

ПРО ЕСТЕТИКУ БОГДАНА-ІГОРЯ АНТОНИЧА

Здійснено порівняльний аналіз основних елементів філософії польського вченого Казимира Твардовського та естетики українського митця Богдана-Ігоря Антонича. Висвітлено репрезентацію Антоничем в українській естетиці філософської традиції Твардовського та за її посередництва належність поета до традиції віденської філософської школи Франца Brentano.

Ключові слова: польська філософія, Казимир Твардовський, українська естетика, Богдан-Ігор Антонич, порівняльний аналіз.

Вияви впливів на стиль та спосіб мислення талановитого українського поета, прозаїка, перекладача та мистецтвознавця Богдана-Ігоря Антонича (1909–1937), тривають. Про це, зокрема, свідчать ґрунтовні розвідки українського науковця Данила Ільницького. Учений висунув припущення про вплив на українського митця відомого польського феноменолога Романа-Вітольда Інгардена (1893–1970). Як відомо, Інгарден вивчав філософію у Львівському університеті під керівництвом видатного польського філософа Казимира Твардовського (1866–1938), який згодом навчав філософії й Антонича. У своїй статті Ільницький припустив, що саме Твардовський – засновник та творець всесвітньо відомої інтелектуальної формації "Львівсько-Варшавська школа" – є "своєрідною ланкою, яка поєднує Інгардена й Антонича" [12, с. 210]. Проте типологічне порівняння праць Антонича та Інгардена не підтвердило гіпотези дослідника, оскільки "погляди українського письменника, будучи спорідненими із основними положеннями феноменології польського філософа літератури, все ж виходять за її межі" [12, с. 220]. "Введення до пошуків" впливів на Антонича постаті його університетського викладача Юліуша Кляйнера (1886–1957), польського історика та теоретика літератури і учня школи Твардовського, також не дало змоги стверджувати Ільницькому "про безпосередні впливи чи стовідсоткові запозичення" [11]. Видається, у своїх дослідженнях Ільницький без уваги залишив постать самого професора Твардовського, філософська традиція якого без перебільшень була домінуючою у культурі міжвоєнного Львова¹. Чому б не спробувати виявити його безпосередній вплив як

¹ Про це див. : Верніков М. М. Львівсько-варшавська філософська школа і розвиток в ній матеріалістичних тенденцій : дис. ... канд. філос. наук : 09.00.01 / Верніков М. М.— Л.,

університетського викладача філософських наук на творчість Антонича²? Поставлене питання не порушено у вітчизняних дослідженнях. Відповідь на нього передбачає розгляд основних положень філософії Твардовського та вияв її впливу на естетику Антонича.

Філософія Твардовського: методологічне та теоретичне підґрунтя

Аналіз понять. У своїх наукових дослідженнях Твардовський послуговувався аналітичним методом, який передбачав *ясність* понять. За визначенням філософа, поняття є *ясне*, якщо ми уявляємо собі у ньому характерну ознаку, що стосується предмета. Аналітичний метод Твардовського ґрунтувався на розрізненні ясного і неясного філософського стилю [19]. Польський філософ сформулював вимогу ясності у філософії під впливом свого вчителя, австрійського філософа Франца Brentano, який у свою чергу під впливом давньогрецького філософа Аристотеля³ трактував аналіз понять головним засобом пізнання у філософії [13, с. 55–81].

Власне, саме Аристотель розрізнив ясний і неясний стиль у поезії. Згідно з Аристотелем, діалектизми, метафори, епітети та інші види слів створюють у поезії стиль незвичайний і піднесений, тоді як загальнозживані слова сприяють ясності її стилю. "Найяснішим є той стиль,— стверджував у "Поетиці" давньогрецький філософ,— у якому є загальнозживані слова, а це – стиль низький" [8, с. 53]. Особливо важливо для поета, вважав Аристотель, уміти майстерно користуватися метафорами, оскільки не можна навчитися у інших помічати схожість: "Це вміння є ознакою таланту" [8, с. 54].

Відповідно до Аристотелевого розрізнення мови на поетичну (барвисту, незвичайну й піднесену) та звичайну (повсякденну,

1967.— 435 с.; Домбровський Б. Т. Школа одного вчителя / Б. Т. Домбровський // Філософська думка.— 2006.— № 5.— С. 67–78; Brożek A. Kazimierz Twardowski we Lwowie. O wielkim myślicielu, nauczycielu i obywatelu / Anna Brożek.— Bydgoszcz: Oficyna Wydawnicza Epigram, 2015.— 256 s.; Ivanyk S. Filozofowie ukraińscy w Szkole Lwowsko-Warszawskiej / Stepan Ivanyk.— Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Semper, 2014.— 223 s.; Jadczyk R. Kazimierz Twardowski: twórca szkoły lwowsko-warszawskiej / Ryszard Jadczyk.— Toruń : Wydaw. Adam Marszałek, 1991.— 142 s.; Woleński J. Filozoficzna szkoła lwowsko-warszawska / Jan Woleński.— Warszawa : PWN, 1985.— 348 s. та ін.

² Про це див. : Льницький Д. Богдан Ігор Антонич і Львівський університет / Данило Льницький // Парадигма : зб. наук. праць.— Львів : Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАЛ України, 2009.— Вип. 4.— С. 283.

³ Аристотель був інтелектуальним учителем для Brentano. Йому імпонувало аристотелівське оперування у філософії тільки очевидністю досвіду. Вивчення Brentano психології Аристотеля суттєво вплинуло на зміст його власної "Психології з емпіричної точки зору" (1874).

загальноживану і ясну), Твардовський прагнув очистити мову філософії від усіх тих слів, які виходять за межі повсякденної мови, і тим самим надати їй поняттям ясності й однозначності. Такий підхід польського вченого до мови філософії був пов'язаний із його рішучою відмовою від філософії як чисто спекулятивної науки, ознакою якої він вважав неясний і заплутаний спосіб вираження думок.

Ясність мови – характерна ознака всіх філософських праць Твардовського. Наприклад, у промові "Що таке філософія та навіщо ми її вивчаємо?" (1904) учений, аналізуючи історичне поняття філософії, піддав сумніву сучасне розуміння понять *філософія, філософ, філософський* [16, с. 484].

Інтроспекціонізм. Пізнання предмета Твардовський обмежив до пізнання психічного факту про нього, єдиним джерелом безпосереднього знання про який він уважав інтроспекцію, внутрішній досвід, свідомість. Усі ці вислови означають у філософа спосіб пізнання, відмінний від способу пізнання чуттєвого, фізичного, матеріального світу. Такий підхід Твардовського до пізнання сягає філософії Brentano, який на підставі єдності між уявленням та внутрішнім сприйняттям доводив безпосередню очевидність внутрішнього досвіду [13, с. 184].

Між зовнішнім і внутрішнім досвідом, як уважав польський учений, є дві принципові різниці. Перша полягає у невідчутності внутрішнього досвіду. Це означає, що для безпосереднього пізнання психічних фактів нам не треба відчуттів, тому що воно відбувається без допомоги органів чуття. Із цією властивістю внутрішнього досвіду Твардовський пов'язував його очевидність, якої бракує зовнішньому досвіду. Друга різниця полягає в обмеженості інтроспекції до сфери психічного життя однієї особи, тієї, яка її здійснює. Наприклад, дві особи можуть одночасно розглядати якусь картину, проте психічні факти про неї є доступними тільки для свідомості тієї особи, в якій вони виникають [20, с. 257–258].

Твардовський визнавав, що внутрішнє сприйняття є не таким чітким, як чуттєве, проте вважав, що "тренування і вправлення можуть виробити здатність дуже чіткого внутрішнього сприйняття й створення дуже виразних образів власних психічних явищ" [22, с. 33]. У цьому його переконував витончений аналіз і детальні описи психічного життя, здійснені геніальними психологами та поетами: "Продуктивні образи, за допомогою яких Шекспір зобразив психічне життя Гамлета, з погляду жвавості та наочності нічим не поступаються продуктивним образам Рафаеля, за допомогою яких він зобразив своїх Мадонн" [22, с. 33].

Словом *уявлення* Твардовський охоплював *образи і поняття*. Образом він називав синтез чуттєвих вражень, що впорядковують хаос відчуттів в єдине ціле. Тому *образ* – це не просте відтворення відчуттів, а цілість, складена із них. Філософ поділяв образи на сприйняткові, репродуктивні і продуктивні: "Кожний репродуктивний і продуктивний образ своїм

джерелом має сприйняттеві образи. Репродуктивний образ полягає у простому пригадуванні, а продуктивний – у перетворенні та комбінуванні сприйняттевих образів" [22, с. 27].

Отож інтроспекція, згідно з Твардовським, як певне вдивляння людини у саму себе та свою психіку дає змогу сприйняти її через внутрішній досвід безпосередні знання про факти власного психічного життя, а також сконструювати їх дещо хаотичні враження у виразну і прозору цілість.

Інтенціоналізм. Твардовський слідом за Brentano та Аристотелем уважав, що кожен психічний акт інтенційно містить об'єкт, на який він спрямований. Це означає, що немає таких явищ свідомості, які б не стосувалися тих чи інших предметів поза свідомістю і яким би не відповідали жодні змісти всередині свідомості. Те, що становить спільну ознаку всіх тих ментальних станів, коли ми уявляємо собі щось, польський філософ називав *актом уявлювання*. Те, чим ці акти різняться між собою так, що один із них ми називаємо уявлюванням чогось одного, а другий – уявлюванням чогось іншого, є *змістом уявлення*; а те, що ми маємо на увазі, коли собі щось уявляємо, є *предметом уявлення*.

Розрізнення *змісту* й *предмета уявлення* дозволило сформулювати Твардовському оригінальну теорію *дій* та *витворів*. Під впливом критики психологізму німецьким філософом Едмундом Гусерлем у праці "Логічні дослідження" (1900–1901), польський філософ відмовився від думки Brentano про те, що об'єкти певного типу (цінності, значення, судження) є лише психічними об'єктами. Тим самим Твардовський відмовився від онтологічного психологізму, не заперечуючи при цьому можливостей методологічного психологізму. Варто зазначити, що на розрізнення польським філософом дій і витворів також вплинуло розрізнення Аристотелем дій і результатів, яким він вирізняв суттєву ознаку кожної дії – її спрямованість на досягнення певної мети. Наприклад, у лікарському мистецтві – це здоров'я, а у військовому мистецтві – перемога. Але що дало Твардовському розрізнення дій і витворів?

У праці "Про дії та витвори. Декілька зауважень на пограниччі психології, граматики та логіки" (1911) у відношенні дієслова до відповідного йому іменника вчений виявив відношення певної дії до того, що з'являється завдяки чи внаслідок такої дії. Наприклад, коли ми *думаємо*, то виникають *думки*; коли ми *співаємо*, то виникає *спів*. Те, що з'являється завдяки чи внаслідок будь-яких дій або через ці дії, філософ назвав *витвором* таких *дій*. Поняття *дій* та *витворів* Твардовський звів до двох основних типів: дій і витворів *фізичних* (*ходити–хода*) та дій і витворів *психічних* (*уявлювати–уявлення*). Серед фізичних дій і витворів він виокремив особливий їх вид – *психофізичні* (*мовити–мова*). "Психофізичною є фізична дія, якщо її супроводжує дія психічна, яка певним чином впливає на перебіг фізичної дії і тим самим на формований

фізичною дією витвір; сформований у такий спосіб витвір також називається психофізичним" [18, с. 101]. *Витвори* Твардовський поділяв на два рівнозначні типи: *нетривалі* та *тривалі*. Нетривалі витвори існують лише доти, доки існує дія, завдяки якій вони з'являються (*кричати–крик*). Тривалі витвори можуть тривати довше, аніж дії, завдяки яким вони з'являються (*рисувати–рисунок*).

Психофізичний витвір філософ називав зовнішнім *вираженням* психічного витвору. Наприклад, не фарби й полотно є витвором малювання, а певна *форма*, надана фарбам чи полотну. Іншими словами, психофізичний витвір є зовнішнім *вираженням* витвору психічного. Наприклад, музична композиція є вираженням задуму композитора. На цій підставі Твардовський окреслив концепцію знака та значення: "Психофізичні витвори, котрі виражають певні психічні витвори, називаються також *знаками* цих психічних витворів, а самі ці психічні витвори – їхнім *значенням*" [18, с. 116]. Там, де психофізичні витвори є нетривалими, психічний витвір, на думку філософа, перестає виражатися тоді, коли перестає існувати психофізичний витвір. А от там, де психофізичний витвір є тривалим, знаходить своє вираження психічний витвір, який вже не існує. Наприклад, задум композитора вже зник, але залишається музична композиція, у якій він його виразив і в якій він знаходить своє вираження так довго, як довго існує ця музична композиція. Тому є потенційне існування (а зовсім не насправді реальне) психічного витвору у психофізичному.

Твардовський вважав, що тривалий психофізичний витвір викликає по чергово в того самого індивіда або по чергово чи одночасно у різних осіб, очевидно, не один лише психічний витвір, а стільки, скільки є дій, які створюють витвори. Через це витвори не будуть між собою цілком рівними, а більш-менш різнитимуться. Наприклад, та сама картина викликає різні психічні витвори у різних індивідів. Різницю поміж психічними витворами філософ не розглядав як надто суттєву, "оскільки у цих окремих психічних витворах мусить існувати ряд спільних ознак" [18, с. 122]. Ці спільні ознаки вчений називав *значенням* психофізичного витвору – закладеним у ньому *змістом*. Тож він говорив тільки про одне значення знака – оминувши випадки багатозначності – а не про стільки значень, скільки психічних витворів викликає або може викликати цей знак в особах, на котрих впливає. Зрозуміле в такий спосіб значення вже не є, на думку Твардовського, конкретним психічним витвором, а чимось, до чого доходимо шляхом абстрагування, здійсненого на конкретних

витворах⁴. Завдяки цим обставинам психофізичний витвір, повторюючись немовби в ідентичний спосіб у різних індивідів, набуває виняткового характеру чогось незалежного від тих дій.

Як бачимо, розрізнення дій та витворів допомогло Твардовському розглянути психофізичні витвори, незалежно від психічних дій, які їх витворюють. Екстраполяція окресленої теорії польського філософа в царину естетики виявляє активність не лише митця у час творення витвору мистецтва, але й людини, яка бере участь у відновленні його значення. А це вже теж є актом творчості.

Класифікація психічних явищ. Твардовський поєднав вияви розумового життя у чотири групи: 1. Уявлення (виображення й поняття); 2. Судження; 3. Почуття; 4. Вияви волі. Уявлення філософ визначав необхідною умовою та основою не тільки суджень, а й почуттів і виявів волі. Своєрідність уявлень він пояснював також тим, що судження, почуття і вияви волі проявляються у двоякій формі, виявляючи безсумнівну протилежність, тоді як виображення і поняття "постачають розумові матеріал, забезпечують його змістом" [21, с. 41].

Ідеалістична система мистецтва Антонича: спроба реконструкції

Аналіз естетичних понять. У першій частині статті "Національне мистецтво (спроба ідеалістичної системи мистецтва)" (1933) під назвою "Що це є мистецтво?" Антонич запропонував читачеві разом із ним здійснити детальний аналіз понять *мистецтво*, *мистець*, *мистецький*, оскільки "з причини частого вживання стали вони такими близькими і знайомими, що не вважаємо за потрібне пригадуватися про суть і межі понять, які їм відповідають" [5, с. 502], а "плутаність і неозначеність змісту та обсягу поняття" [5, с. 502] він вважав наслідком постійних непорозумінь.

Аналізу поняття *ідея*, вжитому українським літературознавцем Михайлом Рудницьким у праці "Між ідеєю і формою" (1932)⁵, на переконання Антонича, неясно й неоднозначно, він присвятив дискусійну статтю "Між змістом і формою", тому що вона перш за все потребувала "означення понять, що ними маємо орудувати, щоб не виходили зайві непорозуміння" [3, с. 513].

⁴ Тут Твардовський посилається на Гусерля, зазначаючи, що саме він розглядає детально цю проблему у своїх "Logische Untersuchungen" (1901) (Логічних дослідженнях), ведучи мову про *ideale Bedeutung* (ідеальне значення).

⁵ Слід зазначити, що Рудницький також студював філософію у Львівському університеті в час витворення її довкола постаті Твардовського Див. : Ivanyk S. Filozofowie ukraińscy w Szkole Lwowsko-Warszawskiej / Stepan Ivanyk.— Warszawa, 2014.— s.39.

Отож помітно, що митець прагнув до ясності та однозначності у мові естетики. Коли ж йшлося про творчість, то український поет "непорушну й невідкличну формулу" "треба писати (малювати, komponувати, взагалі творити) ясно й зрозуміло!" [7, с. 555] повністю відкидав, оскільки розумів, що "в світі мистецтва формули складають на те, щоб їх ламати" [7, с. 555], а "незрозумілість не зможе погасити вогню натхнення, що жевріє в кожній справжній поезії і в кожному справжньому мистецтві" [7, с. 554].

Автономність мистецтва. Антонич заперечував погляд на мистецтво як відтворення, відбивання, віддзеркалювання дійсності, вважаючи його примітивною формою матеріалістичного розуміння мистецтва. На його думку, мистецтво не відтворює дійсності і також її не перетворює, воно створює окрему дійсність. Такий погляд на відношення мистецтва до дійсності Антонич не вважав програмою якогось надреалізму, а лише уникненням його спрощеного розуміння.

Схиляючись до ідеї автономності мистецтва, Антонич у статті "Криза сучасної літератури" (1932) розквіт реалізму в сучасній літературі вважав запереченням літератури самої по собі, оскільки "це так звана література факту, що відкидає уяву, вигадані особи й події, а вимагає тільки простого опису дійсних, реальних подій з науковою точністю історика чи економічного справоздавця. Це або модерний репортаж, або життєписний роман (очевидно, історичних постатей)" [2, с. 493].

Із тих самих позицій поет критикував у статті "Монументальний реалізм (Про Івана Голсверти)" (1932) тяжіння нобелівського лауреата, англійського письменника Джона Голсуорсі, до історичного прагматизму. Антонич стверджував, що Голсуорсі у "Сазі про Форсайтів" (1922) "не тільки розказує події, але й пояснює їх, в'яже в одну майстерну, до найменших подробиць викінчену, суцільну мережку. [...] Тут немає нічого випадкового. Все обдумане, розраховане, прецизне, послідовне. Спіле академічне майстерство в найкращому значінні цього слова. Тільки одною прикметою нагадує техніка англійського автора хронікарську методу. Голсверти переповідає події в такому порядку, в якому вони відбувалися б у дійсності. Автор нічого не пропускає, розкриває все ясно перед очима читача. Немає натяків, перерв, недосказів. Події чергуються одна за одною, пливають рівно негальмовані вперед, котяться широкими хвилями. Це є найвища форма справжньої епіки" [4, с. 497–498]. Реалістичне мистецтво Антонич називав потуранням митцем – компромісом – на користь звичайної людини, яка сприймає його твір та бажає у цю дію "вложити якнайменше зусилля" [5, с. 507].

Мистецтвом у розумінні Антонича є вираження індивідуально неповторного бачення митцем реальної дійсності через відтворення свого внутрішнього я у мистецькій дійсності.

Мета мистецтва. Мистецтво Антонич пов'язував із природою людини, її вродженим потягом до краси. Він зауважував, що мистецтво "стосується тільки психіки" [5, с. 503], тому це одна з психічних потреб людини. Слід зазначити, що поет вирізняв три роди психічних потреб людини: пізнавальні, метафізичні та мистецькі. Різницю між цими потребами він пояснював таким чином: "мистецькі переживання є окремі від реальної дійсності, а пізнавальні (бажання пізнати дійсність) та метафізичні (бажання зрозуміти суть дійсності) є від неї стисло залежні, безпосередньо з нею зв'язані, одним словом, не окремі" [5, с. 505].

Звісно, митець визнавав, "що є люди, які їх зовсім не мають [...] Тому завжди буває стільки байдужих до мистецтва" [5, с. 503], проте "в кожному підсонні, в кожній епосі та в кожному місці знайдемо людей, що їм мистецькі потреби вроджені, такі первісні, як їжа чи сон" [5, с. 503]. Тим самим Антонич спростовував передбачення про майбутнє згасання й непотрібність мистецтва. Він вважав, що такі думки можуть висловлювати лише люди, які або не знають найпростіших основ мистецтва, або просто не спроможні його сприйняти.

Отже, мистецькі переживання – це суспільна цінність та цінність сама по собі. Утім, такі висновки поет робив із одним застереженням. Він не вбачав у меті мистецтва звичайний естетизм, тому що не вважав його метою красу, а, власне, викликування таких переживань у психіці людини, яких не дає їй дійсність.

Разом із тим Антонич визнавав, що мистецтво має дидактичну вартість. Проте це не означає, що він убачав у мистецтві засіб загального чи морального виховання. На думку поета, мистецтво впливає на психіку людини, "збагачує її, поширює її обсяг та досвід, підносить кількісно та якісно її засоби, розвиває чутливість вражень, прецизність уявлень, напругу почувань та силу явищ волі" [5, с. 508], а також "дає нам хвилини повної, практично безвартісної, безкористовної насолоди або, інакше кажучи, переносить нас на якийсь час у ділянку вищих вартостей" [5, с. 508], які без сумніву морально нас удосконалюють. Тому дидактизм, повчальність і моралізаторство є марними зусиллями у пізнанні мистецтва, оскільки кожне мистецтво є дидактичним саме по собі.

Визначаючи мистецтво суспільною цінністю самою по собі, Антонич тим самим ствердив і його національну цінність саму по собі. Поет вважав, що національний характер мистецтва полягає не в народній чи історичній тематиці або наслідуванні народних чи давніх способів оформлення мистецького твору, а в визнанні митцем своєї належності до нації та відчуженні співзвучності своєї психіки із психікою свого народу. Оригінальність національного мистецтва митець не пов'язував із народництвом і бувальщиною. Він був переконаний у тому, що культура розвивається на "межі" з іншими культурами. З цього огляду, поет вважав,

що в національному мистецтві мають виявлятися загальнолюдські проблеми, а не зовнішні ознаки. Тому він так прагнув до засвоєння "європейського світовідчуження, розуміння ідей, що стрясають Європою, культурного надбання століть її історії" [6, с. 530].

Зміст і форма. *Формою* мистецтва Антонич визначав лінії, плями, площини, обриси, мазки пензля, а *змістом* мистецтва – "переживання, що повстають у безпосереднім зв'язку з оцими конкретними предметами" [5, с. 504–505]. Тому мистецтво він розумів до певної міри *явищем психічним*, а його витвори – необхідним джерелом мистецтва. З огляду на це, мистецькі переживання Антонич розглядав двояко: з одного боку – це відчуття митця перед та під час творення, а з іншого – це переживання того, хто сприймає його мистецький твір. Вочевидь, "у творця зміст випереджує форму, у сприймача, навпаки, форма випереджує зміст" [5, с. 505]. На підставі того, що внутрішнє сприймання є *суб'єктивним*, митець робив висновок про те, що "в кожному образі, картині тощо є стільки мистецьких творів, скільки цей образ мав сприймачів" [5, с. 505], отож "об'єктивного мистецтва немає й не може бути" [5, с. 505].

Вирізняючи у мистецькому творі *спонуку, зміст творця, формальні засоби, матеріальну форму, змісти сприймачів*, поет стверджував, що три перші елементи в готовому творі втрачаються: "Можемо в ньому тільки шукати їх, відтворювати розумово їх правдоподібний образ. Для вигоди можемо сотворити поняття *ідеального та потенціального змісту*" [1, с. 521]. Ідеальний зміст – це *зміст творця*, а потенційний зміст – це спроможність матеріальної форми викликати *змісти сприймачів*.

Таким чином, трактування Антоничем *змісту* мистецького твору як ідеального предмета, що викликає мистецькі переживання, а *форми* – лише як нового розташування, переоформлення чи перетворення матеріалу, свідчить про поривання митця із фізикалізмом у мистецтві.

Кожне мистецтво конструктивне. Антонич здійснив опис конструювання митцем мистецької дійсності. "Матерією" мистецького творення є уявлення митця. Барва та лінія, фарба, вугілля та туш для маляра чи графіка; брила, мармур та дерево для різьбяря; слово для письменника тощо – це лиш матеріалізація уявлень митців. Уявлення виникають на основі вражень – зовнішнього досвіду. Перехід зовнішнього досвіду у внутрішній є переходом реальної дійсності до мистецької. У цьому переході мистецтвознавець розрізнув п'ять етапів: "від спонуки до враження, від враження до уявлення, від уявлення до укладу уявлень, від їхнього укладу до засобів барви чи слова, матеріалізації цих засобів" [5, с. 506]. Докладний опис творення мистецької дійсності давав йому підстави для твердження про її відмінність від дійсності: "Майже при кожній стадії митець будує, а саме з вражень уявлення, з уявлень зміст (іноді також ідею) твору й т.д. Уявлення, а ще більше враження є

хаотичні, безладні, невпорядковані. Цей сирий матеріал треба впорядкувати, виправити, вибрати з нього, що важливе й суттєве, а навпаки, відкинути, що неважне й несуттєве. З вибраних уявлень треба скласти суцільну цілість" [5, с. 506]. Ці особливості творення мистецької дійсності також підвели Антонича до висновку про конструктивність кожного мистецтва, а не про один із його виявів у конструктивізмі як мистецькому напрямі.

Естетика Антонича в контексті філософської традиції Твардовського

Аналіз понять. Безсумнівно, стаття Антонича "Національне мистецтво", яка "мала для нього значення програми" [10, с. 708], – це демонстрація застосування методу аналізу понять Твардовського. Водночас означена стаття з погляду свого предмета дослідження та методу є досить близькою до лекції Твардовського "Що таке філософія та навіщо ми її вивчаємо?" Якщо польський філософ прагнув спростувати сучасне розуміння поняття *філософія* як чогось складного, поняття *філософ*, як людини, відстороненої від життя та оточення, а поняття *філософський* на позначення безтурботного ставлення людини до життя; то український поет прагнув спростувати сучасне розуміння поняття *мистецтво* як відображення реальної дійсності, поняття *митця* як "копіювальника" реальної дійсності, а поняття *мистецький* вживав на позначення реалістичного розуміння мистецтва.

Інтроспекціонізм. Уявлення Антонича про перехід митця від реальної, зовнішньої (фізичної) дійсності до мистецької, внутрішньої (психічної) слугують виявом його визнання внутрішнього досвіду за єдино можливий спосіб творення мистецької дійсності. Бачення поетом мистецької дійсності конструюванням цілісного образу із хаосу вражень додатково обґрунтовує його тяжіння до інтроспекціонізму. Такого методологічного підходу поет дотримувався й у власній творчості. На це з-поміж інших звернув увагу чеський і український україніст Орест Зілінський, який різницю між метафорикою більшості українських поетів і метафорикою Антонича пояснював тим, що "в інших поетів метафора посилює реальний образ як музичний акорд, в Антонича вона стає будівельним матеріалом суцільної поетичної фікції уявного світу, в якому речі сплітаються в нові функційні комплекси" [10, с. 708].

Інтенціоналізм. Ствердження українським поетом спрямованості мистецтва на мистецькі переживання виявляє його розуміння мистецтва як чисто інтенціонального предмета. А це вже зближує естетичні погляди Антонича з основними положеннями праці Твардовського "Про дії та витвори". Щоб краще зрозуміти інтенціоналізм естетики Антонича, можна

порівняти її з дуже схожими думками щодо творчості іншого представника Львівсько-Варшавської школи – польського філософа і педагога Богдана Наврочинського. У праці "Духовне життя. Нарис філософії культури" (1947) Наврочинський під впливом теорії дій та витворів Твардовського розглянув творчість на межі двох вимірів – вираженні особистості творця у своєму творі мистецтва та відновленні його значення в душі людини, яка сприймає цей твір мистецтва. "Всі ці блага,— писав польський учений,— є фізичними речами, наче навантаженими духом. Але цей дух перебуває у них в *потенційному* стані. Щоб перейти до активного стану, він мусить зустрітися зі спорідненою йому структурою одержувача. При цьому не досить, щоб одержувач поведився пасивно, піддаючись дії на нього культурного блага. Він мусить чинно відповісти на його звернення, мусить взяти участь у відновленні його значення у своїй душі. А це вимагає певного роду творчості" [15, с. 153]. Так розуміючи творчість, Наврочинський вважав, що одержувач уводить до чужого твору щось із самого себе, тому його витворене значення мистецького твору дещо відхилятиметься від первинного значення, наданого самим митцем. Отож мистецький твір не може мати одне значення, "а стільки значень, скільки є одержувачів" [15, с. 154]. Людина не боїться цього хаосу, оскільки вмє абстрагуватися від різних витворених значень та приймати за значення культурного блага тільки ті її елементи, які узгоджуються між собою в усіх інтерпретаціях. Сягаючи "Логічних досліджень" Гусерля, Наврочинський означив їх *ідеальним значенням*.

Класифікація психічних явищ. Антонич стверджував, що "мистець буде твір виключно з власних уявлень" [5, с. 506]. З-поміж рядків Рудницького поет вичитав, що той визнавав "давню (від Аристотеля), популярну в більшій частині шкільних підручників теорію, що мистецький твір діє на нас тільки образами" [3, с. 518]. Тим самим Антонич не лише висловив згоду з Рудницьким стосовно різниці між мистецьким і філософським твором, яка полягає в тому, що предмет першого – образи, а предмет другого – поняття, але й виявив обізнаність із запровадженою класифікацією психічних явищ Твардовського, яка поділяє уявлення на образи й поняття. Водночас Антонич визнавав цілість і неподільність явищ психічного життя, постульовану його польським викладачем філософії, адже він не погоджувався з механічним відділенням розуму, почувань і волі на окремі світи, оскільки вважав, що "нормальна людина живе завжди всіма складниками своєї психіки, але в поодиноких хвилинах, в поодиноких діях раз той, а раз цей висовується на перший план" [7, с. 553].

Інші спільні ознаки. Пояснити заперечення українським поетом натуралізму в мистецтві допоможе звернення уваги на "Поетику"

Аристотеля. До такого підходу слід удатися через те, що основний курс лекцій Твардовського не передбачав ознайомлення студентів усіх факультетів Львівського університету з такою філософською дисципліною, як естетика⁶, але філософія Аристотеля за посередництва Brentano мала вагоме значення в науковій творчості Твардовського.

У "Поетиці" Аристотель доводив, що "поезія має більш філософський і серйозний характер, ніж історія" [8, с. 37], оскільки поезія говорить про загальне, а історія – про окреме. Далі він пояснював, що поезія, даючи своїм героям імена, діє "згідно із законами ймовірності або необхідності" [8, с. 37], а це є протилежним до опису історією окремого, наприклад, того, "що зробив або пережив Алквіад" [8, с. 37]. Відповідно, завданням поета, на думку Аристотеля, є "говорити не про те, що дійсно сталося, а про те, що може статися, отже, про можливе, яке впливає з імовірності або необхідності" [8, с. 37]. Власне, у цьому філософ і вбачав різницю між поетом та істориком, а не в тому, що "один пише віршем, а другий прозою" [8, с. 37]. Таким чином, правильне відтворення дійсності зовсім не є призначенням поета. "Поет,— на думку давньогрецького філософа,— повинен бути більше творцем фабули, ніж віршових розмірів, бо поетом він є тому, що вміє відтворювати дійсність, а відтворює її в дії" [8, с. 38]. Навіть якщо поету доведеться скласти твір про те, що справді було, то все-таки він є поетом і ніщо не заважає йому, "щоб деякі з тих подій були ймовірними та можливими" [8, с. 38]. Із простих фабул і дій Аристотель вважав найгіршими епізодичні, тому що у них епізодії йдуть один за одним і без імовірності, і без необхідності.

На думку філософа, поезія відрізняється від історії також дотриманням специфічних законів. Наприклад, побудова фабули повинна бути такою, "щоб з попередніх подій виникали дальші з необхідністю або згідно з імовірністю. Адже це велика різниця, чи щось відбувається через щось, чи після чогось" [8, с. 38]. Найістотнішим же у фабулі Аристотель вважав упізнавання – перехід від незнання до знання. Утім у поезії йдеться не про знання як таке, а про естетичну насолоду. Тому, наприклад, не слід трагедію складати на епічний лад, щоб з усієї "Іліади" зробити одну трагедію, а поему писати так, щоб вона нагадувала історичний твір, де йдеться про все, що трапилось у певний відрізок часу з однією особою. На думку філософа, піднесеності та зміні настрою людини сприяє зображення лише однієї події, а не всіх водночас, тому що одноманітність набридає та доводить до невдачі.

⁶ Див. : Ajdukiewicz K. Kazimierz Twardowski jako nauczyciel filozofii / Kazimierz Ajdukiewicz // Kazimierz Twardowski. Wybór pism psychologiznych i pedagogiznych.— Warszawa, 1992.— S. 472–473.

Цікавим є також розрізнення Аристотелем мови поезії та мови повсякдення. На його переконання, мистецька дія може відбуватись і без роз'яснень, тоді як розмова потребує слів того, хто говорить і пояснює свої дії. Отож митець має створити можливості для самостійного творення людиною змісту поезії. Митець не повинен пристосовуватися до людини, потураючи її реалістичним уподобанням.

Вочевидь, виявленими розрізненнями (у вузькому розумінні між поетом та істориком, а в широкому – між митцем і науковцем) Аристотель намагався підкреслити універсальний характер поезії, а також ствердити її призначення не в наслідуванні дійсності, а у створенні дійсності самої по собі, безвідносно до реальної дійсності, що існує за межами мистецтва. Дещо відволікаючись, можна зазначити, що не випадково у зв'язку з цим один із безпосередніх учнів Brentano, німецький філософ Теодор Ліппс, теж висловив думку про абсолютну замкненість світу мистецтва на самому собі як "цілком у собі ізольованого ідеального світу" [14, с. 38]. Саме в цьому напрямі вибудовував свої погляди щодо автономності мистецтва й Антонич. Слідуючи протиреалістичній налаштованості Аристотеля в "Поетиці", Антонич убачав сутність мистецтва не в наслідуванні дійсності, правдивому її відображенні, а у створенні окремої дійсності, яка б відтворювала реальну дійсність за своїми власними законами.

Виявлена логіка впливу Аристотеля на Твардовського може також допомогти прояснити визначення Антоничем мети мистецтва. Аристотель уважав мистецтво вродженою потребою людини. Він переконував, що здобування знання дає велику насолоду не лише філософам, але й іншим людям, з тією лиш різницею, що останні сприймають їх поверхово. Тому люди, оглядаючи картини мистецтва, відчують приємність і так вчаться й замислюються над тим, чим є кожна картина та кого на ній зображено. Власне, Твардовський саме слідом за Аристотелем стверджував, що "кожна людина має вроджений потяг до знання" [17, с. 510]. Силу знання він убачав у задоволенні й рівновазі розуму. Ідеальною метою людського життя польський філософ розглядав крок до набуття філософського знання. Повертаючись до Аристотеля, слід зазначити, що він зараховував поезію до універсального й одиничного, тому не бачив у ній місця для абстрактних понять, які є предметом філософії. З урахуванням цього філософ заперечував дидактизм у поезії. Мета поезії – не знання як таке, а естетичне враження. Але в "Політиці" Аристотель зауважив, що, наприклад, музика, окрім звичайної насолоди, яку вона дарує і яку відчують усі, дає також інтелектуальну насолоду і навіть більше: "вона покликана для ще вищої мети, а саме: справляти дію на людську поведінку та психіку" [9, кн. 8, V, 4]. Тобто музика, на переконання філософа, має певний вплив на моральні риси людини. Утім, це не

означає, що філософ у мистецтві бачив виключно засіб для загального чи морального виховання. Аристотель розумів, що мистецтво сприяє інтелектуальному й моральному розвитку людини, проте головною метою мистецтва є естетичне враження, яке неодмінно повинно супроводжувати сприймання мистецького твору. Як ми побачили, Антонич також не перебільшував значення мистецтва в житті людини. Він вважав мистецькі переживання лише одними із психічних потреб людини поряд із пізнавальними й метафізичними.

Розуміння Антоничем особливостей національного мистецтва близьке до розуміння особливостей національної науки Твардовським і Brentano. Так, вісью національної філософії Твардовський вважав розвиток власної філософії через плідний діалог з іншими філософіями, а не через відмежування її китайським муром від "чужинних" філософій. Brentano ж твердив, що не повинно бути "специфічно національної психології – нехай навіть німецької – як немає і специфічно німецької істини" [13, с. VI]. У своїх працях цей філософ враховував видатні досягнення не лише німецьких учених, але й новітніх англійських.

Не викликає сумніву, що на естетику Антонича мала вплив філософія Твардовського, який надавав перевагу психологізму, ґрунтованому на інтенціоналізмі та інтроспекціонізмі, й дотримувався у зв'язку з цим ясності філософського стилю. Український студент сприйняв і розвинув думку польського філософа про необхідність переходу в естетиці від дискусії про природу краси до детального опису і групування тих психічних дій, які утворюють так звані естетичні вподобання. Виявлена спорідненість естетики Антонича з філософією Твардовського спонукає до їх подальшого порівнювання. Особливий інтерес у цьому контексті становить визначення Антоничем поняття чистої або незалежної поезії, а також аналіз поетом таких проблем, як світогляд митця, еволюціонізм у мистецтві та засилля *-ізмів* у ньому.

Список використаних джерел та літератури

1. Антонич Б. І. Верстви мистецького твору / Богдан Ігор Антонич // Богдан Ігор Антонич. Вибрані твори ; упоряд. Д. Ільницький ; передм. Д. Ільницького та І. Старовойт.— К. : Смолоскип, 2012.— С. 521.
2. Антонич Б. І. Криза сучасної літератури / Богдан Ігор Антонич // Богдан Ігор Антонич. Вибрані твори ; упоряд. Д. Ільницький ; передм. Д. Ільницького та І. Старовойт.— К. : Смолоскип, 2012.— С. 487–495.
3. Антонич Б. І. Між змістом і формою / Богдан Ігор Антонич // Богдан Ігор Антонич. Вибрані твори ; упоряд. Д. Ільницький ; передм. Д. Ільницького та І. Старовойт.— К. : Смолоскип, 2012.— С. 513–521.
4. Антонич Б. І. Монументальний реалізм (Про Івана Голсверти) / Богдан Ігор Антонич // Богдан Ігор Антонич. Вибрані твори ; упоряд. Д. Ільницький ; передм. Д. Ільницького та І. Старовойт.— К. : Смолоскип, 2012.— С. 496–498.

5. Антонич Б. І. Національне мистецтво (спроба ідеалістичної системи мистецтва) / Богдан Ігор Антонич // Богдан Ігор Антонич. Вибрані твори ; упоряд. Д. Ільницький ; передм. Д. Ільницького та І. Старовойт.— К. : Смолоскип, 2012.— С. 502–512.
6. Антонич Б. І. Примітивна європеїзація / Богдан Ігор Антонич // Богдан Ігор Антонич. Вибрані твори ; упоряд. Д. Ільницький ; передм. Д. Ільницького та І. Старовойт.— К. : Смолоскип, 2012.— С. 526–531.
7. Антонич Б. І. Як розуміти поезію. Розмова в редакції з Богданом І. Антоничем / Богдан Ігор Антонич // Богдан Ігор Антонич. Вибрані твори ; упоряд. Д. Ільницький ; передм. Д. Ільницького та І. Старовойт.— К. : Смолоскип, 2012.— С. 552–558.
8. Арістотель Поетика / Арістотель // Античні поетики. Арістотель. Поетика. Псевдо-Лонгін. Про високе. Гораций. Про поетичне мистецтво ; упоряд. М. Борецький, В. Зварич ; перекл. з давньогрецької Ю. Мушак, Й. Кобів.— К. : "Грамота", 2007.— С. 28–63.
9. Арістотель Політика / Арістотель ; перекл. з давньогрецької та передм. О. Кислюка.— К. : Основи, 2000.— 239 с.— Режим доступу : <http://izbornyk.org.ua/aristotle/arist.htm>
10. Зілинський О. Друга дійсність [Розділ статті "Дім за зорею"] / Орест Зілинський // Богдан Ігор Антонич. Вибрані твори ; упоряд. Д. Ільницький ; передм. Д. Ільницького та І. Старовойт. – К. : Смолоскип, 2012.— С. 708–711.
11. Ільницький Д. Кляйнер–Інгарден–Антонич: проблема змісту й форми у мистецькому творі / Данило Ільницький.— Режим доступу : <http://www.inst-ukr.lviv.ua/download.php?downloadid=133>
12. Ільницький Д. У проєкції двох дзеркал: Інгарден і Антонич у феноменологічному дискурсі / Данило Ільницький // Парадигма : збірник наукових праць на пошану М. Ільницького.— Львів : Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАЛ України, 2010.— Вип. 5.— С. 207–222.
13. Brentano F. Psychologie vom empirischen Standpunkte / Franz Brentano.— Leipzig: Verlag von Duncker & Humblot, 1874. Bd I.— 373 s.
14. Lipps T. Ästhetik Psychologie des Schönen und der Kunst / Theodor Lipps.— Leipzig: Verlag von Leopold Voss, 1920. Zweiter Teil : Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst.— 645 s.
15. Nawroczyński B. Życie duchowe. Zarys filozofii kultury / Bogdan Nawroczyński.— Kraków-Warszawa : Księgarnia wydawnicza F. Pieczętkowski i SKA, 1947.— 295 s.
16. Twardowski K. Co to jest filozofia i po co się jej uczymy? / Kazimierz Twardowski // Kazimierz Twardowski. Myśl, mowa i czyn. Cz. I. ; red. A. Brożek, J. Jadacki.— Kraków : Copernicus Center Press, 2013.— S. 484–488.
17. Twardowski K. Dlaczego wiedza jest potęgą? / Kazimierz Twardowski // Kazimierz Twardowski. Myśl, mowa i czyn. Cz. I. ; red. A. Brożek, J. Jadacki.— Kraków : Copernicus Center Press, 2013.— S. 510–523.
18. Twardowski K. O czynnościach i wytworach. Kilka uwag z pogranicza psychologii, gramatyki i logiki / Kazimierz Twardowski // Rozprawy i artykuły filozoficzne.— Lwów : Książnica-Atlas T.N.S.W, 1927.— S. 96–128.

19. Twardowski K. O jasnym i niejasnym stylu filozoficznym / Kazimierz Twardowski // Kazimierz Twardowski. Rozprawy i artykuły filozoficzne.— Lwów : Książnica-Atlas T.N.S.W, 1927.— S. 203–205.
20. Twardowski K. O psychologii, jej przedmiocie, zadaniach, metodzie, stosunku do innych nauk i jej rozwoju / Kazimierz Twardowski // Kazimierz Twardowski. Wybrane pisma filozoficzne.— Warszawa, 1965.— S. 241–291.
21. Twardowski K. W sprawie klasyfikacji zjawisk psychicznych / Kazimierz Twardowski // Rozprawy i artykuły filozoficzne.— Lwów : Książnica-Atlas T.N.S.W, 1927.— S. 33–42.
22. Twardowski K. Wyobrażenia i pojęcia / Kazimierz Twardowski.— Lwów, 1898.— 152 s.

Olga Honczarenko. O estetyce Bohdana Ihora Antonycza.

Dokonano analizy porównawczej głównych elementów filozofii polskiego naukowca Kazimierza Twardowskiego i estetyki ukraińskiego artysty Bohdana Ihora Antonycza. Ujawniono reprezentacje przez Antonycza tradycji filozoficznej Twardowskiego w estetyce ukraińskiej i za jej pośrednictwem występowanie poety w tradycji wiedeńskiej szkoły filozoficznej Franza Brentano.

Słowa kluczowe: polska filozofia, Kazimierz Twardowski, ukraińska estetyka, Bohdan Ihor Antonycz, analiza porównawcza.

Olha Honcharenko. About Bohdan Ihor Antonych's aesthetics.

The comparative analysis of the main elements of Polish scientist Kazimierz Twardowski's philosophy and fundamental elements of Ukrainian artist Ihor Bohdan Antonych's aesthetics is presented in the article. It is found that Antonych represents in the Ukrainian aesthetics Twardowski's philosophical tradition and via it he is linked with the tradition of Franz Brentano's Vienna philosophical school.

Keywords: Polish philosophy, Kazimierz Twardowski, Ukrainian aesthetics, Bohdan Ihor Antonych, the comparative analysis.