

ФІЛОСОФСЬКІ ЗАСАДИ ФНОСТИЛІСТИКИ

(феноменологія Романа Інгардена, герменевтика Ганса-Георга Гадамера)

Науковий вісник Ужгородського національного університету. Серія:

Філологія. Випуск 13

УДК 81' (38 + 344.3) : 000. 141; Юсип-Якимович Ю.

Філософські засади фоностилістики (феноменологія Романа Інгардена, герменевтика Ганса-Георга Гадамера); 13 стор.;

Кількість бібліографічних джерел – 26; мова українська

Анотація. Стаття є продовженням досліджень автора проблем фоностилістики. Дослідниця аналізує внесок світової філософської думки ХХ сторіччя (феноменології Романа Інгардена та герменевтики Ганса-Георга Гадамера) у розвиток фоностилістики як науки.

Ключові слова : модернізм, фоностилістика, феноменологія, герменевтика, лінгвістична герменевтика, поетична мова, лірична семантика, звуковий шар, мелодика, музичність, ритм, тон, рими, фонетична структура, алітерації, асонанси, дисонанси, консонанси .

Zusammenfassung. Der Artikel „, Philosophische Grundlagen der Phonostilistik (Phänomenologie von Roman Inharden, Hermeneutik von Hans-Georg Gadamer)“ stellt Fortsetzung der Erforschungen der Probleme der Phonostilistik dar, die von der Autorin durchgeführt werden. Im Artikel wird der Beitrag der Weltphilosophie des XX. Jahrhunderts zur Entwicklung der Phonostilistik als Wissenschaft analysiert.

Kernwörter: Phonostilistik, Phänomenologie, Hermeneutik, linguistische Hermeneutik, lyrische Semantik, Rhythmus, Melodik, Töne, Reime, phonetische Struktur, Alliteration, Assonanzen, Dissonanzen, Lautschicht.

Стаття є продовженням досліджень автора проблем становлення фоностилістики, обґрунтування методів дослідження .

У статті „Структуральний метод аналізу поетичного тексту та фоностилістика” [18] ми проаналізували значення для становлення фоностилістики діяльності представників „формальної школи” ОПОЯЗу, які запозичили чимало ідей з теорії взаємозв’язку мови і думки О.О.Потебні, і запропонували новий вимір дослідження поетичної мови. Істотно розширила та доповнила проблематику досліджень, які започаткувала російська формальна школа, Празька лінгвістична школа, де спадкоємну роль відіграв Р. Якобсон, який втілював ідеї російської формальної школи у теорію і практику празького структуралізму. Не залишились поза нашою увагою інші європейські структуральні школи (Ф. де Соссюр, Л.Єльмслев), тартуська школа (Ю.Лотман) тощо.

У філософських дослідженнях ХХ ст. стався „лінгвістичний поворот” . „ В історії філософії тривалий час не звертали належної уваги на активну роль мови у пізнанні світу. Навіть найвідоміші класичні теорії, зокрема ідеалізм Платона, середньовічний номіналізм та реалізм, кантівський апріоризм та гегелівський панлогізм не привели до такого бурхливого розквіту мовних теорій і лінгвістичних рефлексій, як ніцшеанські ідеї, прагматизм Ч. Пірса з його семіотикою, неопозитивізм та британська аналітична філософія і, звичайно, феноменологія. Тези про організаційну і творчу роль мови звучали у різних варіаціях упродовж усього ХХ сторіччя. Засновниками такої посиленої уваги до мови справедливо вважають Ф. Ніцше та С. Маллярме. Першу найгучнішу тезу, яка окреслює значення мови в житті людини та її владу над людиною, запропонував Л. Вітгенштайн: "Межі моєї мови означають межі мого світу", - зазначає М.Зубрицька [14, 52].

Лінгвістичний поворот у філософських дослідженнях ХХ ст. був зумовлений добою модернізму кінця ХІХ - початку ХХ ст. Естетика модернізму, новий світогляд породжують нову свідомість, новий тип мислення, інше бачення світу. У художній літературі був зроблений крок до

того, щоб зафіксувати складність і рухомість внутрішнього світу людини, що виразилось у поглибленому психологізмі. Адекватними формами осягнення дійсності оголошувалась музика, поезія, естетична інтуїція.

На такій базі формувалися основи естетики модернізму, закладені у Франції Ш. Бодлером.

Як світогляд модернізм формувався в період, коли інтелектуальний європейський простір заповнювала „філософія життя” А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, А. Бергсона, концепції яких і послужили за філософську платформу модернізму.

Модернізм як естетика, основи якої були закладені Ш. Бодлером та його послідовниками, проявився у літературних течіях символізму, імпресіонізму, експресіонізму, неоромантизму, що характерні як для літератур Західної Європи, так і для слов'янських. Розвиток стилів цих течій у свою чергу призвів до створення нових лексичних, фонетичних, морфологічних, словотворчих, експресивних, синтаксичних засобів стилістик мов.

Символісти, імпресіоністи відповідно до своїх завдань за допомогою вдало підібраних фонетичних засобів стилістики (ритмомелодики, асонансів, алітерацій, рим, звуконаслідувань, звукопису) надавали мовам прозорості чи загадкового затуманення, створюючи за допомогою мислезвуків бажані звукообрази.

"Найперше - музики в слові", - проголосив П. Верлен в "Ars poetica" і ця музичність була підхоплена цілим поколінням європейського модерну, радикально оновила вся світова поезія, а європейська фоніка досягла свого вершинного розквіту.

Проза стала ритмізованою, музичною; із ритмом пов'язують секрет сугестивності як здатності передавати неясні напівусвідомлені настрої, відтінки вражень, асоціації.

"Нова белетристика - се незвичайно тонка філігранована робота; її змагання - наблизитися, скільки можна до музики. Задля цього вона

незвичайно дбає о форму, о мелодійність слова, о ритмічність бесіди", - відзначав І. Франко [17, 112].

Він, характеризуючи нове покоління письменників писав: "... у їх творах ... непереможна хвиля ліризму... Відси їх несвідомий наклін до ритмічності й музикальності як елементарних об"явів зворушень душі... Се найвищий тріумф поетичної техніки... виплід високої культури людської душі"[17, 108].

М.Зубрицька зазначає: „Якщо визначити вектор розвитку європейської літератури ХХ сторіччя, то відповідь буде однозначна – це ланцюгова реакція випробування можливостей мови, процес її експериментального „вибігання” поза межі можливого, розширення конотаційних спроможностей художнього слова, його неоднозначности, експресивности” [14, 63-64].

Ш.Бодлер, С.Малларме, П.Верлен, А.Рембо, Ж.Мореас, Е.Верхарн, М.Метерлінк, С.Георге, П.Валері та інші по-новому відчували і відтворювали. Саме їх твори і послужили неймовірно багатим ілюстративним матеріалом для розмірковувань найвидатнішим представникам світової філософської думки ХХ століття, власне, дали основу філософським феноменологічним, герменевтичним, екзистенціалістським інтерпретаціям мови як феномену.

Німецький філософ ХХ ст. Ганс-Георг Гадамер, зокрема, констатував: „Отже, матеріал, що нині — при стильовій непевності та експериментальній вседозволеності модерного мистецтва — долучається до лейтмотиву істинності світової літератури, так само правдивий, як і ця література, незважаючи на те що — ні, завдяки тому що — він сповнений заперечення. Питання про те, **як** висловлюється мистецтво, вагоміше, ніж питання, **що** через нього висловлюється”[9, 163].

Двадцяте століття чудово ілюструє, як найвидатніші мислителі мали потребу експлікувати свої ідеї на мистецтво і літературу. Підтвердженням цьому є феноменологія, яка розглядає літературу в якнайширшій перспективі життєвого світу людини.

Засновником феноменології вважається Е. Гуссерль. Трансцендентальна феноменологія Е. Гуссерля засвоює джерело життя через переживання та „життєвий світ”, і в цьому аспекті ідеї Е. Гуссерля виражають модерні тенденції розуміння суб'єктивності. Саме Е. Гуссерль порушив проблему кризи європейських наук, яка, на його думку, спричинена нехтуванням „життєвого світу” як смислового фундаменту науки. Концепція свідомості Е. Гуссерля занурена в модернізм. Для нього свідомість - це свідомість у кожній фазі свого тривання, що має форму потоку переживань.

Ідеї Е. Гуссерля знайшли своє продовження в поглядах М.Гайдеггера, Р.Інгардена, Е.Левінаса, концепції яких впливали на основні інтелектуальні ідеї в європейській культурі другої половини ХХ ст., коли розпочався бурхливий розвиток нових методів аналізу літературних творів, методів, що пов'язані з новими філософськими та ідеологічними тенденціями. „Зв'язок західноєвропейської літературної критики та теорії літератури із сучасною філософією та ідеологією — це проблема, що заслуговує на окреме дослідження. У цьому контексті варто нагадати про погляд Р. Інгардена на цю проблему: „Вважаю корисним для дослідників літератури набути відповідної філософської культури і це в таких різних її ділянках, як психологія, етика, естетика, а зокрема онтологія літературного твору, щоб дізнатися про погляди, які з'явилися в них, і тим виробити собі певну дозу критичного ставлення і глибшого усвідомлення власної наукової праці, а також знайти в онтології літератури окреслення своїх конкретних дослідів” [15 ,19]. Цю думку Р.Інгардена варто поширити й на дослідників-лінгвістів, які займаються проблемами поетичної чи прозової мови.

Найвидатнішим послідовником Е.Гуссерля став його учень, польський філософ Роман Інгарден (1893 – 1970). Під керівництвом Е.Гуссерля Р. Інгарден захистив докторську дисертацію „Intuition und Intellekt bei Henri Bergson”, він автор 140 наукових праць німецькою, польською, французькою, англійською мовами. Дві основні праці Інгарден написав у Львові, де працював (1933 – 1945) : „Das literarische Kunstwerk” ”[23].

німецькою мовою та „O poznawaniu dzieła literackiego” [24] польською.

Праця „Das literarische Kunstwerk” – „це головний здобуток Р.Інгардена у його філософському доробку і разом фундаментальне дослідження в галузі феноменологічної естетики та новочасної теорії літератури”, - відзначає Г.Грабович [1, 25] . Це ретельне скрупульозне дослідження, яке торкається, за свідченням самого автора, і „ пограниччя онтології логіки та теорії літератури й онтології теорії мови та філософії літератури”.

Літературний твір – це чотиришарова формація. Р.Інгарден розрізняє чотири шари, які переводять літературний твір в уявлюваний об’єкт у свідомості читача: 1) світ звуків та фонетичних утворень; 2) одиниці значення різного порядку ; 3) багатоаспектність світу; 4) представлена предметність та дійсність, Найнижчий шар літературного твору – звуковий – проявляється через почуття і настрої. Саме цей шар бере участь в емоційному, настроєвому забарвленні предметних ситуацій.

„Для Р. Інгардена, як, зрештою, для всіх феноменологів, - зазначає М.Зубрицька, - звуковий пласт був визначальним у будові літературного твору. Переважання голосу чи феномену звучання в онтологічній парадигмі інгарденівською розуміння природи літератури є очевидним” [14, 164].

Головні висновки подає Р.Інгарден у завершальному стислому розділі (15-му, §68), де йдеться про літературно-художній твір як естетичний об’єкт. Саме поліфонійна гармонія естетичних ціннісних властивостей, яка постає зі та взаємозалежності різних шарів, робить літературний твір витвором мистецтва. Поліфонія різних шарів твору і становить його цінність.

Феноменологічний підхід Р.Інгардена до поліфонії літературного твору включає музичність, яка належить до першого шару – світу звуків та фонетичних утворень.

Інгарденівські концепції мали значний вплив на Константську школу рецептивної естетики.”Спосіб існування літературно-художнього твору” – розділ праці „Теорія літератури” Р.Веллека та О.Воррена , автором якого є Р.Веллек , став одним із найважливіших продовжень теорій Р.Інгардена”[26].

Головні ідеї Р.Інгардена використав Е.Штайгер у праці „Grundbegriffe der poetik” (1946) ” [25].

Центральною проблемою майже всіх філософських рефлексій ХХ століття стало дослідження феномену поетичної мови.

Особливо багато внесла в дослідження поетичної мови взагалі та елементів фоностилістики зокрема, герменевтика – одна з репродуктивних течій сучасної філософії.

Центральною постаттю сучасної філософської герменевтики є Гадамер Ганс-Георг (1900 – 2000) – німецький філософ, який зробив значний внесок у її розвиток. Представляючи філософську герменевтику, Гадамер Ганс-Георг виявляв незмінний глибокий інтерес до літератури і мистецтва. Він – продовжувач руху новітньої німецької філософії, яка, починаючи з Ф.Ніцше, знову ввела у філософський обіг дискурс мистецтва. Звідси зацікавленість Г.-Г. Гадамера поетикою, теорією мистецтва (пор. назви його праць: „Про істинність слова” (1971), „Філософія і поезія” (1977), „Філософія і література” (1981), „Межі мови” (1985), „Різноманітність мов і розуміння світу” (1990), „Батьківщина і мова” (1992), „Гельдерлін і античність” (1943), „Природність мови Гете” (1985) та інші).

Гадамер Г.-Г. – учень М. Гайдеггера в розумінні природи поезії, зокрема, як і його вчитель, він дотримувався думки, що поезія закорінена в бутті людини, „ яке є буттям-у-світі, і є його органічним породженням і висловом” [16, 6]. „ Власне буття мови – це те, в чому ми розчиняємося, коли її слухаємо, це сказане. Усе людське має бути сказаним” [13, 139 -140]. Ці ідеї Гадамера є продовженням концепції мови М. Гайдеггера, яка надає однозначну перевагу сказаного слова над словом, зафіксованим на письмі; вся його концепція базується на „вслуховуванні” в буття, для німецького мислителя М. Гайдеггера „писане слово літератури є завжди промовленим словом мови” [22, 277].

У дослідженнях Г.- Г. Гадамера знайшли місце багато елементів поетичної мови, що їх вивчає фоностилістика: мелодика поезій, їх музичність, фонетична структура чи структура звучання, енергія звучання, єдність звучання і значення; такі одиниці, як метр, ритм, ритмічний мовний образ, тони, інтонація, рими, алітерації, асонанси, вокалізація, що дає різні варіації звучання, дисонанси, консонанси, контраст звуків тощо.

Усі висловлені міркування Гадамером були викликані прочитанням і сприйманням „чистої поезії” С. Малларме, поезій С.Георге – яскравих представників доби модернізму, а також Гете, представників німецької повоєнної лірики Готфріда Бенна, Пауля Целана та інших. У праці „у Затінку нігілізму” Гадамер зазначав: „ Натомість можна сказати, що німецька лірична поезія (на відміну від прози) останнього сторіччя виступає адекватним виразником німецького духу, який завжди пов'язували з великими досягненнями науки — особливо філософії — та німецької культури. Я назву ім'я Стефана Георге, який, без сумніву, був найвизначнішою постаттю з царини німецького словесного мистецтва за останні сто років” [11, 258].

У міркуваннях Гадамера знайшла свою оцінку доба модернізму початку ХХ ст, характеризуючи її, до найважливіших змін філософ зараховує велику революцію модерного живопису, як-от Ганс фон Маре чи Поль Сезанн, які по-новому відкрили полотно, немовби вмонтувавши у площину перспективу картини; у музиці раптом з’явилися надзвичайно короткі композиції, стисла форма яких випромінювала власне могутнє світло. Це відбувається так, як і з накопиченням дисонансів, від яких, здавалося б ніяк не можна було сподіватись творення гармонії;

у літературі – у ліричному жанрі „стикаємось із великими змінами, що суттєво і радикально відмежовують поезію від натуралізму та притаманного йому пафосу описування”. Це великі поетичні творіння Малларме та його послідовників, які писали французькою, і Стефана Георге, який писав німецькою” [11, 272]; співзвучність, що лежить в основі тексту, реалізується у єдності слів, для яких характерна своєрідна гравітація [11, 271]; поетична

мова періоду модернізму „набула нової інтенсивності порівняно з підвищеною інтенсивністю кольорів та їх контрастів, звуків та дисонансів” [11, 273].

Г.- Г. Гадамер вказує на недостатнє дослідження мови періоду модернізму: „Від моменту появи відомої книги Гуго Фрідріха (Friedrich Hugo. Die Struktur der modernen Lyrik. Reinbek В. Hamburg, 1956, розширене видання 1967) знавці високого класу обстоюють думку, що модерна література незрозуміла, й не здають собі справи, що тим вони подають у фальшивому світлі її мовний характер... Та йдеться про мову, мовлення: щось було сказано, й те, як це було сказано, залишилось: сказане, яке промовляє. Та зрештою воно набуває чогось, схожого на герменевтичну ідентичність. І починає промовляти, зрозуміти взаємопроникнення сугестивної сили мови, на яке мають вплив звучання й значення, необхідний детальний аналіз” [6, 137]. Такий аналіз прагне зробити Г.- Г. Гадамер у своїх філософських працях.

Г.- Г. Гадамер вважає, що в *мелодиці поезії* виражається мелодика мови – „ це постійно обігрувана рівновага звучання й сенсу, що породжує поетичну форму” [5, 122] .

Філософ стверджує, що слово й мова у вірші — це і слово, і мова найбільшою мірою. „Внаслідок структурування звуків, рим, ритмів, вокалізації, асонансів тощо формуються стабілізуючі фактори, які повертають назад сказане, спрямоване назовні слово, й змушують його замкнутися в собі... Окремі слова набирають особливої ваги завдяки спрямованості на себе, на власну чіткість і потужність власного сьйва. Конотації, що дають словам їхнє смислове наповнення ... отримують широке поле для вираження. Багатозначність і «затемнення» тексту, які стають наслідком цього, можуть викликати в інтерпретаторів відчай, що є структурним елементом „чистої” поезії”[5, 122].

Модерну поезію вважає Гадамер спадкоємицею вірша епохи бароко :

„Звісно, така лірика — це спадкоємиця вірша епохи бароко, та все ж вона змушує знову відчувати нестачу спільного з цією епохою підґрунтя, спільних традицій образу й зображення. Як скласти ціле зі звукових фігур та уривків сенсу? В складності цього і полягає герметичність *poesie pure* [5, 123].

„Суміжність лексичних блоків поступово утворює цілісність будівлі, а в контурах кожного з цих блоків проступає щось своєрідне” [5, 123]. Це своєрідне - звучання, звукова оболонка слова. У праці „Філософія і література” Гадамер відзначає пише: „ Літературу робить літературою ця випуклість слова, яка неповторною винятковістю звучання сричинює невизначене багатоголосся сенсу” [6, 140-141]. Філософ вважає, що „ все ж, якраз завдяки цьому силовому полю слів, завдяки напрузі енергії їхнього звучання та смислу, що сходяться й змінюються, утворюється ціле. Слова викликають не що інше, як образні уявлення, які, звісна річ, накладаються одне на одне, перехрещуються, взаємозаперечуються, та все ж залишаються образними уявленнями. У кожному слові вірша домінує зміст, що має мало спільного зі звичним сенсом цього слова. Водночас слово спрямовується само на себе, щоб запобігти зривові в прозу мовлення, у риторику, що притаманна мовленню. Це мета й візитна картка *poesie pure*” [5, 123].

Мелодику строф Гете, роль неточних рим, вокалізації і близькість поезії до співу досліджує філософ у працях „Природність мови Гете”(1985) [8], „Про вартову пісню в „Фаусті” Гете” (1993) [19].

Неточні рими у Гете, на думку Гадамера, відіграють дуже велику роль і їх не можна розглядати як вид недоліку: „Хіба не полегшує прямо це послаблення точних відповідностей таке вплітання рими в мовну тканину вірша, яке забезпечує для поетичного цілого вирішальне поєднання між **консонансом слів рими і асонансом внутрішньої вокалізації?** Та легкість, яка зустрічається в кантилені Гете, дуже часто опирається на неточну риму, на легку невідповідність, яку проявляє інше слово рими... Вокалізація завжди використовувалась у широкому діапазоні, який дозволяв багату варіацію. Так і неточна рима, як мені здається, дуже часто прямо відкриває

вихід у широчінь співу, де продовжує відлунювати звукова форма вірша” [8, 232].

Над *ритмом* розмірковує Ганс-Георг Гадамер у працях „Про істинність слова” (1971) [3] та „Актуальність прекрасного” (1974) [4].

„Ми постійно зосереджуємо увагу на мовних засобах, які спрямовують мовлення на її власне чи внутрішнє звучання і які безпосередньо стають причиною того, що ця текстова спрямованість своїм існуванням завдячує неповторній евокативній енергії, що виокремлює літературні тексти. До цих засобів належить ритм — чисте формобуття часу. Ритм живе в музиці, а в мовленнєвій сфері його значення вимірюється його власною напругою, а отже в більшості випадків він не обмежується точним повторенням форми. Важко сказати, що саме вибудовує поетичний ритм, внаслідок чого під час читання вголос абсолютно чітко відчутно, де ритм має збій” [3,44]. Безпосередньо поетичний ритм Г.- Г. Гадамер визначає, як чутливий баланс між динамікою значення та динамікою звучання, якого слід дотримуватись. „Тенденції обох динамік, які завжди зливаються в одну динаміку, мають свої специфічні синтаксичні засоби. Ці засоби розміщені в сфері звучання від граничних образів часового виміру (*метр*) та *рими до звукових утворень*, що розміщені нижче будь-якого рівня усвідомлюваного спостереження, а до того ж інтенсивно пов'язані певною мірою неочевидними семантичними засобами зв'язку” [3, 45].

У міркуваннях Гадамера знаходимо визначення *тону, тональності*:

„Що набуває матеріального стану і в чому чітко окреслюється витворена зв'язаність поетичного тексту, так це те, що я ... назвав би *тоном*. Це те, що міститься у всій цілісній структурі мовленнєвого образу і що доводить свою детермінаційну силу передусім при виникненні перешкоди в повідомленні, коли з'являється *дисонансний тон*. Дисонансний тон — не просто фальшивий тон: це тон, який спотворює весь настрій тексту. У літературі відбувається те саме, що стається і в людському суспільстві. З іншого боку, постійна для тексту *тональність* утримує єдність образу - з усіма можливими розпізнавчими

ознаками й відмінностями в градації, до яких чутливі перешкоди в текстотворенні й інтенсивність когерентних зв'язків. Цей *тон*, який утримується на певному рівні, зв'язує між собою елементи мовлення. Він завершує образ як образ таким чином, що той протистоїть іншому мовленню (у цьому випадку ми можемо, наприклад, впізнати за тоном цитату)” [3, 45].

До *природи ритму* Г.- Г. Гадамер звертається у праці „Актуальність прекрасного”: „Тему власного часу мистецького твору особливо добре можна описати на прикладі ритму. Що це за своєрідна річ — ритм? ... Чуючи рівномірну послідовність звуків або шумів, жоден слухач не може не ритмізувати її. Де тут, власне, ритм? Він в об'єктивному фізичному відношенні часу і об'єктивних фізичних хвильових процесах і звукових хвилях тощо — чи він у голові слухача? Ну, звісно, це альтернатива, що її як таку можна зразу ж ухопити в її недостатній зрілості. Це ж так, що ритм вислуховують і що в нього вслуховуються. Цей приклад монотонної послідовності не є, певна річ, прикладом з мистецтва — однак він вказує, що ми чуємо ритм, закладений у самому оформленні, також тільки тоді, коли ми ритмізуємо з себе, тобто діємо справді самі, щоб його почути.

Отже, кожний мистецький твір має в собі щось таке, як власний час, який він на нас, так би мовити, покладає. Це діє не тільки з боку нетривалих мистецтв — музики, танцю й мови” [4 , 91].

Аналізуючи поезію Пауля Целана, Гадамер вводить поняття *ритмічного мовного образу*. „ Читаючи вірш, слід увиразнювати поділ на строфи і рядки. Особливо - рядки. Це означає, що навіть поетичний рядок з одного слова має таке значення, як інші, довгі рядки вірша Целана; ми, слухаючи й розуміючи, відчуваємо це значення своїм внутрішнім сприйняттям із його допомогою створюємо ритмічний мовний образ” [11, 262].

Посилаючись на гайдеггерівську критику трансцендентальної феноменології та її поняття свідомості, Гадамер відповідає на питання, що робить мову мовою. Він вважає, що мовним буттям стає лише поетичне мовотворення, а не вживання слів згідно з правилами та не повторне утворення конвенційних форм.

„ Поетичне слово творить значення. Слово, як воно „постає” у вірші, має нову промовлювальну силу, яка часто прихована в буденному вживанні”[3, 47]. Гадамер демонструє це на прикладі, взятому із поезії Стефана Георге: „ ... у німецькій мові слово „Geräusch” („шум”) таке саме безбарвне й безсиле слово, як і його англійський відповідник noise, вимовляючи який, звичайно не думають про те, що насправді він походить від «nausea», що означає «морська хвороба», як і не думають про те, що етимологічне значення оживає у рядку Стефана Георге: „Und das Geräusch der ungeheueren See” — „І шум страхітливого моря”. Ситуація зовсім інша, ніж та, коли слово буденного плану трансформується через поетичний вжиток. Слово залишається таким же буденним. Але воно отримує такий заряд енергії завдяки *ритму, метру, вокалізації*, що раптом стає промовлювальнішим, повертаючи собі первинну промовлювальну силу. Наприклад, „Geräusch” („шум”) так підсилюється словом ungeheueren („страхітливий”), що ми знову чуємо створювані шумом звуки, а використання в обох словах *щільних приголосних* ще більше зв'язує ці слова між собою. Видається, що ці зв'язки роблять слово самодостатнім і таким чином вивільняють його для самого себе. Вони також створюють можливість для слова розігравати з іншими словами нові комбінації. І, звичайно, не без того, щоб у таких випадках не підігравали семантичні зв'язки... Завдяки цьому слово стає промовлювальнішим, а промовлене - суттєвішим, ніж коли-небудь”[3, 47].

Гайдеггер в одній із своїх праць сказав, що лише в творі мистецтва усе виявляє свою справжню природу. Колір ніколи не був до такої міри кольором, як у палітрі відомого художника, камінь ніколи не буває настільки каменем, як тоді, коли він править за колону, яка підтримує фронтон грецького храму.

„ Що означатиме, якщо ми скажемо відповідно: слово ніколи не буває настільки словом, як у словесному творі мистецтва?” – риторично запитує Гадамер.

„Вірш – це мова, яка не лише щось означає, але й становить те, що означає ... По суті все віддається в розпорядження гравітаційної сили самого слова, тож звучання й сенс мовного цілого складають нерозривну єдність структурної

цілісності” [6, 137]. Не можна залишати поза увагою те, що значення слів і ними визначений сенс висловлювання причетні до структурної цілісності літературного образу. Саме в цьому, вважає Гадамер, полягає слабе місце значних досягнень структуралістів; у літературі — адекватно реагуючи на поширений прозаїчний спосіб читати поезію, й на такий самий поширений інтелектуальний спосіб її розуміти — вони залишають поза увагою мелодію сенсу й занадто однобоко спрямовують інтерес на структуру звучання. Школа Романа Якобсона приховує в собі небезпеку, яку він сам, напевно, не став би заперечувати. Насправді важливий також рух сенсу тоді, коли цей сенс ще досить далеко від виразної зрозумілості [6, 137].

Гадамер весь час наголошує на глибокій природності єдності значення і звучання в ліричній поезії: „Єдність сенсу і звучання в ліричному вірші настільки природна, що, використовуючи будь-який інший мовний матеріал, можна досягти лише приблизного наближення” [6, 140]. Добрий вірш - це тканина, яку неможливо розчленувати із-за тісного зв’язку звучання і значення. Гадамер пише: „...спадає на думку, що вірш так чи інакше передбачає контекст смислу, який , поруч із фонетичною структурою, може бути вирішальним для загальної картини” [6, 140].

Вірш створює гравітаційне силове поле слів і віддає себе в його розпорядження, ігноруючи граматику й синтаксис [6, 140-141].

„ Вірш схожий ... насамперед на скульптуру, на пластику й, можливо, навіть на багатовимірні простори звучання музики. Це своєрідне взаємопроникнення винятковості звучання й багатоголосся, що цілу систему відношень підпорядковує єдиному слову, внаслідок чого перед нами постає цілісність, єдина тканина” [6, 141]. Цю структуру поетичного образу філософ називає „текстом”, пірозуміваючи, що текст — це те саме, що текстура, це слово викликає в нього асоціацію з тканиною, яка, будучи цілісною, складається з окремих ниток, а вірш— це, власне, текст, який утримує себе в собі з допомогою смислу й звучання, й залишається цілістю, яка не піддається розчленуванню.

Шиллер, Гете, Георге в німецькій мові - це для Гадамера високі зразки словесного мистецтва, яке хочеться виконувати як *музику*, попри те, що завдання залишається досить складним і його ніколи не можна вирішити ідеально – так, як цього вимагає внутрішнє сприйняття [6,135].

Г.- Г. Гадамер саме слово вважає цілісною структурою: „Слово не частина довколишнього світу, якими є фарби чи форми, що поєднуються з новою структурою. Радше кожне слово саме — вже елемент нової структури, а отже потенційно і ця сама структура як така. Коли звучить слово, приводиться в дію вся мова і все, що вона може сказати, — а вона може сказати все. Таким чином у промовлювальному слові функціонує не окремий семантичний елемент з довколишнього світу, а радше вибудована мовою сучасність, узята як одне ціле” [3, 48]. Арістотель приділяв увагу зорові, бо це чуття сприймає переважну кількість відмінностей, але на перше місце він ставив слух, тому що слух на шляху до мови міг сприймати, безумовно, всі відмінності. „Універсальне „Гут” буття слова — це чудо мови, і вища можливість говоріння полягає в тому, щоб зв'язати відхід і важковловність слова й зафіксувати його близькість до буття. Зафіксувати саме близькість, присутність не того чи іншого елемента, а можливості спіймати все. Це якраз те, чим вирізняється поетичне слово. Воно реалізує себе через самого себе, оскільки стає засобом „зупинення близькості”, - пише герменевт [3, 48].

Сучасний німецький філософ звертається до ролі відчуття слуху, говорячи про універсальність мови у праці „Межі мови”. Посилаючись на всеохопність слуху, виведеній у „Метафізиці” Арістотеля, Г.-Г. Гадамер зазначає, що така всеохопність слуху вказує на універсальність мови [7, 177].

Філософ відзначає роль внутрішнього слуху при сприйманні звучання поетичного тексту. У праці „Актуальність прекрасного”

Г.- Г. Гадамер підкреслює, що декламування вірша передає справді мистецьку вартість самого твору тільки тоді, коли своїм внутрішнім слухом чуємо ще щось зовсім інакше, ніж те, що безпосередньо

відкривається нашим органам чуття. „ ... Це — досвід, якого набуває кожен з нас, наприклад, коли вірш невідступно лунає нам у вухах. Ніхто не може продекламувати цей вірш так, щоб це нас задовольнило, навіть ми самі. Чому це так? Ну, очевидно, ми знову натрапляємо на рефлексії, власне душевну роботу, яка вкладена в так зване задоволення. Тільки тому, що ми активно співдіємо в трансцендуванні випадкових моментів, постає ідеальна структура. Щоб слухати вірш у положенні сприйняття належним чином, декламування не повинно було б мати індивідуального забарвлення голосу. Адже його немає в тексті. Однак у кожного є індивідуальне забарвлення голосу. Жоден голос світу не може досягнути ідеальності поетичного тексту” [4, 90-91].

У кінці праці „ Про істинність слова” Г.- Г. Гадамер підкреслює: „Слово взагалі” реалізує себе в поетичному слові і стає елементом структури мислення” [3, 50], а в праці „Філософія і література” філософ вбачає в поезії початки зв’язку мови й мислення: „ ... ми вбачаємо в поезії первісну мову людства. Зрештою, те, що породжує як креативну силу думки, так і поетичні образи, можна назвати первісною поезією мови”[6, 143].

На основі глибокого аналізу поетичних текстів, усвідомлення зв’язку звучання слова зі значенням Г.-Г.Гадамер прагне ввести семантику до методів герменевтики, звідси бере початок лінгвістична герменевтика, що співвідноситься і взаємодіє з семантикою. „Особисто я дотримуюсь тієї думки, що всі чотири ракурси інтерпретації можна поширити і гадаю, приміром, що саме структуралізм і демонструє таке поширення, чи те стосується міфічних сюжетів грецької трагедії, чи розуміння поетичної форми слова. Я також намагався ввести семантику в методологічний обіг” [11, 269].

У праці в „ У затінку нігілізму” філософ висловлює кілька думок з приводу семантики, але оскільки він у свої дослідженнях аналізує лише поетичні твори, то й семантику він називає ліричною. Г.- Г. Гадамер пише:

„ Під „ліричною семантикою” я розумію, певна річ, не узвичасне вчення про значення слова, а специфічність ліричної семантики, тобто спосіб, яким поет komponує не лише фігури звучання, але й звуки, що мають семантичне значення, завдяки чому утворюється нова фонетична семантична єдність” [11, 260]. У такій семантиці філософ надає перевагу фонетичним фігурам, одиницям фоностилістики. Аналізуючи поезію Готфріда Бенна, Г.-Г.Гадамер зазначає, що особливість Беннової семантики передовсім у тому, що вона побудована на поєднуванні фонетичних контрастів і завдяки цьому досягає нової єдності значення.

...Засоби звукового вираження не залишають сумнівів: алітерації, асонанси, мелодика вірша поєднують у всеохопному жесті сенсу такі різнопланові явища, як вогонь і вода ...” [11, 260].

Окрім дисонансного тону, Гадамер вводить принцип *гармонійного дисонансу*, за яким працюють, щоб визначити особливу єдність цілості літературного твору. На противагу звичним старим формам поезії, для яких характерні ясність і блиск риторичного, дисонанси, руйнуючи єдність слів, стають тут композиційними елементами. У звучанні того самого слова вчуваються різні звучання. Таке ми спостерігаємо в заключному вірші Целана — у випадку „steh herein”, „feinfügig”. Різнобій у звучанні називається дисонансом. Тут так само, як і в музичній композиції: консонанс можливий лише завдяки перетворенню дисонансу. Що гостріший дисонанс, сильніший буде зміст. ...Пригадуються Гераклітові: „Гармонія, яка не є очевидною, сильніша за очевидну” [11, 270].

У рядку : „Чи сенс, чи пристрасть, чи сага” Б. Готфріда філософ указує на фонетичний зв’язок, який виступає тут фігурою, що служить для об’єднання, і в безпосередній силі вислову ігнорує дистанцію „між повним сенсом промовлянням через пристрастну залежність до далечі саги, правдивість якої не можна перевірити. Це і є виразна оригінальна ознака ліричної семантики Готфріда Бенна” [11, 260].

Наші спостереження над міркуваннями сучасних відомих філософів Р.Інгардена і Ганса-Георга Гадамера доводять, що у дослідженнях художньої мови у ХХ столітті справді відбувся лінгвістичний поворот, який започаткував О.О.Потебня, продовжили представники російської школи формалізму, які запозичили чимало ідей з потебнянської теорії мови, а продовжувачами ідей школи російського формалізму стали празький структуралізм і сучасна Тартуська школа.

Література

1. Грабович Г. Тексти і маски. – К.: Критика, 2005 - 298 с.
2. Гадамер Г.- Г. Гельдерлін і античність (1943) // Гадамер Ганс-Георг. Герменевтика і поетика // Вибрані твори Переклад з німецької - К.: Юніверс, 2001. – С.195 – 214.
3. Гадамер Г.- Г. Про істинність слова (1971) // Гадамер Ганс-Георг. Герменевтика і поетика // Вибрані твори . Переклад з німецької - К.: Юніверс, 2001. – С. 28 – 51
4. Гадамер Г.- Г. Актуальність прекрасного (1974) // Гадамер Ганс-Георг. Герменевтика і поетика // Вибрані твори . Переклад з німецької - К.: Юніверс, 2001. – С. 51 – 100.
5. Гадамер Г.- Г. Філософія і поезія (1977) // Гадамер Ганс-Георг. Герменевтика і поетика // Вибрані твори . Переклад з німецької - К.: Юніверс, 2001. – С.119 -127.
6. Гадамер Г.- Г. Філософія і література (1981)// Гадамер Ганс-Георг. Герменевтика і поетика // Вибрані твори . Переклад з німецької - К.: Юніверс, 2001. – С.127 – 145.
7. Гадамер Г.- Г. Ганс-Георг Межі мови (1985)// Гадамер Ганс-Георг. Герменевтика і поетика // Вибрані твори . Переклад з німецької - К.: Юніверс, 2001. – С.176-188

8. Гадамер Г.- Г. Природність мови Гете (1985) // Гадамер Ганс-Георг. Герменевтика і поетика // Вибрані твори . Переклад з німецької - К.: Юніверс, 2001. – С.222 – 236.
9. Гадамер Г.- Г. Емінентний» текст і його істинність(1986) // Гадамер Ганс-Георг. Герменевтика і поетика // Вибрані твори . Переклад з німецької - К.: Юніверс, 2001. – 153 – 164.
10. Гадамер Г.- Г. Різноманітність мов і розуміння світу (1990). // Гадамер Ганс-Георг. Герменевтика і поетика // Вибрані твори . Переклад з німецької - К.: Юніверс, 2001. – С.164 – 176.
11. Гадамер Г.- Г. У затінку нігілізму (1990) // Гадамер Ганс-Георг. Герменевтика і поетика // Вибрані твори . Переклад з німецької - К.: Юніверс, 2001. – С.268 – 275
12. Гадамер Г.- Г. Батьківщина і мова (1992) // Гадамер Г.- Г. Ганс-Георг. Герменевтика і поетика // Вибрані твори . Переклад з німецької - К.: Юніверс, 2001. - С.188 - 195.
13. Гадамер Г.- Г. Істина і метод. У 2-х томах. - К.: Юніверс, 2001
14. Зубрицька М. Homo legens: читання як соціокультурний феномен. – Львів: Літопис, 2004. – 351 с.
15. Зубрицька М. Передмова // Анталогія світової літературно-критичної думки ХХст. - Львів: Літопис, 2002. – С.15 - 30.
16. Наливайко Д . Вступне слово упорядника) // Гадамер Ганс-Георг. Герменевтика і поетика // Вибрані твори. Переклад з німецької - К.: Юніверс, 2001. – С. 5 - 6.
17. Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі// Зібрання творів у 50-и томах. – Т.35. – К.: Наукова думка, 1982. – С. 91-112.
18. Юсип - Якимович Ю.В. Структуральний аналіз поетичного тексту та фоностилістика // Науковий вісник Ужгородського національного університету. Серія: Філологія. Вип. 11. Ужгород, 2005. – С. 150 -156.

19. Gadamer H.- G. Das Türmerlied in Goettes Faust.// Gadamer H.- G. Gesammelte Werke. Bd.9 . – Tübingen, 1993. – S.12-127.
20. Gadamer H.- G. Stimme der Sprache.// Gadamer H.- G. Kunst und Aussage.– Tübingen, 1993. – S.258 -270.
21. Gadamer H.- G. Horen – Sehen – Lesen. // Gadamer H.- G. Kunst und Aussage.– Tübingen, 1993. – S.271 – 278.
22. Heidegger M. Budowac̄, mieszac̄, mys̄lec̄ // Eseje wybrane – Warszawa, 1977
23. Inharden R. Das literarische Kunstwerk. – Halle, 1931.
24. Inharden R. O poznawaniu dzieła literackiego – Lwow, 1937.
25. Steiger E. Gr̄ndbegriffe der poetik” (1946) / P̄elož. M.Černý a O.Veselý. Zakladní pojmy poetiky. – Praha: Odeon, 1969
26. Wellek R., Warren A. Theory of Literature. – New York, 1949.

