та здатність видобувати такі звуки. У цьому контексті вирізняють природні характеристики голосу (як-то висота, тон, сила, динаміка та їхні модифікації). У творчій палітрі шістдесятників модуляції індивідуального поетичного голосу досить широкий, від патосного до молитовного: запитання, риторичне запитання,

¹⁸ А. Григорьев, *Концепт и его лингвокультурологические составляющие...*, с. 71.

¹⁹ Ю. Лотман, *Семіосфера*, Искусство-СПБ, Санкт-Петербург, 2004, с. 155.

²⁰ А. Григорьев, *Концепт и его лингвокультурологические составляющие...*, с. 70–71.

ствердження, окличність, оповідь, наказування, прохання, заклик, звертання, розмисловість, медитативність тощо. *Друге: Психофізіологічний маркер людини* (голос високий/низький, чоловічий/жіночий, мелодійний/неприємний тощо). В цьому розумінні знаходять своє відлуння мітологічні уявлення, згідно яких речі були наділені здатністю «говорити», мали *власний голос*. Потвердженням цього є такі характеристики голосу, як заворожуючий, магічний. Тобто, з цього погляду можемо говорити про своєрідну *інfernальність голосу*, а не тільки, скажімо, очей. Певною мірою такою здатністю наділений поетичний голос – надто, коли виразно індивідуалізована поезія виконується автором вголос. Тим-то такими резонансно-багатолюдними були в 60-ті рр. ХХ ст. зібрання, на яких читали свої поезії Іван Драч, Василь Симоненко, Микола Вінграновський, Ліна Костенко, Ірина Жиленко – інтонаційно забарвлена поезія справляла на аудиторію справді заворожуючий вплив. *Третє: Природне значення*, тобто те, яке пов'язане з явищами природи (усталені тропи *голос вітру, голос моря* тощо). Тут голос виступає в якості метафори, алегорії й насичує собою багату образність шістдесятників. *Четверте: Музичне значення*. Здатність до співу і процес відтворення музичних звуків; одна з частин музичного твору або партія у вокальному ансамблі. Музичність займає межовий стан між природною і соціальною сутністю голосу. Здатність до співу як природний дар потребує вольового зусилля заради його вдосконалення, що спричинює розширення артикулярних можливостей і пов'язано з подальшою диференціацією відтінків звуку у єдності тих його аспектів, що породжують і несуть смисли. Музичність, за твердженням фахівців, тісно пов'язана з інтерсуб'єктивною природою голосу. Музичність, що в українській поезії ХХ ст. веде свою генезу від надзвичайної сили «клярнетизму» Павла Тичини, властива багатьом творам шістдесятників і визначає синкретизм їхньої поезії. *П'яте: Соціокультурний еквівалент людини*. Характеристика або оцінка творчої діяльності людини, а також стилю окремого твору; думка або судження людини, що висловлюється з приводу якогось суттєвого питання (а також право голосу на виборах). *Шосте: Іntenціональне значення*. Внутрішня спонука людини до здійснення або не здійснення якихось дій (*голос совісти, голос серця, внутрішній голос*, наприклад, даймоній Сократа), що розгортається в топології життєвого й творчого шляху цього літературного покоління. *Сьоме: Екзистенційно-феноменологічне значення*. Виступає як актуальний знак або живий символ присутності людини в світі, за значенням не пов'язаний із фактом просторово-часової даності. Еквівалент відкритості людського буття, його «розімкнутості» в горизонті суцього (за М. Гайдеггером, людина може тільки покликатися до «голосу буття», який попри те *apriori*

залишається безмовним і беззвучним)²¹. **Восьме: Релігійне значення.** Голос Всевишнього: як окреме значення, оскільки передбачає особливий стан людини – екстаз, сновидіння і т. п. Це вимір того, що в християнстві називається Одкровенням і Досвідом.

Ця дещо засхематизована інтенційність сприяє дешифруванню реінтерпретованої шістдесятниками універсальної картини світу в її художніх формах.

Тож поколіннєвий голос українських шістдесятників, що прорвав кількадесятилітнє мовчання суспільства, насправді являє собою поліфонію голосів, що й визначають це явище як типологічне: він складається з окремих «голосових» сегментів. У контексті *шістдесятництва як події/вчинку/вибору*, а також як *комунікативного коду* особливо актуальними є (окрім банально першого) п'ятий та шостий інваріанти, які вказують на соціокультурне (як стилю поведінки та стилю художньої творчості) та інтенціональне значення лексеми *голос*, де особливо концептуальним соціокреативом постає *голос серця, голос совісті/сумління*, який змінює, модифікує реальність, а відтак трансформує і сам ландшафт *художньої свідомості цього літературного покоління*. Шістдесятництво як *філософський феномен* актуалізує сьомий (екзистенційно-феноменологічне значення) та в пізнішому часі (стосовно шістдесятництва у його дисидентській моделі) восьмий як Голос Всевишнього, коли траєкторія трагізму особистої долі привела окремих репрезентантів від споглядального, абстрактного сприйняття Вищої сили до медитативного. Шістдесятництво як *Текст текстів* концептуалізує друге (психофізіологічний маркер людини), третє (пов'язане з характеристиками природних явищ) та частково четверте (музичне) значення – всі ті, що надаються до художніх засобів творення літературних творів.

PROJECTION OF INGARDEN'S PHENOMENOLOGY IN ANTHROPOLOGY
OF LITERARY CRITICISM: ANTHROPOLOGEME OF *INDIVIDUAL VOICE*
IN ART AND FIGURATIVE SYSTEM OF UKRAINIAN SIXTIES

Summary. The article deals with phenomenology of individual voice antropologeme in art and figurative system of Ukrainian sixties. The author projects Ingarden's phenomenology at anthropology of literary criticism. Voice antropologeme interpreted as a sound manifestation of individual's internal state that is reflected in the artistic creativity of the Sixties.

Key words: individual voice, language, antropologeme, phenomenon, code, inner voice, generational voice

²¹ Див.: Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, 19. Auflage, Niemeyer, Tübingen 2006.