

## ПУБЛІКАЦІЇ

Леонід *БЛЕЦЬКИЙ*

### ПЕРСПЕКТИВИ ЛІТЕРАТУРНО-НАУКОВОЇ КРИТИКИ

Сучасна українська літературно-наукова критика, переживши від часів М. Максимовича, М. Костомарова, П. Куліша, М. Драгоманова, М. Дашкевича та Івана Франка великий здвиг у розумінні поглиблення способів наукового досліджування творів української поезії, не розкрила основної тайни поетичної творчості, тієї тайни, що ми називаємо душею поезії, альфою й омегою того, чим поезія приковує до себе всю увагу, всю творчу уяву читача, слухача, чим вона чарує так многосторонньо, через що поетичні твори забуваються, умирають або живуть, відроджуються, й життя їх зростає на цілі століття, а то й вічно...

Лише один український учений, лише один геній підійшов до поетичної творчості і сказав: ти живеш і ти будеш вічно жити, бо ти маєш душу, й та душа твоя ось тут, я її відчуваю й, як лікар, знаю, чим вона жива, і в чім її смерть!..

\*

1. Тим ученим, що розкрив перед нами такі величезні простори, кинув нам багато світла в українське царство духа, був проф. Харківського університету Олександр Потєбня; він створив цілу школу інтерпретації поетичних творів, яку ми називаємо школою поетико-психологічною. Для теперішнього часу, коли наука про літературу, поезію обмежується не лише ідейним змістом творчості, а рветься розгадати внутрішню природу цієї творчості та її формальні основи, остання школа мусить стати фундаментом наукової праці кожного окремого поетичного твору, поетичної творчості окремої нації й поезії взагалі. Отже, ознайомлення з цією школою інтерпретації твору

надзвичайно важне, бо вона широким і яскравим сяйвом освітлить перспективу літературно-наукової еволюції далекого майбутнього нашої науки.

Свої погляди проф. Потебня обґрунтовує основами лінгвістичної науки таких німецьких учених, як Гумбольдт<sup>1</sup>, Штайнталь<sup>2</sup>, Макс Міллер<sup>3</sup>, основами психології та взагалі філософії Гербарта<sup>4</sup>. Але досліди вищенаведених німецьких учених лише обґрунтовують його цілком оригінальні і глибокі винайдення на полі мови й поезії, які не тільки не втратили свого наукового значіння, а, навпаки, набрали ще більшої ваги і, починаються до нової літературно-критичної системи. Своїми геніальними винайденнями Потебня розкрив нам те, що є поезія, яка її зовнішня і внутрішня природа, в чому тайна її життя навіть у далекій будучині, й які етапи її внутрішнього розвитку. До ясної й переконливої відповіді на всі ці питання довело вченого те, що в основу своїх наукових дослідів над поезією він поклав принцип повної аналогії між повстанням та розвитком поезії і словом як таким. Отже, досліди над мовою первісної людини і процесами повстання слова дали вченому велику зброю в руки щодо з'ясування й поезії. Проф. Потебня переконаний у тому, "що мова ховає в собі такий ступінь розвитку, який безпосередньо попереджує патогномічний звук. Цей ступінь називають ономато-поетичним, але не в тому розумінні, що на ньому змальовуються звуки зовнішньої природи, а швидше в тому, що тут уперше через звуки передаються явища, які мисляться.

До цього часу, кажучи про те, як звук отримує значіння, ми залишали в затінку важну особливість слова, порівнюючи з викликами, особливість, що виникає разом із зрозумінням, а власне, так звану внутрішню форму. Зовсім легко з розбору слів якої-небудь мови зрозуміти, що слово, властиво, висловлює не всю думку, а лише одну її ознаку. Образ стола може мати багато ознак, але слово *стол* значить тільки "простелене" (пень — *стл*, той же, що у дієслові *стелити*), й через те воно може означати різні столи, незалежно від їх форми, величини, матеріалу. Під словом *вікно* ми розуміємо звичайно раму зі склом, але, взявши на увагу схожість його зі словом *око*, воно значить те, куди дивляться, або куди проникає світло, й не ховає в собі ніякого натяку не тільки на раму й т. ин., але

навіть на тямку отвору (діри). Таким чином, у слові є два змісти: один, який ми вище назвали об'єктивним<sup>5</sup>, а тепер можемо назвати ближчим етимологічним значінням слова, — завсіди ховає в собі лише одну ознаку; другий — суб'єктивний зміст, у якому ознак може бути багато. Перший є знак, символ, що заміняє для нас другий. Можна переконатися насправжки, що, висказуючи в розмові слова з ясним етимологічним значінням, ми звичайно не маємо насправжки нічого, крім цього значіння. Перший зміст слова є та форма, в якій для нашої свідомости в'являється зміст мислі. Через те, коли виключити другий, суб'єктивний, і, як зараз побачимо, єдиний зміст, то в слові залишиться тільки звук, цебто зовнішня форма й етимологічне значіння, яке теж є форма, але тільки внутрішня. Внутрішня форма слова є відношення змісту мислі до свідомости; вона показує, як людині в'являється його власна мисль”<sup>6</sup>.

Таким чином, у слові вчений знаходить “зовнішню форму, цебто артикульований звук, зміст, що об'єктивується через звук, і внутрішню форму, або найближче етимологічне значіння слова, той спосіб, через який виявляється зміст”. Коли навіть односитися з невеликою увагою, то й то не можна переплутати зміст із внутрішньою формою. “Напр., ріжний зміст, що мислиться у словах жалованіє, annuum, pensio, gage, ховає в собі багато спільного, й його можна підвести під одне поняття “платня”; але немає схожости в тому, як з'ясовується цей зміст у згаданих словах: annuum — це те, що дають комусь на рік, pensio — те, що відважується, gage (Діц уважає це слово германського походження) первісно — кавція, порука, нагорода й т. ин., взагалі обопільних забезпечень, тоді як жалованіє (москов. сл. — Л. Б.) — акція любови (порівн. синонімічні слова: миловать, жаловать, із них останнє й тепер місцями значить: любить), подарунок, але ніяк не законна нагорода, не “legitimum vadium”, не наслідки договору двох сторін. Внутрішня форма кожного з цих слів інакше скермовує думку; майже те саме буде, коли скажемо, що одне й те саме нове приймання (восприятіє), в залежности від сполук, у які воно ввійде з тим запасом, що вже є в душі, викличе те або інше уявлення у слові”<sup>7</sup>.

“Символізм мови, — пише вчений, — мабуть, можна назвати й поетичністю; зате забуття внутрішньої форми здається нам прозаїчністю слова. Коли таке порівняння правдиве, то питання

про зміну внутрішньої форми слова тотожне з питанням про відношення мови до поезії і прози, цебто з літературною формою взагалі”<sup>8</sup>.

“Ті ж стихії і в творі мистецтва, й нетрудно буде знайти їх, коли будемо міркувати так: це — мармурова постать (зовнішня форма) жінки з мечем і терезами (внутрішня форма), що виявляє правосуддя (зміст).” “Виявиться, що у творі мистецтва образ відноситься до змісту, як у слові уявлення до змістового образу або до поняття. Замість “змісту” мистецького твору можемо вжити більш звичайний вислів — “ідея”. Ідея і зміст у такому випадку для нас тотожні, бо, напр., якість і відношення фігур, змальованих на картині, події й характери роману й т. ін. ми відносимо не до змісту, а до образу, уявлення змісту, а під змістом картини, роману розуміємо низку думок, що їх у глядачів і читачів викликають образи, або що служать ґрунтом для образу в самого артиста під час його творчого акту”<sup>9</sup>.

Отже “кожне слово з живим уявленням, що розглядається разом зі своїм значінням (одним), є ембріональна форма поезії”<sup>10</sup>.

\*

2. “Але на дорозі до розвитку слова в поезію, як таку, лежить міт. З огляду на те, що міт є теж поетична форма, але досить загальна, що допускає різні ступні розвитку, від простіших до найбільш складних (міт релігійний — Л. Б.), то заздалегідь можливо, що простіші форми міта можуть зійтись зі словом, а міт, як цілий переказ, може припускати міт як слово”<sup>11</sup>.

Під мітом у загальному розумінні Потебня розуміє як “простішу мітичну формулу, мітичне уявлення, так і дальший її розвиток (мітичний переказ)”<sup>12</sup>.

“Міт, — каже учений далі, — належить до ділянки поезії в широкому розумінні цього слова. Як усякий поетичний твір, він а) є відповіддю на певне запитання мислі, є додатком до маси пізнаного раніш; б) складається з образу і значіння, зв’язок між якими не доказується, як у науці, а є безпосередньо переконуючий, приймається на віру; в) міт, що розглядається як результат, як продукт, що закінчує собою акт свідомости, відріжняючись од нього тим, що виникає в людини без її відома, — є первісно словесний твір, цебто хронологічно завше попереджує мальовниче або пластичне зображення мітичного образу.

Міт одрізняється від поезії, яка розуміється в тісному значінню, лише її пізнішою появою щодо часу. Вся різниця між мітом і такою пізнішою поезією полягає в відношенню свідомости до елементів того і другого. Не беручи на увагу цього дослідного ока, цебто розглядаючи абстрактно лише словесний вияв, відрізнити одне від одного цих явищ неможливо.

Для нас, каже далі вчений, “міт, що ми його приписуємо первісній людині, є лише поетичний образ. Ми називаємо його мітом лише в відношенню до мислі тих, ким і для кого він витворений. У пізнішому поетичному творі образ є не більш як засіб створення (свідомости) значіння<sup>13</sup>, засіб, що розкладається на свої стихії, тобто як цілість, руйнується кожний раз, як тільки осягне свою мету, цебто, що в цілому має тільки алегоричний<sup>14</sup> [іносказательний] змісл. Навпаки, в міті образ і значіння ріжні, алегоричність образу існує, але його не усвідомлює собі самий суб’єкт, образ цілком (не розкладаючись) переноситься у значіння. Инакше: міт є словесний вираз такого пояснення (аперцепції), при якому поясняльному образіві, що має лише суб’єктивне значіння, приписується об’єктивність, дійсне буття в тому, що вияснюється. Таким чином, дві половини міркування (власне, образ і значіння) під час мітичного мислення між собою більше схожі, аніж під час поетичного. Їх розпізнавання веде від міту до поезії, від поезії до прози й науки”<sup>15</sup>.

На пояснення мітичного мислення проф. Потебня наводить такий приклад: “Людині, з’ясовуючи їй блискавку, показали іскру, що її добули за допомогою електричної машини. Коли людина вповні підготовлена до розкладання й узагальнювання думок, то експеримент буде їй на користь, і вона скористується експериментом так, як ми скористовуємось висловом: “ніч пролітала над світом”. У противному разі, коли людина не відкидає зовсім порівняння, в неї між думками А (електрична машина з іскрами) і Б (хмари з блискавкою) складеться певне зрівняння: власне, вона може допустити, що у хмарах є електрична машина (але далеко більша) й особа, що пускає її в рух”<sup>16</sup>.

\*

3. Далі вчений з’ясовує етап переходу від міту до поезії як такої. “Коли людина творить міт, що ось хмара є гора, сонце —

колесо; грім — стукіт колісниці або рев бика, завивання вітру — завивання пса й т. ін., то іншого пояснення цих явищ для неї не існує. З цього погляду слід цінувати вислови, що вживаються про давніший стан мови й вірувань: “мова — повна метафор”; “розкрити метафоричні образи народного епосу”; “загин велетнів” у перекладі на просту мову значить: “щезнення” з неба громоносних хмар”.

“Коли під метафоричністю мови розуміти ту її властивість, що, мовляв, кожне наступне значіння (герсп. слово) може створитися не інакше, а за допомогою відмінного від нього попереднього, через що з обмеженої кількості щодо елементарних слів може створитися безконечна кількість похідних, — то метафоричність є повсякчасна властивість мови, й ми можемо переводити тільки з метафори на метафору. Поява ж метафори в розумінні усвідомлення різнородности образу і значіння є тим самим зникнення міту”<sup>17</sup>.

Отже, перехід од міту до поезії твориться через її метафоричність; “поетичний образ, кожний раз, коли його приймає й оживлює той, хто розуміє, говорить йому щось інше й більше, аніж те, що в ньому безпосередньо заховане. Таким чином, поезія є завжди алегорія (іносказання<sup>18</sup>) в широкому розумінні слова”<sup>19</sup>.

\*

4. В поезії, як і в слові, Потебня відкриває такі три стихії: “зміст (або ідея), відповідний до смислового образу або до розвиненої з нього тямки; внутрішня форма, образ, що вказує на цей зміст, який відповідає уявленню<sup>20</sup> (що теж має значіння тільки як символ, натяк на певну цілокупність смислових вражінь або розумінь) і, нарешті, зовнішня форма, в якій об’єктивується художній образ. Ріжниця між зовнішньою формою слова (звуком) і поетичного твору та, що в останньому, як вияві більше складної духової діяльності, зовнішня форма більш просякнута мислю”<sup>21</sup>.

Ту ж саму думку, але докладніше, висловлює вчений у пізнішій своїй праці так: “Елементом слова з живим уявленням відповідають елементи поетичного твору, бо таке слово й саме про себе є вже поетичний твір. Єдності артикульованих звуків (зовнішньої форми слова) відповідає зовнішня форма поетичного твору, під якою треба розуміти не саму звукову, а й узагалі словесну форму, знаменну у своїх складових частинах.

Вже зовнішньою формою зумовлюється спосіб приймання (восприяття) поетичних творів і різниця їх од інших мистецтв. Уявленню у слові відповідає образ (або певна єдність образів) у поетичному творі. Поетичному образу можуть бути дані ті ж назви, що личать образіві і слові, власне: знак, символ, з якого беруться уявлення, внутрішня форма.

Значінню слова відповідає значіння поетичних творів, що звичайно зветься ідеєю ...

Поетичний образ служить зв'язком між зовнішньою формою і значінням. Назверхня форма є передумовою образу.

Образ "*примінюється*"; "*примірюється*"...; через те образ може бути названий, *приміром*, у староукраїнськ. "*притча*"<sup>22</sup>, бо вона притикається, приміняється (рівняється, Л. Б.) до чого-небудь, і цим набирає значіння. Цим устанавлюється границя між зовнішньою і внутрішньою поетичною формою. Все, що попереджує прирівнювання під час розуміння поетичних творів, є ще зовнішня форма. Таким чином, у приповідці: "Не було снігу, не було сліду" — до зовнішньої форми відносяться не тільки звуки й розмір, але й найближче значіння.

Коли б порівнювання не наступило, то поетичними могли б бути окремі слова (чого в наведеному прикладі немає), але цілого поетичного твору не було б"<sup>23</sup>.

\*

5. Такий є статичний момент оцінки й розуміння поетичного твору. Але, крім цього, проф. Потебня підходить до поезії з боку її вияву динамічного.

"Артистичний твір, — пише вчений, — очевидячки, не належить до природи: його додала до неї людина. Наприклад, фактори статуї — це, з одного боку, безтілесна мисль скульптора, невиразна для нього самого й неприступна для нікого іншого, з другого — шматок мармуру, що не має нічого спільного з цією мислю; але статуя не є ні мисль, ні мармур, а щось інше від своїх виявників, щось, що ховає в собі більш, аніж вони. Синтеза, творчість дуже відмінні від арифметичної дії: коли агенти артистичного твору, що існують для нього самого, означимо через 2 і 2, то .... він сам не буде рівний чотири. Задум мистця і грубий матеріал не вичерпують мистецького твору, подібно до того, як змісловий образ і звук не вичерпують слова. У спільних випадках і та і друга стихія

значно змінюються від приєднання до них третьої, цебто внутрішньої форми...

Мисль, утілена мистцем, впливає на нього, як щось близьке йому, але zarazом і чуже. Чи схилиє мистець коліна перед своїм витвором, чи наражує його на заслужений або незаслужений осуд — все одно, він відноситься до нього як той, що оцінює, визнає його самостійне буття. Мистецтво є мова мистця, і як словом не можна передати своєї думки другому, а можна лише пробудити в ньому його власну, так не можна її передати і в творі мистецтва; через те зміст цього останнього (коли він викінчений) розвивається вже не в мистці, а в тих, що його розуміють. Той, що слухає, може далеко ліпше розуміти того, хто говорить, — що заховане у слові, і читач може краще від самого поета перейнятись ідеєю його твору. Сутність, сила такого твору не в тому, що розумів під ним автор, а в тому, як він впливає на читача або глядача, а власне — в невичерпаних можливостях його змісту. Цей зміст, проєктований нами, цебто зміст, який ми вкладаємо в самий твір, дійсно є передумовлений його внутрішньою формою, але він міг зовсім не входити в рахунок мистця, що творить його, задовольняючи тимчасові, часто досить вузькі, потреби свого особистого життя. Заслуга такого творця не в тому мінімум-і змісту, про який під час творення він думав, а в певній гнучкості образу, в силі внутрішньої форми збуджувати якнайрізноманітніший зміст. Простенька загадка: “Одно каже: світай Боже, друге каже: не дай Боже, третє каже: мені все-одно” (вікно, двері і сволок) — може викликати думку про відношення різних верств народа до світанку політичної, моральної, наукової ідеї, й таке пояснення буде неправдиве лише в тому випадку, коли ми видамо його за об’єктивне значіння загадки, а не за наш особистий стан, збуджений загадкою<sup>24</sup>.

У нескладнім сербським оповіданню, коли бідний хотів було набрати води з Сави (річка. — Л. Б.), щоб розпустити один ковток молока, що був у нього в чашці, як хвиля без сліду винесла з посуду його молоко, й як він сказав: “Саво, Саво! Себе не забијела, а мене зацрни” (цебто, засмутила), — в цьому оповіданню може кому-небудь видатись невблагальна, стихійно-руйнівнича дія потока світових подій на щастя окремих осіб, плач, що виривається з грудей безповоротними і, з особистої



точки, незаслуженими втратами. Легко помилитись, накинувши народові те або інше розуміння, але очевидячки, що подібні оповідання живуть цілими століттями не через своє буквальне розуміння, а ради того, яке розуміння може в них бути вкладене. Цим з'ясовується, через що витвори темних, неосвічених людей і віків можуть заховувати своє мистецьке значіння в часи високого розвитку, і поруч — через що, не вважаючи на гадану (мнимую) вічність мистецтва, настає пора, коли зі збільшенням труднощів у розумінню, з забуттям внутрішньої форми, твори мистецтва утрачають свою вартість.

Можливість такого узагальнення й поглиблення ідеї, яке можна назвати самостійним життям твору, не тільки не є відкиданням нероздільності ідеї й образу, а навпаки — є її передумовою. Дидактичні твори, при всій часто їм властивій глибині первісного сенсу, засуджені на ранне забуття власне через інколи тяжко схопливу недостачу синтези, недостачу зародку безконечної (нової) визначальності раз сформованого матеріалу”<sup>25</sup>.

\*

6. В інших працях учених, з'ясовуючи динаміку поезії та її образів, підходить до визначення самої поезії як такої.

“Витворений раз образ визволюється з-під влади мистця, він є чимось чужим для нього самого. З'ясовуючи свій твір (змінюючи  $a$ , спільне між  $A$  й  $x$ <sup>26</sup>, він становиться вже в ряди критиків і може помилятися разом із ними. Через те такі пояснення, що стоять поза самим твором, бувають інколи непотрібні, навіть комічні, як підпис під картиною: “се лев, а не собака”. (Цього випадку не слід змішувати з паралелізмом мислі, що замкнений у самому творі). В усякому разі вартість поетичного твору, його живучість, цебто те, що, напр., цілі століття “пјесма иде от уста до уста”, образова пословиця рішає суперечки, служить правилом життя, — залежить не від того неясного  $x$ , що стояло перед автором у момент творення як запитання; не від того роз'яснення, яке дає сам автор або постійний критик, не від його цілей, а від сили і гнучкості самого образу. В деяких випадках можна доказати, що вплив мистецького твору, наприклад, на зміну громадського життя зовсім не входив у намір їх автора, який турбувався лише про витвір образів, захоплювався, як Гоголь, твором своєї душі.

Як слово через своє уявлення побуджує того, хто розуміє, творити своє значіння, визначаючи лише напрямок цієї творчості, — так поетичний образ у кожному, хто розуміє, і в кожному окремому випадку розуміння раз-у-раз творить своє значіння. Кожний раз цей витвір (безперечно, не в чудовному розумінні народження з нічого, а в розумінні певної кристалізації стихій, що знаходиться у свідомості) виникає в новім осередку і з нових елементів.

Висновок із цього задля способу пояснення поетичних творів у школі: з'ясувати структуру й повстання зовнішньої і внутрішньої форми, підготовлюючи лише слухача до створення значіння. Хто роз'яснює ідеї, той постачає свій власний науковий або поетичний твір”.

“Властивість поетичного твору, — снує далі вчений свою думку, — умовна нерухомість образу (А) і змінливість його значіння  $x_1$ ,  $x_2$ ,  $x_3$  і т. п., цебто те, що воно при кожному випадку розуміння знов оживає; то так, як мова, на думку Гумбольдта, є настільки ж твір ( $\epsilon\upsilon\tau\epsilon\upsilon\epsilon\iota\alpha$ ), наскільки діяльність ( $\epsilon\rho\omega\nu$ ). Цим пояснюється, через що твори темних віків заховують своє мистецьке значіння в часах високого розвитку доти, доки не шезнуть із пам'яті людей ті риси, з яких складені їх образи”.

Отже, твердження, що сполучення й повна відповідність образу й ідеї знаходиться в самому мистецькому творі, є міт. Думка, що все те, до чого прикладалась образова пословиця на протязі віків, замкнене в ній самій, — не менш фантастичне, як перетворення віршового розміру в сокола, що викрадає божественне питво. Це є випадок перенесення суб'єктивного явища на об'єкт.

Настільки ж дивна є претензія, щоб поетичні твори казали те саме, що нам спаде на думку сказати з їх приводу. На підставі повище сказаного проф. Потебня так визначає поезію: “Поезія є перетвір мислі (самого автора, а потім усіх отих, що — часом багато віків — прикладають його твір), через конкретний образ, виявлений у слові”, інакше — “вона є витвір широкого порівнюючого значіння за допомогою єдиного складного (в одміну від слова) обмеженого словесного образу (знака)”<sup>27</sup>.

Отже, поетичний твір є не виключно, але передусім акт пізнання, при тому акт, що попереджує пізнання прозаїчне, наукове. Окремі моменти цього акту такі: по-перше, ми мусимо мати певний запас знання, за допомогою якого ми з'ясуємо.

Цей запас ми назвали  $A$ . По-друге, ми маємо перед собою те, що пізнаємо, те, що в даному випадку становить річ. Це  $x$ . По-третє, ми порівнюємо це  $x$  з  $A$  і знаходимо, що між ними є щось схоже, спільне, яке ми зазначили через  $a$ , на тій підставі, що воно береться з пізнаного раніше ( $A$ ).

Іншими словами, всякий поетичний твір може бути підведений під формулу не математичного рівняння, в якій обидві частини, що зрівнюються, справді між собою рівні, а порівняння. Те спільне  $a$ , що кожний раз ми знаходимо між тим, що знову пізнається, й тим, що пізнане, називається засобом порівняння, або інакше — знаком. Знак для нас є те, що вказує на значіння. Те, що ми називаємо у слові уявленням, у поетичному творі — образом, можна назвати знаком значіння. Це є перше узагальнення. Друге узагальнення полягає в тому, що процес витвору слова або поетичного образу цілком аналогічний до процесу розуміння того і другого; цебто, коли ми розуміємо почуте від другого слово або поетичний твір, то в нас безперечно виникають ті ж самі три елементи, але лише в іншому порядку. Під час витвору поетичного твору в той самий час, коли  $x$  з'ясовується через посередництво  $A$ , виникає й  $a$ . Під час же його розуміння слухачеві або читачеві дається перш за все знак, цебто  $a$ ; але ми знов цей знак мусимо з'ясувати запасом нашої попередньої думки, цебто  $A$ . Для нас  $a$  мусить послужити вказівкою на те, що ми пізнаємо, цебто на  $x$ . З цієї аналогічності акту творчості й акту пізнання випливає те, що ми можемо розуміти поетичну творчість настільки, наскільки беремо участь у його витворенню. Це парадоксально, але для того, щоб звести цей парадокс до справжньої міри, щоб перевести його в вислів справжнього явища, треба пригадати те, що сказано раніше про умови розуміння: а власне, що розуміння полягає не в перенесенню змісту з одної голови до другої, а тільки в тому, що через подібну структуру людської думки який-небудь знак, слово, зображення, музичний звук служать засобом перетвору другого самостійного змісту, що ховається в думках того, хто розуміє.

“Du gleichst dem Geist, den du begreifst”, — каже Мефістофель Фавстові, цебто, коли ти здібний розуміти другого, то ти до певної міри йому рівний. Коли слово, звук будить у тобі думку, то значить, ця думка знаходилася в тобі в іншому вигляді неорганізована, але твоя, ніхто її не дав тобі. Із цієї

тези впливає і друга, що має більшу вагу в історії поезії і взагалі в історії літератури: що особа поета, ті процеси, що відбуваються в його душі, наскільки вони можуть нам бути відомі, для нас є високо інтересні, бо вони є в суті речі процеси нашої душі, душі тих, що розуміють і користуються поетичним твором. Особа поета є виключна лише через те, що в неї в більшій сконцентрованості знаходяться ті елементи, які є і в того, хто розуміє його твори. Між поетом і публікою його часу знаходиться дуже тісний зв'язок, що інколи проявляється у фактах<sup>28</sup>.

“Все, що можна сказати про повстання поетичного твору і впливу його на самого автора та на читача, знаходиться в тісному зв'язку з питанням про відношення головних складових або елементів поетичного твору. Як би не був зложений поетичний твір, його можна звести до такої схеми: щось, що ми завбачуємо через *x*, неясне для автора, воно існує для нього як питання, на яке він шукає відповіді. Відповідь автор може найти тільки в попередньому, набутому вже або навмисне поширеному змісті своєї думки. Цей зміст ми означаємо через *A*. Кажучи алегорично, в цьому *A*, під впливом *x*, виникає певний рух, непокій, хвилювання; *x* як би відштовхує із *A* все те, що для нього не підходить і притягає споріднене: це останнє об'єднується в образі *a* й виринає міркування: *x* я в'являю собі подібним до *a*. Це той самий процес, який ми помічаємо в постанні окремого слова; *a* є те, що ми називаємо уявленням у слові, образом у поетичному творі або те, що ми називаємо цілокупністю образів, коли поетичний образ зложений. Для того, хто розуміє (цебто для читача), існує лише готовий поетичний твір. Процес розуміння є повторення процесу творчості у зміненому порядку, про що вже говорилося. Таким чином, під *a* той, хто розуміє, неминуче розумітиме своє питання, своє *x*. Насувається питання, чи має для нас яку-небудь вартість довідатися, що власне розумів поет під своїм питанням, що власне його турбувало? Хоч наперед треба нам сказати, що чужа душа — таємниця, а проте наслідком обставин, указаних мною раніше, через типовість самого поета, через те, що він до певної міри є характеристичний зразок свого читача, — для самого читача не може бути байдуже, що розумів поет під своїм *x*, і через те, наскільки це можливо, воно (те, що розумів поет. — Л. Б.) заслуговує на дослідження<sup>29</sup>.”

Отже, “поезія, як і наука є лише засіб мислення, яким користуються дорослі й діти, культурні й дикі, моральні й неморальні. Вона є не тільки там, де великі твори (як електрика не там тільки, де хуртовина), а, як видно вже з її ембріональної форми, цебто зі слова, скрізь, щогодини і щохвилини, де говорять і думають. Її визначення не повинно мати в собі ніяких указівок на зміст і гідність образу”. І далі вчений наводить те саме визначення поезії, яке ми подали раніш із другої праці проф. Потебні<sup>30</sup>; після чого він додає, що “це визначення неповне. Як первісний витвір поетичного образу, так і користування ним (повторний витвір) з’єднане з певним хвилюванням, інколи таким сильним, що воно стає помітне для стороннього глядача: “Обличчя його (імпровізатора) страшенно спітніло; він трясся, як у пропасниці; очі його заблискали чудовим вогнем; він... обтер хусткою високе чоло, покрите краплинами поту<sup>31</sup> — це почуття відмінне від того, що супроводить більш спокійне абстрактне мислення, хоч між тим і другим існують посередні ступні”<sup>32</sup>.

\*

7. Далі вчений з’ясовує питання про відношення мистецького твору до природи. На тезу, що “мистецтво є наслідування природи”, він наводить слова Іп. Тена<sup>33</sup>, що безоглядне наслідування не є мета мистецтва. Мистецький твір наслідує лише взаємні відношення й залежності частин у предметах. Він змінює ці відношення, висовуючи наперед ознаку, що репрезентує або замінює багато інших. Таку ознаку називають сутньою або властивою. Ці слова Тена проф. Потебня доповнює твердженням, що [ця ознака] “властива лише до певної міри”, а не безумовно. Ця властивість не є вияв певної “властивості річі”, а суб’єктивний акт об’єднання ознак, дійсний зв’язок яких нам невідомий. Через те мистецький твір дає завжди лише одностороннє неповне пізнання предмету й явища. Це банальність і легковажність казати, що в мові вповні відбився вік і нарід. Запах може нам нагадувати цілу квітку, але лише тоді, коли вона була нам відома раніше. З запаху ми не можемо вивести форми рослини.

Вимагають од мистецького твору правди. Але що таке ця правда?.. Те, що з  $x$  (того, що пояснюється) висовується певна риса, залежить од властивості  $A$  (пояснювальних комплексів), цебто властивий (!) характер є суб’єктивний. В тому, що

з'ясуємо, коли в'явимо собі його об'єктивно існуючим, немає риси, з якої *par la seul du raisonnement* можна було б вивести всі інші, бо кожна ознака є твір великої кількості інших ознак і змінюється в залежності від цієї кількості.

З односторонності мистецьких творів випливає, що саме користування ними припускає певне заздалегідне знання предметів, які вони змальовують. Від цього постає доконечність коментарів для певних старих (давніх) або нерідких для нас творів. Од цього постає можливість того, що старіються навіть наймайстерніші твори.

Взагалі все те, що ми називаємо світом, природою, яку ми і ставимо зовкіль себе, як цілокупність річей, дійсність, і саме наше я є сплетення наших духових процесів, хоч і не самовільне, а примушене чимось, що знаходиться поза нами. В цьому розумінні весь зміст душі може бути названий ідеальним. Але в цій всеохопливій ідеальності ми відріжняємо нижчі й вищі течії: сирівці і продукти різного ступня сконцентрованості. В стислому розумінню тільки ці сирові матеріали найбільш суб'єктивні, найменш висловні, звано реальними, а мислю — ідеальною. В цьому вже міститься, що мисля, байдуже, чи мистецька, наукова, також не може бути тотожна з дійсністю, як спирт і цукор із зерном, картоплею і буряком. Вимога, щоб мистецтво було наслідуванням природи, цебто тої ж дійсності, подібне до вимоги, щоб вищі організми годувалися не сконцентрованою їжею<sup>34</sup> й не хімічними продуктами, а так, як земляні хробаки — що більше: щоб під час годівлі не було перетвору творив (матерій) у делікатніші й потрібніші, цебто, щоб не було самого споживання. Коли б ця вимога була виконана, вона була б безцільна, бо на що здалось наслідування, коли є сама природа?"<sup>35</sup>

"Хто передає всі деталі, той пропав; треба вміти схоплювати тільки характеристичні деталі. В цьому одному й полягає талант і навіть те, що зветься творчістю"<sup>36</sup>.

"Поезія (мистецтво), як і наука, є "з'ясування дійсності, її перетвір для нових, більш складних, вищих цілей життя..."

Поетичний образ може називатися ідеальним у стислішому розумінні, не як "втілення ідеї" (думка не зрозуміла), а в тому самому розумінні, в якому можна назвати ідеальним уявлення у слові. Власне ідеалізація, як витвір поетичного образу, полягає в виділенню з основного комплексу приймань (воспріятій),

в об'єднанню певних рис і в віддаленню інших, присутність яких збивала б думку з дороги, на яку скермовує її образ.

Це теж абстракція, що відрізняється від наукової лише видовими ознаками. Цією однобічністю, що впливає відсіля, й разом сконцентрованістю акції мистецького твору з'ясується те явище, яке инколи приписують ненормальному розвиткові людей, власне, сльози, захоплення і т. ин., викликані поетичними образами, й байдужість до дійсності, з якої зачерпнуті ці образи ... Згідно з цим поетичний образ, як звичайно говорить, може бути справдивим зображенням дійсності, цебто з боку свого змісту він може нічого не ховати в собі, що не могло б триматися в найтверезішій науковій думці і в найбуденнішому нікчемному у своїй вартості для нас прийманню.

\*

8. "Лише форма настроює нас так, що ми бачимо тут не зображення самотнього випадку, цілком незначного щодо своєї звичайності, а знак або символ низки подібних тез і зв'язаного з ним почуття. Щоб переконатися в цьому, досить зруйнувати форму"<sup>37</sup>.

Вияснивши велике значіння в мистецьких творах зовнішньої поетичної форми, проф. Потебня підходить до досліджування цілої низки груп цієї "поетичної алегоричності"<sup>38</sup>.

"У слові з живими уявленнями завжди є й до самого забуття уявлення збільшується непропорціональність між цим уявленням і його значінням, цебто ознакою, зосередженням яких воно стає. Так і поетичний образ, усякий раз, коли приймається й оживлюється тим, хто розуміє, промовляє до нього чимсь иншим і більшим, аніж те, що в ньому заховане безпосередньо. Таким чином поезія є завжди алегорія (ἀλληγορία) в широкому розумінні слова.

Окремі випадки поетичної алегоричності, що в дійсності переходять одна у другу й через те їх тяжко розмежувати, такі:

А. Алегоричність у стислому розумінні, переносність (метафоричність), коли образ і значіння відносяться до далеких один від одного явищ, як, наприклад, зовнішня природа й особисте життя: Гайне — "Ein Fichtenbaum steht einsam"...; або, коли виявляються "несхожі стани людського життя".

Б. Мистецька типовість (синекдохічність) образу, коли образ стає в думці початком низки подібних і однорідних образів. Мета

поетичних творів цього роду, власне узагальнення, досягнута тоді, коли той, хто розуміє, пізнає в них знайоме йому: “я це знаю”, “це так”. “я бачив, зустрічав таких”; “так на світі буває”. І тим не менш образ є одкровенням, “Колумбовим яйцем”<sup>39</sup>. Сюди відносяться поетичні описи природи, а також зображення осіб, характерів, подій, почуття, що зводять безконечну різноманітність життя до невеличкої порівнюючи кількості типових громад.

Це один із випадків синекдохи; хід пізнання тут від образу до того, що пізнається.

Заховуючи таку типовість, коли розбуджена поетична душа ще працює, образ може стати алегоричним у стислому розумінню (метафоричним).

Коли ж поет просто навертає думку до такого, а не инакшого зрозуміння образу, цей останній підлягає складнішому образу, що ховає в собі й пояснення, зроблене самим поетом. Виникає нова форма: паралелізм думки, інколи явний і в розполозі і в вияві, інколи більш або менш захований<sup>40</sup>.

Первісне місце образу у стислому розумінню (уявлення в слові) в того, що говорить (у поета), — до певного значіння, в того, що розуміє, — до всякого значіння. Але під час складних поетичних образів — матеріалом можуть служити й колишні продукти поетичного пізнання. Від вищенаведеного випадку, коли головне є примінення, що слідує за образом, — один крок до того випадку, коли примінення й місце є перше, а образ у стислому розумінні, за допомогою якого колись було створене примінення, друге, і через додаткове значіння, і через місце. Таке поетичне перестановлення можна назвати порівнянням у стислому значінню<sup>41</sup>.

“Зупиняючи свою увагу на первісних поетичних формах (образовості мови), старогрецькі й за ними римські ретори, установили дві групи поетичних і реторичних висловів: *σχηματα* — *figurae* і *τροποι* — *tropi*. Через брак етимологічної аналізи вони розуміли під ними майже виключно сполуки слів; але сюди можна віднести не тільки слова, що уявляють виразну подвійність зложення (символістичні і інші.), але й слова, що витворилися через заміну низки можливих ознак одним (осточортіти, пополотніти і т. ін.) словом без ясно означеного уявлення у своїй матеріальній частині, але ті, що



своєю граматичною формою (родом, числом, вираженням животности й неживотности й т. ін.) дають психологічне міркування й образ.

Кожне мистецтво є образове мислення, цебто мислення за допомогою образу. Образ замінює багатокількісне, зложене, тяжко схопливе через віддаленість, неясність, — чимось умовно одним і простим, близьким, певним, наочним. Таким чином, світ мистецтва складається з порівнюючи малих і простих знаків великого світа природи й людського життя. В ділянці поезії ця мета досягається зложеними творами на підставі того, що вона досягається й окремим словом.” “Коли означити знову те значіння, яке означуємо через  $x$ , а попереднє через  $A$ , то в відношенню  $x$  до  $A$  можна відрізнити три випадки”:

1. “Значіння  $A$  цілком включене в  $x$ , або навпаки,  $x$  обіймає в собі все  $A$  без останку: напр., людина ( $A$ ) й люди ( $x$ ). Уявлення такого  $x$  у гатунку  $A$ , або навпаки, називають *сυνεκδοχη*, співуміщення, *συμπληρωμα*, *pars pro toto et vice versa*”.

2. “Поняття  $A$  включене в  $x$  лише почасти; напр., пtiці  $x$  і ліс ( $A$ ) в — лісові пtiці. Уявлення такого  $x$  у гатунку  $A$ , або навпаки, називається *metonymia*, перейменування, заміна одного імени другим; напр.: ліс співає (лісові пtiці)”...

3. “Поняття  $A$  і  $x$  на перший погляд не покриваються поміж собою одне ні однією ознакою, навпаки, виключаються, напр., підощва чобота й частина гори. Але психологічна сполука  $A$  і  $x$  приводиться у зв'язок тим, що обидва безпосередньо або через посередність приводять на думку третю сполуку на  $B$ ... Уявлення такого  $A$  в гатунку  $B$  й *vice versa* зветься метафора, назва, що її грецькі ретори й Цицеро (*translatio*) розуміли не лише в цім дослівнім, але і в загальнім розумінні тропу й фігури”.

Загальною формою в відношенні до окремих тропів (*сinekдоха*, *метонімія*, *метафора*) є *epitheton ornans*<sup>42</sup> — епітет поетичний, і, на думку вченого, він буде не троп, а фігура.

Коли прозаїчний епітет (прикметник) лише розмежує й цілком виключає з думки певне значіння; напр., два Дони, великий і малий, й коли розуміється перший Дін, то епітет великий, необхідний для ясности, буде епітет прозаїчний.

Поетичний епітет не викидає з мислі гатунків, що не мають у собі ознак, які означуються ними, а лише творить заміну

через певний визначений образ одного з багатьох неясних образів. Через те поетичний епітет означає загальну ознаку для всього роду, але необов'язкову з погляду прозаїчної ясності.

Коли ж поетичний образ означає гатункову ознаку, то він не тільки не забороняє, а навпаки підіймає гатункове до родового, тимчасове до постійного (“а всядемъ братіє на свои брѣзья комони, да позримъ синего Дону”). Таким чином, у такому розумінні поетичний епітет є троп, синекдоха (від подрібного до загального, від однієї ознаки до цілої прикмети). В ту ж хвилину поетичний епітет може зв'язувати два різних комплекси ознак, порівнювати два предмети, означуючи один властивостями другого, цебто може бути метафорою<sup>43</sup>.

Синекдоха, метонімія, всі типи метафори (персоніфікація, анафора, алегорія, притча), байка, приказка є об'єктивні засоби поетичного змалювання, яке здобувається через вияв ознаки річей або акцій.

\*

9. Крім цих об'єктивних засобів поетичного змалювання, вчений досліджує ще й суб'єктивні засоби поетичного змалювання, а власне — через означення відношення того, хто говорить, до предмету мови. Означеність відношення того, хто говорить, до предмету мови примушує і слухача відноситися до того предмету аналогічно.

До суб'єктивних засобів поетичного змалювання проф. Потебня відносить:

а) змалювання інтенсивності якості через почуття, котре якість викликає; б) уявлення предмету знайомим, відомим, що стоїть перед уявою, через займенник указовий у значінні родівника, в) поетичний *dativus* займенника може відігравати ту ж роль, що й указовий займенник; г) означення відношення того, хто говорить, до предмету, властиво співчуття до предмету, погорди й т. ін. α) через зменшені форми, що виявляють пестощі, β) через уживання епітетів (властиво апозицій), що не мають об'єктивного змалювання: “і вона, сердешна, щось змінилась” (Квітка), γ) через вставне речення (*παρενθεσις*), коли воно висловлює не побічні обставини дії, а почуття того, хто говорить; δ) *αποστροφη*, *avertio*, в тому розумінню, що оповідач, як би відвертаючись од дії, звертається до особи (і предмету), про яку мова, маючи її за присутню, за другу

особу; ε) αναφορα (единопочаття), ελιφορα (единозакінчення), а об'єднання двох останніх є συμπλοκη — сплетення.

До суб'єктивних засобів поетичного змальовування Потебня відносить гіперболу (перебільшення й самозвеличання), λιτοτης (зменшення й самоприниження), іронію, сарказм, сміх, смішне як естетична емоція, пародію<sup>44</sup>.

\*

10. Такі основні погляди вченого на поезію і в цілому і в її частинах. Наскільки могли, ми старалися, на підставі наукових праць його, якнайповніше викласти основу наукових поглядів Потебні; несила нам було навести деталів його літературно-критичного світогляду, та й того, як учений, на підставі поетичних творів, практично конкретизує свої принципи, яка метода його досліду<sup>45</sup>; ми обмежилися лише його теоретичними міркуваннями про принципи літературно-критичної аналізи, уклавши їх у свою систему, бо такої системи проф. Потебня не встиг створити. А ця система, на наш погляд, така:

1. Слово є ембріональна форма поезії.

2. Поезія ховає в собі і зміст і зовнішню форму.

3. Зміст (найголовніше винайдення проф. Потебні) є суб'єктивний, коли покривається з ідеєю твору, з рефлексіями поета, з його тенденцією й відповідає змісловому образу або розвиненому в нього розумінню, і зміст об'єктивний, це той спосіб, через який виявляється зміст суб'єктивний, ідея, іншими словами, внутрішня форма ідеї, символ її.

4. Внутрішня форма може бути образом, що вказує на ідею, й може бути уявленням, натяком на певну цілокупність смислових приймань або розумінь.

5. Розвиток слова в поезію відбувається через первісну поетичну творчість, через міт, який а) відповідає на певне запитання мислі первісної людини й є додаток до маси пізнаного раніше, б) складається з образу і значіння, зв'язок між якими не доказується, як у науці, а безпосередньо переконує і приймається на віру, в) є первісно словесний твір і попереджує пластичне змальовання мітичного образу.

6. Перехід од міта до поезії відбувається через метафоричність мови, цебто через усвідомлення, що образ і його значіння є фактором різнородної природи; тоді поезія перестає бути мітом і переходить у "іносказання", в алегорію не в тісному, а в якнайширшому, в розумінні символізації взагалі.

7. Поетичний твір є, головним чином, акт пізнання, що попереджує пізнання прозаїчне, наукове; окремі моменти цього акту та його вияв у творі можна підвести під формулу порівняння: те, що пізнаємо ( $x$ ), переводимо через призму певного запасу знання ( $A$ ), порівнюємо з  $A$  і знаходимо між ними щось схоже, спільне ( $a$ ), що називаємо засобом порівняння або знаком, який указує на значіння; а уявлення, образ поетичного виразу, твору є — знак, символ, значіння.

8. Поетичний твір не лише статично існує, але динамічно живе цілий ряд століть, а то й вічно. Таке життя у творі виявляється виключно через присутність у ньому внутрішньої форми. Динамічне життя твору передумовлюється не тим, які ідеї, переживання вкладав творець, а тим, чим твір впливає на читача; цебто тим, що живе власними невичерпаними можливостями його суб'єктивного змісту, що його вкладає вже не творець, а читач. Отже, цей зміст, що проектується вже читачем (глядачем), що вже ми, а не автор, вкладаємо його у твір, передумовлюється виключно його внутрішньою формою. І що більша гнучкість внутрішньої форми твору, його головного образу, уявлення, то більша інтенсивність внутрішньої форми збуджувати якнайріжноманітніший суб'єктивний зміст у наступних поколіннях, то більша заслуга поета, то більше підноситься він на ступінь геніяльності, то сам твір довше живе в безконечності майбутніх віків.

9. Процес розуміння читачем (глядачем) поетичного образу, твору — аналогічний до процесу його витвору, — цебто, коли ми розуміємо поетичний твір, то в нашій душі виникають ті ж самі три елементи ( $x$ ,  $A$ ,  $a$ ), але в іншому порядку: під час витвору поетичного твору в той самий час, коли  $x$  з'ясовується через  $A$ , виникає й  $a$ . Під час же його розуміння ми маємо перш за все знак, образ, цебто  $a$ , яке ми з'ясовуємо запасом нашого попереднього знання, нашим  $A$ ; і  $a$  для нас полегшує наш акт пізнання, наше  $x$ . З цього процесу випливає те, що ми можемо розуміти поетичний твір настільки, наскільки беремо участь у його поновленому витворі. В таким творчим акті читача поетичного твору й ховається динамічне життя останнього.

10. Як наслідок попередніх своїх вислідів проф. Потебня розуміє поезію так: "Поезія є перетвір мислі (самого автора, а потім і всіх тих, які, часом багато віків, прикладають його твір) через конкретний образ, виявлений у слові, інакше: вона

є витвір порівнюючи широкого значіння за допомогою єдиного зложеного (в одміну від слова) обмеженого словесного образу (знака)”.

11. Стилистичні засоби поетичного змалювання є: а) об'єктивні й б) суб'єктивні.

12. Дослідження трьох моментів у словесному творі, власне х, А і  $a^6$ , а також “структури й постання зовнішньої і внутрішньої форми, підготовлюючи читача (слухача) до створення значіння”<sup>47</sup>, – є зміст і завдання критики.

З цього можемо зрозуміти, скільки свіжого, скільки нового в віднайденнях проф. Потебні не тільки на сьогоднішній день, але й на далеке майбутнє, бо, крім самого вченого, до сьогоднішнього дня ніхто на наведених вище основах поетичних творів не досліджував. Усі йшли протертою трафаретною стежкою, досліджуючи тільки ідейно-історичний, ідейно-культурний зміст поетичного твору; від часів розширення порівняльної школи майже всі вчені і критики почали досліджувати впливи, наслідування, запозики у творах, доводячи тенденцію порівняння навіть до абсурду; від часів філологічної школи настала мода досліджувати текст твору й його списки, редакції, “ізводи”, в більшості лише засмічуючи шлях до пізнання літературної історії тексту; геніальних, талановитих учених було небагато, а було велике число малих, які не думали про те, що текст, моменти наслідування, ідеї, рефлексії твору є лише окремі частини літературно-наукової критики того чудового, викінченого будинку, який дав нам науково-творчий геній проф. Потебні.

Проф. Потебня на все життя й цілий час своєї наукової праці був українським ученим; досліджував твори лише української поезії (“Слово о полку Ігореві”, українська народна поезія), видав під своєю редакцією всі твори Квітки-Основ'яненка, перекладав “Одіссею” Гомера на українську мову; коли ж свої праці писав російською мовою, то цього вимагали від професора російського університету лише політичні обставини, хоч українські тенденції вченого дуже муляли кураторію “Харьковскаго Учебнаго Округа”. Але літературно-наукові ідеї вченого найменш популярні якраз серед українських учених і в українській науці, – серед наукових кіл нашої національності можна нарахувати небагато послідовників вченого. Таку непопулярність наукових ідей Потебні ми пояснюємо різними причинами. Перша з них та, що проф. Потебня не створив

ясно означеної методи своєї наукової праці, на основі якої яскраво розкривався б шлях до конкретизації його ідей; коли Потебня геніальний у своїх принципових, основних теоретичних віднайденнях, то його наукові досліди більш видатні в кінцевих вислідах, аніж методою самого дослідження. Взагалі його наукові праці тяжко читаються, вимагають напруженої уваги; при студіях про окремі поетичні твори його систему можна зрозуміти лише тоді, коли прочитаєте кожну студію кілька разів підряд. На перший погляд, у його працях ми не знаходимо ядерних, ясно зазначених висновків; праці його часто закінчуються як би на півслові. Щоб добитися висновків ученого, студії його доводиться самому пересистематизувати, лише тоді можна витягнути його кінцеві й навіть геніальні висліди. Через те серед більшості вчених, лише через непорозуміння, проф. Потебня вважається або приналежним до мітологічної школи розуміння народної поезії та її оцінки, або тільки лінгвістом.

Друга причина непопулярності літературно-наукових ідей проф. Потебні та, що принципи його критики є надзвичайно делікатні у прикладенню до поетичних творів та трудні задля їх аналізу в конкретних літературних фактах. Зазначені вони у проф. Потебні яскраво, опукло, але винайти їх комусь другому надзвичайно тяжко без методологічного підготовання. Лише цим можна з'ясувати, через що його навіть головні принципи літературно-наукової критики, які можуть зайняти видатне місце серед наукових дослідів цілого світу, порозкидані по численних його студіях, випали з уваги вчених. Ідеї проф. Потебні щотільки недавно почали звертати на себе увагу й то не в цілому його наукових однайдень, а в частинах, між собою не зв'язаних. Такі вчені, як акад. Овсянко-Куликовський<sup>48</sup>, Харцієв<sup>49</sup> та інші вважаються його послідовниками. Тільки що в останні часи його літературно-критичні ідеї почали доступати до широких читальняних кіл<sup>50</sup>.

Вперше ширше на наукові погляди проф. Потебні звернув увагу російський поет і критик А. Белий<sup>51</sup>, який усю свою працю в найголовнішій частині, крім деяких розділів<sup>52</sup>, збудував цілком на віднайденнях нашого вченого, затемнивши їх своїми філософічно-абстрактними міркуваннями й довівши їх у розумінню символізму, символічного в поезії до крайности.

Не знають, на жаль, однайдень проф. Потебні й західно-європейські вчені. Навіть такі глибокі німецькі вчені й філософи, як В. Вундт<sup>53</sup>, Ернст Ельстер<sup>54</sup>, що у справах мови й поезії вийшли з тієї ж психологічної школи Гумбольдта, Штайнталя. Гербарта, М. Міллера й инш., що й Потебня, — й ті не поцікавилися пізнати літературно-критичні ідеї нашого вченого. Лише мовознавець Нуаре у своїх наукових студіях розвиває ідеї, близькі до наукових тез проф. Потебні, і тези ті були опубліковані ще в 60-х роках ХІХ ст.

Завдання українських учених у питаннях літератури — піднести ідеї свого найбільшого вчителя до ролі того світоча, який освітив би всю поетичну творчість свого народу так, як цього вимагають інтереси української науки: не плентатись у хвості і пережовувати німецькі застарілі педантичні підручники, а відкривати оригінальні сторінки наукової творчості українського генія.

---

<sup>1</sup> “Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues”.

<sup>2</sup> Steinthal H. Dr.: Der Ursprung der Sprache. — Berlin, 1858; Steinthal: Über den Wandel der Laute und des Begriffs. Zeitschr. f. Völkerpsychol. u. Sprachwissenschaft.

<sup>3</sup> Das Denken im Lichte der Sprache. 1887 p.

<sup>4</sup> Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie.

<sup>5</sup> На початку тої ж праці (“Мысль и языкъ”, вид. 3. — Харків, 1913. — С. 24) учений так розуміє об’єктивність змісту у слові: “Мысль, діяльність цілком внутрішня й суб’єктивна, у слові стає чимось зовнішнім і відчувальним, стає об’єктом, зовнішнім предметом для себе самої й через слух, уже як об’єкт, повертається до первісного свого джерела.

Обопільний зв’язок мови й розуміння збільшує протилежність об’єктивности й суб’єктивности: об’єктивність збільшується, коли той, хто говорить, чує з чужих уст своє власне слово, а суб’єктивність не тільки не втрачається при цьому (бо той, хто говорить, завжди відчуває свою однородність, “єдність” із тим, хто розуміє), але й підвищується, бо мысль у слові перестає бути виключною приналежністю однієї особи, наслідком чого повстає, так би мовити, розширення суб’єкта. Особиста думка, стаючи власністю других, простує до того, що загальне для всього людства, і що для окремої особи існує як відміна, що потребує доповнення з боку других осіб” (С. 25). “Об’єктивність (відповідність мислі до її предмету) є постійною метою зусиль людини.

Перш за все людина наближається до цієї мети суб'єктивним шляхом мови, потім намагається виділити й цю суб'єктивність і по можливості звільнити від неї предмет, хоч би навіть змінюючи її на другу, щобто, особисту" (С. 28).

<sup>6</sup> Мысль и языкъ. — С. 82-83.

<sup>7</sup> Там само. — С. 145-146.

<sup>8</sup> Там само. — С. 145.

<sup>9</sup> Там само. — С. 146-147.

<sup>10</sup> Потебня О. Изъ записок по теоріи словесности. — Харків, 1905. — С. 583-584.

<sup>11</sup> Там само. — С. 584.

<sup>12</sup> Там само. — С. 586. — прим. 1.

<sup>13</sup> У проф. Потебні це місце висловлене так: "какъ средство созданія (сознанія) значенія".

<sup>14</sup> Ми скрізь вираз Потебні: "иносказательный" перекладаємо: "алегоричний".

<sup>15</sup> Изъ записок по теоріи словесности. — С. 586-587.

<sup>16</sup> Там само. — С. 409.

<sup>17</sup> Там само. — С. 589-590.

<sup>18</sup> Є два роди алегоричности (іносказательности): в однім — образ належить до иншого порядку явищ, аніж його значіння, наприклад... з одного боку, корабель, а з другого — людина. В другому — образ і значіння належать до одного й того ж порядку явищ. Це звичайна художня типовість. Коли ми дивимось на портрет невідомої людини, ми кажемо, що не знаємо, кого змальовує портрет, але ми знаємо таких людей. Низка послідовних відповідей на одне й те саме питання переходить од алегоричности першого роду до алегоричности другого (Изъ лекцій по теоріи словесн. — Харків, 1894. — С. 153).

<sup>19</sup> Мысль и языкъ. — С. 151.

<sup>20</sup> Ой, я жита не сіяла, само жито сходить;

Я козака не чарую, сам до мене ходить (з чим порівнюється) (Голов., II, 323, 763).

Сію рожу по дорожу (II, по морозу), сама рожа сходить;

Я козака не чарую, сам до мене ходить. (Голов., III, 353; II, 341, Чуб., V, 216, не родить — не сходить).

"З приводу наведених тут порівнянь, — пише Потебня, — вважаю потрібним висловити загальну тезу, без визнання якої, мені здається, неможливе зрозуміння мови народної (та і всякої) поезії. В цій мові, як і в слові, зв'язком поміж образом і значінням служить уявлення, щобто взята з образу ознака. Звідси випливає: а) що образи, ріжні через цілокупність своїх ознак, можуть бути майже тотожні через уявлення (або пункт), з якого розглядаються, і значінням, наприклад, у цьому випадку: сіяти просо, льон, коноплі, жито, рожу, розсаду



сіяти й садити; б) що один і той же образ може мати різні інколи протилежні значіння, “бо з нього можуть бути виділені різні уявлення, або, інакше кажучи, він може розглядатися й використовуватися зі стількох поглядів, скільки в ньому ознак. Через те, наприклад, висловленому вище про значіння сіяння зовсім не заперечує існування другого поетичного ряду символів: коли земля є жінка, мати, то орання, сіяння й т. ін. будуть означувати любов мужчини... Звідси: нема кому за плугом ходити = нема кому дівчину любити.

Ой, у лузі, в лузі стоять воли в плузі,

Та нікому воли погонити,

Та нема кому за плугом ходити.

Плугатарі старії, погоничі малії,

Та нікому воли погонити,

Та нікому за плугом ходити.

Безпосередньо за цим заспівом, без видимого зв'язку, слідує скарга дівчини:

Ох, чом не прийшов, чом не приїхав,

Як я тобі, серденько, казала? (2)

Чи коня не мав, доріжки не знав,

Чи матуся їхать не звеліла (2) й т. ін.

Порівн.:

Гей, у лузі воли в плузі, напереді качка;

Взяв би я тя, дівчинице, коби-сь не брехачка.

Орання, воли у плузі – любов (з модальними відтінками можливості, неможливості й т. ін.); але любов природно сполучується з молодістю; через те воли у плузі “літа молодії”, у відомій пісні:

Гей, воли мої та половії, та чом не орете!

Гей, літа мої та молодії, чому марно йдете? (Голов., II, 760).

Воли мої молоденькі, не орати вами,

Літа мої молоденькі, то ж ми жаль за вами.

“Зі сказаного, – каже далі вчений, – випливає методологічне правило: задля студіювання розподілювати символи не лише за образами, але й за уявліннями в їх зв'язку, цебто за паралельними рядами уявлінь” (О. Потебня “Обьясненія малорусских и сродных народных пѣсенъ”, I, С. 41-43, Варшава 1886. р.)

<sup>21</sup> Мысль и языкъ. – С. 151.

<sup>22</sup> “У старовинній українській мові – при-тьча, той, хто говорить притчі, називався притчник, староукраїнське – притьчник. Слово “притьча”, у розумінні приткнутого до чогось другого, вживалось у двох значіннях: по-перше – у значінні нещасливого випадку (“ну й притча сталася!”); це значіння дуже давнє, воно зустрічається вже в пам'ятках XIII ст. й пізніше”. Друге значіння цього слова таке. В рідних мовах ми зустрічаємо один засіб вислову порівняння; власне,

порівняння уявляється матеріальним наближенням річей одної до другої. Так, напр., у санскритській мові вислів для порівняння значить те саме, що і прикладання, у нас примір значить: примірювання, приміряти значить — прикладати. У старовинній мові слово притькнути вживалося в розумінні: “порівнювати”. Наприклад, в одному повченню, що дійшло до нас зі списку 1200 р. у збірці, що зветься “Златоструй”, говориться: “Не беріть, брати, за зле мені, що я вас порівнюю з псами (“не зазирайте мене... понеже в псь-ѣх притьчю...)”. Приводимо ці слова вченого в пояснення до слова “притьча” з його праці: “Изь лекцій по теорії словесности”. — С. 142.

<sup>23</sup> Изъ записокъ по теоріи словесности. — С. 30-31.

<sup>24</sup> У другій праці вченого цей самий приклад: “Одно каже: світай Боже, друге каже: не дай Боже, третє каже: мені все-одно, що вдень, що вночі” — зустрічаємо в такій інтерпретації: “Це загадка, і як загадка є поетичний твір. Вона розгадується таким чином: світай Боже, це каже вікно, не дай Боже, кажуть двері, бо з днем до них постійно приходять і відходять, це для них тяжко: мені все одно, каже поперечний сволок, що підпирає в хаті стелю, і що йому, розуміється, все-одно, що день, що ніч. Це — загадка, поки розгадкою є найближчі: вікно, двері і сволок. Але коли ми знайшли для неї можливість прирівнювати її до життєвих явищ, вона стає приповідкою. Під світлом, наприклад, можна розуміти освіту, під вікном, дверми і сволоком — людей, що різно до освіти відносяться” (Изь лекцій по теорії словесности. — С. 141).

<sup>25</sup> “Мысль и языкъ. — С. 152-154.

<sup>26</sup> Повне пояснення значіння цих літер *A*, *a*, *x*, див. у праці Потєбні: “Изь записокъ по теорії словесности”, С. 17-27. З того ж розділу (“Слово и его свойства”, “Рѣчь и пониманіє”) ми беремо лише те, що відноситься безпосередньо до поезії: “Науці про значіння слова відповідає критика артистичного твору. Паралеля між словом і складним словесним твором виявляється тут у ось чому. У слові: 1) осередок, із якого береться образ (*A*): Н. піймав (серед таких і таких обставин) такого й такого звіра, що є в слові *хытръ*; 2) прирівняння до другого такого ж випадку *x*, або до випадку відмінного (Н. піймав не звіра, а взяв наречену, схопив чужу думку); 3) спільне між *A* і *x*, цебто ознака, що від них абстрагується (*a*). (“Изь зап. по теорії слов.”. — С. 28).

У другій праці проф. Потєбня так пояснює значіння *A*, *a*, *x*: “Латинське слово *servus* значить “олень” (лат. “*s*” вимовлялось як “*k*” — кервус). За виїмком закінчення, це слово ховає в собі ті ж звуки, що наше, слов’янське — *крава*, *корова*. Установлено, що лат. “*servus*” і наше “корова”, яке відрізняється від попереднього лише закінченням, значить “рогатий”. В кожному слові, за виїмком перших слів мови, до яких дослідження не доходить, діяльність мислі полягає

в порівнянні двох мас, що мисляться, одної, що пізнається знову, що становить питання і що її називаємо так, як математичну невідому величину  $x$ , і раніше пізної, цебто тої, що становила готовий уже запас мислі в ту хвилину, коли виринуло питання: що це таке? — й що її називаємо  $A$ . В наведеному прикладі рогата тварина, й те, що вперше пізнається й раніше пізнане, мало в собі більшу кількість якнайріжнорідніших ознак. Коли  $x$  порівнювалося з чимсь із  $A$ , тоді з'явилась між ними спільна точка: це спільне між тим, що вперше пізнається, й раніше пізнаним у нашому прикладі, й було: рогатий. Вже в думці людини був запас відомостей про рогату тварину, коли вона пізнала корову. Це спільне між тим, що вперше пізнається, й раніше пізнаним, зветься по-латині *tertium comparationis*, цебто, то — третє порівняння, третя величина при двох, що між собою порівнюються. Самий процес пізнання є процес порівняння. Названі комплекси думки поділяються на  $x$ , що пізнається вперше, і  $A$ , раніше пізнане, за допомогою чого пізнається те, що пізнається знову. Третій елемент, що впливає, ми називаємо  $a$ , на знак того, що ми берем його з  $A$ . Ці комплекси завжди поміж собою ріжнородні. Слово, що виникає, завжди є алегоричне, бо  $x$  відрізняється від  $A$  і, головним чином, через те, що  $a$  відрізняється від  $A$  і також і від  $x$ ; так, що коли я собі уявлятиму корову тільки рогатою ( $a$ ), то залишу цілу низку ознак без уваги; це  $a$  супроти цілої низки цих ознак буде алегоричне. *Tertium comparationis*, цебто ознака, через яку ми у слові зазначуємо те, що знову пізнали, і називаємо уявленням. Цей термін “уявлення” не треба змішувати щодо значіння з невизначеним уживанням цього слова задля зазначення ріжних психологічних процесів мислення. Коли ми допустимо, що ми першу корову назвали так, як вона названа у слові корова, цебто рогатою, то цілком дана можливість для нових вражіннь того ж самого роду групуватися навколо тої ж самої ознаки, навколо того ж уявлення...

Називання словом є створення мислі нової в розумінні перетвору, в розумінні нового групування попереднього запаса мислі під натиском нового вражіння або нового питання. Слово не може, відповідно до цього, бути зрозуміле як вияв і засіб передачі готової думки; його вимагає в людини праця мислі, воно необхідне перш за все для того самого, хто мислить, бо в ньому воно переводить цей перетвір. Коли воно, як нам здається, служить засобом задля передачі думки, то одиноко через те, що воно в того, що слухає, вироблює процес витвору думки, аналогічний до того, що раніш відбувався в того, що говорить. Іншими словами, нас розуміють тільки через те, що ті, що слухають, самі зі свого мисленничого (мыслительного) матеріялу здібні проробити щось подібне до того, що проробили ми, говорячи. Говорити — це значить не передавати свою думку другому, а лише збуджувати

у другого його власні думки. Таким чином, зрозуміння як передача думки — неможливе.

Це все висловлене про слово цілком прикладається до поетичних творів. Ріжниця між словом і поетичним твором тут тільки в більшій складності останнього (Із лекцій по теорій слов. — С. 129-131).

“У словесному творі: то же А (із осередка α, β й ин.) х і а. Дослідження цих трьох моментів і є зміст критики” (Із записок по теор. слов. — С. 28).

<sup>27</sup> Изъ записокъ по теоріи слов. — С. 56, 57.

<sup>28</sup> Там само. — С. 135-137.

<sup>29</sup> Там само. — С. 145-146.

<sup>30</sup> Дивись с. 16-17 (наша праця).

<sup>31</sup> А. Пушкинъ. Египетскія ночи, глава III.

<sup>32</sup> Потебня. Изъ лекцій по теоріи слов. — С. 57.

<sup>33</sup> Потебня. Изъ записокъ по теоріи слов. — С. 61-63.

<sup>34</sup> У Потебні — “не сосредоточенной пищей”.

<sup>35</sup> Та ж праця. — С. 65.

<sup>36</sup> Та ж праця. — С. 67 (Тургеневъ, 1-е собр. писемъ, 490).

<sup>37</sup> Та ж праця. — С. 67-68. (розбитка наша).

<sup>38</sup> “поэтической иносказательности”.

<sup>39</sup> Изъ записокъ по теоріи слов. — С. 68-72.

<sup>40</sup> Та ж праця. — С. 72-76.

<sup>41</sup> Та ж праця. — С. 77.

<sup>42</sup> Термін Квінтиліяна.

<sup>43</sup> Потебня. Изъ записокъ по теоріи словесности. — С. 207-213.

<sup>44</sup> Изъ записокъ по теоріи слов. — С. 340-394.

<sup>45</sup> Цю методу найліпше можна простежити в таких його працях, як “Слово о полку Игоревъ”, “Объясненія малорусскихъ и сродныхъ народныхъ пѣсенъ”. Том I-II і инш.

<sup>46</sup> Изъ записокъ по теоріи словесности. — С. 28.

<sup>47</sup> Там само. — С. 57.

<sup>48</sup> “Очерки по теоріи поэзіи”, окремі статті у збірках “Вопросы теоріи и психологіи творчества”, том — VII.

<sup>49</sup> Статті там само.

<sup>50</sup> “Вопросы теоріи и психологіи творчества”, під ред. Левина, т. I-VII; Л. Білецький. Поезія та її критика. — Львів, 1921.

<sup>51</sup> Символізмъ. — Москва, 1910.

<sup>52</sup> “Лирика и экспериментъ”, “Опытъ характеристики русск. четырехъ-стопнаго ямба”, “Сравнительная морфологія ритма русск. лириковъ въ ямбическомъ диметръ”, “Не пой, красавица, при мѣ... А. С. Пушкина (опытъ описанія)”.

<sup>53</sup> “Völkerpsychologie”, т. I-VI.

<sup>54</sup> “Prinzipien der Literaturwissenschaft”. Т. I-II.