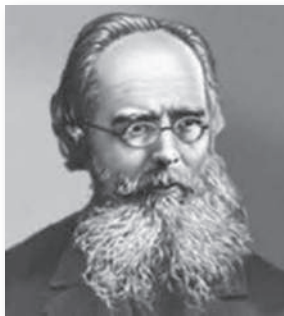


ОЛЕКСАНДР ПОТЕБНЯ



Українська гуманітаристика багата науковими концепціями, які конструктивно позначилися на різних дисциплінах, стали перспективною проекцією аналітичного мислення у світовому масштабі. Серед них – психолінгвістика професора, члена-кореспондента Петербурзької АН Олександра Потебні (22 вересня 1835 р. – 11 грудня 1891 р.), що стала новим словом у мовознавстві й психології, органічно синтезувавши їх. Водночас його праці, як і дослідження філологічної школи В. Перетца, стимулювали літературний процес, правили за теоретичну основу

становлення національного модернізму, відтворювали його світоглядний дух, хоч не обов'язково, щоб письменники молодшої генерації були обізнані з ними. Вона була реакцією на логоцентричні системи культурно-історичної школи й компаративістики, які на той час почувалися при силі, однак інтелектуальна думка, що поділяла принципи “філософії життя”, не була задоволена раціоналізацією філології й психології, тому шукала альтернативних шляхів у межах поширеного позитивізму. Так виникла психологічна школа. Одним із її засновників вважають В. Вундта. Йому належить обґрунтування креативного процесу, коли визначальна роль відведена душевному стану митця, екстрапольованому на художній твір, визнання мови й поезії як вищого рівня людської діяльності, висвітлення ролі сновидінь і галюцинацій у фантазійному мисленні, первісного вольового начала та апперцепції в художній практиці. Ідеї В. Вундта поділяли й поглиблювали С. Жірдан (“Про драматичну літературу”, 1873), П. Аланський (“Поезія як предмет науки”, 1875), В. Вец (“Шекспір з погляду порівняльної історії письменства”, 1890) та ін. Засновник естопсихології Е. Еннекен (“Спроби побудови науковій критики”, 1888), спираючись на досвід О. Ш. Сент-Бева й І. Тена, полемізуючи з ними, доводив, що творча особистість може також впливати на расу й оточення, що душа письменника перебуває в залежності не так біографічних, як естетичних чинників. Водночас дослідник враховував і соціологічний аспект.

Незалежно від таких тенденцій, паралельно до них О. Потебня (“Мова і мислення”, 1862; “Із лекцій з теорії словесності”, 1894; “Із нотаток з теорії словесності”, 1905 тощо) розробив власну психолінгвістичну теорію. Він поділяв спостереження В. фон Гумбольдта про єдність мови як індивідуального явища та мислення, про багатоваріативність інтерпретацій слова. Особливо йому імпонувало гумбольдтівське тлумачення мови як “діяльності, невіддільної від діяльності мислення, що завжди пов'язане зі звуком мови, поза яким воно не досягає ясності” [1]. Психолінгвістична школа О. Потебні виявила чимало спільних рис із філологічною школою. Її часто називають і міфологічною. Окреслювалися спільні позиції з герменевтикою, хоча дослідник ніде не посилався на неї. Вчений на прикладах багатющого українського фольклору (наприклад, веснянки “Вербовєє колесо, колесо / На дорозі стояло, стояло, / Дивне диво гадало, гадало...”) виявив у художньому творі ті ж самі стихії, що й у слові, хоча й дещо складніші, зрозумілі через гумбольдтівську категорію “роботи духа”, наділену творчою енергією: “зміст (або ідея), відповідний чуттєвому образу чи розвинутому з нього поняттю; внутрішня форма, образ, який вказує на цей зміст, відповідний уявленню (яке теж має значення лише як символ, натяк на певну сукупність чуттєвих сприйнять або поняття), і нарешті, зовнішня форма, в якій об'єктивовано художній образ” [3, 179]. Особливе місце в такій тріаді відведено внутрішній формі, пов'язаній з етимологічним (народним) значенням слова, що забезпечує відношення змісту висловлення

до мислення, стає головною ознакою спілкування і взаєморозуміння, джерелом образності. Внутрішня форма вважається засобом передачі значення, тоді як слово єднає членоподільний звук із чуттєвим образом. Воно відшуковує світ понять у глибинах свідомості, не просто оформлює думку, а постійно творить її, починаючи з чуттєвого рівня, з неусвідомленого вигуку. Учений простежив зміст цього слова і в суб'єктивному плані, що засвідчувало особистісну думку мовця, реалізовану в конкретному висловленні, схильну відображати полісемію людського мислення. На підставі вчення про внутрішню форму О. Потебня обґрунтував положення про зв'язок мови з генетично спорідненим художнім твором. Мова була трактована як прообраз художньої творчості.

Особливий сенс у теорії О. Потебні відведено єдності звука та значення, не повній відповідності образу і змісту (ідеї), що сприяє появі нових ідей, розмаїттю образних формувань, зокрема уявлень, знаків, символів, засобів порівняння, наявних у невичерпному внутрішньому значенні. Зазвичай образ із його багатозначною основою як перетворена думка не зводиться до одного висловлення. Він "пропонує" читачеві широке поле тлумачень для доповнення і збагачення мовної семантики, для вільного її тлумачення. Тому важливим є не те, що уявлено, а як взаємодіють уявлення. Мова не виражає готової думки, а радше створює її, постає важливим складником світорозуміння, не відображаючи його. Вчений наголошував, що "сутність, сила <...> твору не в тому, що розумів під тим автор, а в тому, як він діє на читача або глядача, отже у невичерпно можливому його змісті" [3, 181]. Проте не змістовий чинник визначальний для розуміння художнього твору. О. Потебня доводив, що "заслуга митця не в тому *minimum*" і змісту, який думався йому при творенні, а в певній гнучкості образу, в силі його внутрішньої форми збуджувати найрозмаїтіший зміст", що міг би "зовсім не входити в наміри митця, який творить, задовольняючи тимчасові, часто вузькі моменти свого особистого життя" [3, 181–182]. Визначальна роль у постанні міфу та образу належить винятково індивідуальному слову, на основі якого формується змістова невичерпальність художнього твору. Отже, вчений вважав, що слово не передає готової думки, а "служить засобом її творення" [3, 183], однаковою мірою належить мовцеві та слухачеві; його значення полягає в тому, що воно здатне мати сенс узагалі, а не в тому, який сенс укладає мовець у свої висловлення. Однакові думки для автора твору та його інтерпретаторів неможливі. У кожного вони складаються по-своєму, зважаючи на відмінний індивідуальний досвід творення і сприймання.

О. Потебня не відмежовував автора від інтерпретатора, бо вважав, що "особистість поета постає винятковою лише тому, що в ній переважно зосереджені ті елементи, які наявні і в свідомості того, хто сприймає". Учений зачепив, як підкреслили автори передмови видання "Естетика й поетика" В. Іваньо й А. Колодна, "сутність питання передумов взаєморозуміння поета і його читачів" [3, 25], зупинився на порозі герменевтики, накресливши її перспективні лінії, а також рецептивної естетики. Він розвинув положення В. фон Гумбольдта, що "будь-яке розуміння є водночас нерозумінням; будь-яка згода водночас є незгода" [3, 140], що може призвести до конфлікту інтерпретацій, пізніше обґрунтованому П. Рікером, однак не до безвихідної ситуації. Художнє слово щоразу відтворює в інтерпретатора перебіг думки, аналогічний тому, який спостерігався в автора. Процес розуміння артистичного твору зворотний, тільки у відмінній знаковій системі, можливості якої розкриває внутрішня форма, тому "слова в перебігу розуміння [мистецтва. – Ю. К.] різними особами вислизують із свідомості" [3, 182]. Виникає неминуча різниця між авторським текстом і його розумінням при збереженні спільної думки. Один і той же твір викликає неоднакове враження в читачів, які долають дистанцію між текстом і його сприйняттям. Вони доходять висновку, що секрет розуміння твору полягає через усвідомлення сутності покладеного в його основу тропу. Це дає

змогу інтерпретаторам як сучасності, так і наступних віків знаходити власний, щоразу відмінний сенс в образному ладі художніх структур (він розкриває нові грані одного й того ж мистецького явища). Таким чином утривалене життя літератури. Кожен новий момент тлумачення художнього образу спрямований на його відтворення і водночас створення нового значення. До того ж учений застерігав від практики нав'язувати “народу те чи те розуміння”, бо воно може виявитися хибним, від однозначного тлумачення наративів, які переживають віки не “задля буквального сенсу, а задля того, що в них може бути вкладений” [3, 182].

Важливим моментом у концепції О. Потебні було висвітлення специфіки міфологічної свідомості з її образною й понятійною синкретикою, згодом розгалуженою на художню і наукову сфери. Різні етапи її еволюції представлені двома різновидами міфів. Ідеться про міф-порівняння, схильний тлумачити одні явища за допомогою аналогічних. Він притаманний фольклорним жанрам, зокрема українським, які ретельно вивчав О. Потебня. Другий різновид стосується розуміння релігійних текстів, трактування відповідних їм обрядів. Типове для них етимологічне значення зникає в неміфологічному (науковому) дискурсі, що, з погляду вченого, позначений на специфіці прози. Міф не існує поза словом. Він розкриває свою сутність лише завдяки вербальній інтерпретації суб'єктивного значення певного образу, набуває об'єктивного сенсу, зумовлюючи ідентичність цього образу та предметного довілля. Саме тут зосереджені джерела поезії. Істинність її мовлення не підлягає верифікації, зумовлює нерівність між образом та значенням, порушення яких при втраті внутрішньої форми призводить до прозаїзації металогічного мислення. Поетичний образ під час естетичної дії не подрібнюється на противагу науковому факту, спрямованому на формування умовисновків від часткового до однорідного з ним закону, що може бути істинним або хибним, до з'ясування загального у фактах. Натомість поезія як інша дійсність має власні реальні характеристики, забезпечує неприступне аналітичним засобом осягнення гармонії світоладу, немовби винагороджує автора й читача “за недосконалість наукової думки і задовольняє вроджену потребу бачити скрізь цілісне і досконале”. Наука, як і проза, ніколи не зможе її витиснути, адже, на переконання О. Потебні, поезія невід'ємна від мови як аналога будь-якої словесної творчості. У такому разі спостерігається виразне розмежування денотатів, притаманних науковому мисленню, і конотатів, що зберігаються за поезією, яка не протистоїть науці. Вони обидві доповнюють одна одну в процесі пізнання, виявляють настанови аристотелівського й платонівського мімезисів.

Сутність багатозначних поетичних образів, долаючи однобоке їх трактування (“застосування”), покликана висвітлити критика як “одна з форм розуміння мистецтва”. Вона розкриває, зазначають І. Іваньо й А. Колодна, “коло ідей, думок, спостережень, вражень, з яких виник образ”, “ступінь вдалого, вірного відтворення кола ідей, що лежать в його основі”, “характер сприймання образу, зв'язок з особистим досвідом читачів, значення його для них” [3, 23]. Критик, удаючись до тлумачення художнього тексту, мимоволі створює власний зміст цього тексту, роз'яснює іншим реципієнтам сенси, приховані в мовному матеріалі і не зведені до інформаційної функції. Він не транслює думку, адже за допомогою слова не можна її передати іншому, а лише пробудити в ньому його власну. Так само “не можна її повідомити у творі мистецтва; тому зміст цього останнього (коли він вже є завершеним) розвивається не в мистецтві, а в тих, хто розуміє” [3, 181]. Сприйняття художнього твору не вичерпує його семантики, тому що не співмірне з його багатоплановим змістовим наповненням.

О. Потебня розглядав мистецтво як “форму форм”, тлумачив поетичну форму як таку, що визначала сутність поетичної мови. Важливим моментом у концепції О. Потебні став критичний перегляд аристотелівського мімезису, зокрема

твердження, підкріплене творчою практикою, що художній твір “не належить природі; він доточений до неї людиною. Фактори, напр., статуї – це, з одного боку, безплотна думка скульптора, неясна для нього самого і недоступна нікому іншому; з іншого – це шматок мармуру, що не має нічого спільного з цією думкою; але статуя не є ні думка, ні мармур, а щось відмінне від своїх виробників, що вбирає в себе більше, ніж вони” [2, 210]. Цікаві спостереження психолінгвіста над психологією творчості. Реципієнту, вихованому на принципах реалізму й реальної критики, несподівано довелося почути, що результати креативної діяльності відмінні від її “агентів”, що додавання $2 + 2$ не дорівнює чотирьом, бо “задум художника і грубий матеріал не вичерпують художнього твору, відповідно тому, як почуттєвий образ і звук не вичерпують слова” [2, 210]. Обстоюючи глибоку ідею про художню дійсність, відмінну від довоколишньої, іманентну власній сутності, він мимоволі виводив психолінгвістичну концепцію поза горизонт очікування позитивістської інтелектуальної свідомості останньої половини ХІХ ст.

На жаль, концепція О. Потебні наштовхувалася на серйозні перешкоди передусім тому, що спиралася на іманентно національну “філософію серця”, яку не визнавала російська інтелектуальна думка (варто згадати “полеміку” М. Чернишевського й П. Юркевича). Інша річ, що О. Потебня екстраполював концепцію психолінгвістики у світовий інтелектуальний простір з українського духовного ґрунту, тому завжди виявляв національне й громадянське сумління, протестуючи проти державного лінгвоциду Російської імперії в колоніальній Україні. Як він наголошував (“Мова і народність”), “на місці витискуваних, але нічим не замінених форм свідомості” неминуче поширюється “мерзота запустіння”, зумовлюючи дезорганізацію суспільства, аморальність, опідлювання [5, 73]. Відкидаючи тенденції асиміляції, О. Потебня слушно застерігав, що “якби об’єднання людства за мовою і взагалі за народністю було можливим, воно було б згубним для загальнолюдської думки, як заміна багатьох почуттів одним, хоча б це одне було не дотиком, а зором” [4, 229]. На жаль, голос О. Потебні, як і українських письменників (П. Куліш, Олена Пчілка, Панас Мирний, Б. Грінченко та ін.), не був почутий у Російській імперії, де мовну справу вирішували не фахові мовознавці, а далекі від розуміння її суті політики.

Мислення О. Потебні випереджало час, належало майбутньому, що вже бриніло на обрії світової культури, стимулювало розвиток не лише мовознавства, психології, психолінгвістики, а й літературознавства, фольклористики, етнографії, філософії, герменевтики, інспірувало формалізм, зокрема український (А. Ніковський, М. Йогансен, В. Юринець, Г. Майфет та ін.), структуралізм тощо. Правда, не завжди науковці могли адекватно декодувати тексти вченого, часто пересіювали, селекціонували їх, що було властиве ОПОЯЗу й Празькому лінгвістичному гуртку. Це один із перших помітив К. Чехович (“Олександр Потебня: український мислитель-лінгвіст”, 1931). Український учений доводив, що вони обмежили дослідницькі інтереси попередника переважно сферою звукової організації слова, нехтували наявною в національній мові етногенетичною закодованістю, визначальною, внутрішньою формою – образом, символом, що містить у собі змістове зерно національного характеру, яке не зникає при членуванні слова на звукові першоелементи. Аналогічної думки дотримувався й Л. Білецький – колишній вихованець філологічної школи В. Перетца. Уже в його першій праці “Поезія та її критика” (1921) розгорнуто потебнянське розуміння аналогії між виникненням мови й поезії, взаємозв’язку між зовнішньою і внутрішньою формами слова, еволюції від міфу до метафори, відмінностей між образом і значенням (поняттям). Спираючись на вчення О. Потебні, дослідник з’ясував етапи творчого процесу: хвилювання, попередній досвід, образи як носії поетових ідей і мотивів, що формують складники сюжету в організовану художню структуру – текст. Цей термін, ставши домінуючим поняттям у

концепції Л. Білецького, набув функціонального сенсу в празько-берлінському виданні “Перспективи літературно-наукової критики” (1924), присвяченому систематизації літературознавчих методологій. Учений, не обмежуючись гносеологічними аспектами аналізу тексту, апелював до феноменологічної сутності літератури, трактував її в модерністському сенсі: як “у килимі ми не впізнаємо окремо зафарбованих ниток, тим більш-менш і у поетичному творі важко пізнати ту реальну дійсність, як її поет у ньому змалював”. Першорядне значення відведено не змісту, вкладеному в художній образ, а силі внутрішньої форми, здатної “збуджувати” найрозмаїтіший зміст. Л. Білецький реконструював потєбнянські погляди на письменство. Згодом психолінгвістичним шляхом “пражанина” йтиме І. Фізер, який уже спиратиметься на міркування семіотика С. Пірса, герменевта Г.-Г. Гадамера.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гумбольдт В. О различиях строения языков и его влияния на духовное развитие человеческого рода / В. О. Гумбольдт // Хрестоматия по историческому языкознанию XIX – XX веков. – Москва, 1956. – С. 73–78.
2. Історія української літературної критики та літературознавства. Хрестоматія. – Київ. Либідь, 1998. – Кн. 2. – 352 с.
3. Потєбня А. Эстетика и поэтика. – Москва: Искусство, 1976 – 614 с.
4. Потєбня А. Слово и миф. – Москва: Правда, 1989. – 624 с.
5. Потєбня О. Мова. Національність. Денаціоналізація: Статті і фрагменти. – Нью-Йорк : Вид-во Української Вільної АН, 1992. – 152 с.



МИХАЙЛО ГРУШЕВСЬКИЙ



М. Грушевського (29 вересня 1866 р. – 24 листопада 1934 р.) знають передусім як провідного українського історика, громадського та політичного діяча, члена Товариства українських поступовців (з 1907 р.), Голову Центральної Ради Української Народної Республіки (1917–1918), першого Президента УНР, багаторічного голову Наукового товариства ім. Шевченка у Львові (1897–1913), видавця “Літературно-наукового вісника” (1898–1905, 1905–1907), завідувача кафедри історії Львівського університету (1894–1914), члена Історичного товариства ім. Нестора Літописця, дійсного члена Чеської АН (1914), почесного члена Київського товариства старожитностей і мистецтв (1917), засновника Українського соціологічного інституту (Відень, 1921), члена-кореспондента ВУАН (1923) та АН СРСР (1929), автора понад 2000 наукових праць. За таким монолітним списком майже не помічають його як драматурга і прозаїка. Можливо, тут завинив сам автор, що замолоду мріяв стати письменником (“белетристика – се моє покликання”), мав підтримку І. Нечуя-Левицького (завдяки йому опублікував оповідання “Бех-аль-Джугур”, “Бідна дівчина”), але, зважаючи на невтішні національні й соціальні українські обставини, свідомо, як і Б. Грінченко, Олена Пчілка, О. Кониський та ін., обмежив власні творчі інтенції, “переносив центр ваги свого майбутнього з літератури, з белетристики до сфер більш поважних і аскетичних” (“Спомини”).

Сучасники майже не помітили прозових творів М. Грушевського, написаних переважно в дусі традиційного реалістичного стилю та опублікованих у різні роки в різних періодичних виданнях. Вони не вирізнялися “особливою красою форми, однаке <...> цікаві думками, в них закладеними, безпосередньою щирістю почуття, що утворює при їх читанні настрої” (В. Страшкевич). Автор