

УДК 82.091

УКРАЇНСЬКІ КОНТЕКСТИ ІМАНЕНТНОЇ ПОЕТИКИ ЕМІЛЯ ШТАЙГЕРА**Радченко О.А.**Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка

У статті здійснено типологічне зіставлення засад іманентної поетики Е. Штайгера з теоріями О. Потебні, Д. Чижевського та М. Гіршмана. Концептуальні перегуки встановлено у наступних моментах. Потебню зближує із Штайгером наголошення суб'єктивного первня у сутності твору мистецтва, постулювання принципової незакінченості літературного твору, що існує як варіативний результат акту співтворчості автора і реципієнта, в якому основний акцент переноситься на активність читацької рецепції. Чижевський і швейцарський учений сходяться у голістичному трактуванні проблеми стилю як об'єднавчого й генералізуючого начала художнього твору, у запереченні механістичної хронологізації літературного процесу та усвідомленні всього людського як феноменів стилю. Як і Штайгер, Гіршман сприймає ритм літературного твору у нерозривній тріаді «ритм – стиль – цілісність», в якій тенденцією від тлумачення ритму як першооснови і одухотворюючого осердя художньої цілісності твору до проникнення в його онтологічну сутність.

Ключові слова: іманентна інтерпретація, стиль, ритм, художній образ, читацька рецепція, стильова еволюція, художня цілісність, герменевтика, формалізм.

Постановка проблеми. Пропоноване дослідження є спробою встановлення типологічних паралелей між концепцією знаного швейцарського теоретика літератури, засновника школи іманентної інтерпретації художнього твору Еміля Штайгера (1908–1987) і вченням трьох видатних українських літературознавців – Олександра Потебні (1835–1891), Дмитра Чижевського (1894–1977) та Михайла Гіршмана (1937–2015).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. З-поміж згаданих учених на даний час найбільш повно досліджена літературознавча теорія О. Потебні. З огляду на часову дистанцію, його концепція широко представлена у розвідках радянського періоду [див.: 4; 12], однак найбільш повне прочитання отримала, на нашу думку, у монографічному дослідженні І. Фізера [11]. Наукова спадщина ученого-емігранта Д. Чижевського була об'єктивно поцінована українським літературознавством лише в останні десятиліття [див.: 9; 10],

а теоретичний доробок засновника донецької філологічної школи М. Гіршмана досі не став предметом цільного дослідження. Багатогранна літературно-критична спадщина Е. Штайгера, що була вагомим внеском в історію західного літературознавства середини минулого століття, докладно вивчалась європейськими та американськими дослідниками, не втрачаючи актуальності й на початку ХХІ ст. [пор.: 18; 19]. Однак вона досі залишається практично невисвітленою у публікаціях українських науковців, винятком тут є лише розвідки автора цієї статті [7].

Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми. Типологічне зіставлення теоретичних концепцій швейцарського вченого та українських мислителів здійснюється вперше.

Метою статті є ілюстрація спорідненості східно- та західноєвропейської літературознавчої думки шляхом віднайдення концептуальних паралелей між стрижневими елементами іманентної поетики Е. Штайгера, психолінгвістичною теорією

О. Потебні, вченням про стиль Д. Чижевського та концепцією художньої цілісності М. Гіршмана.

Виклад основного матеріалу. Головним ідейним містком, що єднає філологічні світовідчуття Е. Штайгера й О. Потебні, є тезис про незавершеність художнього твору і відтак безмежність його інтерпретацій. До цієї думки Е. Штайгер приходить за посередництва герменевтичних міркувань М. Гайдеггера про проблему апріорної детермінованості людського розуміння світу, яке набуває проєкційного характеру. Проєкційність тут означає не створення якогось комплексного плану, а наявність множинності можливостей: «тут-буття» знає, що щось настане, проте не знає, що саме. Тож розуміння завжди характеризується певною налаштованістю (*Gestimmtheit*), що залежить від самого реципієнта [пор.: 13, с. 116–120]. При розробці своєї теорії іманентної інтерпретації Е. Штайгер виводить звідси положення про безконечність можливостей тлумачення одного і того ж твору різними читачами: «Кожен справжній, живий твір мистецтва є безмежним у своїх чітких кордонах» [21, с. 33 – *Тут і надалі переклад з німецької мови мій – О.Р.*]. Тобто значення художнього твору існує не як об'єктивна даність, а як варіативна семантична можливість.

Суголосною є і позиція О. Потебні, оперта однак на психолінгвістику. Перенісши своє вчення про внутрішню форму слова на теорію художнього образу, український філолог подає поетичний твір як алгоритм $X = a < A$, де X – зміст чи ідея, a – текст, A – авторська чи читацька рецепція. При цьому основний акцент він зміщує в бік психологічної аперцепції, констатує: «... Загальна формула поезії (respective мистецтва) є « A (образ) $< X$ (значення)», тобто між образом і значенням завжди існує такого роду нерівність, що A менше X . Встановлення рівності між A і X знищило б поетичність, тобто або перетворило б образ на прозаїчне позначення окремого випадку, який позбавлений відношення до чогось іншого, або перетворило б образ на науковий факт, а значення на закон. X стосовно до A завжди щось *інше*, часто навіть неоднорідне» [6, с. 122]. Надалі О. Потебня наголошує, що значення поетичного образу помітно змінюється при кожному новому сприйманні, оскільки в поезії «образ *нерухомий*, значення – *мінливе*, визначене лише в кожному окремому випадку, а в ряді випадків *безмежне*» [6, с. 122–123]. Цією мінливістю змісту порівняно з відносною нерухомістю образу пояснюється той факт, що один і той же художній твір по-різному діє на різних суб'єктів і навіть на одного суб'єкта за різних обставин [пор.: 6, с. 45, 272–273].

Тож творчий акт, на думку О. Потебні, не завершується написанням твору, а переноситься на реципієнта, котрий стає співтворцем: «... Ми можемо розуміти поетичний твір настільки, наскільки ми беремо участь у його творенні» [6, с. 258]. Тому й твір мистецтва – «не *єргов*, а *євєрєція*, щось постійно створюване» [6, с. 51]. Художній твір виходить з-під контролю автора, який його створив, і розпочинає самостійне життя. Зміст завершеного твору дістає розвиток у свідомості читача, слухача, глядача. Український учений навіть твердить, що ідея автора, закладена у творі мистецтва, апріорі недосяжна для сприйняття реципієнтом [6, с. 118, 153]. Бо як не

можна передати іншому свої думки, а можна тільки пробудити в ньому його власну, так не можна її повідомити і в творі мистецтва. Тому «зміст останнього (коли він закінчений) розвивається не в митцеві, а в тих, хто розуміє» [6, с. 49]. Як слухач може значно краще мовця зрозуміти, що приховано за словом, так і читач може краще самого письменника досягнути ідею твору. Іншими словами: в літературному творі годі шукати його автора. О. Потебня констатує: «Суть, сила такого твору не в тому, що розумів під ним автор, а в тому, як він діє на читача або глядача, отже, в невичерпному можливому його змісті. Цей зміст, який проєктується нами, тобто вкладається в самий твір, дійсно зумовлений його внутрішньою формою, але міг зовсім не входити в наміри митця, який творить, задовольняючи тимчасові, нерідко вузькі потреби свого особистого життя. Заслуга митця не в тому *minimum* змісту, який думався йому при створенні, а в певній гнучкості образу, в силі внутрішньої форми збуджувати найрізноманітніший зміст» [6, с. 49].

Виходячи з аналогічних міркувань, Е. Штайгер акцентує на автентичності усього творчого й так визначає суть свого методу іманентної інтерпретації художнього тексту: «Вірш у жодному разі не можна пояснити біографічно. А тому й особистість поета не цікавить філолога, який чітко усвідомив свою позицію. Таїною мистецької екзистенції нехай займається психологія. Не менш оманлива у своїх цілях духовна історія: вона віддає твір художньої мови філософам і бачить лиш те, що будь-який філософ розуміє краще за будь-якого поета. Позитивіст, який хоче встановити, що успадковано художником від минулого і вивчено у попередників, неправильно застосовує принцип причиновості, що є надбанням природознавства, забуваючи, очевидно, що все творче саме в силу свого творчого характеру ніколи не може бути виведено з чогось іншого. Отже, усі колишні методи дослідження ігнорують спосіб буття і специфічну цінність світу поезії. Лише той, хто інтерпретує, не озираючись на інших і, зокрема, не прагнучи зазирнути в те, що лежить поза поезією, повністю справедливий з нею і зберігає суверенність літературознавства» [21, с. 9–10].

Ця сфера функціонування іманентної інтерпретації Е. Штайгера значною мірою накладається на поле завдань літературної критики, окреслене О. Потебнею. Так, український психолінгвіст зауважує, що критик здатен дати об'єктивний аналіз лише складу поетичного образу, однак йому недоступний у повній мірі той зміст, який вкладав у цей твір автор. За герменевтичним переконанням О. Потебні, об'єктом розуміння у творі є не так автор, як витворена ним художня форма, яка завдяки своїй пластичності може на рівні реципієнта в актах сприйняття – розуміння – тлумачення «збуджувати» щоразу інший зміст. Тож якщо критик звертається до пояснення і тлумачення змісту твору, то він, як і будь-який читач або слухач, продукує свій власний зміст. Відтак завданням критики, на думку українського вченого, є лише аналіз складу поетичного образу (зовнішньої і внутрішньої форми художнього твору) і підготовка інших реципієнтів до створення свого змісту, адже «хто пояснює ідеї, той пропонує свій власний науко-

вий або поетичний твір» [6, с. 273]. Тут О. Потєбня виявляє тенденцію до феноменологічного опису літературного твору, що лежить в основі методології Штайгеравої інтерпретації: «Опис замість пояснення! *ЯК* це можливо, нас ще не хвилює; проте *ЩО* описує історик літератури – це власне слово поета, слово – початок і кінець його науки [...] оскільки вся правда безпосередньо наявна у слові поета» [22, с. 13], адже «слово поета – це те, що стосується власне історика літератури, слово заради нього самого, але не щось за ним, над ним чи під ним. Про витоки твору мистецтва з людської спільноти, підсвідомого – чи з будь-чого іншого – ми можемо запитувати лише тоді, коли мине безпосереднє враження від цього твору мистецтва. Утім саме те, з чого маємо безпосереднє враження, є предметом літературознавчого дослідження; усвідомлення того, що нас захоплює, є власне метою всього літературознавства» [22, с. 11].

Таке трактування природи художньої творчості й акцентування естетичної доміанти у літературному творі зближує Е. Штайгера з позицією Д. Чижевського. У своїх компаративних дослідженнях український славіст практикував один з дуже продуктивних підходів до аналізу творчості, сприймаючи її – на відміну від пропагованої тоді в марксистському літературознавстві методології – не як інтерпретацію суспільних ідей, а як самодостатню іманентну діяльність людського духу, як естетичне осмислення світу: «Треба *насамперед* вивчати літературний твір сам у собі, [...] лише по допомогу можемо звертатися до «непрямих» джерел» [14, с. 35]. Наведені твердження спонукали багатьох дослідників впливати методологію Д. Чижевського у дискурс формалізму (наприклад, Г. Грабович, С. Матвієнко, Я. Поліщук). Це б ще більше зблизило його із Е. Штайгером, адже нами уже доведені певні ідейні паралелі між швейцарським теоретиком літератури та формалістами, зокрема українськими [див.: 8]. Однак підхід Д. Чижевського до аналізу літературних явищ, на нашу думку, відображає його прагнення до великого літературознавчого синтезу, його уміння розглядати ті чи інші явища у широкому контексті. Усе ж з формалістами обох учених споріднює одна суттєва характеристика – засадничий принцип «очуднення». Наче повторюючи засадничі положення докладного читання Е. Штайгера, Д. Чижевський пише: «...треба читати твори як щось цілком нове, невідоме, ніколи не читане. Втім, у цьому, можливо, полягає провідний принцип правильного сприйняття художніх творів – не тільки словесних – узагалі: ставитися до художнього твору як «нова людина», як наново народжений глядач і слухач [...]. Треба духовно «знову народитися», щоб отримати право й можливість доступу до скарбниці мистецтва» [цит. за: 3, с. 7; пор.: 21, с. 9–10].

Своєю чергою увиразнюючи специфічність сприйняття й інтерпретації творів словесного мистецтва, О. Потєбня також доходить висновку про недоцільність застосування принципу каузальності у стосунку до поетичного. Повторюючи думку В. фон Гумбольдта, що «поезія бере дійсність у чуттєвому прояві, не турбуючись про те, *чому* вона – дійсність, і навіть навмис-

но усуваючи цей її характер» [цит. за: 6, с. 57], український учений резюмує: «Зміст поетичного твору не доводиться» [6, с. 259] чи «Поетичний образ не має потреби в перевірці» [6, с. 112]. Істинність художнього образу проявляється лиш у здатності збуджувати психічну діяльність у того, хто його сприймає. Тобто О. Потєбня, слідуючи традиції герменевтики В. Дільтая, відстоював специфіку гуманітарно-філологічної методології – методології розуміючої, а не пояснювальної, що є характерною для природничих наук [пор.: 17, с. 176]. Він наголошував, що в мистецтві зв'язок образу і значення не потребує доведення, образ збуджує значення «не розкладаючись, безпосередньо» [6, с. 123]. Адже художній образ не є зліпком дійсності – в його основі лежить символізм й алегорія [детальніше див.: 5, с. 158–281]: образ – не саме значення, а лише його знак, що декодується щораз по-новому. У літературному творі між образом і значенням завжди існує нерівність (пор. діалектику форми і змісту), ліквідація якої веде до руйнування поетичності як такої, до перетворення образу на науковий факт [6, с. 122]. Тобто О. Потєбня твердить, що поетичне непідвладне детермінізму. Йому вторує Е. Штайгер: «Категорія причинності позбавлена змісту там, де завдання полягає в розумінні бездоганної краси як такої. Тут не треба шукати зумовленості. Причина і наслідок збігаються. Замість того, щоб пояснювати «чому» і «навіщо», ми повинні описувати, але описувати, ґрунтуючись не на свавіллі, а на контексті, що є непорушним і міцнішим за причинову залежність» [21, с. 20]. Щодо свавільності «самостійного життя твору» застерігав й український філолог: художній твір хоч і є, в його розумінні, чимось постійно створюваним, але твориться щоразу по «програмі», вкладеній у структуру самого твору: читач вкладає свій смисл в ту низку інтенцій і почуттів, яка втілена у конкретній художній формі [6, с. 49].

Надалі акцентуючи суб'єктивний первень у сутності твору мистецтва [пор.: 6, с. 59], на сторінках «Лекцій з теорії словесності» О. Потєбня майже дослівно передає двоетапність процесу інтерпретування художнього твору Е. Штайгера: «Поезія не є деяка прикраса думки, не є щось непотрібне, чи можна користуватися тільки в хвилини дозвілля, а можна й не користуватися. Навпаки, поезія є однією з двох форм пізнання за допомогою слова; а якщо це так, то поетичний образ становить і повинен становити для нас не тільки предмет насолоди, не тільки таке явище, до якого ми ставимося пасивно, чекаючи, щоб нас осінила благодать, яка виходить з нього. Насолода насолодою, але якщо поетичне мислення є одним із засобів пізнання, то, отже, воно вимагає певного нагляду, старання, зусилля. Насолода дається, так би мовити, даром; якщо її немає, то навмисно, зусиллям викликати її важко. Але розуміння береться зусиллям, з бою, і для того щоб набути деяку здатність зусиллям добитися розуміння, існують деякі прийоми, які можна назвати загальним іменем *критики*» [6, с. 250–251].

Е. Штайгер же, своєю чергою, заявляє, що знайомство з поетичним твором починається з того безпосереднього враження, яке він справляє на нас. Спочатку ми не розуміємо, а лише відчуваємо. Цей перший етап інтерпретуван-

ня Е. Штайгер називає *зворушенням* [21, с. 12]. Так відправною точкою для наукової роботи стає суб'єктивне відчуття, а кожен літературознавець, крім знання й таланту, повинен мати також чуйне серце – бути науковцем, але й пристрасним поціновувачем. Лише серцем він може сприймати поетичне – феномен, невідчужливий принципу причинності, автентичний та ірраціональний. Невідчужливе розумінню і є найважливішим у художньому творі. Відкидаючи його, ми втрачаємо літературу, займаючись лише ним, – науку. Проте йдеться про літературознавство – науку про літературу. Тому, на думку Е. Штайгера, для уникнення контрверзи треба поєднати відчуття і знання: критерій відчуття стає і критерієм науковості [пор.: 24, с. 8]. Первинно «вчуваючись у» твір поетичного мистецтва, ми сприймаємо його як ціле, як певну ритміко-стилістичну єдність. Визначальними у цьому контексті для швейцарця є два поняття: 1) *ритм* – відображення духу поетичного твору. Е. Штайгер запозичує це поняття з музики, проводячи паралелі між сприйняттям різних віршів і відмінністю звучання творів В. А. Моцарта та Й. С. Баха. Ритм для вченого – це ядро художнього твору, яке уможливорює пряме, безпосереднє розуміння його читачем. І саме відчуття ритму як «духу, що одухотворює цілісність твору», зворушує читача [21, с. 13]; 2) *стиль* – «те, у чому певний досконалий твір мистецтва – чи вся творчість певного митця або певного історичного часу – суголосний у всіх аспектах. Бароковий стиль ми бачимо у певному вівтарі чи палаці. Автентичний стиль Шиллера виражено у «Теллі» [...]. У стилі багатоманіття єдине. Він – стає у мінливому. Отже, усе плинне досягає своєї безсмертної сутності завдяки стилю. Твори мистецтва досконалі тоді, коли вони стилістично суголосні» [21, с. 14]. Лише завдяки єдності ритму, стилю і всіх інших компонентів художній твір викликає у реципієнта єдине, цілісне враження прекрасного.

Зауважимо, що у встановленні тріади «ритм – стиль – цілісність» Е. Штайгер максимально близький до позиції М. Гіршмана, котрий на єдності цих понять фактично будує свою теорію художньої цілісності літературного твору. Український учений пов'язує ритм із самими витокami твору – з виникненням художньої цілісності: «Ритм виступає як первонаочальна матеріалізація цього общего замысла, в которой заложен источник последующего развертывания художественной целостности. Причем ритм своеобразно удостоверяет органическую природу этой создаваемой целостности. Ведь всякое органическое единство отличается прежде всего своей способностью к саморазвитию, и саморазвитие литературного произведения проявляется, в частности, в специфике его ритмического движения: оно как бы не только создается писателем, но и захватывает его, влечет за собой» [2, с. 61]. Ритм – один з основних носіїв стилю, адже він «об'єднує всю речеву «поверхність» художественного текста, превращает простую последовательность внешне обозримых и непосредственно ощущаемых речевых элементов в последовательность значимую, в единство развертывающегося смыслообразующего процесса. Реализация стиля как выражения вну-

тренного единства и целостности произведения во многом связана с «проникающей» ролью ритма, с тем, как он взаимодействует с другими структурными слоями, «наполняет» их и своим порядком, и своим движением» [1, с. 15]. Так, стиль – це найбільш явна форма існування художньої цілісності, в якій проглядає можливість цілісного аналізу твору, кожного його елемента і структурного шару [див.: 1, с. 81, 90–91].

Відповідно основне завданням іманентної інтерпретації Е. Штайгера полягає у тому, щоб від доступного кожному безпосереднього відчуття таємниці ритміко-стилістичної цілісності твору піднятися до конкретного розуміння цієї цілісності як визначеної, внутрішньо єдиної і закономірної художньої структури. Учений пояснює: «Якщо ритм вірша торкається нашого серця і ніщо в ньому не суперечить нашим почуттям, якщо вірш, хоча б невиразно, пройнятий *єдиним* духом, то цього досить, щоб сприйняти його своєрідну красу як ціле. Перетворити це сприйняття на виразне пізнання настільки, щоб ми могли передати його іншим і при цьому розкрити єдність усіх окремих компонентів твору, – це завдання методу інтерпретації» [21, с. 14–15]. Це другий етап інтерпретування – *доказ*. Тут дослідник розходить з тим, хто є лише пристрасним поціновувачем, якому досить простого почуття. Те, як кожна окрема частина пов'язана з цілим, а ціле з усіма частинами, недоступне його сприйняттю. А довести суголосність усього в цілісності, а цілісності в одиничному, за Е. Штайгером, мусить наука інтерпретації, яка комплексно розглядає всі аспекти твору: метр, мотив, композицію, ідею. При правильному виконанні кожна частина такої інтерпретації мусить приводити до одного і того ж – до фундаментального ритму твору мистецтва [21, с. 15].

Те, що Е. Штайгер у цьому контексті називає ритмом, аналогічне стилю у концепції М. Гіршмана. Для українського теоретика літератури стиль – це «организующий закон и в то же время непосредственно воспринимаемое единство всех элементов художественной формы, в создании и эстетическом совершенстве которой проявляет себя целостная творческая индивидуальность. Стиль в его эстетическом значении делает непосредственно ощутимым переход от многообразия элементов, из которых состоит художественный текст, к единому миру, который не сводим не только к сумме элементов, но и к их системно-конструктивному взаимодействию» [1, с. 15]. Тлумачачи процес становлення художнього твору як виникнення, розвиток і завершення цілісності і безпосередньо пов'язуючи ритм із першим з цих процесів, М. Гіршман надає стилю генералізуючого значення й констатує: «Стиль – это и есть непосредственно ощутимое присутствие и выражение этой целостности в каждом составном элементе произведения и в законченном произведении в целом» [1, с. 73–74].

Схоже голістичне тлумачення стилю притаманне також концепціям Е. Штайгера і Д. Чижевського. Так, услід за класичною естетикою Й. В. Гете Е. Штайгер вважає стиль «найвищою ланкою, якої колись досягало мистецтво і взагалі може досягти», адже він базується «на найглибших підґрунтях пізнання» [22, с. 120]. Саме

таке тлумачення вчений кладе в основу своєї теорії іманентної інтерпретації літературного твору і називає це мистецтво «стильовою критикою» (Stilkritik) [21, с. 9]. Натомість Д. Чижевський не подає у своїх творах чіткого визначення поняття «стиль», проте з його інтерпретаційної практики можна зробити висновок, що стиль для українського вченого – це не просто сукупність певних рис, які характеризують добу, мистецькі твори чи авторську індивідуальність. У намаганні поєднати всі продуктивні ідеї теоретичних дискурсів свого часу, Д. Чижевський працює зі стилем, прочитуючи насамперед форму художнього твору (специфіку і багатство мови, тропи, фігури тощо). Відтак, застосовуючи «синтетичний» підхід до стилістичного аналізу, дослідник звертається до змісту й ідейного змісту твору, розкриття яких він називає «вищою інтерпретацією» [детальніше див.: 14, с. 30–36]. Тож «його розуміння стилю включає в себе індивідуальний, історико-естетичний, ідейний (філософський) та національно-культурний рівні. Очевидно, що ми маємо справу з романтичним підходом, який окреслюється дільтаївськими термінами на кшталт проникнення в «дух часу», вивчення «духовного життя» людини» [3, с. 5]. Д. Чижевський твердить: «Розуміється, і з уламків можна настільки зрозуміти «дух» минулих часів, щоб судити про літературний смак та вміння письменників тих часів» [14, с. 24]. Те, що при цьому для українського компаративіста визначальною є саме естетична домінанта, обговорювалось вище.

Для Е. Штайгера, як зазначалось, прекрасний той твір мистецтва, що є стилістично суголосним. Стилістичне суголосся доводить, що усе розмаїття нівелюється до єдино значимого, що є світом митця [пор.: 27, с. 192]. Нагадаємо, що категорію «світ» учений запозичив у М. Гайдеггера, в якого той означав не суму суцього, а смисловий контекст, в якому суще сприймається як таке [детальніше див.: 20]. Перенісши Гайдеггерові поняття у сферу естетичного, Е. Штайгер привівнює його до поняття «стиль» і констатує: «Відмінності різних світів є відмінностями стилю» [23, с. 123]. Це, однак, не означає, що мистецький стиль має світоглядне підґрунтя, як і «світ» М. Гайдеггера не можна привівнювати до «світогляду». Адже під світоглядом ми розуміємо систему ідей абстрактного тлумачення світу, яке можливе лише тоді, коли світ уже прямує до свого завершення – гегелівська сова Мінерви, що у сутінках залишає своє гніздо. На початку ж є щось значно потужніше – ритм, який приводить світ у рівновагу і вже із себе творить мову, образ, жест, дію, думку [див.: 25, с. 64]. При цьому «ритм» Е. Штайгер розуміє не як послідовність ударів, а як вид «ударяння» – прарух буття.

Подібне онтологічне трактування поняття «ритм» зустрічаємо й у М. Гіршмана: «Ритм в своїй глибокій основі виявляє енергію того первонаочального єдинства бытия, которое принципиально несводимо ни к природе, ни к сознанию, ни к субстанции, ни к деятельности. Оно не предсуществует как заранее готовый объект или как заранее готовый смысл, а проявляется лишь в разнообразных возможностях своего самоосуществления, не сливаясь ни с одной из его конкретных форм и не сводясь к ней. Ритм есть

выражение этого не существующего заранее целого, – целого, содержащего в каждый момент и стабильность возвращения того, что было, и сюрпризность возникновения уникально нового, небывалого, невозвратного и неповторимого» [1, с. 421].

Як бачимо, стиль є для швейцарського вченого позачасово-сталім (але не вічним і нескінченним), в той час як мінливим є відповідне суще, яке проявляється в цьому стилі [пор.: 27, с. 192]. У цьому моменті Е. Штайгер і Д. Чижевський розходяться, адже для українського славіста одним з основоположних понять є динамізм стилю [див.: 16, с. 30; 15, с. 41], який найвиразніше проявляється у зміні культурних епох. У цілому при розгляді проблеми періодизації літературного процесу, Д. Чижевський заперечує принцип «механічної» хронології і намагається систематизувати матеріал на основі іманентних особливостей літературних творів окремого періоду [15, с. 39]. Тож сприймаючи літературу загалом як «стиль художнього мислення» [15, с. 8], свою відому «Історію української літератури» (1956) вчений вибудовує як стилістичну історію або історію літературних стилів: «Іноді розподіл історії літератури на періоди ставили в залежність від політичних змін у житті українського народу. Аналіз стилю привів до висновку, що саме зміни літературних стилів дають найкращі та суто літературні критерії для періодизації літератури» [14, с. 36]. Отже, стрижневим словом у розумінні «культурно-історичної епохи» для Д. Чижевського стає саме «стиль»: «Кожна епоха є цілістю, системою рухів та змін, які мають усі якийсь спільний напрям; кожна епоха має своє обличчя, свій власний характер, свій «стиль», причому «епокси, схарактеризовані за стилями, є не хронологічно обмеженими урізками часу, а «надчасовими» цілостями; до центральних з'явищ цих цілостей тяжать часто окремі з'явища, що стоять досить далеко від них, входячи хронологічно в рамки іншої доби, іншого «часу» [16, с. 27 і 33]. Так стилі, перебуваючи у постійній зміні, пересягають межі історичних епох. Учений наголошує, що навіть, здавалось б, «вічні» елементи поезики, як от повторювані стилістичні засоби, образи, фігури, метафори (світло як метафора щодо знання, книжка як символ світу і т.п.), виступають у різних стильових епохах у різних функціях чи різних варіаціях [15, с. 41].

Е. Штайгер також зазначає, що різні епохи давали різне розуміння «стилістичного суголосся». Відповідно до класичного стилю кожний елемент твору є самозавершеним, але водночас перебуває у тісному взаємозв'язку із цілим: кожна подія в епіці Й. В. Гете має довершену цілісність, але й служить єдності усього твору. Автономність і зв'язок частини з цілим вважається класичним ритмом. І коли цей ритм пульсує в усьому творі, – у кожному жесті, кожному мотиві, кожній думці, – то твір цей прекрасний. Іншим є стиль, наприклад, бароко: тут дієва протиставлення непорушного самодостатнього духу й активної зовнішньої чуттєвості, якій однак не надається ніякої цінності. І твір мистецтва, в якому виражається контраст Божої непорушності і швидкоплинного земного життя, є по-бароковому прекрасним. Довести суголосність усього в цілісності, а цілісності в одиничному, за Е. Штайгером, мусить інтерпретація, яка комплексно розглядає всі аспекти

твору: метр, мотив, композицію, ідею [21, с. 15]. При правильному виконанні кожна частина такої інтерпретації мусить приводити до одного і того ж – до фундаментального ритму твору мистецтва. Е. Штайгер вбачав перспективу правильної інтерпретації у тому, щоб, ознайомившись із стилями різних епох і створивши синтез усіх минулих уявлень про прекрасне, виробити неупереджене бачення цього прекрасного у творах мистецтва різних стилів [детальніше див.: 27, с. 193–197].

У межах історії літератури Е. Штайгер, як і Д. Чижевський, не радить послуговуватись поняттям «епоха». Адже, твердить швейцарський вчений, розбиваючи весь історичний розвиток літератури на епохи, ми розглядаємо передовсім твори окремого письменника чи твори різних письменників, шукаючи у них певних спільних рис. Це спільне ми бачимо на основі досвіду, але не виводимо його з реального досвіду. Тут постає питання не про правильність чи хибність такого прийому, а про його доцільність. Недоцільним, наприклад, було б визначати ранній романтизм з огляду на філософію Й. Г. Фіхте чи вважати, що оскільки творчість Ф. Шлегеля належить до епохи романтизму, то все написане ним – «романтичне». Тому Е. Штайгер і пропонує замість поняття «епоха» вживати поняття «стиль». Стиль у цьому разі – це «те єдине, в чому суголосне різноманіття» [26, с. 11]. У чому саме криється те єдине, Е. Штайгеру важко описати словами. Це не віра і не настрої, не звичай і не міф, не специфіка побудови речень чи сюжету, а все це разом узятє – те, що все об'єднує. Таке об'єднуваче начало стилю епохи Д. Чижевський називає просто «типичним з'явищем» [16, с. 33], а Е. Штайгер – «ритмом» і в ритмі пізнає прайформу певного історичного буття [26, с. 12]. Тож, на думку Е. Штайгера, дух епохи проявляється в літературі як «стиль». Це означає, по-перше, що він виражає себе у мовній формі, і, по-друге, що це мовне вираження суголосне, тобто має певний об'єднуючий та генералізуючий осередок. Такий осередок учений розумів як часову структуру, ототожнюючи поняття «стиль» і «ритм». Кожна епоха має власний ритм, що виявляє себе у мовному оформленні написаних у ній художніх творів. Стиль тут – основний ритм культурної епохи.

Тут ми підійшли до проблеми, розв'язання якої вважаємо чи не найбільшим досягненням Д. Чижевського як теоретика літератури, – проблеми еволюції художнього стилю. На жаль, мусимо констатувати, що розроблена українським ученим під впливом празького структуралізму циклічна «хвильова теорія» стильової еволюції [див.: 14, с. 37] не виявляє паралелей до концепції Е. Штайгера, котрий узагалі відкидав будь-які схеми чи хронології. Щоправда, на сторінках книги «Зміна стилю» (1963) швейцарський теоретик таки подає власне новаторське розуміння стильової еволюції з точки зору іманентного літературознавства. Сам процес виглядає так: вибрані досягнення певного часопростору треба інтерпретувати в такому ракурсі, який дає змогу побачити стилістичну єдність у різноманітті. Згодом ця єдність розпадається, а в новому ракурсі виникає нова. Пояснення такого переходу Е. Штайгер виражає у фразі: «Будь-яка зміна стилів пояснюється обставиною, що кожне покоління і кожна окрема людина у плині років

неодмінно вступає у більш чи менш сформований стиль» [26, с. 15]. З цього положення випливають різноманітні можливості зміни стилю. Е. Штайгер характеризує чотири найпоширеніші: 1) *завершення*: молоде покоління повсюди бачить тільки зародки мистецтва, спрямованого на досягнення нових цілей, тому його завдання полягає в подальшому русі у тому ж напрямку непройденими шляхами (так молодий Й. В. Гете слідував за К. М. Вільямом, Г. Е. Лессінгом, Ф. Г. Клопштоком); 2) *нарощування*: якщо нове покоління натрапляє на сформований стиль, йому залишається лише перевершити зроблене (перехід ренесансу в бароко або розвиток Й. В. Гете від білого п'ятистопного ямбу до важких триметрів «Пандори»); 3) *розвіювання*: усе вже завершено, засвоєно і доступно, довірливо-сміливий настрій заволодіває умами, стиль розмивається (романтизм Ф. Шлегеля, Л. Тіка, Новаліса); 4) *злам стилю*: мінорний настрій пророкує щось жахливе, у, здавалося б, повністю продуманій картині світу раптом проступають нерозв'язні суперечності, логічний зв'язок розривається, починається хаос, який однак має у собі і початок нового розвитку (світоглядний розвиток від Г. В. Ф. Гегеля до гегеліанців) [26, с. 15–16]. Досліджувати зміни стилю повинна іманентна історія стилів (Stilgeschichte), яка має описувати не каузальні залежності між стилями, а їхній контекстуальний зв'язок.

Ці міркування Е. Штайгера лише віддалено перегакуються із своєрідною типологією початкових стадій літературних епох Д. Чижевського. На думку останнього, новий стиль може зародитись троляко. По-перше, початкова його межа може бути чітко означена «літературним маніфестом», в якому виголошується цілком нова ідея, що революціонізує свідомість сучасників (модерністські течії на початку ХХ ст.) [14, с. 36]. Або навпаки: початковий пункт нового стилю відступає так далеко в попередні періоди, поступово усотуючи здобутки своїх «попередників», що його визначення стає проблематичним, хоча його новаторський характер сумнівів не викликає (ренесанс) [16, с. 32]. Третій тип зводиться до «виставлення певної програми, але не нової, а такої, що свідомо повертається до якоїсь старшої традиції, що в деяких випадках була репрезентована в минулому, ще один раз» [16, с. 15] (неокласицизм, неоромантизм). Іде важче питання про кінці літературних епох. Загалом учений висновує, що «межі можна встановити лише приблизно» [14, с. 36], адже перехід від однієї стильової формації до іншої – процес довгий, тривалий, пов'язаний із співдією еволюційних та революційних факторів історико-літературного розвитку.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Здійснене нами типологічне зіставлення засад іманентної поетики Е. Штайгера з теоріями українських учених встановило між ними низку концептуальних перегауків. Так, О. Потєбно зближує із Е. Штайгером розмежування розуміючої методології гуманітарних наук й пояснюючої природничих, наголошення суб'єктивного первня у сутності твору мистецтва, постулювання принципової незакінченості літературного твору і його подальшого життя в нескінченних інтерпретаціях, тлумаченнях художнього твору не як об'єктивної даності, а як варіативного результату акту співтворчості автора і реципієнта, в якому суттєво

губиться авторський задум, а основний акцент переноситься на активність читацької рецепції. Позиції Д. Чижевського і Е. Штайгера сходяться у олістичному трактуванні художнього стилю як об'єднуючого й генералізуючого начала літературного твору. Крім того обидва літературознавці тенденціювали до заперечення механістичної хронологізації літературного процесу, ототожнення понять «культурно-історична епоха» і «стиль» та усвідомлення всього людського як феноменів стилю. Нарешті, точкою перетину літературознавчих концепцій М. Гіршмана і Е. Штайгера є сприйняття ритму художнього твору у нерозривній тріаді

«ритм – стиль – цілісність», в якій простежується перехід від тлумачення ритму як першооснови виникнення твору і «духу», що одухотворює його цілісність, до проникнення в онтологічну сутність цього поняття як «праруху буття». Перспективним вважаємо встановлення і дослідження концептуальних паралелей між західноєвропейською школою іманентної інтерпретації та іншими східнослов'янськими літературознавцями, яким притаманне герменевтичне бачення феномену художнього слова й розуміння літератури як самодостатньої іманентної діяльності людського духу, як естетичного осмислення світу.

Список літератури:

1. Гіршман М. Литературное произведение: Теория художественной целостности / М. Гіршман. – 2-е изд., доп. – М.: Языки славянских культур, 2007. – 560 с.
2. Гіршман М. Ритм художественной прозы / М. Гіршман. – М.: Советский писатель, 1982. – 368 с.
3. Квіт С. Герменевтична стратегія Дмитра Чижевського / С. Квіт // *Мастеріум. Історико-філософські студії*. – К.: ВД «Киево-Могилянська академія», 2010. – Вип. 39. – С. 4–11.
4. Потебня О.О. і проблеми сучасної філології: зб. наук. праць / [відп. ред. В.Ю. Франчук]. – К.: Наукова думка, 1991. – 248 с.
5. Потебня А. Теоретическая поэтика / А. Потебня; [сост., вступ. ст., коммент. А.Б. Муратова]. – М.: Высш. шк., 1990. – 344 с.
6. Потебня О. Естетика і поетика слова: збірник / О. Потебня; [упоряд., вступ. ст., прим. І.В. Іваньо, А.І. Колодної]. – К.: Мистецтво, 1985. – 302 с.
7. Радченко О. Іманентна поетика Еміля Штайгера: філологічний та філософський дискурс: монографія / О. Радченко. – Дрогобич: Посвіт, 2012. – 250 с.
8. Радченко О. Німецька школа іманентної інтерпретації та український формалізм: типологічний аспект / О. Радченко // *Питання літературознавства: наук. зб.* / [гол. ред. О.В. Червінська]. – Чернівці: Чернівецький нац. ун-т., 2012. – Вип. 86. – С. 309–319.
9. Славістика. – Т. 1: Дмитро Чижевський і світова славістика / [ред. Р. Мних, Є. Пшеничний]. – Дрогобич: Коло, 2003. – 446 с.
10. Славістика. – Т. 2: Дмитро Чижевський і європейська культура / [ред. Є. Пшеничний, Р. Мних, В. Янцен]. – Дрогобич: Коло, 2011. – 536 с.
11. Фізер І. Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні: Метакритичне дослідження / І. Фізер; [перекл. з англ. В. Брюховецького; передм. І. Дзюби]. – К.: АТ «Обереги», 1996. – 192 с.
12. Франчук В. Вивчення спадщини О. О. Потебні в Україні (1975–2000) / В. Франчук // О.О. Потебня й актуальні питання мови та культури: зб. наук. праць / [редкол. В. Ю. Франчук та ін.]. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2004. – С. 150–156.
13. Хайдеггер М. Бытие и время / М. Хайдеггер. – М.: «Республика», 1993. – 338 с.
14. Чижевський Д. Історія української літератури / Д. Чижевський. – К.: ВЦ «Академія», 2008. – 568 с.
15. Чижевський Д. Порівняльна історія слов'янських літератур / Д. Чижевський. – К.: ВЦ «Академія», 2005. – 288 с.
16. Чижевський Д. Філософські твори: в 4 т. / Д. Чижевський; [під заг. ред. В. С. Лісового]. – Т. 2. – К.: «Смоло-скіп», 2005. – 264 с.
17. Шляхова Н. Літературознавча герменевтика О. Потебні / Н. Шляхова // *Вісник Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова*. – Серія: Філологія. Літературознавство. – Одеса: Астропринт, 2008. – Т. 13, вип. 7. – С. 170–180.
18. 1955–2005: Emil Staiger und Die Kunst der Interpretation heute / [hrsg. von Joachim Rickes, Volker Ladenthin, Michael Baum]. – Bern [u.a.]: Peter Lang, 2006. – 288 S.
19. Bewundert viel und viel gescholten: Der Germanist Emil Staiger (1908–1987) / [hrsg. von Joachim Rickes]. – Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009. – 208 S.
20. Heidegger M. Vom Wesen des Grundes / M. Heidegger. – 3., unveränd. Aufl. – Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann, 1949. – 50 S.
21. Staiger E. Die Kunst der Interpretation / E. Staiger. – 3. Aufl. – Zürich: Atlantis, 1961. – 274 S.
22. Staiger E. Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters / E. Staiger. – München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1976. – 214 S.
23. Staiger E. Grundbegriffe der Poetik / E. Staiger. – München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1971. – 182 S.
24. Staiger E. Meisterwerke deutscher Sprache aus dem neunzehnten Jahrhundert / E. Staiger. – 3. Aufl. – München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1973. – 226 S.
25. Staiger E. Musik und Dichtung / E. Staiger. – 4., erw. Aufl. – Zürich – Freiburg im Breisgau: Atlantis, 1980. – 341 S.
26. Staiger E. Stilwandel / E. Staiger. – Zürich: Atlantis, 1963. – 204 S.
27. Staiger E. Versuch über den Begriff des Schönen / E. Staiger // *Trivium. Schweizerische Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Stilkritik*. – Jg. III. – Zürich: Atlantis, 1945. – S. 185–197.

Радченко О.А.

Дрогобычский государственный педагогический университет
имени Ивана Франко

УКРАИНСКИЕ КОНТЕКСТЫ ИММАНЕНТНОЙ ПОЭТИКИ ЭМИЛЯ ШТАЙГЕРА

Аннотация

В статье выполнено типологическое сопоставление принципов имманентной поэтики Э. Штайгера с теориями А. Потебни, Д. Чижевского и М. Гиршмана. Концептуальные пересечения установлены в следующих моментах. Потебню сближает со Штайгером акцентирование субъективного начала в сущности произведения искусства, постулирование принципиальной незаконченности литературного произведения, существующего как вариативный результат акта сотворчества автора и реципиента, в котором основной акцент переносится на активность читательской рецепции. Чижевский и швейцарский ученый сходятся в холистической трактовке проблемы стиля как объединительной и генерализующей основы художественного произведения, в отрицании механистической хронологизации литературного процесса и понимании всего человеческого как феноменов стиля. Как и Штайгер, Гиршман воспринимает ритм литературного произведения в неразрывной триаде «ритм – стиль – целостность», в которой переходит от толкования ритма как первоосновы и одухотворяющего центра художественной целостности произведения к проникновению в его онтологическую сущность.

Ключевые слова: имманентная интерпретация, стиль, ритм, художественный образ, читательская рецепция, стилевая эволюция, художественная целостность, герменевтика, формализм.

Radchenko O.A.

Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University

UKRAINIAN CONTEXTS OF EMIL STAIGER'S IMMANENT POETICS

Summary

The article compares the typology of E. Staiger's immanent poetics with the theories of O. Potebnya, D. Chyzhevsky and M. Hirshman. Conceptual similarity can be traced in the following points. Potebnya and Staiger put an emphasis on the subjective principle in the essence of the work of art and focus on the fundamental incompleteness of the literary work that exists as a variational result of interaction between the author and the recipient, where the process of reader's reception predominates. The standpoints of Chyzhevsky and Staiger converge in the holistic interpretation of the problem of style as a unifying and generalizing principle of a literary work. They reject the mechanistic chronology of the literary process but understand the whole human being as a stylistic phenomenon. Like Staiger, Hirshman perceives the rhythm of the literary work as the solid triad «rhythm – style – integrity», in which he starts with the explanation of the rhythm as the first principle and the spiritualizing centre of the artistic integrity of the work and concludes with the penetration into its ontological essence.

Keywords: immanent interpretation, style, rhythm, image, reader's reception, evolution of style, artistic integrity, Hermeneutics, Formalism.