

УДК 821.161.2 Потебня 140.8:801.73

Н. М. Шляхова,

д-р філолог. наук, проф., зав. кафедри
Одеський національний університет імені І. І. Мечникова,
кафедра теорії літератури та компаративістики

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА ГЕРМЕНЕВТИКА О. ПОТЕБНІ

У статті розглядається потебнянське функціонально-процесуальне бачення буття художнього твору в актах сприймання — розуміння — тлумачення.

Ключові слова: автор, герменевтика, розуміння, твір, читач.

“Теорія літератури О. Потебні, на жаль, фактично невідома у світовому літературознавстві”, — такою тезою Іван Фізер розпочав своє метакритичне дослідження потебнянської психолінгвістичної теорії літератури, а завершив його визнанням: багато з основних положень Потебні “лишаються переконливими й донині, і як такі вони заслуговують на нашу пильну увагу” [22, 4: 107].

Як слушно зауважив свого часу О. Пресняков, стосовно наукової спадщини О. Потебні здавна склалася певна схема, згідно з якою вважається, що коло його зацікавлень у літературознавстві було переважно “лінгвістичним” [16, 105]. Відтак теорія літератури О. Потебні є фактично невідомою не лише у світовому, але й у вітчизняному літературознавстві.

Покажемо, зокрема, є такий факт. До 170-річчя з дня народження О. О. Потебні Інститут мовознавства НАН України, який носить його ім’я, видав 2004 року збірник наукових праць “О. О. Потебня й актуальні питання мови та культури”. Із сорока статей, опублікованих у збірнику, літературознавчі проблеми порушуються лише у шести.

У збірнику “Школи, теории, концепции” (М., 1985), присвяченому критичному аналізу художньої рецепції і герменевтиці, О. Потебні присвячено один невеликий абзац, у якому лише зазначено: “у своїй концепції художнього сприймання Потебня виходив з того, що читач здатний збагатити смисл твору творчим його прочитанням” [5, 13].

Певним чином така неувважність до літературно-теоретичної спадщини Потебні “спровокована” ним самим: питанням теорії літератури присвячено лише три публікації, дві з яких становлять нотатки до лекцій, які вже по смерті вченого були зібрані, опрацьовані й опубліковані його учнями. Звідси й висновок, що Потебня так і не зумів створити цілісну теоретико-літературну концепцію, яка нагадує “величну, проте незавершену будову” [22, 354].

Між тим, як аргументовано доводить Р. Кісь, чимало ідей О. Потебні випереджають ту проблему, яка стала однією з центральних у британській аналітичній філософії, а також у герменевтиці. Йдеться про спробу українського вченого розв’язати складне гносеологічне та психолого-екзистенційне питання *розуміння самого розуміння*, а також співвідношення людської

свідомості, світоспоглядання, мітотворення і знакоутворювальних процесів” [13, 107; 125].

Вважається, що розвиток герменевтики як активного розуміння значною мірою був пов’язаний з успіхами у галузі філософії мови у кінці XVII — початку XIX в. Саме те нове вчення про мову, яке розпочалося В. Гумбольтом і романтиками, стало тим внутрішнім імпульсом, яке активізувало герменевтичні пошуки. Сенс цього вчення полягав, зокрема, у тому, що мовлення розумілося як індивідуально-творчий акт, увага герменевта — інтерпретатора переакцентувалася на розуміння самого процесу творчості, тобто на його теоретичне осмислення [6, 109].

Український вчений називав В. Гумбольта “великим мислителем”, тим самим наголошуючи, що він є автором не лише мовознавчих, але й літературно-теоретичних та філософсько-естетичних досліджень. І як спостеріг В. Звягінцев, вплив В. Гумбольта на О. Потебню “відчувається більшою мірою в тих працях, які стосуються загально-естетичних і теоретико-літературознавчих проблем” [12, 357].

Гумбольтова теза про синтетичну природу мови (“коли увесь лад звукової форми міцно і миттєво зливається із внутрішнім формотворенням”), яка саме своїми найсокровеннішими і найнезбагненнішими прийомами “нагадує мистецтво” [8, 108], знайшла своє творче й оригінальне втілення у теорії літератури О. Потебні.

Як і слово, мистецтво український вчений розглядав головним чином як силу творчу, креативну. У художньому творі він виділяв ті ж стихії, що й у слові: зміст (ідею), *внутрішню форму* (образ) і *зовнішню форму*.

Однак не тільки за своїми стихіями, а й за способом їх поєднання мистецтво має багато спільного з мовою. Внутрішня форма, яка “дає напрям думці слухача”, активізує його, дає спосіб розвитку в ньому значень, не визначаючи, проте, “межі його розуміння слова”, “народжується разом з розумінням” [18, 74].

З розуміння, прагнення знайти спосіб для вираження в образі неясної для самого митця “сукупності думок”, починається, за Потебню, творчий процес. Коли б художник вже мав готову ідею, йому не було б ніякої потреби виражати її в образі, а твір не мав би значення як для самого митця, так і для розуміючого/читача, оскільки “передача” у власному розумінні цього слова “вкладеної в образ ідеї” суперечила б погляду здорового глузду на розуміння, “як на створення певного змісту в собі самому з приводу зовнішніх збудників” [18, 131].

З проблемою розуміння пов’язана сама природа мистецтва, яке є, за Потебню, не стільки вираженням, скільки засобом творення, формування думки, мета якого “викликати певний суб’єктивний настрій як в самому виробникові, так і в розуміючому” [18, 131]. І тут же Потебня формулює процесуально-діяльнісне розуміння мистецтва, “яке не є εργον, ἐνέργεια, дещо постійно створюване” [18, 132].

До цієї думки Потебня повертається і в “Лекціях з теорії словесності” і “найголовнішим узагальненням про відношення слова до складних поетичних творів” називає аналогічність акту творення і акту сприйняття, що й

дає підстави вважати, “що ми можемо розуміти твір наскільки ми беремо участь в його створенні [20, 118]. Це явище Потебня називає парадоксом, справжню реальність якого можна пояснити умовами розуміння, яке полягає не в перенесенні змісту з однієї голови в іншу, а лише в тому, “що в силу подібності будови людської думки певний знак, слово, зображення, музичний звук служить засобом перетворення іншого самостійного змісту, що знаходиться в розуміючому” [19, 110].

Потебня не раз писав про феномен розуміння як своєрідний живий процес збудження, а не пересадження готової думки (“розуміння, як передавання думки, неможливе”), тому всяке розуміння є нерозуміння.

“Тих, що розуміють одне одного, можна порівнювати з двома різними музичними інструментами, які приведені в такий зв’язок поміж собою, що звук одного із них викликає не такий самий, але співвідносний звук іншого” [18, 160]. Цим пояснюється, зауважує Потебня, парадокс, що будь-яке, навіть найповніше розуміння є водночас нерозуміння. Людина не спроможна вийти із кола своєї власної думки.

Коментуючи цю метафору, Р. Кісь зауважив, що вона кореспондує із сучасними герменевтичними теоріями, які передумовою розуміння називають обов’язкову причетність комунікантів до однієї й тієї ж мовної “гри”. Думки Потебні, вважає Р. Кісь, перегукуються із габермасівською категорією “комунікативного апріорі” як своєрідною передструктурою міжсуб’єктного взаєморозуміння членів людської спільноти, що взаємодіють між собою [13, 112].

На питання, за яких умов між людьми можливе порозуміння, Потебня відповідав: розуміння іншого відбудеться за умови розуміння себе самого. Комунікативно-розуміючу функцію слова він вбачав у тому, що воно “є настільки засіб розуміти іншого, наскільки воно є засобом розуміти самого себе” [18, 97].

Діалогічність потебнянської концепції розуміння виявилась дуже близькою теорії діалогізму М. Бахтіна, який поділяв думку українського вченого про те, що розуміння не повторює, не дублює мовця, воно створює свій смисл у слухача. Однак і мовець, і розуміючий не залишаються кожний у своєму власному світі, вони сходяться у новому, “третьому світі, світі спілкування”, вони вступають у активні діалогічні відносини. “Розуміння завжди чревате відповіддю” [1, 209]. Без перебільшення можна сказати, що Потебня стоїть біля витоків сучасної теорії діалогу.

І, ясна річ, не тільки теорії діалогу. У працях українського мислителя, за влучним висловом І. Дзюби, можна знайти “передчуття” багатьох інших наукових ідей.

Скажімо, одна з улюблених ідей Ролана Барта — ідея “безкінечної відкритості” поетичного твору “для нових розшифровок” читача як того “простору”, в якому текст дістає свій історичний змінний смисл, — сприймається як перифраз великих ідей Потебні (що про нього Барт хтозна чи й чув); про поетичний образ як постійний присудок при мінливих підметах (Гастон Башляр назвав цю якість твору його “підступністю”); про перипетії нескінченного життя “поетичного твору в поколіннях читачів” [9, 12].

Теза Потебні про співтворчість читача близька поетиці відкритого твору італійського теоретика-семіотика Умберто Еко, за методологією якого “відкритість” твору передбачає широке розмаїття способів його розуміння і поцінування, що “ґрунтується на *теоретичній, розумовій* співпраці читача, який повинен вільно інтерпретувати художній факт” [11, 92]. Щодо вільної інтерпретації то, за Потебнею, вона відносна. З одного боку свобода її зумовлюється самою природою поетичної творчості — “відносна сталість образу (А) і мінливість його значення” [19, 57]. А відтак, уточнює український вчений, “поетичний образ в кожному розуміючому і в кожному окремому випадку розуміння знову і знов створює собі значення” [19, 57]. Висловлений в такий спосіб погляд О. Потебні на невичерпні можливості образу збуджувати найрізноманітніші індивідуальні сприйняття/розуміння спрощувався, як зауважив О. Пресняков, різними наступними інтерпретаторами [17, 197], які немов би не помічали зроблене самим Потебнею уточнення: “Між тим А (образ) єдине об’єктивно дане в поетичному творі при сприйнятті залишається приблизно незмінним” [20, 152]. І ця думка українського вченого виявилася близькою У. Еко, який прикметну ознаку “відкритості” вбачає у запрошенні “зробити твір” разом з автором, однак вважає за потрібне уточнити — “*твір у русі*” — це можливість численних різних особистих втручань”. Однак це не аморфне запрошення до необмеженої співучасті. Запрошення надає виконавцеві твору шанс вставити щось від себе, але це “щось” завжди залишається в межах того світу, який мав на увазі автор” [11, 100].

Таким чином, розвиваючись в контексті герменевтики XIX ст., вчення Потебні започаткувало багато герменевтичних ідей XX — XXI ст., зокрема герменевтики Поля Рікера, Г. — Г. Гадамера, М. Гайдеггера. Щодо герменевтичного мислення самого Потебні, то час його формування припадає на період активного розвитку універсальної герменевтики Ф. Шлейермахера, який розширив герменевтику до загальної теорії активного розуміння.

Впадає в око факт подібності наукової долі українського вченого і професора Гальського та Берлінського університетів Шлейермахера. Його найвідоміша праця “Монологи про релігію до освічених людей, які ставляться до неї з презирством” побачила світ 1799 року. Герменевтика Шлейермахера не була оформлена автором в окрему системну працю, і тільки помертньо опублікована у 1838 році його учнем і другом Ф. Люкке за рукописними фрагментами автора та за конспектами лекцій студентів [14]. Такий спосіб оприлюднення ідеї німецького вченого не перешкодив визнанню його засновником справжньої герменевтичної науки, який поєднав в собі “віртуозність філолога з філософським генієм” [10, 517].

Що стосується теорії Потебні, то оскільки її треба було видобувати і реконструювати на основі його праць з мовознавства, міфології і фольклору, то вона, за Фізером, існує радше в зародку, ніж є завершеним дослідженням [22, 4].

Немалу роль у цьому відіграла та сумна обставина, що Потебня, як проникливо зауважив І. Дзюба, “не наполягав на пріоритетності своїх думок і рясно розсипав їх у “зазори” між цитатами з інших авторів, часом скромно

ховаючись у їхній тіні” [8, 4]. І далі у процесі типологічного порівняння праці Гумбольта “Про неоднаковість організмів людської мови і про вплив цієї неоднаковості на розумовий розвиток людського роду” і книги Потебні “Думка і мова”, І Дзюба доводить: маємо не так інтерпретацію чи узагальнення поглядів Гумбольта, як їх поглиблення та принциповий розвиток [8, 5]. Чи не подібне маємо й у випадку розвитку О. Потебнею ідей романтичної герменевтики як теорії активного розуміння, і саме в цій своїй якості герменевтика асоціюється з іменем Ф. Шлейермахера. Орієнтуючи герменевтику на активне розуміння, на мовленнєву діяльність, Шлейермахер, як і Потебня, спирався на концепцію мови Гумбольта [9, 109].

Справжня теорія мистецтва розуміння ґрунтується, за Шлейермахером, на психологічній подібності людських індивідуальностей. “У розумінні індивідуальність інтерпретатора та індивідуальність автора не протистоять як два не порівнювальних факти: обидва сформувалися на основі загальнолюдської природи, і завдяки цьому спільному буттю людей створюється можливість мовлення та розуміння” [10, 252].

В. Дільтей, найважливішим філософським завданням якого було “вдосконалення розуміння до наукового знаряддя пізнання істини” [10, 512], цей герменевтичний принцип пояснює за допомогою психології: “Усі індивідуальні розбіжності в кінцевому результаті зумовлені не якісною відмінністю особистостей одна від одної, а лише різним рівнем їх душевних процесів” [10, 252].

Розглядаючи процес розуміння як акт продуктивний, а не репродуктивний, О. Потебня також умовою розуміння називає подібність “будови людської душі”. Духовна творча активність поета, інтерес читачів до того, що саме він розумів під своїм питанням, що саме його тривожило, зумовлюється, за Потебнею, його душевно-духовною спільністю із читачами, “типовістю самого поета”, тим що він “до певної міри є характерний зразок свого читача” [20, 122]. У дев’ятій лекції з теорії словесності він наводить слова Мефістотеля Фаусту (“Du gleichst dem Geist? Den du begreifst”), якщо ти здатний розуміти іншого, ти певною мірою рівний йому. Із цієї тези український мислитель робить два висновки. Перший, якщо слово чи звук стає збудником в людині думки, то це означає, що ця думка в людині вже була, хоча й “неорганізована, не кристалізована”. Другий, важливий для теорії і психології літератури висновок про те, що “особа поета, ті процеси, які здійснюються в його душі, викликають високий інтерес тому, що вони близькі душі тих, хто розуміє і користується твором” [20, 118]. Винятковість особи поета лише в тому, “що в ній більш зосереджені ті елементи, які є і в розуміючому його твір” [20, 118].

У нас, на жаль, немає підстав вважати, випадково чи ні О. Потебня звернувся саме до цього твору Гете. Відомо лише, що 1916 року німецький вчений Ф. Гундольф видав книгу про Гете, яка справила велике враження на наукову громадкість і визначила теми поезики Дільтея [15, 501].

На визнанні первісної подібності всіх індивідуальностей і відносному розрізненні усякої індивідуальності ґрунтується, за шлейермахеровською герменевтикою, дивінаційний акт конгеніальності, безпосереднє осягнення

автора, “немов перетворивши себе на іншого”. Здогад, дивінація абсолютно безпосередньо переносить інтерпретатора в автора, осягає письменника тим же самим творчим актом, яким виник твір, але в аспекті рецепції. Говорячи Дільтейвською термінологією, “Шлейєрмахер невичерпний в описі філологічного складу розуму, що Отфрид Мюллер так влучно назвав конгеніальністю” [10, 155].

Вже Дільтей звернув увагу на прагнення Шлейєрмахера увиразнити семантичну місткість герменевтичного принципу *кращого розуміння ніж у самого автора*. У шлейєрмахерській “Герменевтиці”, писав Дільтей, можна знайти різні формулювання: “зрозуміти письменника краще ніж він сам себе”; “зрозуміти мовлення так же добре, а потім краще ніж його творець” [10, 198]; “інтерпретатор повинен спробувати зрозуміти автора краще ніж той розумів сам себе” [10, 142].

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

О. Потебня допускав, що слухач може набагато краще за мовця розуміти, що приховано за словом, і “читач може краще самого поета осягати ідею його твору” [18, 130]. І причину цього український вчений вбачає у специфічній природі мистецького твору, зміст якого не вичерпується “задумом художника і грубим матеріалом” — обидві ці стихії суттєво змінюються від приєднання до них третьої — внутрішньої форми. Зумовлений цією внутрішньою формою зміст твору міг і не входити в “розрахунки автора”, “який творить, задовольняючи тимчасові, нерідко надто вузькі потреби свого особистого життя” [18, 130]. Відтак Потебня визнає ще один “парадокс”: “Заслуга художника не в тому мінімум змісту, який думався йому при творенні, а в певній гнучкості образу, в силі внутрішньої форми збуджувати найрізноманітніший зміст” [18, 130].

Отже, за герменевтичним переконанням О. Потебні, об’єктом розуміння є не так автор, як витворена ним художня форма, яка, за влучним висловом Р. Кіся, завдяки своїй особливій пластичності та семантичній місткості може на рівні реципієнта, в актах сприймання — розуміння — інтерпретації “збуджувати” щоразу інший зміст, давати імпульс до різного смислотворення [13, 143].

Дивовижно перегукуються ці ідеї Потебні з думкою засновника філософської герменевтики Г. — Г. Гадамера про краще розуміння, яке відрізняє інтерпретатора від автора, стосується не розуміння предмета, про який йдеться у тексті, а саме розуміння тексту, “того, що мав на увазі і висловив автор”. А звідси висновок, що поета треба розуміти краще, “ніж він сам себе розумів, бо ж він ніяк не “розумів себе”, коли в ньому формувалася образ тексту” [7, 182].

Визнаючи дивінаційний акт конгеніальності “остаточним фундаментом кожного розуміння”, Гадамер зауважив, що Шлейєрмахер цілком урахував той факт, що геній сам створює “зразки й встановлює правила”, творить нові форми слововживання. І коли вчення про геніальну творчість знищує різницю поміж інтерпретатором і творцем, воно досягає важливого

теоретичного здобутку — “делітимізує рівність обох, оскільки розумінню підлягає не рефлексивне самовитлумачення, а неусвідомлена думка творця” [7, 183].

Зауважимо принагідно, що М. Бахтін, цілком поділяючи потєбнянську концепцію творчого діалогічного розуміння, критично ставився до формули Шлейермахера “розуміти автора краще, ніж він сам себе розумів”, підтримана багатьма герменевтиками (Штейнталь, Дільтей, Гадамер), яка, за Бахтіним, підкреслювала уніфікований, а не творчий момент розуміння і не враховувала своєрідності “я” і “ти”. З точки зору справжньої продуктивності розуміння, підкреслював Бахтін, важливим є не те, що окрім мене, розуміючого, є ще одна, по суті така ж людина, а те, що вона *інакша* для мене.

“Побачити і зрозуміти автора твору, — писав Бахтін у праці “Проблема тексту”, — означає побачити і зрозуміти *іншу, чужу свідомість і її світ, тобто інший суб’єкт (“D”)* [2, 318]. У споконвічній герменевтичній проблемі співвідношення *розуміння з поясненням* Бахтін завжди підкреслював момент *діалогічності* розуміння на протигагу *монологічності* пояснення. Він вбачав основу розуміння не у приведенні автора і дослідника до єдиного знаменника, але у принциповій унікальності кожної свідомості. “При поясненні — тільки *одна* свідомість, один суб’єкт; при *розумінні* — *дві* свідомості, двоє суб’єктів” [2, 318].

Цим особистісним фактором мистецтва слова і зумовлюється, за Бахтіним, методологія літературознавчої рецепції — сприйняття і розуміння як діалог. У діалогічній формі філологічного пізнання вбачав учений його відмінність від точних наук, де пізнаючому суб’єкту протистоїть безголоса річ.

Стенограму гуманітарного мислення Бахтін розшифровував як зустріч двох текстів — готового авторського і відтворюваного реакцією сприймаючого, тобто як зустріч двох суб’єктів, двох авторів. Так, саме двох авторів як спів-творців і учасників творчого процесу. Так філософськи обґрунтовується засадничий бахтінський погляд на літературознавця як учасника художньої події — “діалогічна зустріч двох свідомостей в гуманітарних науках” [2, 333]. Звернімо увагу, йдеться саме про *розуміючого* гуманітарія. Розглядаючи мовленевий твір процесуально — в його неперервному становленні, а отже, і в нерозривному зв’язку із сприйняттям, діалогічним пізнанням, розумінням, Бахтін прагнув розв’язати складне гносеологічне та екзистенційне питання взаємодії вираження і розуміння. В цьому полягає принципова подібність філософії гуманітарних наук М. Бахтіна до етнопсихологічної теорії літератури О. Потєбні.

Український вчений неодноразово звертав увагу на специфіку гуманітарно-філологічної методології — методології *розуміючої*, а не *пояснювальної*, що є характерним для природничих наук. У мистецтві, наголошував Потєбня, зв’язок образу і значення не потребує доведення, образ збуджує значення “не розкладаючись, безпосередньо”. І далі вчений наводить такий приклад: коли б ми спробували поверхність, що утворює статую, перетворити у ряд математичних формул, то сутність цих формул, послідовно

сприйнятих, не дала б нам враження статуї. Випадки ж, коли картина вимагає підпису (се лев, а не собака), музика — (словесної) програми, поетичний твір — пояснення, то вони можуть приготувати нас до користування художністю цих творів: але тієї ж миті доводять непридатність для нас цих творів [20, 152].

Звідси висновок про необов'язковість інтелектуальних зусиль, — про духовний спосіб сприйняття мистецьких творів — “легкість апперцепції художнього образу співмірна його досконалості (для нас) і одержаному нами задоволенню” [20, 152]. Разом з тим Потебня зовсім не виключає із арсеналу літературознавчих досліджень поняття “пояснення”/“тлумачення”, проте уточнює його методологічну функцію: “Є багато поетичних творів, які можуть бути зрозумілими так чи інакше, в залежності від *здібностей розуміючого, міри розуміння, миттєвого настрою*” [20, 144]. Тобто процес сприймання / поцінування зумовлюється й творчим мисленням, естетичною чутливістю реципієнта, і герменевтичним чуттям митця, його вмінням дозволити читачеві щось самому “домислити”, спонукати розуміючого творити *власні* значення.

Звідси і вимога до аналізу поетичних творів у школі: пояснювати художню форму, готуючи слухачів “до творення значення”. І тут вчений застерігає: “хто роз'яснює ідеї, той пропонує свій власний науковий чи художній твір” [19, 57]. Таким чином, доходить висновку Потебня, розуміння як передача готового смислу є нерозуміння.

У “Записках з теорії словесності” вміщено окремий розділ — “Розуміння (критика). Формальність поезії”, у якому Потебня повертається до своїх міркувань, висловлених у праці “Думка і мова”, про звільнення образу з-під влади художника, який “ставиться до нього як цінитель, визнає його самостійне буття” [19, 56]. І тоді він належить вже до критиків, “і може помилятися разом з ними”.

До подібного висновку згодом прийшов і засновник новітньої герменевтики Г.-Г. Гадамер. Герменевтика не має права забувати, застерігав німецький мислитель у праці “Істина і метод”, що митець, який створив твір, ніколи не може бути його визначним інтерпретатором. “У ролі саме інтерпретатора він не постає найвищим авторитетом, не має жодної принципової переваги над реципієнтом” [7, 182]. Бо ж цінність поетичного твору, наголошував український вчений, “його живучість” залежить не від того непевного Х, яке стояло у вигляді питання перед автором в момент його творення, і не від пояснення самого автора чи професійного критика, “а від сили і гнучкості самого образу” [19, 56].

У шостій “Лекції з теорії словесності” О. Потебня акцентує увагу на тому, що поезія не є прикрасою думки, якою можна користуватися в хвилини дозвілля, а можна й не користуватися. Поезія є однією з форм пізнання за допомогою слова. І саме тому поетичний образ є і мусить бути для реципієнта не лише об'єктом насолоди. Коли розглядати поетичне мислення як один із способів пізнання, то воно потребує “нагляду, старання, зусилля”. Якщо насолода, уточнює Потебня, дається даром, то розуміння береться зусиллям, “з бою” і для того щоб набути певної здатності зусил-

лям домагатися розуміння, існують деякі прийоми, що їх можна назвати загальним ім'ям *критики*" [20, 101]. Досягти своєї мети критика може завдяки широкому історико-філологічному розумінню літератури. О. Потебня згадує випадки, коли критика в ім'я практичних вимог оголошувала війну "художності" і починала цінувати літературні твори не за талановитість їх виконання, а за зміст, за силу ідеї, за прогресивні думки, і тоді, на переконання Потебні, "вона повторювала байку про свиню, яка підрила дуб, наївшись під ним жолудів" [19, 58].

Сам Потебня уподібнював художній твір людині, тварині, тобто осередям широкого кола наук, а тому на нього можна дивитися з точки зору морфології, хімії, фізіології ("Вся сукупність знань в застосуванні до вивчення поетичного твору визначає критику"). Це дало підстави узагальнити: "Не можна сказати, якого роду знання, *не потрібні* при поясненні складу, дії і походження поетичного твору. Критика йде ніби проти початку розподілу праці, художній твір, як і людина, є мікрокосм" [19, 110].

Потебнянське функціонально-процесуальне бачення буття художнього твору в актах сприймання — розуміння — тлумачення як безперервного процесу контекстуально перегукується з дільтейвською ідеєю про "межі інтерпретації", яка виконує своє завдання лише відносно, оскільки розуміння не перестає бути лише відносним і ніколи не може бути доведеним до завершення [10, 253]. Український мислитель також помічав суперечність між одиничністю образу і безмежжям його значень і пов'язував з цим неможливість "визначити, скільки і який зміст розвинеться в розуміючому" у процесі сприйняття твору.

Дивною назвав Потебня претензію вимагати від поетичних творів, щоб вони говорили те ж саме, "що заманеться сказати з приводу них нам" — "Адже нас багато, а розтлумачуваний нами образ один [19, 57].

Згідно з потебнянською філологічною методологією мистецтво є творчістю в тому розуміння, що воно не є безпосереднім відображенням світу, "а певною видозміною цього відображення" [19, 132]. А відтак виникає художня реальність, правдоподібність якої не підлягає сумніву й перевірці, оскільки у мистецтві зв'язок образу та ідеї не доводиться, а "створюється як безпосередня вимога духу". Звідси унікальна автентичність художнього відкриття ("поетичний образ не розкладається під час своєї естетичної дії"), його відмінність від наукової думки, яку можна висловити й інакше.

"Є багато створених поезією образів, у яких не можна нічого не додати, не відняти, але немає і не може бути досконалих наукових творів" [18, 141]. Ознакою художньої реальності є умовність, яка допускає ймовірність неймовірного, фікцію ("у царя Трояна цапині вуха").

Тим, хто вимагає безумовної правди від художнього твору, вчений пропонував відповісти на питання, що таке правда, і чи відрізняють вони правду від правдоподібності. Сам О. Потебня був переконаний — різні види мистецтва творять свою умовну правду, яка визначає природу цього мистецтва", а відтак і є "вищою правдою", від розуміння якої залежить спосіб історичного буття мистецьких творів, життя яких "полягає в тому, що у них розуміється і як розуміється (підкреслення моє — Н. Ш.). В іншому

разі про них варто говорити як про брилу каменю, шмат полотна і таке інше. Якщо так, то хто стверджуватиме, що розуміння і вплив творів грецької скульптури одне й те ж у квітучі часи Греції і тепер? *Тоді і тепер це цілковито відмінні твори мистецтва*, що мають один і той самий матеріальний субстрат, але не одну й ту саму, сказати б, душу” [18, 162].

Література

1. Бахтин М. М. Из архивных записей к работе “Проблемы речевых жанров” // Бахтин М. М. Собр. соч.: в 7 т. — Т. 5. — М.: Русские словари, 1997.
2. Бахтин М. М. Проблемы текста // Бахтин М. М. Собр. соч.: в 7 т. — Т. 5. — М.: Русские словари, 1997.
3. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Собр. соч.: в 7 т. — Т. 5. — М.: Русские словари, 2003.
4. Библихин В. В. Герменевтика и эстетика в творчестве Дильтея // Дильтей В. Собр. соч. — Т. 4 — М.: Дом интеллектуальной книги, 2001.
5. Боров Ю. Б. Теория художественного восприятия и рецензия. Эстетика. Методология критики и герменевтика // Теории, школы, концепции. Критические анализы. — М.: Наука, 1985
6. Габитова Р. М. Философия немецкого романтизма. Гельдермин. Шлейермахер. — М.: Наука, 1989.
7. Гадамер Г.-Г. Истина і метод. Основи філософської герменевтики. Т. 1. — К.: Юніверс, 2000.
8. Губольт В. Избранные труды по языковедению. — М.: Прогресс, 1984.
9. Дзюба І. М. О. О. Потебня й українське літературознавство //О. О. Потебня й актуальні питання мови та культури. — К.: Видавничий дім Дмитра Бурого, 2004.
10. Дильтей В. Герменевтика и теория литературы // Дильтей В. Собр. Соч. — Т. 4. — М.: Дом интеллектуальной книги, 2001.
11. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів. — Львів: Літопис, 2004.
12. Звягинцев В. А. О научном наследии Вильгельма фон Гумбольдта // Гумбольдт В. Избранные труды по языковедению. — М.: Прогресс. 1984.
13. Кісь Р. Мова, думка і культурна реальність (від Олександра Потебні до гіпотези мовного релятивізму) — Львів: Літопис, 2002.
14. Лановик З. Б. Інтерпретаційні моделі новітньої герменевтики і проблеми аналізу біблійних текстів // Герменевтика і проблеми літературознавчої інтерпретації. — Тернопіль, 2006.
15. Михайлов А. В. Вильгельм Дильтей как литературовед и эстетик // Дильтей В. Собр. Соч. — Т. 4. — М.: Дом интеллектуальной книги, 2001.
16. Пресняков О. П. Литературоведение и филология в наследии О. О. Потебни // Контекст. 1977. — М.: Наука, 1978.
17. Пресняков О. П. Поэтика познания и творчества. Теория словесности А. А. Потебни. — М.: Худ. лит., 1980.
18. Потебня А. А. Мысль и язык. — М.: СИНТО, 1993.
19. Потебня А. А. Из записок по теории словесности. — Харьков, 2005.
20. Потебня А. А. Теоретическая поэтика. — М.: Высшая школа, 1990.
21. Чудаков А. П. Психологическое направление в русском литературоведении. — М.: Наука, 1975.
22. Фізер І. Психолінгвістична теорія літератури О. Потебні. — К.: Видавничий дім “КМ. Academia”, 1993.

Н. М. Шляхова,

д-р филолог. наук, проф., зав. кафедры

Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова,

кафедра теории литературы та компаративистики

ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКАЯ ГЕРМЕНЕВТИКА А. ПОТЕБНИ

Резюме

В статье рассматривается потебнянское функциональное видение бытия художественного произведения в актах восприятия — понимания — истолкования.

Ключевые слова: автор, герменевтика, понимание, произведение, читатель.

N. M. Shljahova

Odessa Illia Mechnikov National University

Department of theory of literature and comparative studies

O. POTEBNIA'S LITERARY CRITICS AND GERMENEVTIC STUDIES

Summary

In this article Potebnja's functional view of work of art in acts of perception, understanding and interpretation is considered.

Key words: author, hermeneutics, understanding, work, reader.