

ПСИХОЛІНГВІСТИЧНА ТЕОРІЯ О. ПОТЕБНІ У ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВІ: ВИТОКИ, СТАНОВЛЕННЯ, РОЗВИТОК

Аналізується психолінгвістична теорія О. Потебні від її європейських витоків – філософії мови В. Гумбольдта, суб'єктивного ідеалізму Й.Г. Фіхте, філософії мистецтва Ф. Шеллінга – та її вплив на розвиток літературознавства й перекладознавства ХХ ст. Основна увага зосереджена на ключових ідеях О. Потебні про зв'язок мови та мислення, національної категоризації творчості, передачі художнього образу. Окреслено вплив ідей українського вченого на психолінгвістичні теорії його послідовників.

Ключові слова: мова, творчість, мислення, художній світ, переклад, теорія, О. Потебня.

Серед джерел виникнення психолінгвістичної теорії О. Потебні чітко вирізняються два основних, синхронних у часі: філософія мови В. Гумбольдта та суб'єктивний ідеалізм Й.Г. Фіхте. Висловлюючи погляди, суголосні з ідеями Й.Г. Гердера, обидва вчені по-своєму опрацьовували проблеми зв'язку мови з національним духом, можливості відтворення та передачі думки тією ж мовою та в іншомовному середовищі. Вважаючи, що мова є духом нації, своєрідним світобаченням, В. Гумбольдт увів поняття „мовна свідомість народу” (*Nationeller Sprachsinn*) і опрацьовував постулат про те, що розуміння мови пов'язане з розумінням духу народу, його світогляду. „Мова пов'язана з формуванням духовної сили нації. Але розуміння самотнього життя народу і внутрішньої будови окремої мови... повністю залежить від уміння побачити своєрідність національного духу в його повноті... Мова є органом внутрішнього буття, навіть самим буттям... Вона тому всіма найтоншими нитками свого коріння зрослась із силою національного духу, і чим сильніший вплив духу на мову, тим закономірніший і багатший розвиток останньої” [3, с. 47]. По суті мова є лише продуктом свідомості нації, тому всі питання щодо внутрішнього життя мови неможливо розглядати поза межами духовної сили, національної ментальності та самотності. Так само, як у кожній національній мові закладено унікальне світобачення, в індивідуальній мові закладена частина самості її носія, тому мислення не просто залежить від мови в цілому – воно зумовлене кожною окремою мовою. Такі думки були суголосні з ідеями Й.Г. Фіхте, який вважав, що „то не народ висловлює свою свідомість, а його власна свідомість говорить із нього” [12, с. 124].

Мова перебуває на межі проникнення чуттєвого і духовного світів, тому неможливо сказати, до якого з них вона належить. Вона є виявом людської сутності, головною передумовою людського взаєморозуміння. Мова для людей виконує роль постійного посередника і перекладача, спільної природної сили, яка говорить з усіх них.

Попри абсолютну спорідненість ідей Й.Г. Фіхте та В. Гумбольдта, В. Гумбольдт абсолютно не поділяв Фіхтівського оптимізму щодо реальних можливостей перекладу, вбачаючи корінь проблеми значно глибше, ніж у досконалому опануванні іноземної мови. Для нього процес перекладу полягав не просто у передачі думок з однієї мови на іншу, а у *відтворенні світу в іншій системі мислення*, адже в мові здійснюється „перетворення світу в думку”. Щоби усвідомити себе і світ речей, людина оточує себе світом звуків. Вона „виплітає” мову із себе і вплітає себе в неї. Те ж саме відбувається з кожною національною мовою: вона витворюється із глибини народу, приймаючи цей народ у своє лоно. На думку В. Гумбольдта, мова є не лише продуктом творчості індивідуального чи народного духу, в якому криється та відкривається невідоме, – вона, водночас, є особливою безперервною творчою діяльністю. У процесі перекладу треба переносити на іншу мову власне або чуже світорозуміння, для чого необхідні надзвичайні зусилля. Шлях до пошуків більших можливостей у слові починається тоді, коли в душі пробуджується відчуття мови не просто як засобу спілкування та взаєморозуміння, а як реального світу з власним духом та внутрішньою енергією, який протистоїть навколишній дійсності. Дійсності протистоїть також і сфера творчості, бо вона перебуває в абсолютно *іншому вимірі* – у площині художньої уяви. Позаяк таємниця буття криється в індивідуальній неповторності окремої особистості чи народу, то ключ до розуміння слід шукати у проникненні в окрему душу людини чи нації. Оскільки найважливішим при перекладі виявляється відтворення усього, що не належить до дійсності, а знаходиться поза її межами, то, як вважав учений, досягнути успішних результатів у процесі перекладу майже неможливо. До того ж сама множинність мов загрожує єдності розуміння.

Незважаючи на те, що В. Гумбольдт сам довгий час працював над художніми перекладами (зокрема, результат багаторічної праці над „Агамемноном” Есхіла довів можливість подолання багатьох труднощів), і на те, що вважав переклад однією з найнеобхідніших справ у будь-якій літературі, як засіб передачі певних форм мистецтва, збагачення і розвитку нації, розширення виражальних властивостей кожної мови, – він увійшов в історію літературознавства як учений, який не визнавав можливості адекватного відтворення іншою мовою будь-якого художнього твору. Широкого розголосу набула позиція В. Гумбольдта, окреслена з цього приводу в його листі до А. Шлегеля, де він висловив сумнів у самій можливості успішного перекладу, позаяк, в будь-якому разі, перекладач неминуче повинен розбитись до

одного з двох підводних каменів: або точно дотримуватись оригіналу за рахунок смаку і мови власного народу, або ж вдаватись до тонких нюансів культурної традиції свого народу, жертвуючи при цьому точністю оригіналу.

Ідеї Й.Г. Фіхте та В. Гумбольдта, посилені активним розвитком фольклористики та культурології, набули значного розголосу в Європі, стали міцним підґрунтям для подальших досліджень та поштовхом до переосмислення проблем розуміння і перекладу. Відлуння їхніх поглядів знаходимо у працях багатьох мислителів Європи ХІХ ст., особливо у вченні романтиків (такою, зокрема, є праця Ф. Шлегеля „Філософія мови і слова”). На подібних позиціях стояв послідовник В. Гумбольдта Г. Штейнталь, який, шукаючи можливості розв’язання проблеми етнічної психології сприймання, заклав основи культурної антропології, розробив суб’єктивно-ідеалістичну концепцію мови. У центрі його зацікавлень були також проблеми, пов’язані зі співвідношенням духу мови, народу, культури і традиції, можливості їх відтворення в іншомовному та іншокультурному просторі. Він, як і В. Гумбольдт, Ф. Шлегель і П.-Б. Шеллі, а згодом Ф.Д. Шляєрмахер, підкреслюючи роль перекладів у розвитку літератури та культури народу, з одного боку, відстоював позиції щодо необхідності збереження в перекладі „чужинності” мови і культури оригіналу, а з іншого – висловлював думку про непосильність завдання розуміння та відтворення чужих ідей, чужої душі.

У ХХ ст. дослідження мови як засобу концептуалізації світу, як світобачення народу продовжувалися в межах окресленого В. фон Гумбольдтом та його послідовниками підходу. Коротко їхні висновки можна підсумувати словами Алессандро Дюранти, який працює у цьому ж напрямі: „Мова, що передається від покоління до покоління – могутній інструмент для розуміння світу, який формує категорії мислення, але й, водночас, тим самим обмежує наші можливості бачення речей” [4, с. 19].

На слов’янському ґрунті, зокрема в українській науці ХІХ ст., розробка ідей німецьких учених набула цілісної форми у вченні О. Потебні, центральною віссю якого є вивчення зв’язку думки (мислення) та мови (зокрема, художнього слова) як нероздільних сфер: нема думки без мови і мови без думки, водночас мова не виражає думку, а створює її. Психолінгвістична концепція О. Потебні про триєдину сутність художнього слова окреслена вченим у формулі $X = a < A$, де X – це внутрішній зміст слова (твору), його ідея; a – його письмове вираження (текст); A – образ, його сприйняття окремою людиною, зумовлене позалінгвістичними чинниками, головними з яких є національна та індивідуальна свідомість. Відштовхуючись від аксіоми В. Гумбольдта, що „найважливішою метою всіх мистецтв є перетворення дійсності в образ”, О. Потебня дійшов висновку, що художня творчість є мисленням в образах: „Без образу немає мистецтва, зокрема поезії” [9, с. 83].

Досліджуючи головні компоненти художнього твору – форму, зміст, образ, – О. Потебня став одним із перших учених, які вивчали процеси втілення художньо-образного світу твору в мові та його сприйняття через мову; окреслювали залежність між послідовністю знакових форм, літературним зображенням та естетичним сприйманням. На думку українського вченого, в літературі, особливо в поезії, художній образ є центром кожного окремого твору і засобом генерування думки, оскільки саме образ, як внутрішня форма зображення дійсності, є способом, через який мова викликає в реципієнта відчуття реальної дійсності. Таким чином, „Потебня підніс мистецький образ як центральну категорію своєї поетики” [11, с. 37]. Досліджуючи теорію О. Потебні, І. Фізер визначив два види літературних художніх образів, які творяться різними способами. З цього приводу він писав: „Образ постає або як ненастанно вибудувана сукупність образів, або як трансцендентальне поєднання їх. Ці два види образів і в теоретичному освітленні, й у практичному вияві неподібні. Перший співвідноситься з алгебраїчною групою і залежить від комбінаторних можливостей даної синтаксичної системи, або, як це назвав Потебня, від „способу комбінування”. Його елементи з різною мірою завершеності розпорошені по всьому тексту. Другий є свого роду неподільною цілісністю, що цілеспрямовано створюється у важливих точках твору або у його закінченні” [11, с. 37].

Ці два види образів у літературному творі виконують неоднакові функції. Оскільки перший спрямований на ізоморфне зображення дійсності, то його метою є „встановити подібність між текстуальним зображенням і наперед уявленою дійсністю” [11, с. 38]. Другий образ спрямований на символічне зображення дійсності, маючи на меті виявити „несумісність між зображенням і його значенням” [10, с. 68]. Визначаючи естетичні та психологічні можливості обох образів та процесів, викликаних ними, Потебня надає перевагу другому, адже тоді „поетичний образ, щоразу коли він сприймається й оживляється тим, хто його розуміє, говорить йому щось інше і більше, ніж те, що в нього безпосередньо включене” [10, с. 68]. В художньому творі образ чи внутрішня форма виступає на перший план і через нього пізнається значення, думка, ідея. Емоційно містким образ стає внаслідок його багатозначного смислу, що створюється за рахунок невідповідності плану вираження, тобто того, що говориться, і плану змісту, тобто того, що треба розуміти під висловлюванням. У поезії секрет поетичності полягає в тому, що „образ є меншим від значення, а специфіка мистецтва ґрунтується на невідповідності кількості образів безлічі можливих значень” [6, с. 16]. У літературі, на відміну від інших видів мистецтва, закладено неабиякий потенціал щодо творення художньої образності. Адже тут кожне слово, яке є образним за своєю природою і містить ряд значень, може викликати найрізноманітніші уявлення, створюючи різний зміст. До того ж питання стоїть не лише у віднайденні в іншій мові іноземного відповідника кожного окремого слова. У праці „Думка і мова” О. Потебня відстоює позицію, згідно з

якою жодне слово однієї мови „не покриває” слова з іншої, тим більше, – комбінації слів, картини, почуття, – реальна суть їх зникає при перекладі. З урахуванням комбінаторних можливостей слів та багатозначності поетичних тропів, створених на основі асоціацій шляхом поєднання слів, цей потенціал помножується у необмежену кількість разів. Як зазначав ще В. Гумбольдт, синтез створює щось таке, що не існує саме по собі в жодній частині цілого; мистецтво через творчу уяву поєднує чуттєві феномени і через них веде нас до бачення ідеальної цілісності. Суперечність між одиничністю образу та безконечністю його можливих окреслень виникає не лише тому, що у значенні слова завжди закладено більше, ніж в уявленні, і саме слово слугує лише „точкою опори для думки”, а й тому, що за допомогою слова не можна передати іншому своєї думки, а можна лише пробудити в ньому його власну. Через мову автор може викликати думки у читачів чи слухачів його твору, але тільки через художній образ письменник забезпечує широту і багатство значень; тоді окремий образ здатний створювати цілий світ уявлень, думок і переживань у сприйманні інших людей. Це зумовлено ще й тим, що кожен образ містить у собі низку ознак, які необхідно поєднати у свідомості, але лише одна з цих ознак може домінувати в уяві, творячи відчуття цілісного предмета. І в кожному окремому випадку домінантна ознака буде іншою.

Таким чином, оригінальність художнього твору, його здатність викликати певне значення полягає не у новизні його зовнішнього обриса, а „в певній гнучкості образу, в силі внутрішньої форми викликати найрізноманітніший зміст” [10, с. 182]. Так само, як існує відмінність між емпіричним світом та духовною реальністю, існує відмінність й між художнім твором та його змістом. Оскільки в художньому слові синкретично поєднуються два виміри – його об’єктивне значення та суб’єктивне (потенційно багатозначне), то його зміст завжди залишається абстрактним, прихованим і складним для розуміння. Наскільки його вдасться розкрити, залежить від творчих здібностей окремої особистості. Відтак, О. Потебня наполягав на активній ролі особистості у процесах поетичного творення і сприймання. Вважаючи основною функцією поезії когнітивну (при цьому він наголошував не стільки на пізнанні читачем об’єктивної дійсності, скільки на пізнанні власного внутрішнього світу), український філолог послідовно відстоював думку, що триєдина структура мистецького твору виникає лише у процесі естетичного сприйняття. До появи читача або слухача твір ніби очікує свого завершення у сприйнятті. Оскільки слово є „опорною точкою думки”, а мова є тим єдиним засобом, через який пізнається дійсність, то для виникнення повної структури твору поетичний текст мусить бути актуалізований мовленням пізнаючого суб’єкта. Між людиною та світом постає мовний шар, через який вона сприймає та переживає реальність і який вона не може ігнорувати. Мова при цьому відіграє подвійну роль – полегшувальну й утруднювальну, бо перетворює пізнання на дуже складний процес. Тут постає питання не лише про

індивідуальну систему мовлення поодинокого читача чи слухача, а й про складні ієрархічні структури національних мов, закорінених у культурах, традиціях, специфіці мислення. Так, О. Потебня впритул підійшов до проблеми перекладу – відтворення художнього твору засобами іноземної мови і, як завершення цього процесу, – до сприйняття його крізь призму іншої національної свідомості.

Услід за В. Гумбольдтом, який вважав, що навіть окреме слово в іншій мові має зовсім інше значення, О. Потебня заперечував саму можливість точного/повного відтворення оригіналу мовою іншого народу, передачу окремих деталей, поетичних нюансів, мікроелементів, які в сукупності становлять ієрархічну структуру художнього твору. Зважаючи на те, що всі мови закорінені в народній свідомості, він твердив, що „переклад з однієї мови на іншу є не передачею тої самої думки, а генеруванням іншої, відмінної...” [10, с. 265].

Попри скептичне ставлення О. Потебні до можливостей художнього перекладу, з його теорії можна вивести критерії, які є необхідними при відтворенні художнього тексту іншою мовою. Основним з них є обов'язковість збереження і передачі триєдиної структури твору в рамках іншомовної системи. Якщо взяти до уваги тезу О. Потебні, що „поетичний образ служить зв'язком між зовнішньою формою і змістом (значенням)” [9, с. 140], можна обґрунтувати висновок, що художній образ є визначальним елементом, основою, на якій повинен будуватись поетичний переклад, і досягти адекватного відтворення образу при перекладі твору можна тільки через цілісне відтворення форми і змісту поетичного тексту. Гармонійна єдність змісту і форми художнього твору тут постає одним з основних законів мистецтва. Тому у процесі перекладу найголовніше завдання полягає в майстерному відтворенні гармонії цієї єдності. Перекладач повинен „розщепити” єдність форми і змісту оригіналу й синтезувати їх у нову єдність у такий спосіб, щоби незмінним або ж якомога менш деформованим залишився художній образ твору. При цьому слід пам'ятати, що зміст твору – це не сукупність його елементів, а кореляція вибраного, пропущеного через думку, де внутрішнє значення залежить від комбінаторики слів та сенсів. Тому, якщо надати перевагу одній зі сторін, нехтуючи іншою, твір втрачає цілісність, глибину, деформується художній образ. Нехтування формою заради збереження змісту при перекладі жодним чином не виправдовується. Форма не може розглядатись як другорядна характеристика твору щодо його змісту, оскільки вона є способом репрезентації змісту. Тому будь-яка зміна форми є водночас і зміною змісту, тим більше, коли мова йде про поетичний твір, форма якого характеризується багатьма чинниками: особливостями версифікації, ритмікою, метрикою та ін.

Художній твір – це насамперед лінгвістична даність, дві площини якої – вираження й зміст – асиметричні. Тому, коли в перекладі виникає завдання створення окремого емоційно забарвленого явища чи художнього образу, форма його вираження стає активною. Кожен

відтінок, кожна деталь бере участь у формуванні необхідної для індивідуалізації явища визначеності, підсилює міру цієї визначеності. Чим активніша форма, тим вона багатогранніша, чим більше вона окреслює всі відтінки безпосереднього змісту, тим вища міра його визначеності. У цьому функціональному сенсі формула про єдність форми та змісту повинна розумітись не як стабільний результат діяльності митця чи перекладача, а як безперервний процес, як постійна тенденція художнього твору, який прямує до чимраз більшої міри визначеності. Зміст реалізується або послідовно від початку до кінця часового розгортання твору, або раптово – у специфічних його точках. У першому випадку зміст постає як *інтеграл значень* усіх його образів, у другому він є *диференціалом* низки думок, викликаних цими образами.

Цей процес стосується і людини, яка повторно сприймає певний твір, знаходячи в ньому все нові й нові сторони і відтінки визначеності змісту. Саме тому можна перечитувати вже добре відомі нам твори, де все здається знайомим, і водночас сприймати в них ті моменти, які раніше залишалися непоміченими. Розглядаючи це питання, О. Потебня висловив думку, що „один і той же художній твір, один і той же образ по-різному впливають на різних людей і на одну й ту ж особу в різний час, так само як одне і те саме слово кожним розуміється по-різному; тут відносна незмінність образу при змінному змісті” [9, с. 23]. Результат, окреслений низкою позатекстових чинників, часто залежить ще й від особливостей творчої уяви, фантазії кожної окремої особистості, особливостей її художньої натури. Ці характеристики часто є вирішальними і для митця, і для перекладача, що, за словами Новалиса, повинен бути „поетом поета”, тому мусить володіти мистецтвом образотворення не менш вправно, ніж автор оригіналу. Ще одним вагомим критерієм у процесі розуміння та перекладу є проникнення у внутрішню енергію слова. Внутрішньою енергією окремого слова, на думку О. Потебні, є його етимологічне значення, що водночас постає символом предмета; енергією ж твору є закладений у ньому смисл, закорінений в національну систему народної творчості, культурні цінності, історичний досвід. Однак, саме цей пласт становить бар’єр розуміння для людини, вихованої в іншій національній ситуації. Якщо перекладачеві вдасться подолати бар’єр, то це буде запорукою його успішної праці, основою для створення відносно адекватного перекладу.

На початку XIX ст. значно сильніше, ніж згодом, виявлявся зв’язок індивідуальної художньої творчості з фольклорною системою народу її автора, закоріненість літератури в усну народну традицію була очевидною. Приділяючи багато уваги вивченню специфіки народних текстів, О. Потебня у своєму вченні не залишав жодних шансів на можливість створення рівнозначних за силою вислову та образною структурою перекладів зразків народнопоетичної творчості. Як і більшість німецьких романтиків, український вчений вважав, що людина однієї національності не здатна досягнути такої глибини

розуміння твору іншонаціональної літератури, якої може досягти людина, що народилась і була вихована у лоні цієї нації. Грунтуючись на філософії мови В. Гумбольдта, „Філософії мови і слова” Ф. Шлегеля та вченні Г. Штейнтала про зв'язок мови з духом народу, національною культурою та звичаями, О. Потебня розробив власний інтегральний підхід до мови як явища, що пов'язує реальність із духовним досвідом, минуле – з теперішнім та майбутнім. Так само, як окреме слово чи художній твір, мова володіє власною внутрішньою силою, що керує нею, є джерелом її розвитку, основою нового сенсоутворення. Для О. Потебні мова – це не замкнена схема, а постійний процес, *когнітивна енергія*, в якій закладена генеруюча сила образності. Перекладач, як і кожен митець, особливо той, чия творчість безпосередньо пов'язана з художнім словом, повинен опанувати генеруючу владу мови: уміти черпати з неї енергію для сенсоутворення, вміти поєднувати її із силою думки, можливостями образної уяви, творчої фантазії – авторської та власної. У такому підході простежуються перегуки з думкою, неодноразово висловлюваною Ф.В.Й. Шеллінгом: „чим глибше ми проникаємо в мову, тим сильніше виявляється, що її глибина перевищує глибину будь-якого творчого породження” [15, с. 202], оскільки „сама мова є... досконалим твором мистецтва” [16, с. 56]. Отже, робота перекладача – подвійне завдання: він повинен не лише перекласти художній твір, а й змінити у ньому одну національну мову як мистецьку систему на іншу. Без успішного здійснення останнього неможливе досягнення успіху в першому завданні, адже мова як засіб формування думки та стійких традицій не лише впливає на літературні матриці жанрів та стилів, а й безпосередньо залучена до процесу „відливання” цих матриць.

У своїх поглядах О. Потебня не тільки значно випередив вчення Ф. де Соссюра про триєдину структуру мови (місце знаків у формуванні звукового образу (картини), залежність значень однієї мови відносно інших мов; ідеї про роль індивідуальної та національної психології у процесі творчості та сприймання, відтак – погляди, розроблені кілька десятиліть пізніше школою рецептивної естетики, вчення М. Гайдеггера про мову як дім буття), а й упритул підійшов до опрацьованої у ХХ ст. ідеї мовного моделювання дійсності. Кожна „мова конструює, вибудовує саме ті виміри і „грані” безконечновимірної позамовної реальності (у тому числі і щонайвищої реальності універсального людського духу), які невідомі іншим етнокультурним (лінгвокультурним) системам” [8, с. 15]. Тому кожна мова є не просто іншою візією світу, що вибудовує його власні інтерпретаційні моделі; вона сама є іншим світом, бо є носієм самостійної системи мислення, по-своєму структурує дійсність. Навколо кожного народу його мова описує коло (за В. Гумбольдтом – чарівну замкнену лінію), вибудовує його світ, що опосередковує сприймання, налаштовує весь механізм думки особливим чином. Відтак різні мови по-різному осмислюють життя і довкілля, дають *різний кут зору, різну перспективу* погляду на одні й ті ж феномени.

Тому в різних мовах відбувається різне „комбінування” (термін Потебні) сенсів, смислових одиниць, які у кожному зі світів по-різному моделюють схожі явища. „Інакшість” різних мовних світів зумовлює різні „напрями руху думки”, сприяє накладанню сенсів на дійсність іншої лексичної та асоціативно-образної мережі, „павутини смислів”, яку К. Гірц в „Інтерпретації культур” [2, с. 542] називає образним/уявним універсумом (*Imaginative universe*). Усталені моделі світосприймання і світобачення „викроюють” з об’єктивної дійсності „власну картину світу” за лекалами інтерпретативних моделей, притаманних духовному досвіду культурного (етнічного) середовища.

У такому висвітленні переклад постає як „маргінальний твір, який стоїть „на межі” двох світів в аспекті інтерференції різних картин світу” [8, с. 103], тому перекладачам доводиться віднаходити площину спільних чи дотичних сторін у картинах світу – на рівні світосприймання, світорозуміння, універсальних істин.

Учення О. Потебні набуло широкого розголосу. Наприкінці ХІХ – поч. ХХ ст. психолінгвісти продовжили пошуки у сфері розуміння, що вилилось у спроби створити єдину мову для всіх жителів Землі (такими, зокрема, були спільна знакова мова В. Хлебнікова, планківська мова космосу; згодом – „нейтральна мова спостереження” У. Куайна, пошуки „спільного мовного знаменника” Д. Девідсона, „нейтральна матриця” Б. Маркова та ін.). Подібні ідеї, що формувались на вченні гумбольдтіанців про внутрішню форму, або ж на вченні неокантіанця Е. Кассіра про „символічні форми”, чи Е. Сепіра про мову як форму, в якій „відливається” думка, відкривали нові можливості для розуміння, віднайдення спільних сенсів.

Подальший розвиток перекладознавства здійснювався з усвідомленням необхідності подолання однобічного ставлення до перекладу, при якому слова різних мов – це різні означення для однакових об’єктів. Ряд учених (зокрема, Ж. Мунен, А. Мартіне) постулювали думку про те, що вивчити чужу мову та опанувати мистецтво перекладу означає не повісити нові ярлики на знайомі об’єкти, твори, а навчитися по-іншому аналізувати світ, бачити художню реальність в іншому світлі. Багато учених ХХ ст. дійшли згоди у тому, що хоча будь-яка інтерпретація відштовхується від загального розуміння світу, кожна мова містить правила та способи зображення навколишнього світу (у Л. Вітгенштайна [1, с. 311] мова є формою життя, що окреслює межі світу і водночас показує світ; вона означає, а не відображає світ); тому *інша мова – це інший тип інтерпретації*. Вибір мови перекладу – це вибір інтерпретації. Згідно з Е. Сепіром та Б. Уорфом, кожна національна мова має власну онтологію, тому ні в думках, ні у дійсності не існує чогось такого, що б зумовило єдність мов та дало можливість їх розуміння і перекладу. Звідси – неможливість правильного/точного перекладу (У. Куайн), неможливість радикальної інтерпретації (Д. Девідсон).

До того ж учені ХХ ст. переосмислили висновки своїх попередників про тотожність мови та думки. Так, у М. Гайдеггера вони

повністю протиставляються: думка радикально позачасова та позапросторова; знаходячись у свідомості трансцендентального суб'єкта, вона сама диктує світу свої масштаби і замість того, щоби змінюватись у часі, конструює власний ідеальний простір та час [14, с. 13]. Л. Вітгенштайн задається питаннями, що саме відбувається, коли ми при написанні листа чи у час перекладу намагаємось знайти правильне вираження для наших думок? Може, думки існують і дані нам заздалегідь, а ми шукаємо способів висловлення їх у мові? І якими повинні бути відповіді на запитання: чи існує в людини думка, перш ніж вона шукає для неї вираження? Або ж, що собою являє думка до її вираження? [1, с. 335] Пізніше М. Фуко значно поглибить подібний підхід, запитуючи: „Як стало можливим, що з'явилося саме таке висловлювання, а не якесь інше на його місці?” [13, с. 44]. Такі питання переводять проблеми перекладу в дещо іншу площину: що перекладач відтворює у своїй роботі – мову чи думку, фрази чи сенси? Відтак, при створенні іншомовної версії повинні зберегтись і мова автора (і як вияв національної мови, і як його неповторний стиль, навіть з усіма недоліками), і його думки повинні залишитись незмінними.

Проблемам зв'язку мови та мислення відведено багато уваги у наукових працях Дональда Девідсона, який значно доопрацював філософію мови ХІХ – початку ХХ ст. У своїй праці „Мислення та мовлення” він порушує проблему невисловлюваних думок і ставить питання про можливість існування мислення відокремлено від мовлення в іншому ракурсі: Чи володіє суб'єкт, який не може підібрати правильні слова, чіткою думкою? Англійський учений переосмислює загальноприйняте припущення, що мовлення та думку легко зрозуміти, зіставляючи їх між собою, і що кожне з них може бути проаналізоване у термінах іншого. Д. Девідсон переконаний у протилежному: „Ні мови, ні мислення не можна повністю пояснити одне через одного, ні те, ні інше не є пріоритетним з концептуальної точки зору. Вони дійсно зв'язані у тому сенсі, що потребують одне одного, аби бути зрозумілими; однак цей зв'язок не настільки повний, щоби можна було повністю пояснювати одне через інше, навіть коли він достатньо підкріплений підтвердженнями” [5, с. 222]. Тому, на його думку, будь-який переклад вимагає радикальної інтерпретації (що переводить його у герменевтичну сферу), а теорія перекладу не може обійтись без урахування як мінімум трьох мов: об'єктної, суб'єктної та метамови [5, с. 187].

Подібні спостереження знаходимо й у дослідженнях Мішеля Фуко, який наприкінці ХХ ст. висловив думку про „необхідність залишитись у *вимірі мови*”. Незважаючи на те, що французький учений свідомо відмежовується від проблеми суб'єктивності мови, він заторкує інший пласт суміжних питань: проблематику мовного поля та полів висловлювань; правила та типи висловлювань – *частотність, ймовірність, регулярність, оригінальність, повторюваність, умови, контекст* тих чи інших висловлювань у різні історичні епохи, у різних дискурсах. Дослідник вважає, що стосовно проблем перекладу

необхідно вивчати „точки заломлення мов”, точки еквівалентності, виявити „місце зустрічі” між різними мовами (це можна зробити, проаналізувавши організацію тексту), описати „простори розбіжностей”, розпізнати „міжмовну конфігурацію” [13].

Такий підхід до мовно-психологічного та культурологічного підґрунтя розуміння художніх творів привів до зміщення акцентів у перекладознавстві, став поштовхом до пошуків позитивної сторони мовного розмаїття. Учені дедалі частіше почали вбачати в міжкультурній комунікації *джерело нових векторів* мислення та розуміння для кожної окремої культури чи літератури: „Проникнення в „дух” нової мови завжди породжує враження наближення до нового світу – світу зі своєю інтелектуальною структурою. Це нагадує подорож – відкриття нової країни, і найбільшим здобутком від такої подорожі є те, що власна мова постає у новому світлі” [7, с. 596]. Тому, хто не знає іноземної мови, не знає і власної, яка чіткіше окреслюється у світлі сенсів чужої культури.

На подібних позиціях зупинилося неогумбольдтіанство ХХ ст., відстоюючи думку, що множинність мов сприяє збагаченню знань шляхом множинності способів бачення, надає можливості переоцінки часткового знання як єдино можливого. Адже, „різний кут зору, різна перспектива бачення, що властива мовним картинам світу, мовленнєвим системам, не тільки виявляє, фіксує, семантично артикулює різні „виміри” дійсності, а й вибудовує те реальне її багатоманіття (у тому числі й дійсності самої думки, внутрішнього пізнавального, емоційного, етнопсихологічного досвіду народів), яке може бути взаємодоповнювальним у загальному духовному досвіді людства” [8, с. 124]. Подібний підхід зустрічаємо і в новітньому літературознавстві, де залучені немалі зусилля для подолання національного егоцентризму на користь розробки міжлітературного розвитку взаємного збагачення різних національних літературних систем через посередництво художнього перекладу. Тези про рівноцінність різних літератур, про необхідність вивчення їх національної самобутності на тлі загальних закономірностей світового літературного процесу, про взаємопроникнення і взаємозумовленість генези та типологічної сутності літературних явищ, про вивчення міжлітературних зв'язків, сходжень у широкому контексті, а також про роль, яку при цьому виконує художній переклад, широко опрацьовані у ХХ ст. (зокрема, у працях В.М. Жирмунського, Д. Дюришина, Д.С. Наливайка, І.Г. Неупокоевої та ін.).

Отже, психолінгвістична теорія О. Потебні та психолого-лінгвістичні дослідження у сфері художнього слова його послідовників відіграли важливу роль для подальших пошуків, стали підґрунтям для багатьох ідей кінця ХІХ – ХХ ст. Ними були позначені ідеї про мовну закоріненість культурної та соціальної антропології, про взаємозв'язок мислення, мови та образів у психоаналізі З. Фрейда та Ж. Лакана, про владу мови над людиною у вченні екзистенціалістів (зокрема, Ж.-П. Сартра), а також концепції мови Е. Сепіра, Дж. Сірля, М. Фуко,

теорія мовленнєвої дії Дж. Л. Остіна (особливо проблема дихотомії та співвідношення щоденної та художньої мови, розриву між усною та писемною формами мови), теорії дискурсів та ін. Результати спостережень у сфері психолінгвістики активно впливали й на подальший розвиток перекладознавчої науки. Найбільш плідними були результати у розвитку герменевтичного вектора. Тут проблема психологічної інтерпретації отримала цілісну завершену форму у вченні Г.-Г. Гадамера про формування в мові індивідуального й національного світогляду та світорозуміння. Таким чином, проблема художнього перекладу була переведена у русло інтерпретації та національного контексту. Тут переклад часто поставав як самоаналіз мови у зв'язку з її національно-історичною традицією, який нерідко виявляв необхідність оновлення та переструктурування художніх систем. До сьогодні багатьма ученими у сфері філософії мови, літературознавства та перекладознавства розгортається багатовекторна теорія О. Потебні та виконується настанова М. Фуко про „необхідність залишитись у вимірі мови”. Цей вимір продовжує свій незаперечний вплив на формування новітніх теорій перекладу.

1. *Вітгенштайн Л.* Tractatus Logico-Philosophicus. Філософські дослідження / Людвіг Вітгенштайн. – К. : Основи, 1995. – 311 с.
2. *Гірц К.* Інтерпретація культур / Кліфорд Гірц. – К. : Дух і Літера, 2001. – 542 с.
3. *Гумбольдт В.* О различии строения человеческих языков и его влияния на духовное развитие человечества / Вильгельм Гумбольдт // Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию. – М. : Прогресс, 1984. – 397 с.
4. *Дуранті А.* Мовне розмаїття / Алессандро Дуранті // Альманах Перекладацької Майстерні 2000–2001. – Т. 2. – Кн. 2. – Львів–Дрогобич : КОЛО, 2002. – С. 5-34.
5. *Дэвидсон Д.* Радикальная интерпретация / Давид Дэвидсон // Дэвидсон Д. Истина и интерпретация. – М. : Праксис, 2003. – С. 182-257.
6. *Иваньо И., Колодная А.* Эстетическая концепция А. Потебни / И. Иваньо, А. Колодная. // Потебня А.А. Эстетика и поэтика. – М. : Искусство, 1976. – С. 3-18.
7. *Кассирер Э.* Избранное. Опыт о человеке / Эрнест Кассирер. – М. : Гардарика, 1998. – 780 с.
8. *Кісь Р.* Мова, думка і культурна реальність (від О. Потебні до гіпотези мовного релятивізму) / Роман Кісь. – Львів : Літопис, 2002. – 304 с.
9. *Потебня А.А.* Теоретическая поэтика / Александр Потебня. – М. : Высшая школа, 1990. – 342 с.
10. *Потебня А.А.* Эстетика и поэтика / Александр Потебня. – М. : Искусство, 1976. – 195 с.
11. *Фізер І.* Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні (Метакритичне дослідження) / Іван Фізер. – К. : Видавничий дім „КМ Academia”, 1993. – 112 с.
12. *Фіхте Й.Г.* Промови до німецької нації / Йоган Готліб Фіхте // Мислителі німецького Романтизму. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2003. – С. 110-134.

13. Фуко М. Археология знания / Мишель Фуко. – К. : Основы, 2003. – 325 с.
14. Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет / Мартин Хайдеггер. – М., 1993. – 335 с.
15. Шеллинг ФВ. Введение в философию мифологии / Фридрих Шеллинг // Шеллинг Ф.В. Соч.: В 2-х томах / Пер. с нем. – Т. 2. – М. : Мысль, 1989. – 636 с.
16. Шеллинг Ф.В. Философия искусства/ Фридрих Шеллинг [Пер. с нем.] – М. : Мысль, 1966. – 495 с.

Аннотация

В статье анализируется психолингвистическая теория А. Потебни от ее европейских истоков – философии языка В. Гумбольдта, субъективного идеализма Й.Г. Фихте, философии искусства Ф. Шеллинга – и ее влияние на развитие литературоведения и переводоведения XX века. Основное внимание сосредоточено на ключевых идеях А. Потебни о взаимосвязи языка и мышления, национальной категоризации творчества, передачи художественного образа. Очерчено влияние идей украинского ученого на психолингвистические теории его последователей.

Ключевые слова: язык, творчество, мышление, художественный мир, перевод, теория, А. Потебня.

Summary

The article deals with the analysis of psycholinguistic theory of A. Potebnja from its European sources, such as language philosophy of V. Humboldt, subjective idealism of J.G. Fichte, philosophy of art of F. Shelling – and its influence upon the development of Literary and Translation Studies of the 20th century. The main attention is drawn to the key ideas of A. Potebnja about the connection between language and thinking, national categorization of creativity, literary image transference. The influence of ideas of the Ukrainian scholar upon the psycholinguistic theories of his followers is outlined.

Key words: language, creativity, thinking, artistic world, translation, theory, A. Potebnja.

Стаття надійшла до редколегії 19.07.2010 р.