

ТЕОРІЯ СЛОВЕСНОЇ ТВОРЧОСТІ О. ПОТЕБНІ В КОНТЕКСТІ ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНОЇ ДУМКИ XX СТОЛІТТЯ

Стаття посвячена общефілософським проблемам теорії словесного творчества А. Потебни, признанию того непереложного факта, согласно которому процессуальный подход к языку как духовной деятельности касается всех форм поэтического искусства. Осуществлена попытка рассмотреть филологическую концепцию искусства слова А. Потебни в контексте литературно-теоретических поисков XX в.

Ключевые слова: Потебня, лингвопоэтика, словесное творчество, язык, духовная деятельность, слово, понимание мира и себя.

Статтю присвячено загальнофілософським проблемам теорії словесної творчості О. Потебні, визнанню того неперечного факту, що процесуальний підхід до мови як духовної діяльності стосується всіх форм поетичного мистецтва. Зроблена спроба розглянути філологічну концепцію мистецтва слова О. Потебні в контексті літературно-теоретичних пошуків XX століття.

Ключові слова: Потебня, лінгвопоетика, словесна творчість, мова, духовна діяльність, слово, розуміння світу і себе.

Shlyakhova N. M. The theory of verbal creativity of Potebnya. An article is devoted to general philosophical problems of the theory of verbal creativity of Potebnya, recognition incontrovertible fact that protsesualny approach to language as a spiritual activity to refer to all forms of poetic art. An attempt was made to consider the philological concept of art of the A. Potebnya's word in the context of literary and theoretical search of the twentieth century

Key words: Potebnya, lingvistic poetic, verbal art, language, spiritual activities, word, understanding the world and themselves.

«Праці Потебні більшою мірою належать майбутньому, ніж минулому», — зауважила Віра Франчук, підсумовуючи стан вивчення наукової спадщини вченого до 170-річчя з дня його народження [19, 156]. У цьому контексті згадаймо відомого вченого-літературознавця Івана Фізера, який на початку ХХІ століття констатував: лінгво-естетична концепція Потебні так чи інакше заторкнула основні проблеми літератури, теорії та естетики словесної творчості і разом з іншими філологічними ідеями видатних європейських мислителів започаткувала

«лінгвістичний поворот у філології і теорії літератури ХХ ст.» [18, 33].

Що стосується українського літературознавства, то, як вважає культуролог Роман Кісь, багато питань, які в загальних рисах окреслював О. Потебня і над якими протягом усього двадцятого століття напружено дискутували гуманітарії, сьогодні в Україні лише починають формуватись як відносно виокремлені проблемні поля [11, 106].

Таким «проблемним полем» української гуманітористики залишається на сьогодні і вчення О. Потебні як теоретика словесної творчості. «Роль ученого у розвитку теоретичного літературознавства й досі не висвітлено», контактував 1992 року М. Гольблог [4, 182].

Ясна річ, зрозуміти і поцінувати літературно-поетичні погляди О. Потебні неможливо без врахування його загально-методологічного підходу до мови як духовної діяльності, як роботи духу і душі. Процесуальне бачення мови як органу думки стосується всіх видів словесної творчості — мовотворення, фольклору, літератури.

У праці «Думка і мова» вчений-мислитель наголошував: слово тільки тому є органом думки і умовою розвитку «розуміння світу і себе», що має символічну, ідеальну природу, а відтак «має всі властивості художнього твору» [13, 46]. І при цьому уточнював: мова є не тільки матеріалом поезії, як мармур для скульптури, «але сама поезія», а тому поезія в ній неможлива, «якщо забуте наочне значення слова» [13, 47].

Уподібнюючи мову в усьому її багатстві, як і кожне окреме слово художньої творчості, Потебня у своїх лекціях з теорії словесності на питання, що таке поезія, дав «суху прозаїчну» відповідь, визначивши її як «особливий вид діяльності людської думки». Різницю між словом і поетичним твором вчений вбачав у тому, що в останньому більш складною є душевна діяльність, «зовнішня форма більш перейнята думкою» [14, 40].

Що ж до подібності, то як слово не виражає вже сформованої думки, так і поезія не є вираженням «готового змісту», а «могутнім засобом розвитку думки» [14, 40].

І це стосується як самого творчого процесу, так і процесу сприйняття — розуміння — тлумачення — перетлумачення завершеного твору. Якби художній твір відображав уже сформований до його появи зміст, а митець оприлюднював вже існуючу в душі ідею, «він би не мав особисто для себе ніякої потреби виражати її в образі» [13, 131], а художній твір не був би важливим для самого творця. Адже мета твору, як і слова, уточнював український вчений, створити певний суб'єктивний настрій як у самому митцтві, так і в того, хто сприймає.

Мистецтво, за Потебнею, є мовою художника, і як не можна передати свою думку іншому, а лише збудити в ньому його власну, так неможливо чітко сформулювати її у мистецькому творі, бо зміст останнього розвивається не у митцеві, а й в тих, хто його розуміє. Отже, Потебня допускає: «Слухач може значно краще мовця розуміти, що приховано за словом, і читач може краще самого поета осягнути ідею його твору» [14, 40].

Сутнісно важливим є той факт, що причини цього феномену український митець вбачає не в творчих здібностях митця, у наміри якого міг не входити вкладений у твір зміст, і не в рецептивних спроможностях читача, а в «гнучкості образу», в здатності внутрішньої форми спонукати до різного смислуотворювання.

Слід зауважити, довіра О. Потебні до творчих здібностей реципієнта художнього твору у 70-х роках ХХ століття знайшла своїх прихильників серед представників рецептивної школи естетики, на переконання яких «літературний твір набуває повноти існування тільки в читачеві» [8, 362]. То ж мав всі підстави М. Гольберг стверджувати, що О. Потебня одним із перших у світовій науці ініціював питання про значення ролі читача в історико-літературному процесі, заклав основи розуміння діалогічної природи словесної творчості. «На жаль, історію вивчення проблеми художнього сприйняття ще не розроблено» [8, 136].

У «Лекціях з теорії словесності» Потебня «найголовнішим узагальненням про відношення слова до складних поетичних творів» називає аналогічність акту творення і акту сприйняття, що й дає підстави стверджувати, «що ми можемо розуміти твір

настільки, наскільки ми беремо участь у його створенні» [15, 118]. Це явище вчений називає парадоксом, справжню реальність якого можна пояснити умовами розуміння, яке полягає не в перенесенні змісту з однієї голови в іншу, а в тому, «що в силу подібності будови людської думки певний знак, слово ... служить засобом перетворення іншого самостійного змісту, що знаходиться в розуміючому» [15, 118].

Потебня не раз писав про феномен розуміння як своєрідний творчий процес збудження, а не пересадження готової думки («розуміння, як передавання думки, неможливе»), тому будь-яке розуміння є нерозуміння.

Комунікативно-розуміючу функцію слова мислитель вбачав у тому, що воно є настільки засіб розуміння іншого, наскільки є засобом розуміння самого себе.

Діалогічність потебнянської концепції розуміння виявилась дуже близькою теорії діалогізму М. Бахтіна, який поділяв думку українського вченого про те, що розуміння не повторює, не дублює мовця, воно створює свій смисл у слухача». Однак і мовець і розуміючий не залишаються кожний у своєму власному світі, вони сходяться у новому, «у третьому світі, світі спілкування», і вступають у активні діалогічні стосунки, «розуміння завжди чревате відповіддю» [1, 209].

Маємо всі підстави вважати, що вчення Потебні започаткувало сучасну теорію діалогу. І, ясна річ, не тільки теорію діалогу, у працях українського мислителя, за влучним висловом І. Дзюби, можна знайти «передчуття» багатьох інших ідей.

Скажімо, одна з улюблених ідей Ролана Барта — ідея «безкінечної відкритості» поетичного твору для нових розшифровок читача як того простору, в якому текст дістав свій історично змінний смисл, — сприймається як перефраз відомих ідей Потебні (що про нього Барт хтозна чи й чув), про поетичний образ як постійний присудок при мінливих підметах (Гастон Башляр назвав цю якість твору його «підступністю») [5, 12].

Теза Потебні про словотворчість читача близька поетиці відкритого твору італійського теоретика-семіотика Умберко Еко, за методологією якого «відкритість» твору передбачає широке розмаїття способів його розуміння і поцінування, що ґрунту-

ється на *теоретичній, розумовій* співпраці реципієнта, «який повинен вільно інтерпретувати художній факт» [7, 92]. Щодо вільної інтерпретації то, за Потебнею, вона відносна. З одного боку свобода її зумовлюється самою природою поетичної творчості — відносна сталість образу (А) і мінливість його значення. А відтак, уточнює український мислитель, «поетичний образ в кожному розуміючому і кожному окремому випадку розуміння знов і знов створює собі значення» [16, 57].

Висловлений в такий спосіб погляд Потебні на невичерпні можливості образу збуджувати найрізноманітніші індивідуальні сприйняття/розуміння спрощувалися, як зауважив О. Пресняков, різними наступними інтерпретаторами [17, 107], як і немов би не помічали зроблене самим Потебнею уточнення: Між тим А (образ) єдине об'єктивно дане в поетичному творі при сприйнятті залишається приблизно незмінним» [15, 151]. І ця думка українського вченого виявилася близькою У. Еко, який прикметну ознаку «відкритості» вбачає у запрошенні читача «зробити твір» разом з автором, однак вважає за потрібне уточнити — *«твір у русі»* — це можливість численних особистих втручань, проте це не аморфне запрошення до необмеженої співучасті. Запрошення надає реципієнтові шанс вставити щось від себе, але це «щось» завжди залишається в межах того світу, який мав на увазі автор [7, 100].

Розвиваючись в контексті літературно-теоретичних пошуків ХІХ століття, вчення Потебні започаткувала багато герменевтичних ідей ХХ–ХХІ століть, зокрема герменевтики Поля Рікера, Г.-Г. Гадамера, М. Гайдеггера. Щодо герменевтичного методу самого Потебні, то час його формування припадає на період активного розвитку універсальної герменевтики Ф. Шлейєрмахера, який розширив герменевтику до загальної теорії активного розуміння.

Звернімо увагу на факт подібності наукової долі вченого Харківського університету і професора Гальського та Берлінського університетів Шлейєрмахера. Його найвідоміша праця «Монологи про релігію до освічених людей, які ставляться до неї з презирством» побачила світ 1799 року. Герменевтика Шлейєрмахера не була оформлена автором в окрему системну

працю, і тільки посмертно опублікована у 1832 році його учнем і другом Ф. Люкке за рукописними фрагментами автора та за конспектами лекцій студентів [12, 14]. Такий спосіб оприлюднення ідей німецького вченого не перешкодив визнанню його засновником герменевтичної науки, який поєднав у собі «віртуальність філолога з філософським генієм» [6, 517].

Що стосується філологічної теорії Потебні, то оскільки її ідеї треба було видобути і реконструювати на основі його праць з мовознавства, літературознавства, міфології і фольклору, то вона, за Фізером, існує радше в зародку, ніж є завершеним дослідженням [18, 4].

Немалу роль у цьому відіграла та сумна обставина, що Потебня, як зауважив І. Дзюба, «не наполягав на пріоритетності своїх думок і рясно розсипав їх у «зазори» між цитатами з інших авторів, часто скромно ховаючись у їх тіні [5, 4]. І далі у процесі типологічного порівняння праці Гумбольта «Про неоднаковість органів людської думки і про вплив цієї неоднаковості на розумовий розвиток людського роду» і книги Потебні «Думка і мова» І. Дзюба доводить: маємо не так інтерпретацію чи узагальнення поглядів Гумбольта, як їх поглиблення та принциповий розвиток» [5, 5]. Чи не подібне маємо й у випадку розвитку О. Потебнею ідей романтичної герменевтики як теорії активного розуміння і саме в цій своїй якості герменевтика асоціюється з іменем Ф. Шлейєрмахера. Орієнтуючи герменевтику на активне розуміння, на мовленнєву діяльність, Шлейєрмахер як і Потебня спирався на концепцію мови Гумбольта [2, 190].

Справжня теорія мистецтва розуміння ґрунтується, за Шлейєрмахером, на психологічній подібності людських індивідуальностей.

Розглядаючи процес розуміння як акт продуктивний, а не репродуктивний, О. Потебня також умовою розуміння називав подібність «будови людської душі». Духовна творча активність поета, інтерес читачів до того, що саме розумів під своїм питанням, що саме його приваблювало, зумовлюється, за Потебнею, його душевно-духовною спорідненістю з читачами, «типовістю самого поета», тим, що він «до певної міри є характерний зразок свого читача» [15, 122].

На визнанні первісної подібності всіх індивідуальностей і відносному розпізнанні кожної окремої індивідуальності ґрунтується, за Шлейєрмахерською герменевтикою, дивінаційний акт конгеніальності, безпосереднє осягнення автора, «немов перетворивши себе на іншого». Здогад, дивінація абсолютно безпосередньо переносить інтерпретатора в автора, осягає письменника тим же самим творчим актом, яким виник твір, але в аспекті рецепції.

Вже Дільтей звернув увагу на прагнення Шлейєрмахера виразити семантичну місткість герменевтичного принципу *кращого розуміння, ніж у самого автора*. У шлейєрмахерській «герменевтиці», писав Дільтей, можна знайти різні формулювання: «зрозуміти письменника краще, ніж він сам себе, зрозуміти мовлення так же добре, а потім краще, ніж його творець»; «інтерпретатор повинен спробувати зрозуміти автора краще, ніж той розумів сам себе» [6, 192; 142].

І на сьогодні справжній смисл Шлейєрмахерової формули кращого розуміння автора, ніж він розумів себе сам залишається герменевтичною загадкою як для філологів, так і для філософів.

О. Потебня допускав, що слухач може набагато краще за мовця розуміти, що приховано за словом, і «читач може краще самого поета осягнути ідею його твору». І причину цього український вчений вбачав у специфічній природі мистецького твору, зміст якого не вичерпується «задумом художника і грубим матеріалом» — обидві ці стихії суттєво змінюються від приєднання до них третьої — внутрішньої — форми. Зумовлений цією внутрішньою формою зміст твору міг і не входити в «розрахунки автора», який творить, задовольняючи тимчасові «нерідко надто вузькі потреби свого особистого життя» [13, 130]. Однак Потебня визнає ще один «парадокс»: «заслуга художника не в тому мінімумі змісту, який думався йому при творенні, а в певній гнучкості образу, в силі внутрішньої форми збуджувати найрізноманітніший зміст» [13, 130].

Отже, за герменевтичним переконанням Потебні, об'єктом розуміння є не так автор, як витворена ним художня форма, яка завдяки своїй пластичності може на рівні реципієнта в ак-

тах сприйняття — розуміння — тлумачення «збуджувати» щоразу інший зміст, давати імпульс до різного смислотворення.

Дивовижно перегукуються ці ідеї Потебні з думкою засновника філософської герменевтики Гадамера про краще розуміння, яке відрізняє інтерпретатора від автора і стосується не розуміння предмета, про який йдеться у тексті, а саме розуміння тексту, «того, що мав на увазі і висловив автор». А звідси висновок, що поета слід розуміти краще, «ніж він сам себе розумів, бо він ніяк не «розумів себе», поки в ньому формувався образ» [3, 182].

Дивною називав Потебня претензію вимагати від поетичних творів того, щоб вони говорили те ж саме, що намагається сказати з приводу них нам, «адже нас багато, а розтлумачуваний нами образ один» [16, 57].

Потебнянська теорія сприймання — розуміння — тлумачення цілковито кореспондується з феноменологічними ідеями Р. Інгардена. У праці «Про пізнавання літературного твору» один з найвпливовіших мислителів ХХ століття зауважив: «мистецькі та естетичні вартості» твору існують «в особливому потенціальному плані», тобто «естетично значущими ознаками» вони стають у процесі тлумачення/перетлумачення читачів (пригадаймо визнання українського мислителя того факту, що твір не може обійтись без читача, «як без любові»).

За Потебнею, процес сприймання поцінування літературного твору зумовлюється й творчим мисленням, естетичною чутливістю і реципієнта, і герменевтичним чуттям митця, його вмінням дозволити читачеві щось самому «домислити», спонукати розуміючого творити власні значення («неможливо визначити, скільки і який зміст розвинеться в тому, хто розуміє»).

Феноменолог Інгарден також визнає, що в творі словесного мистецтва існують «недокреслені місця», «заповнення» яких залежить «від типу свідомості конкретного читача» і творчих актів свідомості автора. А відтак літературний твір є «суто інтенційний» і водночас інтерсуб'єктивно доступний читачеві. Звідси сутнісно важливий теоретико-методологічний висновок: як такий твір не психологічний, а трансцендентний стосовно усіх свідомих переживань як автора, так і читачів» [9, 181].

Згідно з потєбняннською філологічною методологією мистецтво є творчістю в тому розумінні, що воно є не безпосереднім відображенням світу, а певною видозмінною цього відображення. А відтак виникає художня реальність, правдоподібність якої не підлягає сумніву й перевірці, оскільки у мистецтві зв'язок образу та ідеї не доводиться, а «створюється, як безпосередня вимога духу». Звідси унікальна автентичність художнього відкриття, поетичний образ не розкладається під час своєї естетичної дії, в чому й полягає його відмінність від наукової думки, яку можна висловити й інакше.

«Є багато створених поезією образів, у яких не можна нічого ні додати, ні відняти, але не має і не може бути досконалих наукових творів» [13, 141]. Прикметною ознакою художньої реальності є умовність, яка допускає неймовірність, фікцію («у царя Трояна цапині вуха»)

Тим, хто вимагає безумовної правди від словесного мистецтва, вчений пропонував відповісти на питання, що таке правда, і чи відрізнять вони правду від правдоподібності.

Р. Інгарден питання правди і правдоподібності розглядає з позиції загальної філософської теорії мистецтва. Стикаючись з фактами різнотлумачення концепту правдоподібності (істинності) творів мистецтва феноменолог замислюється, чи є правдивість самостійною цінністю за межами художності, чи вона складає «сутнісний компонент художньої чи історичної вартості твору?» Саме поняття «правдивість» як *сутнісний* компонент художньої/естетичної цінності твору філософ пропонує вживати у кількох значеннях. «Правдивість» як наслідок пізнавальних можливостей саме *художньої* літератури; «правдивість» як *досконале* втілення особливої поетичної умовності («казковості»); «правдивість» твору як «слід» діяльності й *особистості* автора; «правдивість» твору як сила його вияву на реципієнта; «правдивість» як єдність *ансамблю* якісних моментів у мистецькому творі.

Що стосується останньої ознаки «правдивості» твору, то вона за Інгарденом, завдячує саме творчому хисту митця, завдяки якому твір стає естетично активним і здатним загартовувати читача. Прикметно — про цю рису естетичної доско-

налості твору польський вчений Р. Інгарден говорить майже словами українського мислителя О. Потебні: «У цьому випадку ми часто говоримо, в творі нічого не можна змінити, не можна нічого додати чи відняти, якщо ми не хочемо зруйнувати ту особливу цінність, внутрішню гармонію, які явно виступають у творі» [10, 104].

Сам О. Потебня був переконаний — різні види мистецтва творять свою умовну правду, яка визначає природу цього мистецтва, а відтак і є «вищою правдою», від розуміння якої залежить спосіб істинного буття мистецьких творів, життя яких і полягає в тому, що у них розуміється і як розуміється» [13, 162]

ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Из архивных записей к работе. «Проблемы речевых жанров» // М. М. Бахтин. Собр.соч в 7 т. Т. 5. — М.: Русские словари, 1997. — С. 207—286.
2. Габитова Р. М. Философия немецкого романтизма: Гельдерман, Шлейермахер / Р. М. Габитова. — М.: Наука, 1989. — 160 с.
3. Гадамер Г. Г. Истина і метод. Основи філософської герменевтики / Г. Г. Гадамер. — К.: Юніверс, 2000. — Т. 1. — 464 с.
4. Гильберг М. Я. О. О. Потебня і розвиток слов'янського теоретичного літературознавства / М. Я. Гильберг. О. О. Потебня і проблеми сучасної філології. — К.: Наукова думка, 1992. — С. 182—192.
5. Дзюба І. О. О. Потебня й українське літературознавство / І. О. Дзюба. О. О. Потебня й актуальні питання мови та культури: 36. наук. праць. — К.: Вид. дім Дмитра Бураго, 2004. — С. 4—13.
6. Дильтей В. Герменевтика и теория литературы / В. Дильтей. Собр. соч. Т. 4. — М.: Дом интеллектуальной книги, 2001. — 532 с.
7. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / У. Еко. — Львів: Літопис, 2004. — 384 с.
8. Ізер Ф. Процес читання: феноменологічне дослідження / Ф. Ізер. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрецької. — 2-е видання, доповнене. — Львів: Літопис, 2001. — С. 344—368.
9. Інгарден Р. Про пізнавання літературного твору // Р. Інгарден. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубицької. — 2-е вид., доповнене. — Львів: Літопис, 2001. — С. 176—209.

10. Ингарден Р. О различном понимании правдивости («истинности» в произведениях искусства) / Р. Ингарден. Исследования по эстетике. — М.: Изд. иностр. литературы, 1962. — С. 92–113.
11. Кісь Р. Мова, думка і культурна реальність (від Олександра Потебні до гіпотези мовного релятивізму) / Р. Кісь. — Львів: Літопис, 2002. — 304 с.
12. Лановик З. Б. Інтерпретаційні моделі новітньої герменевтики і проблеми аналізу біблійних текстів / З. Б. Лановик. Герменевтика і проблеми літературознавчої інтерпритації. — Тернопіль: ТНПУ, 2006. — С. 9–60.
13. Потебня А. А. Мысль и язык / А. А. Потебня. — К.: СИНТО, 1993. — 192 с.
14. Потебня О. Думка й мова // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / О. Потебня / За ред. М. Зубрицької. — 2-е вид., доповнене. — Львів: Літопис, 2001. — С. 34–55.
15. Потебня А. А. Теоритическая поэтика / А. А. Потебня. — М.: Высш. шк., 1990. — 344 с.
16. Потебня А. А. Из записок по теории словесности / А. А. Потебня. Басня. Пословица. Поговорка. — Харьков, 1905. — 162 с.
17. Пресняков О. П. Литературоведение и филология в наследии А. А. Потебни / О. П. Пресняков. — Контекст. 1977. М.: Наука, 1978. — С. 105–142.
18. Фізер І. Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні. Метакритичне дослідження / І. Фізер. — К.: Вид. дім «Км Academia», 1993. — 112 с.
19. Франчук В. Вивчення спадщини О. О. Потебні в Україні (1975–2000) / В. Франчук. О. О. Потебня й актуальні питання мови та культури: Зб. наук. праць. — К.: Вид. дім Дмитра Бурого, 2004. — С. 150–157.