

НЕОПОТЕБНЯНСТВО БОРИСА НАВРОЦЬКОГО

У статті розглянуто книгу Бориса Навроцького «Мова та поезія» (1925) як спробу побудови цілісної літературної теорії на основі лінгвістичного підходу Олександра Потебні. Полемічні контексти ідей Навроцького становлять: інтуїтивізм Б. Кроче, релятивізм К. Фосслера, неокантіанство, символізм А. Белого, російський формалізм, лінгвістичні теорії Ф. Фортунатова, І. Бодуена де Куртене та А. Марті, експериментальна психологія тощо. В цьому розмаїтті теорій науковець послідовно відстоює принципи, орієнтовані на теорію Потебні, а саме: кожен елемент тексту стає вагомим у художньому творі лише через зумовленість із внутрішньою формою; в художньому творі всі елементи можуть витворювати образні уявлення: внутрішня форма, граматична форма, «гра прикмет» зі сфери «прозаїчного значення» тощо; образи – це лише перехід до «рації» твору; буквальне сприйняття – неприйнятне для розуміння твору в цілому.

Чи не найважливішим аспектом літературної теорії Навроцького стало розуміння слова як зв'язку людини з космосом. У річниці матеріалістичної науки 1920-х років цей рефрен його роботи практично лишався непомітним, як власне й сама його спроба розширити межі теорії Потебні, зокрема на аналіз ритміки, фоніки й композиції художнього твору, а також лірики.

Ключові слова: внутрішня форма слова, лірика, мислення, мова, образ, Потебня, сприйняття, формалізм.

Українське літературознавство 1920-х років становить цілісний конгломерат найрізноманітніших ідей, пошуків і методів. Маючи значні університетські традиції, академічне літературознавство прагне відповідати на новітні віяння, сполучаючи старі й нові методи, уточнюючи термінологію, творячи нові відгалуження й формулюючи нові методологічні питання. Водночас літературознавство, що висновувало свою методологію з численних суміжних наук, дедалі більше усвідомлює потребу в пошуку й обґрунтуванні своєї окремішності та прагне виробити спеціальну дослідницьку мову, тому головні потуги академічного літературознавства спрямовуються в бік творення абстрактної теорії літератури як окремої галузі. Одним із векторів переосмислення академічного літературознавства стають ідеї харківського професора Олександра Потебні.

У 1926 році вийшов перший і єдиний із запланованих томів зібрання творів О. Потебні. Цьому виданню передувала спроба популяризації його ідей. Однак його учнів звинувачували в намаганні не так викласти наукові основи теорії Потебні, як прославити його ім'я. Коли Віктор Петров вказував на численні запозичення Потебні, в розвідці «Думка і мова», із праць

Гумбольдта, Лотце й Штайнталя [19; 20], яку апологети Потебні вважали вершинною, це викликало різку реакцію з боку О. Ветухова [7] й В. Харцієва [27] попри те, що сам Потебня, як вказував Петров, ставився до своєї праці як до популяризаторської, яка так і лишилась недоопрацьованою. Така ревізія Потебні була на часі і вказувала на потребу не апологетики спадщини науковця, а на потребу серйозного її дослідження.

Попри численні розвідки присвячені науковцеві як у середовищі потебнянства, так і його противників, мало хто прагнув розвинути систему Потебні, а здебільшого прагнули «експлуатувати окремі його ідеї» [12, 496].

Ієремія Айзеншток ще в 1926 році у статті «Потебня і ми» маніфестально заявив, що «ми втратили Потебню» і, що «наука історії літератури буде будуватися без Потебні» [1, 36]. Навіть Олександр Білецький, якого Іван Дзюба пов'язує з потебнянством, в «Автобіографії» 1945 року, вказував на те, що попри навчання в Харківському університеті, де культ Потебні був високим, не вважав себе потебнянцем, і був впевнений, що потебнянство стояло на заваді побудови науки про історію літератури [4, 18].

Критика Потебні дедалі більше притлумлювала спроби цілісного осмислення його ідей. Однак, як твердив Айзеншток, попри всі спроби спростувати теорію Потебні, «коли взяти її в глибшому розумінні, то спростувати її не так легко» [1, 34].

Під цим оглядом спроба Бориса Навроцького застосувати ідеї Потебні для побудови цілісної теоретичної моделі літератури є знаковою. Випускник Київського університет, Навроцький посідає окреме місце в літературознавчому світі 1920-х років як методолог і теоретик літератури. Його можна назвати виразним представником неопотебнянства¹, насамперед, коли йдеться про книгу «Мова та поезія: нарис з теорії поезії» (1925). Книга писалася в 1924 році, а матеріалом стали авторові лекційні виступи ще 1919 року. У «Передмові» автор вказав, що перед нами – стисла спроба нарису основних проблем теорії літератури, мета якого «дати українському читачеві змогу уявити собі, як можна будувати поетику на підставі лінгвістичного підходу до неї» [15, 3].

Лінгвістичний підхід до поетики набув широкого розголосу в ті часи, до нього апелювали і символісти, і формалісти. Всі вони відштовхувались від

¹ У статті розмежовано поняття «потебнянство» і «неопотебнянство». Поняття «потебнянство» вже має певну літературознавчу традицію на позначення учнів Потебні, які були згуртовані доокруг збірника «Питання теорії і психології творчості» (Д. Овсянико-Куликовський [17], А. Горнфельд [11], Б. Лезін [14], Т. Райнов [23] та ін.), поняття «неопотебнянство» стосуватиметься тих науковців, що не мають безпосереднього стосунку до традицій Харківського університету, але тією чи іншою мірою апелюють до ідей Потебні (Б. Навроцький, А. Белий [5], Л. Білецький [6], російські формалісти). Таке розрізнення умовне, але дає змогу підкреслити «сторонність» інтересу до наукової спадщини Потебні і означити межі певного дискурсу неопотебнянства.

ідей Потебні, хто один із перших у вітчизняній філології запропонував вжити лінгвістичні методи для аналізу літературних феноменів. Однак, праця Навроцького, як зазначає Ярослав Гординський, – «це вже ціла система основних проблем історично-літературного досліджу та будова поетики та основі лінгвістичного підходу, що йому блискучий почин дали Гумбольдт-Потебня» [10, 26].

Справді, літературна теорія Бориса Навроцького – спроба побудови цілісної теорії, базованої на новітніх дослідженнях у галузі психології та лінгвістики. Він розробляє ті теоретичні питання, що заявлені і в потебнянстві: проблема автора як суб'єкта творення, проблема образу й мислення, а також психології творчості, не оминаючи проблеми методу дослідження. Однак, головне – спроба не просто реконструювати теорію Потебні, але поглибити її, реагуючи на виклики часу й численні критичні зауваги.

Якщо окреслити полемічні контексти книги Б. Навроцького, насамперед йдеться про інтуїтивізм Б. Кроче, релятивізм К. Фосслера, неокантіанство, символізм А. Белого, формалізм В. Шкловського і Ю. Тинянова, а також лінгвістичні теорії Ф. Фортунатова й І. Бодуена де Куртене, експериментальну психологію і психоаналіз, однак, найближчим контекстом є книга Б. Томашевського «Теорія літератури», що для Навроцького становить квінтесенцією поглядів російських формалістів на теорію літератури. В цьому розмаїтті теорій науковець послідовно відстоює принципи, орієнтовані на теорію Потебні.

Навроцький підкреслює, що які б дискусії не виникали в межах літературознавства – чи то про пролетарське мистецтво, чи зміст і форму, про відокремлення літературознавства від історії культури, – вони всяк час зводяться до потреби вирішення суто теоретичних питань. Зокрема того, – що таке поезія? Він критично реагує на спроби представників потебнянства звести літературознавство до психології художньої творчості, вказуючи на те, що остання має осібний предмет і є чимось відмінним від літературознавства. Надмірний інтерес до біографії автора призводить, на його думку, лише до чудної плутанини «психології художньої творчості з аналізом літературних творів», що не дає змоги з'ясувати «ні процес творчості, ні факти художньої літератури» [15, 11].

Зацікавлення філології автором Навроцький списує на невизначеність її предмету дослідження. Провадячи постійні аналогії з дослідженням у філософії, він вказує на те, що питання, які хвилюють філологію – «довідатись, що хотів сказати своїм твором письменник», потребують від нього «знати його біографію, психологію, способи його творчості, середовище та добу, коли написано цей літературний твір». Насправді ж ці питання маргінальні, бо дослідника філософії насамперед буде цікавити «не автор, не його психологія і не те, як позначилася вона на системі його мислення, – а сама ця система» [15, 12]. Аналогічно невизначеність основних теоретичних положень, відсутність чіткої терміносистеми, вимагає від філології «перебудування теорії поезії» [15, 14] й побудови системи поетики

на науковому підґрунті. Таким підґрунтям для Навроцького виступає зближення літературознавства з лінгвістикою.

Услід за Потебнею Навроцький вважає, що формула «мистецтво не має цілі» – образна. Він виокремлює об’єктивні цілі мистецтва – «пізнання та опанування життям» і суб’єктивні – «утворення зовнішніх ефектів краси та задоволення суб’єктивної потреби в насолоді». Сполучаючи ці два аспекти, прагне виявити «особливу реакцію», притаманну лише мистецтву в «загальному річищі культурних шукань людства». І цю реакцію він виявляє в «переважно образному відтворенні життя в його цілокупнім та конкретнім вигляді». Механізм образного мислення, на думку Навроцького, дає змогу подавати життя не в схематичному вигляді, як це робить наука, а в «живому, конкретному вигляді, як цього вимагають наші емоційні запити» [15, 44]. Як бачимо, підґрунтям образного мислення постає потреба в емоційному задоволенні.

Навроцький робить напад на естетичну теорію, зорієнтовану на споглядання форми, називаючи її «формалістичним гедонізмом». Власне її основу він виводить із естетики Канта і пов’язує з формалістами. І в книзі «Мова та поезія» (1925) й у рецензії 1927 року на працю Е. Кассірера «Die Begriffsformen im mythischen Denken» (1922) він прагне заперечити формалізацію знання, до якої вдається Кант. Навроцький, шукаючи збіги між наукою й поетичною творчістю, вказує на низку паралелей, зокрема, що «діяльність творчої фантазії» властива як літературі, так і науці. На його думку, «наше мислення не абсолютно аналітичне, формальне, символічне, навпаки, воно, генетично походячи од образного мислення, не може цілком одійти од нього», тому будь-які спроби формалізувати образне мислення будуть неповні. Водночас, полемізуючи з Кассіером, він твердить: «Образ, що лежить в основі мітичного мислення, зовсім не принципово одрізняється од розуміння, поняття нашої науки, структура їх майже та сама, різниця полягає лише в тій точній виразності, з якою в наукових розуміннях виявляються ознаки явищ» [16, 142]. Однак якщо говорити про літературний образ чи то у Когена, чи Кассірера, він безпосередньо пов’язаний із баченням самого автора і є символічним відображенням його ідей. Однак, на думку Навроцького, такий підхід надміру суб’єктивізує авторську позицію, адже «суб’єктивні почуття сприйняття жодним чином не можуть увіходити до змісту художнього образу» [15, 70].

Щоб спростувати такий підхід Навроцький пропонує розібратися в самому механізмі сприйняття. Він не заперечує, що «споглядання мистецького твору викликає почуття втіхи», однак вказує, що «заперечувати можна лише те, оскільки і в чому це саме характерно для мистецтва» і ставить наступне питання: «чи справді цю втіху викликає споглядання самої тільки “форми” в тім чи іншій її розумінні?» [15, 48].

На думку Навроцького, почуття втіхи пов’язане не лише з естетичним переживанням, бо втішатися можна і «машиною, річкою, лісом, науковою книжкою». Почуття втіхи присутнє в суб’єктивнім переживанні мистецтва, тому на переживанні не можна базувати «об’єктивну теорію мистецтва».

Спроби І. Канта й Ф. Шіллера Навроцький вважає невдалими. Об'єктивна теорія мистецтва, на його думку, «мусить цікавитися не так сприйняттям мистецького твору, як ним самим» [15, 49].

Зведення почуття втіхи, в кореляції до страждання, до первинних відчуттів «задоволення/незадоволення» провадить Навроцького до естетики Г. Плеханова і воскресіння поняття калакагатії. Звісно, він не говорить про нього, однак це можна виснувати з його твердження – «основа почуттів втіхи та страждання – загально-біологічні відчуття задоволення від життєво-корисного і незадоволення від життєво-шкідливого» [15, 49]. Якщо дитина послуговується інстинктом, у дорослої людини є розум, який пригнічує інстинкти. Тому інстинкт себе виявляє лише там, де обмежена дія розуму, а саме в царині «нервових рефлексів». Якщо «критерій задоволення», який Навроцький протиставляє «декартовому критерію істини» лежить за межами раціонального пізнання, то його царина в тому ж таки просторі «нервових рефлексів». З'ясувавши місце розташування почуття втіхи, Навроцького цікавлять «шляхи його дальшого розвитку та його зв'язок з оцінюваною за його допомогою творчістю» [15, 51].

Почуття задоволеності Навроцький пов'язує з «кінцем творчого акту». Можна говорити, що він йде всупереч твердженню формалістів про те, що «мистецтво – спосіб пережити творення («делания») речі» [28, 13]. У даному випадку він бере до уваги як автора твору, так і читача. Автор отримує задоволення від завершення написання роману, читач – від його прочитання. «Найвищу міру задоволення ми маємо тоді, коли ми перебороли великий матеріал, і в нашій уяві утворилось щось суцільне, єдине та органічне», тому таке почуття Навроцький вважає «критерієм творчості», бо воно «має на меті показати нам закінченість творчого акту та органічність утвореного». Однак, у бігло описаному явищі Навроцький не дає визначення, окреслюючи його лише на рівні його видимих ознак – «щось суцільне, єдине та органічне» [15, 51].

Людина, на думку Навроцького, «має непоборну потребу в абстрактнім спогляданні життя, такого-ж живого, як вона його сприймає при безпосередньому переживанні» [15, 45]. Однак мистецтво дає лише «фікцію живого життя» й не може його замінити в уяві сприймача. Тому наука з її точністю, «науковою картиною природи», ближче стоїть до життя, ніж мистецтво.

Однак, якщо мистецтво – лише копія життя, то чи може бути образ механізмом його відтворення? Навроцький не позбавляє образи мистецтва пізнавального значення. Він вказує на те, що мистецький образ як «ускладнення звичайного конкретного уявлення речей, – має те саме пізнавальне значення, як і конкретне уявлення: він вилучає даний об'єкт з усього потоку життєвого, зосереджує на ньому нашу увагу, дає перше елементарне про нього знання». Водночас образ мистецтва «завжди викриває які-небудь сторони, раніш непомітні для нас, навіть у звичайних об'єктах життя». Тому образи є корелятивом до понять, які, на думку Навроцького, «психологічно являють собою узагальнення та абстракцію відповідних

образів» [15, 45]. Однак образ не може замінити поняття, попри те, що воно саме висновується із образу.

Зауважимо, що поняття образу особливо було актуалізоване в літературознавстві 1920-х років, так як воно напряду кореспондувалося з проблемою пізнання: наріжною проблемою як філософії, так і літературознавства цього періоду. В марксистському літературознавстві проблема взаємовідношення мистецтва й дійсності була особливо актуальною. Тому спадщина Потебні не могла бути обійнена. Спроба Б. Лезіна сполучити ідеї Потебні з марксистською методологією [14] не мала особливого успіху, хоча увага до образу в працях Г. Плеханова чи О. Воронського створювала таку можливість. Навроцький зосередив увагу на проблемних місцях теорії Потебні й критиці доокруж неї. Водночас він оминув класовий підхід у трактуванні образу, що набував популярності в 1920-х роках під впливом поглядів В. Переверзева, який пропонував дослідження соціальної структури образу як вияву особливого типу свідомості, вповні узалежненої від економіки. Складовими структури образу для Переверзева слугували структури героя, речі й природи, що дають змогу визначити тип класової свідомості, бо автор відбирає в дійсності певні елементи, які структурує в певні образи. Тому те, що спрямовує його свідомість до вибору і є ознакою його класової ідеології. Однак, Навроцький, якщо поглянути на нього крізь призму марксистської методології, ближчий до Плеханов, який вбачав в образі основу художнього мислення. Навроцький однак намагається «звести по змозі всі особливості художнього генія до явищ і законів загальнолюдської психіки» [15, 71], орієнтуючись не на класову свідомість, а на суспільну свідомість як таку.

Навроцький вказує, що поезія як мистецтво слова має зв'язок із мовою. Однак, таке твердження, ставши загальним положенням, не знімає питання в чому конкретно полягає зв'язок. Науковець вважає, що «з поетичної мови зробили якісь зовнішні брязкальця, якими слід жонглювати, щоб прикрасити тканину поетичного твору». Він твердить, що мова сама є мистецтво, а поезія – «лише просте згущення, конденсування енергії того мистецтва, що знаходимо в елементарнім вигляді в явищах мови» [15, 93]. І хоча таке розуміння мало чим різниться від розуміння самого Потебні, у Навроцького можна відстежити чіткий антиритористичний випад, що засвідчує зміну уявлень про призначення мови: якщо раніше розмежовували мову й мислення, і мова сприймалася лише як оформлення думки, і це відбивалось зокрема й на уявленнях про поезію, де поетична мова мислилась як оформлення чогось, то тепер навіть погляд на мову як на звукову форму думки видається Навроцькому сумнівним. Він вказує, під впливом ідей І. Бодуена де Куртене, на відмінність між фонемою і звуком і залежність фонем від інших елементів мови. Але найбільше його приваблює положення В. Гумбольдта про те, що «кожен народ мислить на свій кшталт у своїй мові» [15, 95]. Звідси критичне ставлення до тези А. Марті, яку підхопили формалісти щодо комунікативної функції мови й пошуку

граматичних універсальї². Навроцький більшою мірою зосереджує увагу, якщо вдатися до розрізнення Фердинанда де Соссюра, не на мові («langue»), а на мовленні («parole»), кажучи про її спрямованість на себе, своєрідну автофункцію³ – «вислів для самого себе своєї власної, доти ще неясної думки». Цей процес спрямований на сприймача лише як подразник – «збудження в іншій людині, аналогічного процесу думки» [15, 96].

В основі комунікування лежить процес «зв'язування уявлень зі словами», а це заперечує розуміння комунікації як процесу «передання готової думки» [15, 99] і є свідченням того, що мова – не формальний чинник думки. Попри те, що в комунікації наявне явище «автоматизму», коли уявлення сприймача збігаються з уявленнями промовця, абсолютної збіжності не існує. Для Навроцького, «мова є складна лабораторія думки, в якій звичайно перехрещуються два процеси: мови-думки того, хто слухає, і того, хто каже». Водночас, «як неможливий абсолютний збіг думок у промовця та слухача, то так само неможливе і їх абсолютне розходження» [15, 100]. Тому науковець зіштовхується з герменевтичною проблемою розуміння. Він вважає, що механізм порозуміння виведений у сферу несвідомого і спадкоємного. Це закладає передумови порозуміння, тому що людина перебуває в мові, а мислення залежне від мови. Звідси, висновок – «позбавлення досвіду мови веде до затупіння внаслідок відсутності досвіду внутрішньої роботи думки» [15, 101]. Отже, соціалізація людини стає вагомим чинником комунікування, а орієнтування на загальнопсихологічні принципи розуміння умовою дослідження взаємодії між мовою й мисленням.

Слова для Навроцького є схемами почуттів, переживань, уявлень, ґрунтованих на психічних подразниках. У слові вони позбавляються «неясності», тобто слово, схематизуючи щось «неясне», переводить чуттєве у сферу раціонального – «ясного». Неясне і нероздільне мова через «називання» об'єктивує, робить його, відповідно, ясним і чітко виокремлює з цілісного потоку. «Назване» проходить процес апперцепції, воно зіставляється із «колишнім запасом нашого досвіду» і уподібнюється «до якогось уже відомого нам явища, займаючи відповідне «місце серед наших уявлень про дійсність» [15, 96]. Акцент на апперцепції, а не асоціативності є основою вчення Потебні. На цьому акцентує у статті «Потебня» й Д. Овсянико-Куликовський, коли вказує, що в основі розумових процесів закладені чуттєві враження від середовища й власного тіла, базовані на законі асоціацій. У дитини він діє доволі хаотично. Враження, сполучаючись із пам'яттю, вступають в нові сполучення із раніше набутими враженнями, тобто відбувається апперцепція. Таким чином, Овсянико-Куликовський виокремлює два процеси пізнання – апперцепція і порівняння [17].

² Вплив А. Марті на російських формалістів найкраще видно на прикладі виступу Г. Вінокура 1927 року, що слугує своєрідним підсумком лінгвістичних пошуків цього спрямування. Див.: Вінокур Г. О. О возможности всеобщей грамматики // Вопросы языкознания. – 1988. – № 4. – С. 70–90. Див. також [9].

³ Можливо тут краще вжити поняття «самофункція», щоб уникнути ототожнення з поняттям «автофункція» у Ю. Тинянова.

За В. Гумбольдтом, «кожна мова на свій кшталт розглядає світ дійсности» [15, 101], а це, на думку Навроцького, має найвиразніший вияв на рівні способу творення конкретних уявлень, що «здійснюються завсіди на підставі образного порівняння» [15, 101]. Таке порівняння зазвичай несвідоме і саме воно є елементом поезії і мистецтва в цілому. Роль підсвідомого в процесі творення образів Навроцький постійно підкреслює, бо й Потебня вважав, що мова виникає з неусвідомлених психічних імпульсів, а це, своєю чергою, провадить до того, що «в процесах художньої творчости слід сподіватися більшого відсотку несвідомого, широкого простору фантазії, не зв'язаної суто-практичними завданнями» [15, 67].

Цінність «називання» Навроцький вбачає у першому, «хай інколи й помилковому», зіставленні. Перше асоціювання «названого», яке вводиться «в коло уявлень нашого психічного досвіду» – стихійне. Цей процес ще не фіксує «різниці при де-якій схожості предметів». У такому процесі через уподібнення легко перший елемент замінити іншим, однак односторонність такого порівняння «зв'язана з природною яскравістю і становить основу образного, символічного мислення». Це стає ознакою «нижчої форми мислення», яке характеризує «одностороннє та несвідоме порівняння, без культури добачення різниці», для Навроцького воно має ознаки міфологічного. Вищою формою мислення є наукове. В основі його закладена «свідомість різниць, перетворень несвідомого, всенівелюючого порівняння на відносно свідоме» [15, 98]. Поетичне мислення – перехідна ланка від міфологічного до наукового і відрізняється від міфологічного усвідомленням процесів мови. Незалежно від форм мислення їхньою основою є образність.

Однак постає питання наскільки образне мислення можна ототожнювати з образним художнім мисленням. Чи вносить Навроцький розрізнення між ними? На думку Навроцького, художні образи не відрізняються суттєво від образів звичайного життя, бо «живі конкретні уявлення і єсть образи» [15, 70]. Їх творить фантазія, а довершує розум.

У критиці теорії образності О. Потебні В. Шкловський вдається до надмірної категоричності, коли приписує науковцеві твердження, що «символічність слова дорівнює його поетичності» [27]⁴. Потебня такого прямого ототожнення не чинить. У його тезі більше проглядає гіпотеза, а не твердження: «Символізм мови, напевно, може бути названий її поетичністю» [22, 44]. Однак він ототожнює образ і символ, відповідно, припущення формалістів потребує обґрунтування позиції Потебні.

У закидах формалістів на адресу Потебні, мовляв, якщо поезія дорівнює образу, чому є поезія без образу, Навроцький не вбачає особливої проблеми. На його погляд, Потебня просто не розвинув свою думку далі, тому вона потребує не спростування, а подальшого розвитку.

За критерій поетичності Потебня вважав вияв внутрішньої форми, яка «крім фактичної єдності образу, дає ще знання цієї єдності; вона становить не

⁴ Таке ототожнення властиве й для А. Смірнова [24] і І. Айзенштока [1], хоча вони, на відміну від Шкловського, в цьому ототожненні вбачають аргумент на користь Потебні.

образ предмета, а образ образу, тобто уявлення» [22, 34]. Навроцький доводить, що кожен елемент тексту стає вагомим у художньому творі лише через зумовленість із внутрішньою формою. Вияв внутрішньої форми слова як своєрідного першообразу дається через незвичне поєднання слів, тому форма також є умовою поетичності так само, як і образ, бо саме вона дає можливість цей образ виявити. Не саме технічне поєднання лексем, а їхнє сприйняття формує уявлення про образ.

Формалісти, прагнучи зосередитись виключно на формальному боці тексту, трішки лукавили, бо і прийом очуднення, і закон утруднення форми насправді потребують позиції реципієнта і збуджують в його свідомості не що інше, як зоровий, слуховий або інший образ. За будь-яких умов ми зіштовхуємось із певним недоговоренням, усвідомлення якого виявилось у пізніших спробах формалістів вийти із зазубня власної теорії, скажімо, зацікавлення Ю. Тинянова поетичною семантикою. Та й ранній Шкловський недалеко відійшов від впливу Потебні, що його Н.Тамарченко влучно означив як «рецептивне обґрунтування “прийому”» [25, 180].

Як зазначав Потебня, «внутрішня форма є також центр образу, одна з його ознак, яка переважає над усіма іншими» [22, 33]. Вона усвідомлюється, а відповідно усвідомлюється й прикмета, яку вона визначає навіть тоді, коли у слові внутрішня форма затирається. Слово містить різні нашарування образності, тому й поетичний образ, на думку Навроцького, «може виникати на основі ще більш затемнених решток образности», так як «для нашого несвідомого сприйняття ніщо, здається, не гине без сліду, без знаку» [15, 107]. Саме в поезії «народжуються нові слова за допомогою образу, а старі набувають іншого образного змісту» [15, 108]. Скажімо, Д. Овсянико-Куликовський мислить слово як «пружину, що творить мисль». Слова перебувають у постійному процесі: одні втрачають внутрішню форму, з'являються нові слова із вираженою внутрішньою формою, старі слова вживають для означення нових понять і вони стають метафоричними (дім – сім'я) [17]. Костянтин Баршт порівнював ідеї Потебні з пізнішим постструктуралізмом, вказуючи на те, що його не задовольнила двочленна структура знаку, й вимога вбачати в слові його внутрішню форму була принциповою. Потебня вказав на мінливість слова, відсутністю у ньому усталеного значення й на «сміслову ситуацію», в якій слово відбувається щораз по-новому. «У мові, при кожному вживанні слова, немає стопроцентної повторюваності значень – значення витворюється з конкретної смислової ситуації, із мовного оточення, в якому опиняється слово» [3, 349]. Подібно маємо й твердження Овсянико-Куликовського: «Існує стільки слів будинок, вогонь, небо тощо, скільки разів вони були вживані в мовленні» [17, 16–17].

Водночас, на думку Навроцького, слово має два змісти – об'єктивний (вміщує етимологічне значення; форма, в якій нашій свідомості уявляється зміст думки [15, 105] і суб'єктивний (безліч прикмет, єдиний зміст). Перше можна трактувати як знак або символ, що повністю заміщує другий пункт. Тому в полеміці з Б. Томашевським Навроцький твердить, що «слово майже

ніколи не втрачає свого основного значення», бо «міць поетичного образу якраз і полягає в тім, що деякі відгуки звичайного, конкретного значення слів напівсвідомо залишаються в нас» [15, 105]. Власне, він йде далі від Потебні, який вважає, що лише наявність внутрішньої форми робить слово образним, і коли слово втрачає цю форму, то стає «безобразним». Навроцький вказує на те, що слово не втрачає свою внутрішню форму, навіть тоді, коли її практично не можна виявити в слові, саме вона спрямовує рецепцію, задіюючи несвідомі елементи психіки реципієнта.

Навроцький вказує на те, що слово наділене лише елементами образності, які мають «енергію відродження». У будь-якому слові лишається «наочне уявлення», що було причиною утвореного слова. Тому слово вступає в мережу складного асоціювання, бо «кожне слово знаменує собою фіксування певного психічного поруху, що не може згинутися без сліду й знаку», тому слово, яке не має образності є імпульсом до «складних явищ образності» [15, 110].

Водночас поетичний твір не тільки будується з образів слова, а сам є образним складним словом і має структуру слова. Це принципова теза для Навроцького, який прагне актуалізувати теорію Потебні й простежити можливі шляхи її застосування. Багато образів Навроцький пов'язує з рештками міфологічної свідомості. Це чітко фіксується в народній поезії, тоді як в авторській індивідуалізованій поезії основа міфу залишається, але зазнає трансформації сучасною свідомістю митця. З позиції філософії мови, кожна частина мови розглядається як певний погляд на світ, тому дійсність розкладається на категорії, речі, якості, вчинки тощо. Рештки міфологічної свідомості зберігаються в формально-граматичній формі, що легко виявити на рівні категорії іменника (речівника). Скажімо, зарахування слова «вітер» до речівника вже свідчить про його образність, через антропологізацію цього явища, де саме граматична форма речівника визначає значення слова. Те саме відбувається на рівні синтаксису, де дієслово означає особовий стан, властивий лише для живої істоти. Тому граматичне значення слова часто слугує джерелом образності й історично зростає з «явищ “внутрішньої форми”» [15, 117].

Значення слова залежить «від різних способів їх розставлювання» [15, 122]. На значення слова впливає те, з яким іншим словом воно зіставлене, в якому граматичному середовищі перебуває. В поезії йдеться про відтінки значень, сукупність яких не може зафіксувати словник. І поезія, і проза мають безкрає число рефлексів значень слів, але в поезії їх більше, бо в ній «що слово, що речення – то “вільготність” порівняння, “вільготність” зіставлення» [15, 121]. Власне, образність Навроцький зводить до семантики, гри асоціацій між прикметами явищ, а всі закиди на адресу Потебні про можливість інших джерел художності в поезії (В. Виноградов, В. Жирмунський, Ю. Тинянов, В. Шкловський⁵) Навроцький кваліфікує як

⁵ Скажімо, В. Жирмунський [13] до засобів поетичності зараховує також ритм, мелодику, а В. Виноградов [8] композицію художнього тексту.

такі, що або вкладаються повністю в схему Потебні, або є непорозумінням його системи.

Складнішим питанням є ототожнення слова й художнього твору. У критиці положень Потебні, Юрій Тинянов твердив, що «якщо образом однією мірою є і звичайний, щоденний, розмовний вислів, і ціла глава “Євгенія Онегіна” – то постає питання: в чому ж специфічність поетичного образу?», і як вердикт зазначає, що «для Потебні цього питання не існувало. Це відбувалось тому, що центр ваги він перемістив за межі тієї чи іншої конструкції» [2, 331–332]. Своєю чергою і В. Виноградов твердив, що аналогія слова й твору позбавляє проблеми композиції художнього твору [8]. Навроцький мовби відповідає формалістам, зосередивши спеціально увагу на питаннях композиції, ритму й звуку, неувагу до яких закидали Потебні, й послідовно показує, що теорія Потебні вповні прикладається не лише до байки, але й до інших жанрових конструктів, насамперед лірики. Лірика справді лишилась поза увагою Потебні. Формалісти поспішили звинуватити науковця в тому, що його теорія не прикладна до лірики, адже він досліджував лише байку. Навіть його учень Дмитро Овсяннико-Куликовський був схильний вважати, що лірика не базується на образності, а покликана збудити «ліричну емоцію» [18, 163]. Навроцький заперечує таке положення, вказуючи на те, що, по-перше, лірика, як і кожне мистецтво, сприймається фантазією, а не почуттями, що, як і почуття, належить до «спізнаваної психіки», по-друге, в ліриці великий відсоток образних уявлень, бо вона збудована на слові.

Навроцький не поступається своєю тезою – «поетичний твір є справді не що інше, як “складне образове слово”», тому, коли йдеться про аналогію слова з твором, то ця аналогія повинна вбирати в себе всі рівні слова. Позаяк «образовість становить єдине по суті джерело поетичного ефекту» [15, 123], вона може виявляти себе по-різному, зокрема й на рівні ритму, який, на думку Навроцького, підкреслює в словах елементи конкретики. Розширюючи межі джерел, він фактично спростовує закиди формалістів і вказує на те, що все в художньому тексті може витворювати образні уявлення: внутрішня форма, граматична форма, «гра прикмет» зі сфери «прозаїчного значення» тощо. Кожен із наведених аспектів Навроцький підтверджує детальним аналізом конкретних творів.

Чи не найважливішим аспектом літературної теорії Навроцького є розуміння того, що слово – це зв'язок людини з космосом. У річищі матеріалістичної науки 1920-х рр. цей рефрен його роботи практично лишався непомітним, або сприйнятий як ідеалізм. Водночас науковець вказував на те, що слово – це потужний елемент пізнання світу й самого себе. Слово дає можливість людині сконденсувати уявлення про світ, зводити складні неохопні свідомістю явища до їхніх ознак, таким чином, зберігаючи потенційну енергію їхнього розгортання. Саме внутрішня форма слова і містить відповідальність за цей зв'язок, тому всі спроби формалістів заперечити образність слова, відкинути його внутрішню форму, Навроцький сприймає із тривогою. Адже вихолощення внутрішньої форми – це смерть

слова, втрата його енергетики. Тут він близький до того спрямування, що надав сприйняттю теорії Потебні Андрей Белий у статті «Думка і мова (Філософія мови О. О. Потебні)» (1910) [5].

Потебня витворює космос словотворення, в якому кожен реципієнт є співтворцем автора. Так, як для автора творчий акт є самопізнанням, так само це і для читача. Він працює в авторському тексті з власними смислами, працює зі значеннями слів, які вводять його не в авторську таїну, а в таїну слова. За твердженням К. Баршта, «поезія у Потебні виступила як найбільш адекватний спосіб перетворення думки в форму, доступну для сприйняття принципово іншої точки світосприйняття» [3, 351]. Водночас, мінливість слова дає підстави індивідуальному вираженню, унікальному погляду на світ, що в наростаючих соціологічних і марксистських теоріях початку ХХ століття мислилося як хибне. Людина розчинялась у зовнішньому, втрачала таїну, відповідно твір вихолощувався від семантики. Це помітно у формалістів, які твердячи про іманентність тексту, позбавляли його водночас суб'єктивного виміру. Навроцький натомість вказував на те, що у творі важливо виявити його «рацію». Рация символічна й потребує особного тлумачення. Образи – це лише перехід до рації. Врешті Навроцький вважає, що без «інакомовної «рації»» взагалі твори мистецтва неможливі. Читач повинен бути свідомий того, що «рація» твору різниться від його «образів рації», бо рация, за Навроцьким, – це позалаштункова сторона поетичного образу і людське переживання, і саме вона вказує на те, що буквально сприйняття неприйнятне для розуміння твору.

Сама настанова на те, що автор передає не думку, а певний спосіб, який має змогу в реципієнтові відтворити аналогію думки, виявляє певний формалістичний аспект теорії Потебні. На цьому наголошував і Навроцький, розглянувши з позиції теорії Потебні і ритміку, і фоніку й композицію твору.

Віктор Петров у рецензії на книжку Навроцького вказував, що той вийшов за межі літературознавства. На його думку, «праця Навроцького, його теорія літератури – це спроба деструкції літературознавства з тим, щоб на уламках теорії літератури побудувати всеохоплюючу систему наукового мислення» [21, 5]. На перший погляд, така позиція йде всупереч тенденції до відокремлення літературознавства від інших наук, однак вона означає те місце, яке література займає в теорії пізнання.

На сьогодні, коли літературознавство спрямоване на інтегративну взаємодію з іншими галузями науки і вміщене в міждисциплінарний простір вивчення складних систем, звернення Навроцького до власне епістемологічних аспектів літературної творчості набуває нової актуальності. Увага до епістемології не просто виводить його за межі літературознавства, а включає в процес осмислення складних виявів різних форм мислення, доокруж яких були зосереджені всі тогочасні вчення: експериментальна психологія марксизм, неокантіанство, потебнянство, феноменологія тощо. Саме в контексті цих спрямувань, теоретичні пошуки Навроцького і ширше – українського літературознавства 1920-х років – потребують ґрунтовнішого переосмислення і засвідчують, що зведення тогочасних теоретико-

літературних шукань лише до формалістичного прагнення – виокремлення предмету літературознавчого дослідження виглядає неповним.

ЛІТЕРАТУРА

1. Айзеншток І. Я. Потебня і ми / Ієремія Якович Айзеншток // Життя й революція. – 1926. – № 12. – С. 25–36.
2. Академические школы в русском литературоведении. – М.: Наука, 1975. – 516 с.
3. Баршт К. Постструктурализм в свете открытия А. Потебни: (Заметки о ракурсах филол. бытия) / Константин Баршт // Литературоведение как проблема: Тр. науч. совета «Наука о литературе в контексте науки о культуре». – М., 2001. – С. 347–375.
4. Белецкий А.И. Автобиография / Александр Иванович Белецкий // Белецкий А.И. Избранные труды по теории литературы. М.: Просвещение, 1964. – С. 5–24.
5. Белый А. Мысль и язык: (Философия языка А. А. Потебни) / Андрей Белый // Логос. – 1910. – Кн. 2. – С. 240–258.
6. Білецький Л. Поетико-психологічна школа та перспективи літературно-наукової критики / Леонід Білецький // Нова Україна. – 1923. – Січень-Лютий. – С. 145–165.
7. Ветухов О.В. До розуміння Потебні. Критично-бібліографічні уваги / Олексій Васильович Ветухов // Науковий Збірник Харківської науководослідної Катедри Історії української культури. – Т. 2–3. – (Присвячене пам'яті проф.О.Потебні). – Х., 1926. – С. 11–38.
8. Виноградов В.В. О теории художественной речи / Виктор Владимирович Виноградов. – М.: Высш. шк., 1971. – 240 с.
9. Винокур Г.О. Филологические исследования: Лингвистика и поэтика / Григорий Осипович Винокур. – М.: Наука, 1991. – 451 с.
10. Гординський Я. Літературна критика підсоветської України / Ярослав Гординський. – Львів – К., 1939. – 125 с.
11. Горнфельд А.Г. Пути творчества / Аркадий Георгиевич Горнфельд. – Петроград: Колос, 1922. – 234 с.
12. Дзюба І. Білецький і Потебня (Ідеї О.О.Потебні в працях О.І.Білецького) / Іван Дзюба // Дзюба І. З криниці літ: У 3 т. – К.: Києво-Могилянська академія, 2006. – Т. 2. – С. 494–503.
13. Жирмунский В. Вопросы теории литературы / Виктор Жирмунский. – Л.: АCADEMIA, 1928. – 357 с.
14. Лезин Б. О сочетании психологического метода изучения художественного творчества с марксистским / Борис Лезин // Родной язык в школе. – 1927. – Кн. 6. – С. 90–105.
15. Навроцький Б. Мова та поезія / Борис Навроцький. – Київ; Харків: Книгоспілка, 1925. – 241 с.
16. Навроцький Б.О. Проблема «мітичного мислення» / Борис Олександрович Навроцький // Етнографічний збірник. – 1927. – № 5. – С. 126–142.

17. Овсянико-Куликовский Д. А.А. Потебня какъ языковедъ-мыслитель (Оттискъ изъ журнала «Кіевская Старина») / Дмитрий Овсянико-Куликовский. – К., 1893. – 60 с.
18. Овсянико-Куликовский Д.Н. Лирика – как особый вид творчества / Дмитрий Николаевич Овсянико-Куликовский // Овсянико-Куликовский Д.Н. Собрание сочинений. Т. 6. – Изд. 3-е. – СПб.: Изд. И.Л. Овсянико-Куликовской, 1914. – С. 163–207.
19. Петров В. До питання про Потебню й Лотце / Віктор Петров // Зап. Іст.-Філол. від. ВУАН. – 1926. – Кн. 9. – С. 367–368.
20. Петров В. Потебня й Лотце / Віктор Петров // Зап. Іст.-Філол. від. ВУАН. – 1924. – Кн. 4. – С. 259–263.
21. Петров В. Рец. на: Навроцький Б. Мова та поезія. Нарис з теорії поезії. – Х., 1925 / Віктор Петров // Записки Історико-Філологічного відділу УАН. – К., 1927. – Вип. XII. – С. 328–334.
22. Потебня О. Естетика і поетика слова: Збірник. – Пер. з рос. / Олександр Потебня / Упоряд., вступ. ст., приміт. І. В. Іваньо, А. І. Колодної. – К.: Мистецтво, 1985. – 302 с.
23. Райнов Т. Александр Афанасьевич Потебня / Тимофей Райнов. – Пг., 1924. – 110 с.
24. Смирнов А.А. Пути и задачи науки о литературе / Александр Александрович Смирнов // Лит. мысль. – 1923. – № 2. – С. 91–109.
25. Тмарченко Н.Д. «Эстетика словесного творчества» М.М.Бахтина и русская философско-филологическая традиция / Натан Давидович Тмарченко. – М.: Изд-во Кулагиной, 2011. – 400 с.
26. Харцієв В. Потебня і «лапки» / Василь Харцієв // Червоний Шлях. – 1927. – № 12. – С. 116–134.
27. Шкловский В. Потебня / Виктор Шкловский // Поэтика: Сб. по теории поэт. яз. – Пг., 1919. – Вып. I. – С. 3–6.
28. Шкловський В.Б. Искусство как прием / Виктор Борисович Шкловский // Шкловский В.Б. О теории прозы. – М.: Круг, 1925. – С. 7–20.

В статъе рассмотрено книгу Бориса Навроцького «Язык и поэзия» (1925) как попытку создания целостной литературной теории на основании лингвистического подхода Александра Потебни. Полемические контексты идей Навроцького становятся: интуитивизм Б.Кроче, релятивизм К.Фосслера, неокантианство, символизм А.Белого, русский формализм, лингвистические теории Ф.Фортунатова, И.Бодуэна де Куртенэ та А.Марти, експериментальная психология и т.д. В таком множестве теорий ученый последовательно отстаивает принципы, ориентированные на теорию Потебни, а именно: каждый элемент текста существенен в художественном произведении только благодаря обусловленности внутренней формой; в художественном произведении все элементы могут создавать образные представления: внутренняя форма, грамматическая форма, «игра примет» из сферы «прозаического значения» и т.д.; образы –

это лишь переход к «рации» произведения; буквальное восприятие – неприемлимое для понимания произведения в целом.

Существенным аспектом литературной теории Навроцкого есть понимание слова как связи человека с космосом. В русле материалистической науки 1920-х годов, этот реверен его работы практически остался незамеченным, как собственно и сама его попытка расширить границы теории Потебни, в частности на анализ ритмики, фоники и композиции художественного произведения, а также лирики.

Ключевые слова: внутренняя форма слова, лирика, мышление, язык, образ, Александр Потебня, восприятие, формализм.

The present article deals with the Borys Nawrocki's book called "Language and poetry" (1925) as a try of building the holistic literary theory based on the Alexander Potebnja's linguistic approach. The polemical contexts of Borys Nawrocki's ideas are: Benedetto Croce's intuitionism, Karl Vossler's relativism, Neo-Kantianism, Andrei Bely's symbolism, Russian formalism, Philip Fortunatov's, Baudouin de Courtenay's and Marty's linguistic theory, experimental psychology etc. In this variety of theories the scientist in series defends principles which are oriented on the Alexander Potebnja's theory, namely: each text element is important in the artwork only through the relation with the internal form; all the artwork elements can form the figurative representations – the internal form, grammatical form, "game of signes" of the "prosaic meaning" etc.; images are the transition to the "sense" of work, the literal reception that is impossible for general understanding of work.

The most important aspect of Nawrocki's literary theory was the understanding of word as a relationship between human and space. In the flowing of the materialistic science of twenties this refrain has remained unnoticed as an approach to expand the borders of Potebnja's theory – especially the rhythm analysis, phonics and composition of artwork and poetry.

Keywords: formalism, image, internal form of word, poetry, language, Alexander Potebnja, reception, thinking.