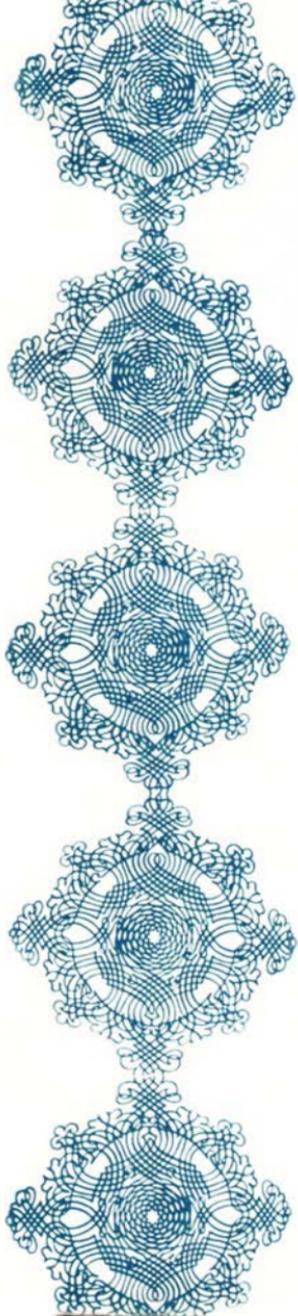
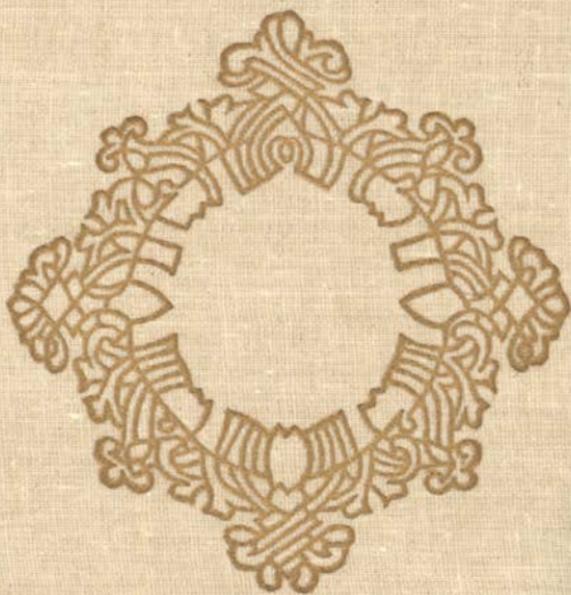


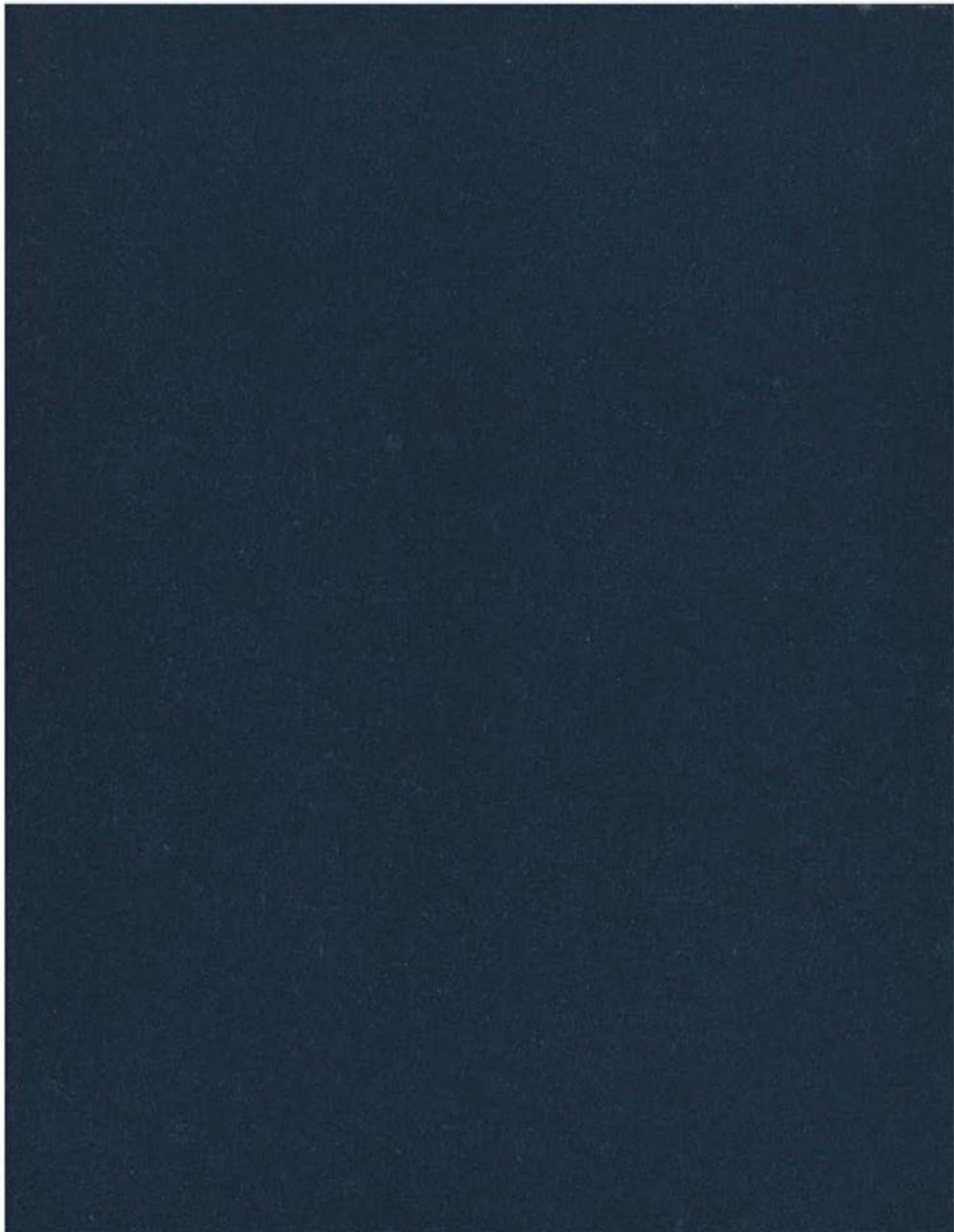


ОЛЕКСАНДР ПОТЕБНЯ

ЕСТЕТИКА
І ПОЕТИКА
СЛОВА









ОЦИФРУВАННЯ
КНИГ

hurton.com



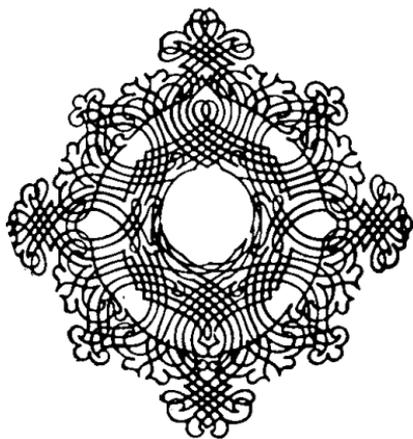
ПАМ'ЯТКИ
ЕСТЕТИЧНОЇ
ДУМКИ

ЕСТЕТИКА
І ПОЕТИКА
СЛОВА

ЗБІРНИК



КИЇВ
«МИСТЕЦТВО»
1985



**ОЛЕКСАНДР
ПОТЕБНЯ**

В сборник включены статьи и фрагменты исследований и лекций выдающегося мыслителя Александра Афанасьевича Потебни (1835—1891), внесшего значительный вклад в развитие многих отраслей гуманитарных знаний — языковедения, фольклористики, литературоведения, эстетики и психологии творчества. Его идеи оказали значительное влияние на движение отечественной эстетической мысли, развитие теории и психологии художественного творчества. Существенные проблемы искусства рассматриваются А. А. Потебней в таких трудах, как «Мысль и язык», «Из записок по теории словесности», в статьях и высказываниях о народном творчестве и произведениях художников слова.

Эстетическое и теоретическое наследие А. А. Потебни на украинском языке издается впервые.

Упорядкування, вступна стаття, примітки
кандидата філософських наук *І. В. Іваньо*,
кандидата філософських наук *А. І. Колодної*.
Переклад *А. І. Колодної*

Рецензенти:

доктор філологічних наук **М. М. ПИЛИНСЬКИЙ**,
кандидат філософських наук **Ю. П. ТЕНЯНКО**

МІСТЕЦТВО СЛОВА І ПСИХОЛОГІЯ ТВОРЧОСТІ В ЕСТЕТИЧНІЙ КОНЦЕПЦІЇ О. О. ПОТЕБНІ

В історії естетичної думки України й Росії другої половини XIX ст. почесне місце займає творча спадщина Олександра Опанасовича Потєбні (1835—1891), професора Харківського університету, члена-кореспондента Петербурзької Академії наук.

Основні естетичні ідеї видатного мислителя розроблено у таких його працях, як «Про деякі символи в слов'янській народній поезії», «Думка й мова», «Пояснення малоруських і споріднених народних пісень», а також у виданих посмертно творах «Із записок з теорії словесності», «Із лекцій з теорії словесності» та ін. Вже самі назви вказаних праць свідчать про те, що естетична концепція О. О. Потєбні виникла на основі вивчення й узагальнення даних мовознавства, літературознавства й фольклористики.

О. О. Потєбня ніколи не був ученим-емпіриком, а прагнув до побудови теорії, яка спиралася б на міцні загальнофілософські підвалини. Цим пояснюється те, що зрозуміти його теоретичну спадщину можна лише через пізнання основоположних принципів її творця як мислителя-філософа.

Вітчизняний учений виховувався на кращих традиціях російської та української культури. Він уважно вивчав творчу спадщину В. Г. Бєлінського, О. С. Пушкіна, М. Ю. Лєрмонтова, М. В. Гоголя, Г. С. Сквородни та ін.

Одним із теоретичних джерел філософської й естетичної концепцій Олександра Потєбні була німецька наука в особі таких її представників, як В. Гумбольдт, Г. Штейнталь, Й.-Ф. Гербарт, Г. Лотце, М. Ладзарус, Й.-В. Гете, Г.-Е. Лєссінг, Г. Гейне та ін., а також представників класичної німецької філософії, зокрема І. Канта.

Вивчення й осмислення названих теоретичних джерел сприяло формуванню своєрідності поглядів ученого, що певним чином відобразилося на постановці й розв'язанні цілої низки питань філософії та естетики.

До цього часу не склалося єдиної думки про загальний характер світогляду Олександра Потєбні. Напевно, найближче до істини стоять ті, хто визнає наявність у поглядах ученого матеріалістичних та ідеалістичних ідей з переважанням матеріалістичної тенденції. Остання особливо чітко виявляється насамперед у розв'язанні питань естетики. По-

тебня визнає матеріальність природи, її розвиток за власними об'єктивними законами, її нескінченність у просторі і часі, невичерпність пізнання. Вчений зосереджує увагу в основному на розкритті творчої сутності суб'єкта пізнання, з'ясуванні механізмів переробки людською свідомістю даних чуттєвого досвіду і зворотного зв'язку практично зумовленого пізнання з об'єктивною дійсністю. Матеріалістичний характер має захист ним думки про первинність природи по відношенню до людської свідомості, аналіз об'єктивних джерел мови і мислення, а також продуктів міфологічної свідомості, поетичної й наукової діяльності. Виходячи з того, що «наше власне світоспоглядання є вірним знімком з дійсного світу», Потебня, однак, не міг розв'язати питання про діалектику об'єктивного й суб'єктивного у змісті мислення, роблячи поступки суб'єктивному ідеалізму. Він вважав, що об'єктивні лише конкретні речі, а загальні поняття є продуктом особистої думки, тобто категорії мислення мають антропоморфичний характер. Невдоволений метафізично матеріалістичною недооцінкою активної ролі пізнання, вчений прагнув розкрити активність свідомості, але часто приходив до переоцінки цієї активності, роблячи висновок, що людська думка перетворює предмет цілком суб'єктивно.

З'ясовуючи причини суперечливості поглядів О. О. Потебні, можна цілком погодитися з положенням, яке висловлене О. П. Пресняковим, одним із дослідників особливостей поетики видатного вченого: «Непо-слідовність матеріалістичного осмислення фактів мала місце у Потебні головним чином у тих випадках, коли перед ним виникали проблеми, які просто не можна було розв'язати, не піднявшись до рівня діалектичного й історичного матеріалізму. Саме тоді у Потебні виникали скептичні зауваження з приводу примітивної наївності вульгарного матеріалізму й позитивізму, висувалися полемічні парадокси, які звучали в суб'єктивно ідеалістичному ключі».*

Олександр Потебня розпочав свою діяльність в 60-ті роки минулого століття — роки посилення боротьби прогресивних сил проти самодержавства й реакції. Зустрічі молодого вченого з посланцями таємного революційного товариства «Земля і Воля» (членом якого був його рідний брат Андрій, що загинув, беручи участь у Польському визвольному повстанні 1863—1864 років), а також його зв'язки з представниками цього товариства в Харкові свідчать про близькість Потебні до революційно-демократичного руху, що певною мірою зумовило прогресивну спрямованість його світогляду. Потебня виступає прихильником соціальних перетворень на основі політичної й національної рівності народів. Характерними рисами суспільних поглядів мислителя є демократизм і гуманізм.

* Пресняков О. П. А. А. Потебня и русское литературоведение конца XIX — начала XX века — Изд во Саратов, 1978, с. 29

Учений уважно вивчав фольклорні скарби різних народів, особливо росіяні і українців. Фольклорне багатство переконувало його у великих творчих можливостях народу. Потебня обстоював думку про необхідність розвитку традицій народної культури в індивідуальній художній творчості. Визнання невичерпності творчої свідомості народу дозволило мислителеві рішуче виступити проти суджень О. Пипіна, П. Кулша та інших про те, що цивілізація й народна поезія нібито несумісні. Потебня вважав, що сум і радість завжди були й будуть об'єктом народної поезії. «Хай народ не може створити оркестрової симфонії або опери, але чому ж існування опери, в яку мужик не ходить, повинно приводити до того, що він якщо це правда, забуває і замінює гіршими свої прості наспіви?» Умовою успішного розвитку професійного мистецтва є створення народом матеріальних і духовних цінностей, якими й живиться все те краще, що створюється професіоналами.

Розглядаючи питання про створення необхідних умов для сприяння народом досягнень науки і мистецтва, Потебня з сумом відзначав, що внаслідок тодішніх життєвих умов і майже повної неписьменності населення результати діяльності вчених і митців не доходять до широких народних мас. Саме тому він висував ідею виховання трудящих, піднесення їхньої свідомості до рівня прогресивних гармонію розвинутих особистостей. Однією з умов досягнення цього вчений вважає ліквідацію різниці між розумовою та фізичною працею. Але при цьому він не заперечує взагалі необхідності спеціалізації праці, яка, на думку Потебни, потрібна лише остільки, оскільки вона збільшує успіхи особистості діяльності. Він виступає за поєднання спеціалізації праці та гармонійного розвитку особи, розглядаючи спеціалізацію як єдиний шлях до універсальності.

Значне місце в естетичній концепції Потебни займає тлумачення національного та інтернаціонального в культурі. Це був період гострої боротьби українського народу за своє соціальне й національне визволення, боротьби між революційно-демократичною та буржуазно-ліберальною українською інтелігенцією за долю народу, визначення перспектив розвитку його культури й мови. Вивчення української народної поезії, її мовних багатств переконувало Потебню у величезних потенціальних можливостях художньої літератури і літературної мови на народних основах. В умовах драконівських законів, політики самодержавства щодо української мови й літератури Потебня постійно звертався до історії української мови, народної творчості. Вчений теоретично обґрунтовує право кожного народу розвивати свої духовні здібності за допомогою рідної мови, бо «немає мови і наріччя, які б не були здатні стати знаряддям необмежено різноманітної і глибокої думки». Щоб показати величезні смислові та стилістичні можливості української мови, Потебня здійснив переклад окремих розділів гомерівської «Одісеї».

Він всіляко підтримував українських письменників. Не обмежуючись пропагандою української літератури у своїх виступах та статтях, він

здійснює видання творів класиків. Так, за редакцією вченого виходять твори Г. Ф. Квітки-Основ'яненка. Особливу допомогу щодо видання він надає молодим українським письменникам, зокрема І. І. Манжурі. Слід зауважити, що вчений надавав підтримку молодому поетові, незважаючи на те, що Манжура був виключений з інституту як «політично неблагонадійний».

Оскільки кожний народ, кожна нація роблять свій внесок у розвиток загальнолюдської духовної культури, то всі народи, на думку Потєбні, зацікавлені у спілкуванні. Він піддає гострій критиці Я. Ф. Головацького, який, ототожнюючи поняття народності й старовини, заперечує спілкування народів, що нібито веде до занепаду народності, національності. Потєбня вважає, що спілкування, навпаки, веде до прискореного розвитку націй.

Вчений доводив, що втрата національних особливостей відбувається не в результаті спілкування з іншими націями, а тому, що народність буває поставлена в несприятливі умови з достатньою енергією відповідати на ці впливи, оновлювати свій зміст, удосконалювати свої засоби сприймання, тобто головну причину «денационалізації» треба шукати в політичному становищі нації. О. О. Потєбня слідом за В. Г. Белінським визнавав, що коли народ втрачає своє національне обличчя, то позбавляється й політичного, втрачає свою суверенність.

Потєбня розглядав засвоєння культурних досягнень інших народів як необхідний процес, але цей процес, на його думку, відбувається шляхом узгодження й переломлення кращих набутків інших народів через призму національного. Він вважав, що ідея національної єдності служить прогресові тоді, коли вона сприяє боротьбі проти реакції, не переростає в силу, яка починає руйнувати довір'я й взаємоповагу між націями; ця ідея починає служити реакції в тому випадку, коли вона стверджує, що якийсь народ і його культура покликані «богом» панувати, а інші — мають їм підкорятися. Саме в останньому розумінні ідею національності тлумачив німецький вчений Л. Рюдігер, говорячи про «переваги» німецької цивілізації перед слов'янською. Потєбня відкидав твердження Рюдігера, що нібито слов'яни «ненавидять» німецьку освіченість, а тому взагалі відмовляються від освіченості і прагнуть до варварства. Дивовижність поглядів Рюдігера, означав Потєбня, пояснюється тим, що його «цивілізація» як загальнолюдське начало є насправді цивілізацією з точки зору самої тільки німецької національної ідеї.

Поважаючи всі народи, Потєбня глибоко переконаний, що розвиток цивілізації відбувається в інтересах усього людства. Ті, хто нав'язує свою цивілізацію іншим народам, пригноблює останніх, завдає тим самим шкоди всьому людству. Надто дорогою ціною розплачуються народи за такі «блага» чужої цивілізації, оскільки «розвиток цивілізації з точки зору культуртрегерів повинен відбуватися за чужий рахунок; за навчання ворогів цивілізації добру, істині й красі і вчителям має пере-

пасти дещо у вигляді матеріального багатства або матеріальних задоволень, нерозривно пов'язаних з владою»*.

Основними принципами у взаємовідносинах між націями Потебня вважав рівноправність і взаємоповагу. Він із задоволенням відзначав у своїй праці «Мова й народність» зростання спілкування між народами Європи, крім тих випадків, «де вірна течія справ змінюється силою зброї або політичного шахрайства».

Розуміння Потебнею національної проблеми за своїм ідейно-політичним спрямуванням співзвучне з ідеями російських та українських революційних демократів, які вимагали рівності у правах для всіх пригноблених націй. Його основні думки з цього питання абсолютно протилежні буржуазно-націоналістичним переконаченням, намаганням відірвати український народ від братнього російського народу, його культури.

Українські буржуазні націоналісти намагалися й намагаються зараз відособити Потебню від російської науки й культури. Аналіз наукової спадщини вченого розбиває вщент їхні прагнення зарахувати його до табору виразників націоналістичних тенденцій в українській буржуазній науці. Сам учений ніколи не протиставляв ці два братні народи, а про себе він говорив: «Я українець, але я і росіянин»**. Ідейна спадщина Потебні втілює в собі спільність прогресивної російської й української суспільної думки.

Важливу сторону світогляду Потебні становлять його атеїстичні погляди. Вчений досить повно розробив такі проблеми, як походження релігії, її роль у суспільному житті. Розуміння цих проблем становить в певній мірі методологічну основу в розв'язанні ним таких важливих питань естетики, як роль релігії в розвитку мистецтва, сутність нахнення в художньому процесі й свобода митця.

Потебня розвінчував церковну теорію про сприятливий вплив релігії на розвиток мистецтва. Він не погоджувався з тими, хто твердив, що до введення християнства слов'яни не знали мистецької творчості. «Найдавніші переклади священного письма,— відзначав він,— застають уже мову слов'янську досить розвинутою і здатною до абстрагувань». Це свідчить про те, що у слов'ян були власні уособлені божества, поетичні сказання, міфологія та епос. Наслідком цього вчений вважав сучасну йому народну поезію, яка засвідчує, що все коло домашнього і господарського життя слов'ян супроводжувалося піснями і, яким би не був великим вплив на нього християнства, «до цього часу... ніхто ще не наважувався стверджувати, що воно прищепило любов до співу,

* Потебня А. А. Язык и народность.— В кн.: Эстетика и поэтика. М., Искусство, 1976, с. 278.

** Цит. за ст.: Бобкова В. С. О. О. Потебня — дослідник народної поетичної творчості.— В кн.: Олександр Опанасович Потебня. Ювілейний збірник до 125-річчя з дня народження. К., 1962, с. 38.

тобто стільки ж і навіть більше до поезії, ніж до музики, що воно навчило підносити до ідеалів дійсні життєві відносини».

Навпаки, в ланцюгу причин, які привели до забуття народної поезії, Потебня перше місце відводив саме християнству. «Так зване «руйнування естетики» нашого часу,— писав він,— є явище абсолютно мізерне порівняно з тим, яке відбулося від введення християнства протягом восьми століть. Вразлива відсутність за весь цей час віршованої форми... відсутність прекрасної форми вказує на те, що краса життя або зовсім не відчувалася, або нав'язувалася думці мимоволі, несвідомо й ворожо як диявольське наслання». Потебня відзначає, що з часом церква відмовилася від антагоністичного ставлення до мистецтва, підпорядкувала його своїм інтересам, і світська література, і загалом мистецтво, які спочатку були опозиційними стосовно релігії, стають зрештою її служителями.

Основний напрям наукової діяльності Потебні пов'язаний головним чином з мовознавством. Вчений зіграв видатну роль у розвитку історичного мовознавства, російської граматики. Одним з перших у вітчизняній науці він звернувся до дослідження історії мислення у зв'язку з розвитком мови й становленням загальних семантичних принципів усвідомлення людиною основних категоріальних відношень до дійсності.

Спираючись на історичний генезис мови й мислення, Потебня на цій основі створює вчення про внутрішню форму слова. Кожне слово за своєю структурою становить сукупність членороздільного звуку, внутрішньої форми й значення (змісту). Внутрішня форма пов'язана з найближчим етимологічним значенням слова і є «відношенням змісту думки до свідомості», тобто уявленням, значення якого полягає в тому, що воно об'єктивує чуттєвий образ і зумовлює його усвідомлення. Внутрішня форма виступає як спосіб передачі значення. Суперечність між чуттєвим образом і абстрактним значенням визначає генезис мовної і мислительної діяльності.

Слово як результат розвитку мислення на певному рівні виступає як засіб поєднання членороздільного звуку з чуттєвим образом. Перехід від образу предмета до поняття про предмет Потебня вважав можливим тільки завдяки слову. Основні положення лінгвістики Потебні, які покладені в основу його концепції мистецтва, пов'язані з характеристикою структури й семантики слова.

У своєму прагненні до якомога повнішого розкриття духовно-практичної, творчої функції мови Потебня, на нашу думку, був непослідовним при розгляді мови як знаряддя спілкування. У цьому питанні він не зміг звільнитися від впливу ідеалістичних концепцій німецьких філософів і психологів. Зосередивши увагу на апперцепції у процесі сприймання слова, він ігнорував або залишав у тіні питання про об'єктивну основу мови, слова, яка є спільною для того, хто пояснює, і того, хто сприймає, мовця і слухача. Слово, в розумінні Потебні, виявляється тільки засобом збудження внутрішнього змісту думки слухача, не збі-

гаючись, по суті, з думкою мовця. Воно виступає як своєрідний імпульс, що дає напрям роботі думці слухача, котрий пізнає при цьому зміст свого внутрішнього світу. Таке тлумачення цього процесу перебуває у відповідності з певними положеннями Гумбольдта й Штейнтала і суперечить загальній спрямованості концепції Потебні, яка матеріалістично пояснює важливі моменти психології різноманітної мовної діяльності людини.

Одним з фундаментальних положень Потебні є ідея про те, що мова становить особливу форму людської діяльності. Він рішуче проводить думку про евристичну функцію мови: «Мова є засіб не виражати готову думку, а створювати її... вона не відображення світоспоглядання, яке склалося, а діяльність, яка його складає». Це положення виявилось для нього надзвичайно плідним при поясненні духовно-практичного характеру мистецтва слова. Суперечливість поглядів Потебні відобразилася в різній оцінці ролі слова як засобу спілкування і як засобу створення думки. З одного боку, він пише: «Слово в однаковій мірі належить і мовцеві і слухачеві, а тому значення його полягає не в тому, що воно має певний зміст для мовця, а в тому, що воно здатне мати змісл взагалі». «Змісл взагалі» — це, очевидно, певна об'єктивна основа, яка породила слово, котре її позначає. А з другого боку, вчений твердить, що за допомогою слова мовець не повідомляє своєї думки іншому, а тільки сприяє пробудженню його власної думки і пізнанню його внутрішнього світу. Виходячи з вірного положення про відмінність у розумінні однієї й тієї ж словесно вираженої думки у мовця й слухача, Потебня приходить до висновку про нетотожність значення висловленого і сприйнятого взагалі. Однак не менш важливим питанням є з'ясування того спільного в розумінні значення, яке становить передумову й необхідну основу мовного контакту. В зв'язку з цим Потебня виділяє два «змісти» в слові: 1) народне, або найближче (етимологічне) значення, яке відображає одну, головну ознаку, завдяки якій слово є засобом спілкування й взаєморозуміння, і 2) особисте, або даліше, суб'єктивне значення, яке відображає множинну ознаку, різних за якістю і кількістю і пов'язане з особистим досягненням думки мовця. «Із особистого розуміння виникає вища об'єктивність думки, наукова, але не інакше, як завдяки народному розумінню, тобто мови й засобів, створення яких зумовлене існуванням мови».

На основі вчення про мову як пізнавальну діяльність Потебня розглядає своєрідність міфологічної свідомості, яку він вбачає в нерозчленованості образної й понятійної її сторін, а також розкриває особливості форм художньо-поетичного мислення, де значення виражається через образ, і, нарешті, аналізує наукове мислення, коли значення переважає над образом.

Питання про специфіку мистецтва Потебня розглядає в контексті з'ясованих ним загальних закономірностей розвитку мислення. Перш ніж розглянути погляди вченого на поезію (мистецтво) і прозу (на-

уку), зупинимося насамперед на загальній характеристиці поглядів ученого на природу міфа.

Застосовуючи принцип історичної змінюваності форм мислення, Потебня приходить до висновку, що існуючі форми думки — поезія й проза — є результатом розвитку міфологічного світосприймання, яке в нерозчленованому вигляді містило в собі розуміння первісними людьми явищ природи і суспільного життя, зародків наукових знань, релігійних уявлень і художньо-естетичних почуттів людства на початкових етапах його історії.

Міфологічне мислення, в чому глибоко переконаний учений, притаманне не одному якомусь часові, а людям усіх часів, що перебувають на певному ступені розвитку думки, до того ж це мислення виступає як «єдино можливе, необхідне, розумне». Воно виникає тоді, коли вже є мова, яка об'єктивує думку, служить засобом утворення загальних понять.

Міфологія виникає як відображення й пояснення явищ матеріального світу. Саме тому міфологічний образ не вигадка чи несвідома комбінація даних, а таке їхнє сполучення, яке здається найбільш відповідним дійсності. Ось чому в міфах образи богів, так само як і стосунки між ними, на думку Потебні, відображають земне життя людини та її суспільні відносини: «Хай Боян в «Слові о полку Ігоревім» є міф, хай Гомер буде міф, але такі міфи не можуть створюватися без відповідної дійсності, як не можливий міф про сонячну колісницю у людей, що не знають колісниць».

Міф, за Потебнею, споріднений з науковим мисленням у тому розумінні, що він є актом свідомої думки, актом пізнання, пояснення невідомого (х) за допомогою сукупності раніше пізнаних ознак, об'єднаних і доведених до свідомості словом чи образом (А). При цьому в процесі міфотворення, як і в науковому мисленні, значна роль належить мисленню за аналогією. Тут так само діють закони мислення, як і при пізнанні безпосередньої дійсності: невідоме пояснюється через відоме. «Природно, — пише вчений, — що дикун населяє свій небесний Олімп істотами, образ яких складений зі спостережень за земними предметами. У цьому процесі він керується тими ж законами думки, як і при пізнанні найближчої дійсності. Невідоме пояснюється відомим. Він бачить, наприклад, рух сонця, місяця, він бачить, що всякий земний рух, тобто взятий таким, в якому початок, кінець і причина того, а не іншого напрямку цілком ясні, виходить від живих істот. Він узагальнює це і визнає живу істоту за причину будь-якого руху»^{*}.

Глибоко досліджуючи місце і роль міфології в історії мислення, вчений спростовує погляди на міф як «хворобу думки», як «мову

* Потебня А. А. Из записок по теории словесности.— Харьков, 1905, с. 610.

в стані самозабуття». Такі погляди, зауважує Потебня, вказують регресивний характер розвитку людської думки. Відкидаючи подібні погляди, вчений переконливо стверджує, що не можна думати, ніби колись існував міф поза словом, без втілення у слові. Адже саме мова є головним знаряддям міфологічного мислення. Проте не може існувати знаряддя, яке своїми властивостями не визначало б характеру діяльності, що виконується за його допомогою. Вирішальне значення для виникнення міфів мала внутрішня форма слів, яка, на думку Потебні, часто виступала посередником між пояснюваним і засобом пояснення. Спостереження і досвід землеробів, пастухів, господарів відігравали певну функцію пояснення. Так, Потебня пояснює значення дня 1 серпня за старим стилем, яке раніше називали святом Маковія, від таких практичних дій землеробів, як «мак віяти». Цей, як і багато інших прикладів, підтверджують думку про господарську основу міфології значно більшою мірою, ніж думку про вирішальне значення слова як гносеологічної категорії міфотворчості.

Потебня розрізняє два види міфів, які характеризують різні етапи розвитку людської свідомості. Для одного етапу характерні прості поетичні пояснення, що виникли в результаті порівняння, на зразок «душа — це дихання, пара, дим, вітер», що є виявом образності мислення первісної людини.

У другому виді міфів мають місце пояснення, предметом яких служать дії надістот, що керують світом і людиною. Ці сили в усіх міфологіях відносяться до неба. В цьому Потебня вбачав джерело поділу міфів на вид усної народної творчості і творчості культового характеру, хоча цього принципу вчений не завжди дотримувався при аналізі міфології. Так, він не враховує того, що релігійний міф вимагає обов'язкового виконання певної системи обрядів, ритуалу.

Міф розглядається Потебнею насамперед як словесне вираження такого пояснення (апперцепції), при якому образів, що пояснює і має тільки суб'єктивне значення, приписується об'єктивність, дійсне буття в тому, що пояснюється. Внаслідок цього специфічною рисою міфа є отожднення образу й речі, суб'єктивного й об'єктивного, внутрішнього й зовнішнього. У міфіві уживаються поруч релігійний, філософський, науковий зміст. Тільки подальше удосконалення пізнавальних здібностей людини веде до появи неміфологічного мислення, особливістю якого є відчутніше усвідомлення того, що «попередній зміст нашої думки є тільки *суб'єктивний* засіб пізнання». Тому «прогрес мислення становить виділення зі світу (тобто із сукупності мислимого) властивостей, що вносяться нашим Я і в протиставленні цього Я світові».

Досліджуючи особливості неміфологічного мислення, вчений відзначає, що воно виступає у двох формах. В одному випадкові воно виражається в словах, що пов'язані зі збереженням живого уявлення, в другому — в словах, які це внутрішнє уявлення втратили. Перше утворює мову поетичну, друге — мову прозаїчну (наукову). Отже, стан

слова у Потебні виступає вирішальним критерієм відокремлення поезії від прози.

Тут ми підійшли до власне естетичного аспекту вчення Потебні — з'ясування спільності й відмінності між мистецтвом і мовою, мистецтвом і наукою. Положення, що думка є образом або поняттям, а з боку форми, крім того, словом або уявленням, становить у Потебні основу для розв'язання цього питання. Предметом мистецтва є дійсність в чуттєвому прояві, а предметом науки — причинні зв'язки, закономірності.

Художня і наукова думка не відокремлені одна від одної глухою стіною, вони тісно пов'язані між собою. Коли слово втрачає внутрішню форму і залишається лише звуковим посередником між тим, що пізнається або пояснюється, і поясненням, то воно перетворюється на прозаїчне, в цих випадках слово прагне зрівнятися з поняттям, ускладнення якого приводить до виникнення науки.

Найзагальнішими категоріями науки є *факт і закон*, яким відповідають такі категорії мистецтва, як *образ і значення*. Істотну різницю між цими категоріями, а отже, між наукою й мистецтвом, учений вбачає в кількох ознаках. По-перше, наука виходить з того, що думки про один і той же факт можуть бути істинними або неістинними, тоді як, за Потебнею, поетичний образ не підлягає такій перевірці. Істинність поетичного образу проявляється у здатності збуджувати психічну діяльність у того, хто його сприймає. «Поетична правда, наприклад, вислову «безумних лет угасшее веселье», — пише Потебня, — полягає в здатності або нездатності викликати в думці певне значення, а не в перевірці тотожності або нетотожності веселості зі світлом, здатності або нездатності веселості згасати». По-друге, наукове мислення — це висновок, що веде від факту як часткового до однорідного з ним закону, який виражає загальне у фактах і явищах. Закон є постійним, визначеним, хоча факти, в яких він проявляється, мінливі, рухливі, невизначені. Закон «відносно нерухомий в тому відношенні, що він більш об'єктивний, ніж окремі сприйняття, бо внаслідок більшої абстрактності різницю в його розумінні різними людьми можна не брати до уваги». В поезії ж між образом і значенням завжди існує нерівність, ліквідація якої привела б до ліквідації поетичності, тобто до перетворення образу в прозаїчне позначення часткового випадку, в науковий факт, а значення — в закон. Поетичне мислення — це пояснення окремого іншим, неоднорідним з ним окремим, тоді як проза (наука) є вираженням елементарного спостереження, тому наука прагне стати в певному розумінні тавтологією. На противагу відношенню закону і факту, образ в поезії завжди нерухомий, а його значення мінливе настільки, що його можна визначити лише в кожному окремому випадку.

По-третє, в науці відношення окремого випадку до закону визначається за допомогою розкладу цього випадку; при цьому повнота і точність є мірою доведення істинності загального положення. У поезії і загалом у мистецтві зв'язок образу і значення не доводиться, а «ствер-

джується як безпосередня вимога духу». Це положення інколи відносять до ідеалістичних помилок ученого. А втім, це тільки початок речення, у другій частині якого говориться: «...В науці підпорядкування факту законові повинно бути доведено, і сила доведень є мірою істини». Отже, тут Потебня приходив до розуміння відмінності й особливості факту в науці і образу в поезії: «...Поетичний образ не розкладається під час своєї естетичної дії, тоді як науковий факт тим більше для нас осмислений, чим більше роздроблений, тобто чим більше розвинулося з нього суджень». Як бачимо, Потебня стояв на ґрунті матеріалістичного розуміння відмінності між логікою художньої творчості і логікою наукового пізнання.

Оскільки сфера науки поступово розширюється і оскільки прозаїчні елементи мови і прози загалом є похідними, перед Потебнею виникло питання: чи не буде взагалі поезія колись витіснена прозою, а мистецтво — наукою? На це питання він відповідав негативно, вважаючи, що диференціювання прози й поезії не веде до падіння поезії. Докази цього вчений вбачав, по-перше, в тому, що, незважаючи на розвиток науки, образність мови в цілому не зменшується; бо, зникаючи в окремих словах і частинах слів, вона не зникає взагалі, оскільки обов'язковою умовою нових слів, що постійно виникають, є живе уявлення. По-друге, елементарна поетичність мови, тобто образність окремих слів і словосполучень, мізерна порівняно зі здатністю мов створювати образи на основі сполучення слів образних і безобразних. І, по-третє, поезія не зникне ще й тому, що вона випереджає притаманне науці аналітичне знання про гармонію світу, вказуючи на неї своїми конкретними образами, сила яких у заміні нескінченної множини сприйнятих єдністю уявлення. Поезія, на думку Потебні, «певним чином винагороджує за недосконалість наукової думки і задовольняє вроджену потребу людини бачити всюди цілісне і досконале. Призначення поезії полягає не лише в тому, щоб підготувати науку, але й тимчасово влаштувати і завершувати невисоко від землі зведену наукою будівлю. В цьому полягає давно помічена подібність поезії і філософії».

Таким чином, Потебня дійшов до висновку, що з розвитком історії людства художня діяльність не згасає, а тільки ускладнюється, удосконалюючи свої форми. Історія мистецтва — переконливий доказ його прогресивного розвитку в розумінні удосконалення можливостей зображення. Змінюється не тільки мистецтво, але й наші вимоги до нього. «Наша вимогливість стосовно досконалості художнього образу, — писав Потебня, — така далека від притупленості почуттів, як та маса знання й любов до неї (поезії), завдяки якій, наприклад, сучасній романіст задовольняє нас, далека від неуцтва і байдужості напівдикуна».

Припускаючи можливість упадку потреб у творчості певних прошарків суспільства, Потебня рішуче спростовував думку про падіння поезії загалом. Виникнення професійної літератури освічених класів веде до того, що кращі таланти залучаються до цієї літератури, послаб-

ляючи інтелектуальні сили неосвічених класів, що спричиняє падіння їхньої творчості. Однак Потебня правильно відзначав, що не завжди витиснення високохудожніх народних пісень відбувається рівноцінними професіональними творами, а, навпаки, їм на зміну приходять зразки «лакейської, солдатської і острожної музи», але це свідчить тільки про зниження естетичного почуття, причинами чого не є ні література, ні народна поезія. Причина міститься в умовах суспільного життя. «Це лише,— робив висновок вчений,— тимчасова хвороба нашого часу».

Зіставляючи мову з мистецтвом і художнім твором, Потебня дійшов до ряду важливих висновків, котрі склали основу його лінгво-естетичної концепції, яка головним чином застосовується до мистецтва слова, а почасти і до інших видів мистецтва. Це, по-перше, положення про те, що мова є аналогом або прообразом всякої творчої діяльності. Подібно до того, як таємниця живих організмів «приховується» в клітині, так і слово містить у собі «таємницю» творів мистецтва. Тому, по-друге, мистецтво за своєю структурою споріднене зі словом. Як слово становить єдність форми і змісту (образу і значення,) так і твір мистецтва є нерозривною єдністю образу та ідеї. І, нарешті, по-третє, мистецтво, як і слово, виникає не для образного виразу готової думки, а як засіб створення нової думки, і притому такої, яку неможливо виразити в теоретичному мисленні.

Розглянемо детальніше ці положення.

Вихідним пунктом концепції мистецтва Потебні виступає думка про спільність структур слова й художнього твору, яку вчений послідовно проводив у всіх своїх основних працях. Постійні аналогії «слово — твір», «мова — мистецтво» відіграють важливу методологічну роль у його вченні. Потебня неодноразово підкреслював, що мова в усьому своєму обсязі і кожне слово зокрема відповідають мистецтву не тільки елементами своєї структури, а й способом їх поєднання. Мистецтво — така ж діяльність, як і мова, тільки більш усвідомлена, на відміну від останньої. Основні компоненти мистецтва — образ і значення; мова його полісемантична; секрет поетичності полягає в нерівності образу і значення; специфіка мистецтва ґрунтується на нетотожності числа образів множині можливих значень.

На основі структурної єдності слова і художнього твору в цілому Потебня розкрив діалектику форми і змісту в художньому творі.

Найпростіша форма поезії міститься в слові з живим уявленням. У такому слові розрізняється зовнішня форма, тобто членороздільний звук; зміст, який об'єктивується за допомогою звуку; і внутрішня форма, тобто найближче етимологічне значення слова або той спосіб, яким виражається значення. Зовнішня форма невіддільна від внутрішньої, змінюється разом з нею, хоча водночас вона є відносно самостійною, відмінною від неї. Останнє особливо помітне на прикладі слів, які мають однакове звукове оформлення, але різняться за внутрішньою формою. Наприклад, слово *мило* (від мити) і *мило* (від милий).

За аналогією зі словом структура, наприклад, статуї як твору мистецтва складається з мармурового зображення (зовнішня форма) жінки з мечем і терезами (внутрішня форма), яка символізує правосуддя (зміст). При цьому образ відноситься в художньому творі до змісту так само, як і в слові уявлення відноситься до чуттєвого образу або поняття.

Отже, членороздільному звуку, тобто зовнішній формі слова, в художньому творі відповідає його зовнішня форма з тією різницею, що у складному творі йдеться не тільки про звукову, а й загалом про словесну форму. Зовнішня форма відрізняє твір певного виду мистецтва від творів інших видів, оскільки зумовлена його матеріалом і є засобом об'єктивування результатів творчості та умовою його сприймання.

Визнаючи значну самостійність зовнішньої форми, Потебня підкреслював її органічний зв'язок з іншими елементами структури художнього твору і цим дає глибоке тлумачення зв'язку зовнішньої і внутрішньої форми у творі. Він усвідомлює труднощі, які виникають при їх розрізненні, оскільки вони обидві якнайтісніше пов'язані із змістом. Щодо наведеного вище прикладу зі статуєю він писав: «Дещо важче не змішувати внутрішню форму із зовнішньою, якщо міркуємо, що ця остання в статуї не є груба брила мармуру, а мармур, обтесаний певним способом, у картині — не полотно і фарби, а певна кольорова поверхня, отже, сама картина. Тут виручає нас порівняння зі словом. Зовнішня форма слова теж не є звук як матеріал, але звук, що вже сформований думкою, тим часом сам по собі цей звук не є ще символом змісту». Зовнішня форма, таким чином, становить уже відповідно оформлений матеріал (мармур, оброблений певним способом, кольорова поверхня і т. п.), який пов'язаний з певним змістом, що й зумовлює її естетичне значення. Формою поетичного твору є не звук, первісна форма, а єдність звуку і значення, яка об'єктивує образ.

Звернімося до поняття змісту, яке Потебня іноді позначав ще й словом «ідея». У слові йому відповідає чуттєвий образ або розвинуте з нього поняття, а в творі — значення сукупності образів. Змістом твору, на думку Потебні, є «низка думок, які викликаються образами в глядачеві й читачеві або які служили ґрунтом образу в самому митцеві під час акту творення». Якість і співвідношення фігур, зображених на картині, події й характери роману і т. д. належать цьому образіві як уявленню змісту. Той самий образ, залишаючись незмінним, по-різному діє на різних людей, тобто змінює свій зміст. Зміст завершеного твору дістає розвиток у свідомості читача, слухача, глядача. Сила впливу твору мистецтва визначається не тим мінімумом змісту, який вклав у нього автор, а проявляється «у певній гнучкості образу, в силі внутрішньої форми збуджувати найрізноманітніший зміст».

Потебня вважає, що ця здатність зумовлюється єдністю змісту (ідеї) і образу. Однак ця єдність не означає їх повної відповідності. «Справа не в повній відповідності якоїсь певної ідеї й образу, а в цій

нескінченній здатності відповідати новим і новим ідеям, в цій можливості збуджувати, викликати, народжувати все нові й нові думки, по-яснявати нескінченно низку явищ життя»*.

Найскладнішою за своєю сутністю і найважливішою за виконуваною нею функцією є внутрішня форма як вираз специфічного зв'язку образного уявлення в слові з абстрактним його значенням. Внутрішня форма визначає напрям думки в слові; вона є центром образу, його головною ознакою, яка відповідає уявленню, що символізує певну сукупність чуттєвих сприйнять або понять. Даючи напрям думці слухача, внутрішня форма, проте, «дає тільки спосіб розвитку в ньому значень, не визначаючи меж розуміння слова». Внутрішня форма є виразом зв'язку між зовнішньою формою і змістом (ідеєю).

Як зовнішня, так і внутрішня форма невіддільна від змісту, вони пов'язані з ним органічно і зрештою визначаються властивостями думки, змісту. Для того, хто відчуває красу статуй, її зміст «перебуває в зовсім необхідному відношенні до сукупності помічених у ній вигинів мармурової поверхні».

Діалектична єдність форми й змісту знаходить свій вираз також у відносності цих категорій. Внутрішня форма є не тільки сполучною ланкою між зовнішньою формою й змістом, а й сама виступає як зміст по відношенню до зовнішньої форми, подібно до того як значення слова має свою звукову форму, але це значення саме стає формою нового значення.

Єдність форми і змісту знаходить повне вираження у поетичному образі. Тут неможливо відокремити форму від змісту без шкоди для самого образу, бо в ньому спостерігається їхнє взаємопроникнення. Що ж таке поетичний образ? Яке його відношення до змісту і форми?

Потебня вживає для позначення образу поняття: «уявлення», «знак», «символ», «засіб порівняння», а найчастіше — «внутрішня форма». Отже, внутрішня форма в слові й поетичний образ у творі — поняття, що позначають один і той же феномен свідомості.

З гносеологічного й естетичного поглядів образ, який закладений у внутрішній формі слова, є виразом свідомо-творчої функції як слова, так і поезії. Саме в образі Потебня шукає таємницю виникнення художньої творчості.

Визначаючи специфіку художнього образу, вчений прагне відшукати переконливі критерії, які дозволили б відрізнити художній образ від інших видів конкретних образів. Насамперед потрібно відкинути думку, що Потебня нібито ототожнював художній образ зі звичайним пізнавальним образом — уявленням, сприйняттям і т. п. Він розумів, що

* Основы поэтики: По лекциям, читанным А. А. Потебней в конце 80-х годов, и заметкам бывшего слушателя. / Подгот. В. Харциев.— В кн.: Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1910, т. 2, вып. 2, с. 87.

конкретність і чуттєва наочність недостатні для їхнього розрізнення, бо тоді «яскраві сновидіння були б художньою творчістю»^{*}. Між звичайними образами-уявленнями й уявленнями поетичними існує велика різниця. Поетичність образу, як вважає Потебня, залежить від міри його включення у структуру людського відношення до нього, від зчеплення образів і думок, яке він набуває у свідомості. Саме тому причину естетичного почуття вчений шукає не в тому, що уявляється, а в тому, «яким чином уявлення діють одне на одного».

Художній образ, як його характеризує Потебня, є щось набагато простіше й ясніше, ніж пояснюване ним. Він має бути більш відомим, ніж пояснюване. Простота ця полягає в тому, що митець за допомогою образу розкриває складне явище або позначає його через певні характерні деталі. Тим самим образ залишає читачеві більший простір для заповнення відсутніх ознак на основі власного духовно-практичного досвіду. І поетичність образу тим більша, чим більше він залучає читача або слухача до співтворчості. У цьому ж причина його символічності, тобто здатності пояснювати різноманітне коло явищ. «...Світ мистецтва,— підсумовував Потебня,— складається з відносно малих і простих знаків великого світу природи і людського життя». Спрямованість естетичного сприймання образу залежить від властивостей створеної художньої форми.

Специфічною рисою художнього образу є типовість, яка досягається шляхом абстрагування найбільш загальних рис від часткових явищ. При цьому художні узагальнення повинні бути виповнені конкретними сприйняттями. Саме цим пояснюється певна односторонність і визначена спрямованість впливу художнього твору на людину, з одного боку, і відмінність у реакціях митця на явища дійсності та їхнє зображення у творі — з другого. Художній образ є синтезом конкретного емоційно забарвленого сприйняття й узагальнення, яке зумовлює його типові властивості.

Образ у мистецтві є узагальненням множини окремих випадків, він багатозначний на відміну від відчуття, сприйняття і навіть уявлення у слові. А мистецтво завдяки цьому здатне «звести різноманітні явища до порівняно незначної кількості знаків або образів».

Таким ж особливостями володіє і поетичний образ. Він, на думку Потебні, завжди результат узагальнення, він здатний замішати масу різноманітних думок лаконізованими розумовими величчними. Людина, яка свідомо володіє значною кількістю поетичних образів, причому так, що вони вільно приходять їй на розум, тим самим «буде мати в своєму розпорядженні величезні мислительні маси... Цей процес можна назвати процесом згущення думки...». Не будучи єдиним засобом згущення думки, художній образ має значення одного «із головних важелів в усклад-

* Потебня А. А. Из записок по теории словесности.— В кн.: Эстетика и поэтика, с. 333.

ненні людської думки і в збільшенні швидкості її руху». Властивість художнього образу бути засобом згущення думки — це закономірність розвитку мистецтва. Тут Потебня зробив важливий крок у розкритті логіки й психології поетичного мислення.

Поезія є певний спосіб мислення, характерною ознакою якого є перетворення думки за допомогою конкретного образу. Але цей конкретний образ не є механічною копією, фотографією об'єктивної дійсності, а результатом узагальнення, тобто зняття тих рис з конкретно-чуттєвого образу, які потрібні нам для цього узагальнення. В цьому розумінні, на думку Потебні, можна говорити, що конкретний образ, який міститься в байці, абстрактний порівняно з конкретним випадком у дійсності.

Як наука, так і поезія є різними способами створення і розвитку думки. Ідеалістична естетика в усі часи прагнула витіснити поезію повністю у сферу почуття, доводячи, що втручання думки нищить мистецтво. На відміну від тих теоретиків мистецтва, які повністю виключали з сфери аналізу інтелектуальні процеси, Потебня головний зміст мистецтва вбачав саме в роботі думки. Мистецтво відрізняється насамперед способом переживання, викликаним цілком особливою дією художньої форми.

Мистецтво, на думку Потебні, є специфічною складовою частиною пізнавальної діяльності людини, спрямованої на вивчення природи й суспільства, яка передбачає в кінцевому результаті їхню зміну. В цьому відношенні «роль поезії в людському житті є роль синтетична; вона сприяє нам добувати узагальнення. Поезія є діяльність, споріднена з науковою, паралельна їй». Це положення Потебні спрямоване проти гасла «мистецтва для мистецтва». Поетичний твір, зауважує вчений, створюється для певних внутрішніх цілей автора, а тому виступає формою самопізнання, самовиховання його творця; в той же час він створюється для певних зовнішніх цілей — економічних, як гроші або слава, а також моральних, як громадянське служіння.

Підходячи до вивчення літератури з точки зору гносеологічної природи образу, Потебня зробив важливий крок до розкриття проблеми художності. У цьому відношенні він на новій основі відновив і творчо розвинув одну з найважливіших традицій філософської критики. Своїми працями він помітно стимулював інтерес до вивчення природи художнього, і зокрема поетичного, мислення й психології творчості. Ці положення свідчать, що в даному питанні Потебня сприяв розвитку й утвердженню матеріалістичного розуміння художньої творчості.

Розв'язуючи питання про відношення мистецтва до дійсності, Потебня допускає, що мистецтво не є безпосереднім відображенням природи у свідомості, а є «певною видозміною цього відображення. Між твором мистецтва і природою стоїть думка людини, тільки за цієї умови мистецтво може бути творчістю».

У гносеологічному плані художній образ як внутрішня форма

є результат пізнання, яке являє собою процес ідеалізації, тобто виділення з основного комплексу сприйнять і об'єднання певної групи рис, усунення інших рис, збереження яких зіштовхувало б думку з шляху, по якому її спрямовує образ. Художні твори несумірні і з оригіналом, оскільки вони ідеальні. Саме тому, незважаючи на те, що образ являє собою результат пізнання, «є величезна віддаль між довірливим рухом і балетом, лісом і колонадою храму, словом і епопеєю...». Поезія, художня література, пише Потебня, не є вигадкою, яка протилежна дійсності, оскільки з боку змісту всякий художній образ не може містити в собі нічого такого, чого б не могли ми помітити в найбільш прозаїчній дійсності, в повсякденних сприйняттях.

Оскільки образ заміняє множину, складне, невиразне чимось відносно одиничним, простим, визначеним, наочним, то завдяки цьому досягається мета образності: наближення значення до нашого розуміння. Все це сприяє пізнанню дійсності. Ось чому художній твір не є іграшкою й розвагою, а важливим засобом пізнання світу людиною: поезія не є оздобою думки, не є чимось непотрібним, що може використовуватися тільки у хвилину дозвілля, а може й не використовуватися.

Мистецтво — засіб творення думки; створюючи образ, письменник не втілює готову ідею, а навпаки, ідея як деяка передумова й ґрунт образу визирає і увиразнюється у процесі акту творчості. Потебня припускає, що якби у митця задалегідь була якимось чином сформульована ідея, то у нього не виникло б «ніякої потреби виражати її в образі». Ідея ця народжується в образі й не може бути добута з нього і сформульована в поняттях або в іншому образі.

Таке розуміння єдності образу і художньої ідеї в процесі творчості, в його результаті — художньому творі — і в процесі сприймання є великою заслугою вчення Потебні. Визнаючи величезну силу пізнавальної здатності мистецтва, він прекрасно розумів, що твори мистецтва пов'язані з практично-перетворюючою діяльністю людини.

Вслід за Гумбольдтом Потебня підкреслював особливий характер впливу мистецтва на людину, на відміну від дії природи. Явища природи самі по собі можуть залишити людину байдужою, але, ставши предметом мистецтва, вони справляють сильний вплив; мистецтво «може зображати найрозкішнішу й спокусливу красу або найбухурливіші й потворні явища і залишатися незайманим і прекрасним». Причину цього Потебня вбачав у тому, що художня творчість розкладає явища природи так, що кожний вид мистецтва бере своїм предметом певну сторону явищ, наприклад, ліплення — тільки пластичну красу форм, живопис — тільки світло, кольори, тіні і т. д. Крім того, кожний окремий творіс опускає багато другорядних рис явищ, надаючи можливість особистому розумінню заповнювати цей образ іншими ознаками.

Однією з особливостей мистецтва вчений вважав існування в кожному художньому творі протилежних якостей, а саме: визначеності

і нескінченності обрисів. Визначеність полягає в одиницності образу, а нескінченність — у неможливості обмежити зміст, який розвивається при сприйнятті цілком конкретного уявлення. «Як слово,— пише Потебня,— на початку є знак дуже обмеженого конкретного чуттєвого образу, який, однак, внаслідок уявлення тут же дістає можливість узагальнення, так і художній образ, будучи віднесений у хвилину створення до дуже тісного кола чуттєвих образів, тут же стає типом, ідеалом». Завдяки образів митець робить перший крок на шляху, яким веде свого читача, збуджуючи прагнення «обійти все коло споріднених явищ».

Коли образ породжує значення, то виникає деяка цілісність, до якої не можна нічого ні додати, ні відняти. Ця цілісність включає в себе образ і його смисл, які разом складають символ. Цілісність художнього твору, за визначенням Потебні, є синтезом трьох моментів — зовнішньої й внутрішньої форм та змісту. Проте синтез, творчість «дуже відмінні від арифметичної дії: якщо агенти художнього твору... позначимо через 2 і 2, то він сам не буде дорівнювати чотирьом. Задум художника й грубий матеріал не вичерпують художнього твору...».

Розглядаючи питання про відношення мистецтва до свідомості самого митця, Потебня звертає увагу на особливу дію мистецтва, яка зумовлена його ідеальною природою, завдяки якій воно, пов'язуючи між собою явища, очищаючи й спрощуючи думку, дає її огляд, її усвідомлення насамперед самому митцеві. У процесі творчості він позбавляється почуття, яке його хвилює. «Необ'єктивований стан душі підпорядковує собі свідомість,— писав учений,— об'єктивований у слові або творі мистецтва — підпорядковується їй, кладеться в основу дальшого душевного життя. Звідси — як слово, так і художній твір закінчує періоди розвитку митця, служить поворотною точкою його душевного життя».

Художній твір виходить з-під контролю автора, який його створив, і розпочинає самостійне існування. Він стає об'єктом вивчення для критики, а потім і історії мистецтва й об'єктом естетичної насолоди для публіки.

Критика з'ясовує походження і застосування образів: 1) коло ідей, думок, спостережень, вражень, з яких виник образ; 2) ступінь вдалості, вірності відтворення кола ідей, що лежать в його основі; 3) характер сприймання образу, зв'язок із власним досвідом читачів, значення його для них. Потебня бачить однобічність критики в тому, що вона говорить тільки про застосування образів. Він вважає, що ні читач, ні критика не мають права ставити претензії поетові, а повинні прагнути зрозуміти його твори і тим самим поглибити і розширити їхнє значення. У відповідності з цим вчений нагадував, що художній твір не підручник, а справа душі автора, робота над власним розвитком. Такий підхід до професійного мистецтва, яке виникає з суспільної потреби, не можна визнати істинним. І читачі, і критика бачать у літературі не тільки акт самовираження митця, а й служіння певним суспільним

ідеалом. Однак позиція Потебні з цього питання не була послідовною.

Критика в концепції Потебні розглядається як одна з форм розуміння мистецтва. Критик здатний дати об'єктивний аналіз лише складу поетичного образу, але йому недоступний у повній мірі той зміст, який вкладав у цей твір автор. Якщо ж критик звертається до пояснення й тлумачення змісту твору, то він, як і будь-який читач або слухач, відтворює свій власний зміст. Тому завданням критики є лише аналіз складу поетичного образу і підготовка інших людей до відтворення свого змісту. Потебня зовсім не заперечує можливості критики теоретично осмислити художній процес і його результати, а прагне подолати ті спрощені схеми, які склалися в літературознавстві другої половини XIX століття.

У розв'язанні проблеми сприймання й розуміння художньої творчості Потебня солідаризувався з Гумбольдтом, неодноразово цитуючи його висловлювання, що «всяке розуміння є нерозуміння». Він був переконаний, що абсолютно однакові думки для групи осіб неможливі, бо у кожного та або інша думка складається по-своєму, залежно від індивідуальних сприйнять, від індивідуального досвіду. За допомогою мови не можна передати іншій людині свою думку, а можна тільки збудити її власну; так само і в мистецтві кожний випадок розуміння художнього образу є випадок відтворення цього образу й створення значення. Слово є лише засобом, який у того, хто його слухає, відтворює процес створення думки. Так само й твір не передає думки митця читачеві, а тільки збуджує думки в тому, хто спілкується з ним. Спираючись на певні положення асоціативної психології, Потебня вважає, що слово служить засобом для повідомлення думки лише остільки, оскільки в слухачеві воно відтворює процес створення думки, аналогічний тому, який відбувався раніше в мовцеві. Значення, сукупність ознак пояснюваного складається у свідомості мовця і того, хто розуміє, самостійно і по-різному.

Сказане про розуміння слова повністю переноситься і на розуміння поетичного твору з урахуванням лише більшої складності останнього. Процес сприймання і розуміння художнього твору розглядається як щось зворотнє процесові його створення. Для митця образ є кінцевим результатом творчості. Ідею x митець уявляє в образній формі a . У процесі сприймання у свідомості читача, для якого існує тільки готовий твір, повторюється процес його створення, але у зворотному порядку: в образ a читач вкладає свій x . У цьому сенсі всяке розуміння твору відрізняється від задуму митця. Можливість передачі митцем думки своїм читачам ховається в тому, що митець є типовим зразком свого читача, для якого зовсім не байдуже те, що розумів письменник під своїм x . І якщо для більшості випадків відносно поетів минулого немає можливості визначити точно це x , то стосовно сучасних митців ми маємо більш сприятливі обставини. На прикладі творів Пушкіна й Лер-

монтова вчений показує, як *x* поступово з'ясовується, знаходить більш повне вираження.

З трьох елементів структури художнього твору, за висновком Потебні, об'єктивний характер, однаковий для самого автора і для реципієнта, має сукупність зовнішньої й внутрішньої форми, тоді як зміст, під яким розуміється низка думок, котрі викликаються образами в глядачах і читачах або які були основою образу в самому митцеві під час акту їхнього творення, є суб'єктивним. Цією мінливістю змісту порівняно з відносною нерухомістю образу пояснюється той факт, що один і той самий художній твір по-різному діє на різних суб'єктів і навіть на одного суб'єкта в різний час. Подібно до того, як окреме слово своїм уявленням спонукає людину створити своє значення, визначаючи лише напрям цієї творчості, так і поетичний образ, зберігаючи єдність і цілісність, і в кожного, хто сприймає, і в кожному випадку його розуміння знову і знову створює нове значення цього твору.

Секрет цієї здатності образу міститься в його символічності — в тому, що він не є самим значенням, а тільки його знаком. Художній твір завжди виступає як алегорія, оскільки читач вкладає свій смисл в ту низку думок і почуттів, яка втілена у певній формі. Сприйняття читача ніколи не тотожні з об'єктивованим сприйняттям митця. Але думки, які можуть виникнути у читача, перебувають у залежності від властивостей твору, його змісту й форми.

Своїм твором митець визначає й організовує активність творчого досвіду читача. У момент сприймання поетичного твору людина має справу із складним художнім образом, і застосування, усвідомлення його значення залежить від запасу сприйнятого ним раніше. Життя художнього твору полягає в тому, що при кожному новому застосуванні художнього образу виникає нібито новий твір, нове його змістове вираження. Кожний випадок сприймання художнього образу є відтворення цього образу й створення нового значення. Тому «особистість митця є винятковою лише остільки, оскільки в ній у більшій концентрації перебувають ті елементи, які містяться в тому, хто розуміє його твори». Тут Потебня зачіпає саму суть питання про передумови взаєморозуміння поета та його читачів. Обоє об'єднує спільність духовно-практичного досвіду, яка зумовлена соціально-історично. Збереження в пам'яті людей рис, з яких виникли образи, на думку вченого, пояснює, «чому твори темних віків зберігають своє художнє значення в часи високого розвитку». Однак, незважаючи на «уявну вічність мистецтва», внаслідок забуття внутрішньої форми, затруднення для розуміння мистецтва збільшуються, і твори його втрачають цінність для майбутніх поколінь. Отже, Потебня пояснював зміни змісту творів мистецтва залежно від соціального життя, суспільної психології.

У літературі про Потебню часто говорять про однобічний «інтелектуалізм» або «раціоналізм» його концепції, який нібито повністю ігнорує емоційну сторону мистецтва, психологію художньої форми. Тим часом

він не допускав існування поетичного мислення незалежно від форми, а якраз переконливо доводив, що саме внутрішня форма специфічно збуджує естетичне відношення до слова. Істотною роллю Потебня відводить емоційним моментам, які й надають того або іншого забарвлення слову. Специфічною функцією художнього образу Потебня вважає його здатність викликати певні емоції.

Говорячи про механізм творчості й психології сприймання, Потебня з'ясовує абсолютно особливу і специфічну дію художньої форми, яка є таким складним способом зчеплення думок і слів, порушення якого в нескінченно малих елементах веде до знищення художнього ефекту. Зміст існує тільки в даній художній формі, в даному зчепленні думок і почуттів. Зі зміною умов сприймання художніх творів кожним новим поколінням змінюється і психологія переживання та усвідомлення мистецтва. Сприймання творів мистецтва в кожен епоху має свій особливий характер, і теорія Потебні прагне пояснити, чому читачі, зазнаючи впливу формально одних і тих же емоцій в різні епохи, переживають і використовують їх по-різному. Саме набуття тієї або іншої соціальної функції становить значущість художніх творів, їхня життєздатність залежить від сили й гнучкості самого образу, тобто пізнавальна цінність зумовлює здатність образу вступати в нові соціальні зв'язки.

Потебня відзначав об'єктивно-суб'єктивну сутність чуттєвого образу і суб'єктивність його в тому, що він є результатом винятково індивідуальної творчої діяльності і в свідомості кожного складається по-своєму; об'єктивний же він тим, що виникає лише за певних впливів зовнішніх явищ.

Думка Потебні глибоко проникла в пізнання суспільної сутності суб'єкта і його зв'язок з естетичним об'єктом. Розглядаючи суб'єкт як соціально-психічний індивід, вчений виходив з якісної визначеності об'єкта як результату пізнавальної діяльності митця. Розуміючи творчу діяльність як діяльність для себе, для вираження свого внутрішнього світу думок і почуттів, він підкреслював залежність цього світу від істинності відображення дійсності. Життєздатність художніх творів у наступній епоху залежить від того, наскільки за інших однакових умов вони суспільно актуальні, наскільки їхня проблематика співзвучна з проблемами, котрі хвилюватимуть майбутні покоління.

Естетика, яка спирається на діалектико-матеріалістичну гносеологію, критично сприймаючи ці ідеї, також вважає, що життя твору мистецтва не закінчується із завершенням роботи автора над ним. Існуючи самостійно, твір постає перед суспільством у різних якість, набуваючи в різні епохи різного звучання. Різні люди залежно від своїх індивідуальних особливостей (соціальна приналежність, вік, душевний стан і т. п.) distantь різні враження від одного й того ж твору. Завдання полягає в тому, щоб дати цьому явищу правильне пояснення.

Між твором мистецтва, який виступає як об'єкт, і суб'єктом, котрий його сприймає, існують реальні відношення, через які розкриваються

різні сторони твору. Характер цього розкриття зумовлюється суб'єктом, у той час як об'єкт завжди виступає як єдність усіх притаманних йому якостей. Зі зміною суб'єкта змінюються й реальні відношення між ним і об'єктом, а отже, і характер розкриття різних його сторін.

Пошуки Потебні, спрямовані на те, щоб поєднати принцип відображення об'єкта свідомості з творчим характером свідомості, безперечно, мають не тільки історичний інтерес, а й зберігають свою велику актуальність і в наш час. Саме тому важливо вказати на обмеженість деяких положень, які впливають як із вказаної вище переоцінки вченим активності свідомості, так з недостатності та й загалом неможливості пояснити усю складність феномена мистецтва на основі лише лінгвістики. Аналогії «мова — мистецтво», «слово — твір мистецтва» пояснюють не стільки саме мистецтво, скільки його мову. І цікаво, що, перетворивши ці аналогії на методологічний принцип, Потебня не тільки намагається пояснити особливості мистецтва властивостями мови, а й роль деяких явищ мови схильний перетлумачувати під впливом мистецтва. Саме в мистецтві він шукає підтвердження своєї думки про мову як творчу діяльність. На нашу думку, це положення більше спрацьовує при з'ясуванні особливостей психології сприймання мистецтва, ніж власне психології мови.

Розвиваючи думку про те, що мистецтво є творчістю в тому ж розумінні, що й слово, Потебня писав: «Мистецтво є мовою митця, і як за допомогою слова не можна передати іншому своїй думки, а можна тільки пробудити в ньому його власну, так не можна її повідомити і в творі мистецтва; тому зміст цього останнього (коли він закінчений) розвивається не в митцеві, а в тих, хто розуміє». Висунуте положення допомогло Потебні розкрити активність естетичного сприймання, його творчий характер. Питання про ступінь єдності й спільності сприймання твору читачами може бути розв'язане на основі з'ясування логіки художніх образів, специфічних закономірностей мистецького освоєння дійсності. Відображена митцем реальність зближується з естетичною свідомістю читача, що сприймає твір, у процесі осягнення ним логіки художньої побудови. Тут виявляється відмінність між словом і твором мистецтва, яка міститься в особливостях виконання ними комунікативної функції. Ототожнення слова й твору мистецтва в даному випадку є методологічно неспроможним: спілкування людей за допомогою мови й спілкування їх за допомогою мистецтва при певних моментах подібності все ж відмінні одне від одного. Мова, за словами К. Маркса, є практична, «дійсна свідомість», тоді як мистецтво — специфічна форма свідомості, яка має за мету естетичне освоєння світу.

Однак у Потебні на перший план висунуті гносеологічні питання відношення мистецтва до дійсності. Поетичність, а отже, й краса твору тим вищі, чим повніша й чіткіша його здатність викликати емоційно-образну діяльність свідомості читача, слухача. Суть естетичного сприймання обмежується здатністю до «участі певних мас уявлення в утво-

ренні нових думок». Такий підхід до розуміння краси мистецтва напевно не може бути визнаний як розв'язання проблеми.

Естетична повноцінність художніх творів, окрім цього, визначається у Потебні глибиною й інтенсивністю «творчого горіння» автора в момент творення й пов'язаною з цим внутрішньою необхідністю образної об'єктивації свого бачення світу. В зв'язку з цим важливе місце в його естетичній концепції посідає розв'язання проблем натхнення й свободи творчості як критеріїв естетичної цінності продуктів творчості.

Слово «натхнення» та інші споріднені з ним, на думку Потебні, відображають погляд, згідно з яким та або інша думка, той або інший душевний стан, настрої, в тому числі й поетичний, не можуть мати своєї джерелом саму особу, а передбачають наявність якогось «бога», «чорта», дихання якого певним чином настроює людину. В зв'язку з цим вчений критикує концепцію натхнення Платона, згідно з якою одержимість, захоплення є станом людини, в яку нібито вселяється бог, божественна сила, що визначає вибір предмета і роду поетичної діяльності незалежно від волі і бажання самого митця. Потебня вважає цілком вірним пушкінське пояснення натхнення як схильності душі до найживішого прийняття вражень і розуміння понять, отже, і їх пояснення. Натхнення не можна викликати, але умовами життя, працею можна підготувати той рівень духовного розвитку, на ґрунті якого натхнення дає результати.

На думку Потебні, наївно думати, що поет здатний творити, не знаючи об'єкта, який він прагне осмислити, припускаючи, що відсутність знань про об'єкт зображення можна компенсувати фантазією. Творчість ніскільки не виділяється серед інших сфер розумової, теоретичної діяльності з точки зору необхідності підготовки, яку не замінить ніякий талант. Лише на основі поетичного інстинкту та інтуїції, якогось апріорного світоспоглядання і без вивчення водночас життя митець нездатний створити великий твір, змалювати людський характер, умови країни, в якій поет ніколи не був і яку попередньо не вивчав. Потебня відкидав як хибне в даному випадку порівняння поета з Кюв'є, який за однією кісткою міг відновити кістяк всієї тварини і визначити її рід і вид. Посилаючись на Кюв'є Потебня вважає найпереконливішим доказом того, що навіть геніальні здібності не замінюють вивчення об'єкта зображення. Глибина творчого освоєння дійсності залежить від знання життя.

Досліджуючи проблеми художньої творчості, Потебня не міг обійти питання про свободу митця, навколо якого йшла гостра боротьба в естетиці того часу. Торкаючись гносеологічного аспекту цієї проблеми, вчений підкреслював, що забезпечення свободи залежить від ступеня ознайомлення митця з об'єктом зображення, а також від правильності понять, якими оперує митець у процесі творчості. Крім того, розвінчуючи церковну теорію про сприятливий вплив релігії на розвиток мистецтва, Потебня говорив, що вільній творчості людини немає місця

в середовищі, «де думка зв'язана обов'язковими віруваннями, скована догматами і залякана релігійними страхами... людська творчість... розквітає тільки на ґрунті внутрішньої свободи духу, яка навіть важливіша від зовнішньої» *. На розвиток мистецтва має вплив внутрішнє рабство думки, її закріпачення якою-небудь ідеєю, що розглядається як незаперечна істинна.

Вчений вимагає не тільки свободи в розумінні ліквідації зовнішнього утиску, тобто утиску з боку певних державних інститутів, які обмежують особу, узурупують її право, а й свободи розуму митця, тобто звільнення його від передсудів різних епох, від релігійних упереджень, які сковують розум, догматизують мислення митця. Потєбня закликав молодих письменників до глибокого проникнення в людське життя. «Потрібне постійне спілкування з середовищем, яке збираєшся відтворити; потрібна правдивість, правдивість невблаганна з власним відчуттям, потрібна свобода... *повна свобода поглядів і понять*, і, нарешті, потрібна освіченість, потрібне знання... Навчання — не тільки «світло», воно також і свобода. Ніщо так не звільняє людину, як знання, — і ніде свобода так не потрібна, як у справі мистецтва, поезії...»

Соціальний аспект проблеми свободи становить відповідь на питання про взаємовідношення творчої особистості і суспільного середовища. Забезпечення свободи розглядається як мінімум, найнеобхідніша умова взагалі будь-якої людської діяльності, довільне втручання в яку лише псує справу. Проте, вивчаючи творчий шлях видатних поетів, Потєбня виявляв роздвоєність їхніх особистостей на протилежності: поет і світська людина, момент творчості і час, що передєе і слідує за ним. Ці протилежності, які, по суті, пов'язані діалектично, за певних суспільних умов можуть вступати в гостру суперечність. Аналізуючи «Єгипетські ночі» О. С. Пушкіна як вищої міри цінний документ в історії літератури, Потєбня показував, як герой повісті Чарський глибоко переживає своє становище в суспільстві. Користуючись правом власності щодо поета, публіка втручається в його особисте життя, здійснює над ним постійний, обтяжливий контроль.

Роздвоєнню особистості поета відповідає протилежність між гордістю, усвідомленням своєї розумової переваги і незалежності, з одного боку, і приниженням, необхідністю продавати свої твори, з другого. «Якби ця протилежність між актом продажності й творчості або, краще сказати, якби просто ця продажність не була необхідною, то вона не була б такою трагічною» **.

Потєбня не заперечував закономірної залежності митця від суспільства. «Неможливо, — справедливо визнавав він, — стати справди

* Цит. за кн.: Овсянко-Куликовський Д. П. Воспоминания. — Пг., 1923, с. 185.

** Основы поэтики: По лекциям, читанным А. А. Потєбней в конце 80-х годов, и заметкам бывшего слушателя, с. 45.

письменником... для суспільства, не перевірявши і не перевіряючи постійно зрозумілості й сили своїх слів на тих, кому призначені... Потрібно спочатку жити в суспільстві, щоб недаремно писати для нього». Читач і поет перебувають в єдності, без читачів література перестала б існувати, але «поетичний твір не є дитяча книжка або підручник, який можна написати за замовлення так, як шпюють чоботи». Поетичний твір є справою душі самого автора, щось інтимне, внутрішнє. Подібно до того як кожне слово стає надбанням слухачів, але самому процесу його творення притаманна свобода, так і творення поетичного витвору є індивідуальною внутрішньою справою поета, ніхто не має права вказувати йому, оскільки це буде порушенням моралі, замахом на внутрішню свободу особи. Історія розвитку поезії, на думку Потебні, свідчить про звільнення останньої з-під опіки і покровительства меценатів. Цей процес, який у Росії почався ще в XVIII ст., залежав від розширення кола явищ, які охоплювалися літературою, і перетворив її у важливий рушій суспільного життя.

Разом з тим Потебня показував, що вимога свободи особи не виключає, а передбачає певні обов'язки. Свобода творчості розумілася ним, з одного боку, як право, а з другого — як обов'язок, що тісно взаємопов'язані між собою. Вимога свободи творчості не означає звільнення мистецтва від задоволення певних потреб людини. Вчений розвінчував неспроможність творчого індивідуалізму, який прагне відійти від суспільних потреб. «Серйозний митець, не дилетант і не спекулянт, — переконував Потебня, — кожним актом творчості розв'язує важливе для себе завдання, і якщо його особа виділяється з ряду, то разом з тим і завдання важливе для сучасників». Особиста творчість поета цінна в тій мірі, в якій у ній має потребу суспільство.

Виходячи з положення, що вибрані особи існують для середовища, з якого обрані, Потебня обстоював відповідальність митців, учених перед суспільством, інтересам якого вони покликані служити. Тільки в цьому випадку наука й мистецтво будуть сприяти прогресові в суспільстві. Вчені й митці зобов'язані займатися проблемами, які мають важливе значення для розв'язання громадських завдань і тим самим виконувати свій суспільний, громадянський обов'язок. Відкидаючи продажне мистецтво, як і продажну науку, заняття якими пов'язане з поняттям матеріальної вигоди, Потебня чітко обгрунтовував думку про відповідальність мистецтва й науки за долю прогресу, за їхній вплив на суспільну практику.

Питання про тенденційність для Потебні — це питання про істинну («чисту», за його визначенням) і дидактичну поезію. Воно розв'язується в контексті взаємодії поетичного й прозаїчного способів мислення, притаманних кожній людині, в тому числі і митцеві. Тенденція, яка органічно впливає з самого художнього образу, є необхідною й виправданою, а спроба компенсувати нестачу або відсутність емоційно-образних картин засобами публіцистики є шкідливою тенденційністю.

Потебня підкреслював необхідність враховувати дієвість мистецтва і використовувати її в потрібному для суспільства напрямі. «Щаслива література,— писав він,— що володіє образами, які здатні давати... напрям героїзму отроцтва й юнацтва. Щасливі покоління, які такими враженнями молодості захищені від нудьги життя. Поезія здатна формувати, давати форму мріям юності». Ці слова переконливо свідчать про те, наскільки хибною є думка, що Потебня нібито не розумів і недооцінював соціальну функцію мистецтва.

Розкриваючи внутрішні механізми творчої діяльності, Потебня тим самим розвивав прогресивні традиції вітчизняної естетичної думки. Послідовним обґрунтуванням і захистом погляду на мистецтво як мислення і пізнавальної його функції він утверджував принципи реалізму.

Сучасне прочитання праць Потебні переконує нас у тому, що «інтелектуалізм» його концепції—це глибоке розуміння єдності двох сторін людської діяльності, які мають місце і в науці, і в мистецтві. На основі дослідження природи мови вчений дійшов висновку, що мистецтву притаманна єдність пізнавальної й творчої діяльності.

У своїх працях Потебня обґрунтував величезне суспільне значення мистецтва. Він продовжував естетичні традиції революційних демократів, але зосередив свою увагу головним чином на розкритті активності творчої свідомості. Слід погодитися з думкою М. Пархоменка, що Потебня «першим на Україні підійшов до матеріалістичної постановки і розв'язання проблем психології творчості»*. Видатний мовознавець і мислитель у розв'язанні проблем естетики багато в чому випередив пошуки, які знайшли відображення, зокрема в трактаті І. Франка «Із секретів поетичної творчості».

Потебня як учений формувався під впливом німецької філософії й психології переважно ідеалістичного напрямку. Це позначилося на розв'язанні ним багатьох проблем, зокрема заважало йому з'ясувати об'єктивний зміст думки, яка передається від однієї людини до іншої за допомогою слова. Ідеалістичні відхилення помітні і в низці інших положень учення Потебні. Вони зумовлені недосконалістю методики асоціативної психології, на положення якої він спирався в своїх працях. Однак Потебня значною мірою долав її обмеженість, з'ясовуючи творчий характер, вибірковість і конструктивність сприймання, вказуючи на об'єктивні джерела мислення і мови, наукової і мистецької діяльності. Його дослідження в певній мірі самі були внеском у матеріалістичне вивчення законів мислення і творчості, а почасти сприяли дальшому розвитку вітчизняної матеріалістичної думки.

Розгляд Потебнею мистецтва слова з погляду гносеологічної природи образу сприяв проникненню в сутність творчості, комунікативної

* Пархоменко М. Н. Вступительная статья.— В кн.: История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли: В 5-ти т. М., 1968, т. 4, полутом 2, с. 24.

функції мистецтва, механізму сприймання художніх творів. Положення про те, що думка за своїм змістом є або образ, або поняття, надалі мало важливе значення в боротьбі з вульгарно-соціологічним розумінням змісту й форми в мистецтві. Зосередження вченим уваги на розкритті комунікативних і естетичних властивостей мови та її найважливішої категорії — слова — відкривало значні перспективи для більш поглибленого вивчення ролі і функцій слова в тих видах мистецтва, для яких воно є основним засобом вираження відношення митця до дійсності. Цей напрям пошуків вів до матеріалістичного висвітлення проблем психології творчості й усвідомлення феномена художності. Не випадково ідеї Потебні знайшли підтримку не лише у його безпосередніх учнів, але були підхоплені й іншими дослідниками, які займалися вивченням поетичної мови.

Потебня створив свою наукову школу, яка на початку ХХ століття успішно розвивала головні ідеї його вчення. Основні естетичні ідеї Потебні зберігають актуальне значення і сьогодні.

І. В. ІВАНЬО, А. І. КОЛОДНА

I. ВІД МОВИ ДО МИСТЕЦТВА

ДУМКА Й МОВА

Уявлення, судження, поняття

Чуттєві сприйняття уявляються спостереженню не однією суцільною масою, а низкою груп; стихії кожної з цих груп окремо перебувають між собою в більш тісному зв'язку, ніж зі стихіями інших груп. Таке явище не є первісним. Поєднання сприйнять в окремі кола є вже форма, яка надається душею окремим сприйняттям, і в певному розумінні може бути назване самодіяльністю душі, бо, хоча не виявляє свободи, настільки ж залежить від її власної природи, наскільки від властивості зовнішніх збуджень. Звичайно, слово «самодіяльність» вимагає тут деякого обмеження. Не можна уявити таких дій душі, які не були б викликані зовнішніми умовами, хоча, з другого боку, немає й таких, які повністю пояснювалися б побічними впливами. [...]

Скажімо, зір з першого разу дає людині враження дерева на голубому тлі неба. Небо й дерево склали б для неї один різнобарвний простір, один предмет і назавжди залишилися б одним предметом, якби при повторенні тих же сприйнять не змінювалося тло, наприклад, не хиталося дерево від вітру, не заволікалося небо хмарами. Оскільки все це буває, то сприймання вражень, які спричиняються на око деревом, повторюючись кожного разу без помітних змін або з незначними, зливаються одне з одним і при спогаді відтворюються завжди разом або в тому ж порядку, утворюють для думки постійну величину, один *чуттєвий образ*, а враження неба не зіллються таким чином і при відтворенні будуть змінною величиною. [...]

Ізольована низка сприймань не завжди повторюється

в тому ж порядку, хоча стихії її залишаються тими ж. Спочатку, наприклад, можна бачити, як палають дрова, потім почути їхній тріск, а потім, уже наблизившись, побачити полум'я й відчути тепло. Це далеко не все одно, бо єдність чуттєвого образу залежить не тільки від тотожності складових його ознак, але й від легкості, з якою одна ознака відтворюється за іншою. Якщо декілька разів дана була низка ознак одного образу за порядком *a, в, с, d, e* і слідом за цим ще раз вийде *a*, то вона легко викличе у свідомості всі наступні за нею; але якщо згадана низка почнеться з кінця, то ознака *e* сама по собі або зовсім не викличе ознак *d, с* та ін., або — набагато повільніше. [...] Хоча *e* могло повторятися стільки ж разів, скільки й *a*, але це останнє за своїм впливом на решту нібито панує над усім образом. Якби основу асоціації, яку покладено низкою *a, в, с...* (в якій суміжні члени *ав, вс* тісніше зв'язані, ніж віддалені одне від одного *a* і *e*), при кожному повторенні образу замінялися б новими (*вас, сав...*), то, так би мовити, панування передніх членів, наприклад *a*, над усіма іншими було б ліквідоване, і кожний міг би з такою ж швидкістю відтворювати всі інші. Насправді, однак, буває інакше, і це залежить настільки від того, що при сприйнятті не вичерпуються всі поєднання ознак, наскільки й від іншої причини. В самому колі ізольованого образу за нових сприйнять одні риси виступають яскравіше від частого повторення, інші залишаються в тіні. При слові «золото» нам приходиться на думку колір, а вага, звук можуть зовсім не прийти, бо не кожного разу, бачачи золото, ми зважували його й чули його звук. [...]

Внутрішня форма є також центр образу, одна з його ознак, яка переважає над усіма іншими¹. Це очевидно в усіх словах пізнішого утворення з ясно визначеним етимологічним значенням (*бик* — той, хто реве, *вовк* — той, хто роздирає, *ведмідь* — той, хто їсть мед, *бджола* — та, хто дзижчить та ін.), але не зустрічає, здається, суперечності й у словах ономато-поетичних, бо почуття, яке ви-

кликало звук, є така ж стихія образу, як колорит, який звільняється від змісту, є стихія картини. Ознака, виражена словом, легко зміцнює своє переважання над усіма іншими, бо відтворюється за кожним новим сприйняттям, навіть не містачись у цьому останньому, тоді як із решти ознак образу є багато таких, які можуть лише зрідка повертатися у свідомість. Але цього мало. Слово від самого свого народження становить для мовця засіб розуміти себе, апперципувати свої сприйняття.

Внутрішня форма, крім фактичної єдності образу, дає ще знання цієї єдності; вона становить не образ предмета, а образ образу, тобто *уявлення*.

Звичайно, знання того, що відбувається в душі, і при тому таке недосконале знання, яке зводить усю сукупність ознак до однієї, може здатися дуже незначною перевагою людини, хоча порівняно з несвідомим збиранням ознак у одне коло це знання становить переважно самодіяльність; але можна думати, що саме тільки як уявлення образ набуває для людини того великого інтересу, якого він не має для тварини, і що тільки уявлення викликає дальші, винятково людські перетворення чуттєвого образу.

Перш ніж говорити про вплив уявлення на чуттєвий образ, варто додати ще одну рису [...] про апперцепцію: її відмінність від простої асоціації, з одного боку, й злиття — з другого, та її постійна двочленність вказують на її тотожність з формою думки, яка називається *судженням*. Те, що апперциповане й підлягає поясненню, є суб'єктом судження, а те, що апперципує й визначає, — його предикатом. Якщо, виключивши асоціацію й злиття як найпростіші явища душевного механізму, назвемо апперцепцію, яка здається вже не пасивним сприйняттям вражень, а самодіяльним їх тлумаченням, — назвемо її першим актом мислення у вузькому розумінні, — то тим самим за основну форму думки визнаємо судження. А втім, від такої зміни назв було б мало користі, якби вона не вела до однієї важливої властивості слова.

Уявлення є певний зміст нашої думки, але воно має значення не саме по собі, а тільки як форма, в якій чуттєвий образ входить у свідомість; воно тільки вказує на цей образ і поза зв'язком з ним, тобто поза судженням, не має смислу. Але уявлення можливе тільки у слові, а тому слово, незалежно від свого поєднання з іншими, взяте окремо в живій мові, є виразом судження, двочленна величина, яка складається з образу та його уявлення. [...]

Утворення в душі сприйняття, які переважають над іншими, і зв'язане з цим несвідоме об'єднання чуттєвого образу завжди передбачає усунення зі свідомості значного числа вражень, які ми назвали тлом чуттєвого образу, і становить прототип пізнішого процесу відволікання або абстрагування. Неважко знайти докази, що чуттєвий образ, на якому ми зосередились, який ми виділили з усього іншого, містить у собі далеко не всі риси, що передаються нам почуттями, точно так, як портрет відсутньої особи, написаний лише за одним спогадом, зображає далеко не всі особливості особи, що діяли колись на око й були у свідомості митця. Несвідоме злиття кількох образів, одержаних у різний час, в один було б зовсім неможливе, якби ці образи, завжди складні, утримувалися душею в однаковій повноті, а не постійно розкладалися за допомогою відпадання окремих частин, не зв'язаних для нас певними відношеннями. Це злиття, яке зустрічає тим менше перешкод, чим менше особливостей образів утрималося в пам'яті, становить вже узагальнення. Сукупність мислимого мною під час і після такого злиття, навіть без мого відома, відноситься вже не до одного предмета, а до кількох і тим самим перетворюється в більш-менш невизначену схему предметів. [...]

Розумове життя людини до появи у неї самосвідомості нам так само темне, як і душевне життя тварин, і тому ми завжди вимушені будемо обмежуватися тільки здогадками про безперечне існування родових відмінностей між первісними виявленнями цього життя в людині й тварині. Але очевидно, що в той час як тварина не йде далі невиразних

обрисів чуттєвого образу, для людини ці обриси служать тільки основою, вихідною точкою для дальшої творчості, в незліченних творах якої, наприклад у поняттях бога, долі, випадку, закону та ін., тільки науковий аналіз може відкрити сліди чуттєвих сприйнять. Зрозуміло, що в людині є сила, яка примушує її особливим, тільки їй притаманним способом видозмінювати враження природи; легко також прийняти, що точка, на якій стає помітною людяність цієї сили, на якій узагальнення набуває нетваринного характеру, є поява мови; але що ж саме додає слово до чуттєвої схеми? Що б воно не додавало, це дещо повинно бути істотною умовою пізнішого удосконалення думки, інакше сама мова буде зайвою.

Вище ми назвали слово засобом усвідомлення єдності чуттєвого образу; тут ми лише додамо, що слово є водночас і засіб усвідомлення загальності образу. Тут, як і в інших випадках, усвідомленню того, що існує, можемо приписати могутність перетворювати це існуюче, але не створювати його, не творити з нічого. Людина не винайшла б руху, якби він не був без її відома даний їй природою, не побудувала б житла, якби не знайшла його готовим під покровом дерева або в печері, не склала б пісні, поеми, якби кожне її слово не було [...] поетичним твором; точно так слово не дало б спільності, якби її не було до слова. Однак є величезна відстань між мимовільним рухом і балетом, лісом і колонадою храму, словом і епопеєю, так само як і між загальністю образу до слова й абстрактністю думки, яка досягається за допомогою мови. [...]

[...] У слові як виведенні єдності й загальності образу, як заміні випадкових і мінливих поєднань, що складають образ, постійним уявленням (яке, згадаймо, в первісному слові не є ні дія, ні якість) людина вперше приходиться до усвідомлення буття темного зерна предмета, до знання дійсного предмета.

При цьому треба пам'ятати, що, звичайно, таке знання не є істиною, але вказує на існування істини десь віддалік

і що взагалі людину характеризує не знання істини, а прагнення, любов до неї, переконання в її бутті. [...]

Ми не можемо собі уявити первісного речення інакше, як у вигляді виразного для того, хто говорить, порівняння двох чуттєвих образів, які самостійно склалися, і з цього приводу нагадаємо [...] визначення слова взагалі як засобу апперцепції або, що те ж саме, засобу порівняння. В мові немає власних виразів, і чим точнішому аналізу піддамо ми слово, тим більшої подібності виявить воно з символічними виразами пізнішої народної поезії, з тією, звичайно, різницею, що останні в загальній масі набагато складніші й абстрактніші шуканих речень.

Погодившись бачити порівняння в первісних реченнях, разом з тим ми повинні будемо прийняти їх недосконалість і недостатність для цілої думки. Яким би не було прекрасним порівняння, але воно примушує нас думати про багато такого, що зовсім не становить необхідної належності мислимого суб'єкта, воно нас розважає, краще сказати, саме є відсутністю тієї зосередженості, без якої немає строгого мислення. Скажімо, порівняння старого подружжя з двома пеньками без пагіння [...] говорить нам про сирітство, бездітність; але цей предикат безпосередньо прилучається до суб'єкта й змушує нас перейти від людини до дерева, життя якого, по суті, зовсім відмінне від людського, прилучає до думки про бездітну старість людини багато такого, що, з нашого погляду, не мало б міститися в цій думці. Те ж саме варто сказати про первісне значення речень «вода світла», «трава зелена»: вони ще надто нагадували випадкову асоціацію сприйнять, хоч вже не були нею в дійсності. Відповідь на питання, яке виникає звідси про засоби, якими думка досягає того ступеня абстрактності, що дає нам можливість приймати порівняння за словесні вирази й безпосередньо, не думаючи про стороннє, знаходити в суб'єкті певні ознаки,— відповідь на це знайдеться, якщо зрозуміємо таке. Присудок у реченні «трава зелена», розглядуваний окремо від підмета, є для нас не колір

певного предмета, а зелений колір загалом, оскільки ми *забули* й внутрішню форму цього слова, й те певне коло ознак (образ), яке доводилось нею до свідомості; точно так і підмет *трава* дає нам можливість без будь-яких фігур прилучити до нього певний присудок, бо для нас це слово позначає не «придатне для споживання», а траву взагалі, як субстанцію, готову прийняти будь-який атрибут. Таке *забуття* внутрішньої форми може бути задовільно виведене з багаторазового повторення процесу поєднання слів у дво-членні одиниці. Чим з більшою кількістю різних предметів поєднувався присудок *зелений*, тим більше втрачалися в масі інші ознаки образу, первісно з ним зв'язані. Здатність забуття й тут, як при об'єднанні чуттєвого образу до появи слова, є засобом відтінити й висунути наперед певні риси сприйняття. Але ті, які залишаються в такий спосіб у тіні, не зникнуть даремно, бо [...] чим більше різних присудків перебувало при слові *трава*, тим на більшу кількість суджень розклався до того неподільний образ трави. Субстанція трави, звільняючись від усього стороннього, разом з тим збагачується атрибутами.

Будь-яке судження є акт апперцепції, тлумачення, пізнання, а отже, сукупність суджень, на які розклався чуттєвий образ, можемо назвати аналітичним пізнанням образу. Така сукупність є *поняття*. [...]

Слово не є [...] зовнішнім додатком до готової вже в людській душі ідеї необхідності². Воно є засіб, що впливає із глибини людської природи, створювати цю ідею, оскільки тільки за допомогою його відбувається й розклад думки. Як у слові вперше людина усвідомлює свою думку, так у ньому ж насамперед вона бачить ту законність, яку потім переносить на світ. Думка, виплекана словом, починає відноситися безпосередньо до самих понять, у них знаходить шукане знання, на слово ж починає дивитися як на сторонній і довільний знак і надає можливість спеціальній науці для пошуку необхідності у всій будівлі мови й у кожному окремому її камені.

Таку ж важливу роль відіграє слово й по відношенню до іншої властивості думки, неподільної з попередньою, саме по відношенню до прагнення усьому визначати своє місце в системі. Як необхідність досягає свого розвитку в понятті й науці, яка виключає з себе все випадкове, так і схильність приводити в систему задовольняється наукою, в яку не входить незв'язне. Шлях науці уготовляється словом. [...] В ту пору, коли людині стала більш-менш доступна наукова система понять, слово насправді вносить у думку дуже мало: спочатку ж воно дійсно дає новий зміст, вказуючи на відношення мисленої одиниці до низки інших. У цьому можна переконалися, наприклад, з будь-якого розумного, заснованого на мові міфологічного дослідження. В певні періоди живість внутрішньої форми дає думці можливість проникати в прозору глибину мови; слово, яке позначає, скажімо, старість людини, своєю спорідненістю зі словами для дерева вказує на міф про походження людей з дерев, по-своєму зв'язує людину й природу, вводить, отже, те, що мислиться при слові *старість*, у систему своєрідну, яка не відповідає науковій, але передбачається нею.

[...] Відношення поняття до слова зводиться до наступного: слово є засіб утворення поняття, і притому не зовнішній, не такий, якими є винайдені людиною засоби писати, рубати дрова та ін., а навіяне самою природою людини й незамінне; ясність (роздільність ознак), яка характеризує поняття, відношення субстанції до атрибуту, необхідність їхнього сполучення, прагнення поняття зайняти місце в системі — все це спочатку досягається в слові і є насамперед прототипом того, як рука створює найрізноманітніші машини. З цього боку слово подібне з поняттям, але тут же видно і відмінність того й іншого.

Поняття, яке розглядається психологічно, тобто не з одного тільки боку свого змісту, як у логіці, але й з боку форми своєї появи в дійсності, одним словом — як діяльність, є певна кількість суджень, отже, не один акт думки,

а ціла низка їх. Логічне поняття, тобто одночасна сукупність ознак, відмінна від агрегата ознак в образі, є фікція, втім, зовсім необхідна для науки. Незважаючи на свою тривалість, психологічне поняття має внутрішню єдність. У певному розумінні воно запозичує цю єдність від чуттєвого образу, бо, звичайно, якби, наприклад, образ дерева не відокремився від усього стороннього, яке сприймалося разом з ним, то й розклад його на судження із загальним суб'єктом був би неможливим; але як про єдність образу ми знаємо через уявлення й слово, так і низка суджень про предмет зв'язується для нас тим же словом. Слово, отже, може однаково виражати і чуттєвий образ, і поняття. Зрештою, людина, яка деякий час користувалася словом, хіба що тільки в дуже рідких випадках буде розуміти під ним чуттєвий образ, звичайно ж мислить при ньому низку відношень: легко уявити собі, що слово *сонце* може збудити самий тільки спогад про світле сонячне коло; але не тільки астронома, а й дитину або дикуна воно примушує мислити низку порівнянь сонця з іншими прикметами, тобто поняття більш або менш досконале, зважаючи на розвиток того, хто мислить,— наприклад, сонце менше (або ж набагато більше) землі; воно колесо (або має сферичну форму); воно благодійне або небезпечне для людини божество (або нежива матерія, цілком підпорядкована механічним законам) і т. д. Думка наша за змістом є або образ, або поняття: третього, середнього між тим і іншим, немає; але на поясненні слова поняттям або образом ми зупиняємося тільки тоді, коли особливо ним зацікавлені, звичайно ж обмежуємося одним тільки словом. Тому думка з боку форми, в якій вона входить у свідомість, може бути не тільки образом чи поняттям, а й уявленням або словом. Звідси ясно відношення слова до поняття. Слово, будучи засобом розвитку думки, зміни образу в поняття, само не становить її змісту. Коли пам'ятається центральна ознака образу, яка виражається словом, то вона [...] має значення не сама по собі, а як знак, символ певного змісту; якщо разом з утворенням

поняття втрачається внутрішня форма, як у більшій частині наших слів, що беруться за корінні, то слово стає чистою вказівкою на думку, між його звуком і змістом не залишається для свідомості того, хто говорить, нічого середнього. Уявляти, отже, значить думати складними низками думок, не вводячи майже нічого з цих низок у свідомість, З цього боку значення слова для душевного життя можна порівняти з важливістю буквеного позначення численних величин у математиці або із значенням різних засобів, які заміняють безпосередньо цінні предмети (наприклад, гроші, векселі) для торгівлі. Якщо порівняти створення думки з виготовленням тканини, то слово буде ткацьким човником, який відразу проводить утік у низки ниток основи і заміняє повільне плетіння (див.: 41, 197—201) *. Тому несправедливо було б дорікати мову за те, що вона сповільнює течію нашої думки. Безперечно, що ті дії нашої думки, які в мить свого здійснення не потребують безпосередньої допомоги мови, відбуваються дуже швидко. [...] Але мова не відбирає в людини цієї здатності, а навпаки, якщо не дає, то принаймні підсилює її. Те, що називають життєвим, науковим, літературним тактом, очевидно, передбачає думку про життя, науку, літературу,— думку, яка не могла б існувати без слова. Якби людині була доступна тільки безсловесна швидкість рішення і якби слово як умова удосконалення було неподільне з повільністю думки, то все ж цій повільності варто було б віддати перевагу перед швидкістю. [...] Надзвичайна бідність і обмеженість свідомості до слова не підлягає сумніву, і говорити про недосконалість й шкоду мови загалом було б доречно тільки в такому випадку, якби ми могли взяти за досягнення людини недосяжну мету її прагнень, божественну досконалість думки, яка примиряє повну наочність і безпосередність чуттєвих сприйнять з цілковитою одночасовістю й відмінністю думки.

* Тут і далі цифра, набрана курсивом, означає номер твору із списку літератури, а наступні — сторінку.

Слово може бути знаряддям, з одного боку, розкладу, з другого — згущення думки тільки тому, що воно є уявлення, тобто не образ, а образ образу. Якщо образ є акт свідомості, то уявлення є пізнання цієї свідомості. Оскільки проста свідомість є діяльність не стороння для нас, а відбувається в нас, зумовлена нашою сутністю, то свідомість свідомості або *становить* те, що ми називаємо самосвідомістю, або кладе їй початок [...].

[...] Розглядаючи самосвідомість з такого погляду, з якою вона подібна до усякої іншої апперцепції, її можна вивести з таких ненавмисних душевних дій, як апперцепція в слові, тобто уявлення.

Доводячи, що уявлення є інстинктивне начало самосвідомості, не варто, однак, випускати з уваги, що зміст само-свідомості, тобто поділ усього, що є й було в свідомості, на *я* і *не-я*, є щось, яке постійно розвивається, і що, звичайно, в дитині, яка щойно почала говорити, не знайдемо того відокремлення себе від світу, яке знаходить у собі розвинута людина. Коли для дитини на перших порах її життя все, що приноситься їй почуттями, весь зміст її душі є ще нерозчленована маса, то, звичайно, самосвідомості в неї бути не може, але є вже необхідна умова самосвідомості, саме невимовне почуття безпосередньої близькості усього, що перебуває в свідомості, до суб'єкта, який усвідомлює. Деяке поняття про це почуття доросла людина може дістати, порівнюючи гостроту відчуттів, якими наповнюють її сучасні моменти життя, з тим більшим або меншим спокоєм, з яким вона з висоти сучасного дивиться на своє минуле, якого вона вже не відчуває своїм, або з байдужим ставленням людини до зовнішніх предметів, які не становлять її особистості. На перших порах для дитини ще все — своє, ще все — її *я*, хоч саме тому, що вона не знає ще внутрішнього й зовнішнього, можна сказати й навпаки, що для неї зовсім немає свого *я*. В міру того як певні сполучення сприйняття відокремлюються від цього темного ґрунту, складаючись у образи предметів, утворюється

й саме я; склад цього я залежить від того, наскільки воно виділило з себе й об'єктивувало *не-я*, або, навпаки, від того, чи скажемо ми так чи інакше, бо вихідний стан свідомості є повна байдужість я й *не-я*. Хід об'єктивування предметів можна інакше назвати процесом утворення погляду на світ; він не вигадка пустих голів; різні його ступені, помітні в неподільному, повторює в колосальних розмірах історія людства. Очевидно, наприклад, що коли світ існував для людства як низка живих, більш або менш людиноподібних істот, коли в очах людини світила ходили по небу не внаслідок механічних законів, які управляють ними, а керуючись своїми міркуваннями,— очевидно, що тільки людина менше виділяла себе з світу, що світ її був більш суб'єктивним, що тим самим і склад її я був інший, ніж тепер. Можна зупинитися на заспокійливій думці, що наше власне світоспоглядання є вірний знімок з дійсного світу, але не можна ж нам не бачити, що саме в свідомості містилися причини, чому людині періоду міфів світ уявлявся таким, а не іншим. Чи потрібно додати, що вважати створення міфів за помилку, хворобу людства значить думати, що людина може разом почати зі строго наукової думки, значить допускати, що метелик помиляється, будучи спочатку черв'яком, а не тільки метеликом?

Показати на ділі участь слова у створенні послідовного ряду систем, що охоплюють відношення особи до природи, є основне завдання історії мови, в загальних рисах ми вірно зрозуміємо значення цієї участі, коли прийняли основне положення, що мова є засіб не виражати вже готову думку, а створювати її, що вона не відображає світоспоглядання, яке склалося, а становить його діяльність. Щоб уловити свої душевні рухи, щоб осмислити свої зовнішні сприйняття, людина повинна кожний з них об'єктивувати в слові і слово це привести у зв'язок з іншими словами. Для розуміння своєї й зовнішньої природи зовсім не байдуже, як уявляється нам ця природа, за допомогою яких саме порівнянь стали відчутні для розуму окремі її стихії, наскільки

істинні для нас самі ці порівняння,— одним словом, не бай-
дужі для думки первісна властивість і ступінь забуття
внутрішньої форми слова. Наука у своєму теперішньому ви-
гляді не могла б існувати, якби, наприклад, порівняння, що
залишили ясний слід у мові, душевних рухів з вогнем, во-
дою, повітрям, усієї людини з рослиною і т. д. не дістали
для нас значення тільки риторичних прикрас або не забу-
лись зовсім; а все-таки вона розвинулась з міфів, утворених
за допомогою слова. Сам міф подібний до науки тим, що
й він створений прагненням до об'єктивного пізнання світу.

Чуттєвий образ, вихідна форма думки, разом і суб'єктив-
ний, бо є результат тільки нам належної діяльності й у кож-
ній душі складається інакше, і об'єктивний, бо появляється
за таких, а не за інших зовнішніх збуджень і проектується
душею. Відокремлювати цю останню сторону від тієї, яка
не дається людині зовнішніми впливами, а, отже, належить
їй самій, можна тільки за допомогою слова. Мовлення непо-
дільне з розумінням, і мовець, відчуваючи, що слово нале-
жить йому, в той же час припускає, що слово й уявлення
не становлять виняткової, особистої його належності, бо
зрозуміле слухачеві належить, отже, і цьому останньому. [...]

Поезія. Проза. Згущення думки

Символізм мови, напевно, може бути названий її пое-
тичністю; навпаки, забуття внутрішньої форми здається
нам прозаїчністю слова. Якщо це порівняння правильне, то
питання про зміну внутрішньої форми слова виявляється
тотожним з питанням про відношення мови до поезії й про-
зи, тобто до літературної форми загалом. Поезія є одним
з мистецтв, а тому зв'язок її зі словом повинен вказувати
на спільні сторони мови й мистецтва. Щоб знайти ці сто-
рони, почнемо з ототожнення моментів слова й твору ми-
стецтва. Можливо, сама по собі подібність моментів не го-
ворить ще нічого, але вона принаймні полегшує дальші
висновки.

В слові ми розрізняємо: *зовнішню форму*, тобто членороздільний звук, *зміст*, що об'єктивується через звук, і *внутрішню форму*, або найближче етимологічне значення слова, той спосіб, яким виражається зміст. При певній увазі немає можливості змішати зміст з внутрішньою формою. [...]

Зовнішня форма невіддільна від внутрішньої, змінюється разом з нею, без неї перестає бути сама собою, а проте зовсім від неї відмінна; особливо легко відчуті цю відмінність у словах різного походження, які дістали згодом однакову вимову: для українця слова *мило* та *мило* розрізняються внутрішньою формою, а не зовнішньою.

Ті ж стихії й у творі мистецтва, і неважко буде знайти їх, коли міркувати таким чином: «це — *мармурова* статуя (зовнішня форма) жінки з мечем і терезами (внутрішня), яка репрезентує правосуддя (зміст)». Виявляється, що в творі мистецтва образ відноситься до змісту, як у слові уявлення до чуттєвого образу або поняття. Замість «зміст» художнього образу можна вжити більш звичайний вираз, саме «ідея». Ідея і зміст в цьому випадку для нас тотожні, бо, наприклад, якість і відношення фігур, зображених на картині, події й характери роману і т. п. ми відносимо не до змісту, а до образу, уявлення змісту, а під змістом картини, роману розуміємо низку думок, які викликаються образами в глядачеві й читачеві або які служили ґрунтом образу в самому митцеві під час акту творення. Різниця між образом і змістом зрозуміла.

[...] При значній змінюваності образів зміст тут відносно (але тільки відносно) нерухомий. Навпаки, один і той же художній твір, один і той же образ по-різному діють на різних людей і на одну особу в різний час, так само як одне і те ж слово кожним розуміється інакше; тут відносна нерухомість образу при змінюваності змісту.

Дещо важче не змішати внутрішню форму з зовнішньою, коли зрозуміємо, що ця остання в статуї не є груба брила мармуру, а мармур, обтесаний певним чином, у картині — не полотно й фарби, а певна кольорова поверхня,

отже, сама картина. Тут виручає нас порівняння зі словом. Внутрішня форма слова також не є звук як матеріал, а звук, уже сформований думкою; проте сам по собі цей звук не є ще символом змісту. В пізні періоди мови з'являється багато слів, в яких зміст безпосередньо примикає до звуку; порівнявши згаданий стан слів з таким, коли виразно розрізняється в них три моменти, можна спостерігати, що в першому випадку словам не вистачає образності й що тільки в останньому можливе таке їх розуміння, яке становить відповідність з розумінням художнього твору й естетичною насолодою. Скажімо, хто-небудь знає, що литовське *váltas* означає добрий (можливо, ласкавий, милий); йому даються в цьому слові досить визначені звуки і не менш визначений зміст, але естетичне розуміння цього слова йому не дано, бо він не бачить, чому саме це поєднання звуків, а не сотня інших повинні означати доброту та ін. і чому, навпаки, такий зміст повинен вимагати саме таких звуків. Якщо втрачено для свідомості зв'язок між звуком і значенням, то звук перестає бути *зовнішньою* формою в естетичному значенні цього слова; хто відчуває красу статуї, для того її зміст (наприклад, думка про верховне божество, про громовержця) перебуває в зовсім необхідному відношенні до сукупності помічених у ній вигинів мармурової поверхні. Для відновлення в свідомості краси слова *váltas* потрібне знання, що відомий нам його зміст зумовлений іншим, саме значенням білизни [...].

Щоб, скориставшись сказаним про слово, розрізнити внутрішню і зовнішню форму в художньому творі, потрібно знайти такий випадок, де б втрачена естетичність враження могла бути поновлена тільки усвідомленням внутрішньої форми. [...]

[...] Зовнішня форма, яка береться не в розумінні грубого матеріалу (полотно, фарби, мармур), а в розумінні матеріалу, підпорядкованого думці (сукупність накреслень статуї), є щось зовсім відмінне від внутрішньої форми.

[...] На Україні весною дівчата співають:

«Кроковеє колесо
Вище тину стояло,
Много дива видало.
Чи бачило, колесо,
Куди милий поїхав?»
— За ним трава зелена
І діброва весела.—
«Кроковеє колесо
Вище тину стояло,
Много дива видало.
Чи бачило, колесо,
Куди нелюб поїхав?»
— За ним трава полягла
І діброва загула!

Можна собі уявити, що цю пісню хто-небудь зрозуміє в буквальному значенні, тобто не зрозуміє її зовсім. Усі риси того, що зображено тут, все те, що стає згодом зовнішньою формою, буде схоплене душею, а проте в результаті вийде дурниця: кроковеє колесо, яке дивиться понад тином? Але хай ця дурниця одержить внутрішню форму, і від пісні повіє на нас весною природи й дівочого життя. Це жовте колесо — сонце; сонце дивиться зверху й бачить багато дива. Воно розповідає співачці про те, куди поїхав її милий, там позеленіла трава і повеселіла діброва та ін.

Здається, із сказаного ясно, що й у поетичному — отже, загалом у художньому — творі є ті ж самі стихії, що й у слові: *зміст* (або ідея), який відповідає чуттєвому образу або розвинутому з нього поняттю; *внутрішня форма, образ*, який вказує на цей зміст, який відповідає уявленню (яке також має значення тільки як символ, натяк на відому сукупність чуттєвих сприйнять, або на поняття), і, нарешті, *зовнішня форма*, в якій об'єктивується художній образ. Різниця між зовнішньою формою слова (звуком) і поетичним твором та, що в останньому як прояві складнішої душевної діяльності зовнішня форма більш перейнята думкою. А про-

те і членороздільний звук, форма слова, перейняті думкою; Гумбольдт [...] може зрозуміти його тільки як «роботу духу».

Мова в усьому своєму обсязі і кожне окреме слово відповідає мистецтву, притому не тільки за своїми стихіями, а й за способом їх поєднання. [...]

[...] Внутрішня форма слова, яке проголошене мовцем, дає напрям думці слухача, але вона тільки збуджує цього останнього, дає тільки спосіб розвитку в ньому значень, не визначаючи меж його розуміння слова. Слово однаково належить і мовцеві, і слухачеві, а тому значення його полягає не в тому, що воно має певне значення для мовця, а в тому, що воно здатне мати значення взагалі. Тільки внаслідок того, що зміст слова здатний зростати, слово може бути засобом розуміти іншого.

Мистецтво є творчістю в тому ж значенні, що й слово. Художній твір, очевидно, не належить природі: він достворений до неї людиною. Фактори, наприклад, статуї — це, з одного боку, безплотна думка скульптора, яка неясна для нього самого й недоступна нікому іншому; з другого — шмат мармуру, що не має нічого спільного з цією думкою; але статуя не є ні думка, ні мармур, а щось відмінне від своїх творців, таке, що містить у собі більше, ніж вони. Синтез, творчість дуже відмінні від арифметичної дії: якщо агенти художнього твору, які існують до нього самого, позначимо через 2 і 2, то він сам не буде дорівнювати чотирьом. Задум митця й грубий матеріал не вичерпує художнього твору, відповідно до того, як чуттєвий образ і звук не вичерпують слова. В обох випадках і та, й друга стихії істотно змінюються від приєднання до них третьої, тобто внутрішньої форми. Сумнів може бути хіба щодо змісту: можна думати, що не тільки митець повинен був мати в душі певний зміст, перш ніж зобразив його в мармурі, слові або на полотні, а що зміст цей був такий же і до й після творення. Але це несправедливо вже тільки тому, що думка, яку об'єктивував митець, діє на нього як щось близьке йому, але разом і стороннє. Чи схиляє митець коліна перед своїм творінням або

піддає його заслуженому чи незаслуженому осудові — все одно він ставиться до нього як цінитель, визнає його самостійне буття. Мистецтво є мовою митця, і як за допомогою слова не можна передати іншому своєї думки, а можна тільки пробудити в ньому його власну, так не можна її повідомити й у творі мистецтва; зміст цього останнього (коли він закінчений) розвивається не в митцеві, а в тих, хто розуміє.

Слухач може значно краще мовця зрозуміти, що приховано за словом, і читач може краще самого поета досягнути ідею його твору. Суть, сила такого твору не в тому, що розумів під ним автор, а в тому, як він діє на читача або глядача, отже, в невичерпному можливому його змісті. Цей зміст, який проектується нами, тобто вкладається в самий твір, дійсно зумовлений його внутрішньою формою, але міг зовсім не входити в наміри митця, який творить, задовольняючи тимчасові, нерідко вузькі потреби свого особистого життя. Заслуга митця не в тому мінімумі змісту, який думався йому при створенні, а в певній гнучкості образу, в силі внутрішньої форми збуджувати найрізноманітніший зміст. [...] Оповідання живуть цілими століттями не заради свого буквального смислу, а заради того, який у них може бути вкладений. Цим пояснюється, чому творіння темних людей і віків можуть зберігати своє художнє значення в часи високого розвитку і разом з тим чому, незважаючи на уявну вічність мистецтва, настає пора, коли зі збільшенням утруднень при розумінні, із забуттям внутрішньої форми твори мистецтва втрачають свою цінність.

Можливість того узагальнення й поглиблення ідеї, яке можна назвати самостійним життям твору, не тільки не є запереченням нероздільності ідеї та образу, але, навпаки, зумовлюється нею. Дидактичні твори при всій нерідко властивій їм глибині початкового задуму приречені на дочасне забуття саме внаслідок недоліків синтезу, які важко вловити, недоліків зародка нескінченної (нової) визначеності один раз сформованого матеріалу. Можливо, зайвим

буде додати, що окреме слово тільки до того часу можна порівнювати з окремим твором мистецтва, доки зміни внутрішньої форми слова при розумінні його різними особами випадають із свідомості; низка змін внутрішньої форми є вже низкою слів одного походження і відповідає низці творів мистецтва, зв'язаних між собою так, як епічні сказання різних часів, які становлять розвиток одного типу.

На слово не можна дивитися як на вираз готової думки. Такий погляд [...] веде до багатьох суперечностей і помилок відносно значення мови в душевній економії. Навпаки, слово є виразом думки лише настільки, наскільки служить засобом до її створення; внутрішня форма, єдиний об'єктивний зміст слова, має значення тільки тому, що видозмінює й удосконалює агрегати сприйняття, які застає в душі. Коли, як годиться, приймемо, що внутрішня форма, або уявлення, так відноситься до чуттєвого образу, як внутрішня форма художнього твору (образ, ідеал) до думки, яка в ній об'єктивувалася, то повинні будемо відмовитися від відомого визначеного ідеалу як «зображення ідеї в неподільному» (31, т. IV, 33). Не відмовляючись прийняти це визначення в розумінні втілення готової ідеї в образі, ми повинні б були прийняти й наслідки: *по-перше*, оскільки розумове прагнення людини задовольняється не образом самим по собі, а ідеєю, тобто сукупністю думок, які збуджуються образом і відносяться до нього як до джерела, то художник, у якого була б уже готова ідея, не мав би особисто для себе ніякої потреби виражати її в образі; *по-друге*, якби ця ідея за невідомих мотивів була вкладена в образ, то її повідомлення тому, хто розуміє, могло б бути лише передачею у власному розумінні цього слова, що суперечить здоровому поглядові на розуміння як на створення певного змісту в самому собі з приводу зовнішніх збуджень. Щоб не перетворити мистецтво на явище не необхідне або й зовсім зайве у людському житті, варто допустити, що й воно, подібно до слова, є не стільки вираження, скільки засіб створення думки; що мета його, як і слова,— створити певний

суб'єктивний настрої як у самого творця, так і в того, хто розуміє; що воно не *εργον*, а *εφευρεσις*, щось постійно створюване. Цим визначаються окремі риси подібності мистецтва й мови.

Значення слова, або, точніше кажучи, внутрішньої форми, *уявлення*, для думки зводиться до того, що а) воно об'єднує чуттєвий образ і в) зумовлює його усвідомлення. Те ж саме в своєму колі робить ідеал у мистецтві.

а) Мистецтво має своїм предметом природу в найширшому розумінні цього слова, але воно є не безпосереднім відображенням природи в душі, а певною видозміною цього відображення. Між твором мистецтва й природою стоїть думка людини; тільки за цієї умови мистецтво може бути творчістю. [...]

[...] Ідеальність властива не тільки мистецтву й уяві, а й розумовій діяльності взагалі. [...]

До [...] першого й найбільш обширного визначення ідеального як того, що не є дійсність, долучається друге, за яким мистецтво облагороджує й прикрашає природу, й ідеал має значення того, що перевершує дійсність. Митець, відтворюючи предмет у своїй уяві, знищує будь-яку рису, основану тільки на випадковості, кожен робить залежною від іншої, а все — тільки від нього самого... Якщо йому пощастить, то зрештою у нього виходять самі характеристичні форми, самі образи очищеної й не спотвореної мінливими обставинами природи. Кожний з цих образів несе на собі відбиток своєї особливості, і ця особливість міститься тільки у формі, сприймається тільки наочно [...] і невимовна поняттям (див.: 31, т. IV, 22).

А втім, «вираз, що поет підносить природу, слід вживати дуже обережно, бо, власне кажучи, художній твір і творіння природи належать не до однієї й тієї ж сфери й несумірні одним і тим же масштабом», так само як чуттєвий образ і уявлення його в слові не належать до одного *continium*³ форм душевного життя. «Не можна сказати, що зображені живописцем плоди прекрасніші, ніж природні. Загалом

природа прекрасна лише настільки, наскільки фантазія уявляє її прекрасною. Не можна сказати, що контури в природі менш досконалі, що кольори менш живі: різниця тільки в тому, що дійсність діє на почуття, а мистецтво — на фантазію, що перша дає суворі (*harte*) і різкі обриси, а друге — хоч визначені, але разом з тим і нескінченні» (31, т. IV, 23—24).

Тут згадані дві властивості мистецтва: а) особливість його дії на людину, порівнюючи з дією природи [...] і б) сумісне існування в кожному художньому творі протилежних якостей, саме визначеності й нескінченності обрисів. Перше видно вже з того дуже звичайного явища, що багато явищ природи й людського життя, які не збуджують інтересу в дійсності, сильно діють на нас, будучи, очевидно, досконало вірно зображені в мистецтві. [...] Мистецтво може зображати найрозкішнішу й спокусливу красу або найобурливіші й потворні явища й залишатися незайманим і прекрасним. Причина цього полягає в тому, що художня творчість, залишаючись цілком вірною природі, розкладає її явища так, що, по-перше, кожне мистецтво бере на свою долю тільки одну певну сторону предметів, наприклад, ліплення — тільки пластичну красу форми, усуваючи різноманітні дії кольорів, живопис — тільки світло, тіні і кольори і т. д.; по-друге, кожний окремий твір опускає багато випадкових рис предмета, дані в дійсності й доступні засобам мистецтва, подібно до того, як слово позначає образ, скажімо, *золота* тільки через одну його ознаку, саме жовтого кольору, даючи особистому розумінню можливість доповнювати цей образ іншими ознаками, наприклад, звуком, вагою та ін.

Щодо суперечності між одиничністю образу й нескінченністю його обрисів, то ця нескінченність є тільки помітною, й у мові неможливо визначити, скільки й який зміст розвивається в тому, хто розуміє, з приводу цілком визначеного уявлення, яке сприймається. Як слово спочатку є знак дуже обмеженого конкретного чуттєвого образу, який, од-

нак, внаслідок уявлення тут же дістає можливість узагальнення, так художній образ, стосуючись у хвилину створення дуже тісного кола чуттєвих образів, тут же стає типом, ідеалом.

У сфері мови через уявлення, яке об'єднує чуттєву схему й відділяє предмет від усього іншого, тобто від того, що надає йому ідеальності, встановлюється внутрішній зв'язок сприйняття, відмінний від механічного їх зчеплення. Розпочавши з очевидного положення, що окреме слово як речення ще не вносить гармонії в усю сукупність наших сприйняття, оскільки виділяє з них тільки одну незначну частину, ми повинні будемо додати, що слово кладе початок встановленню цієї гармонії, оскільки готове стати підметом або присудком інших слів, які заново виникають. Слово, яке об'єднало певну групу сприйняття, у свою чергу прагне до внутрішнього поєднання зі словом найближчої групи, і таке прагнення зумовлене самим об'єднанням у слові образом: складене з двох слів речення, яке зв'язує між собою *два* образи, є, однак, позначення судження, що визнається розкладенням *одного* чуттєвого образу. Перший крок на шляху, по якому веде людину мова, збуджує прагнення обійти все коло споріднених явищ.

Цьому відповідає так названа Гумбольдтом *цільність* мистецтва. [...]

Як у мові причина, чому окреме слово прагне до поєднання з іншими, полягає не тільки в тому, що це слово розкладає (ідеалізує) свій чуттєвий образ, а й у тому, що цей образ сам по собі здатний до розкладу і, отже, до зв'язку з іншими,— так і умова художньої цільності не тільки у властивостях ідеалізуючої діяльності, а й у її предметах, взятих об'єктивно. [...] Отже, складний художній твір є такий же розвиток одного головного образу, як складне речення — одного чуттєвого образу.

б) Про відношення мистецтва до усвідомлення того, що вже є у свідомості, тобто до самосвідомості, відзначимо таке.

[...] Звук, сирий матеріал слова, є один із засобів заспокоєння організму, усунення одержаних ззовні потрясінь. Те ж здійснює в своїй сфері й психічна сторона слова. «Людині,— говорить Гумбольдт,— вроджене прагнення висловити щойно почуте» (31, т. VI, 54), звільняти себе від хвилювання, викликаного силою, яка діє на її душу, в слові, передаючи цю силу іншим і нерідко не турбуючись про те, чи буде вона сприйнята розумною істотою, чи ні. Це прагнення, особливо у первісної людини й дитини, може межувати з фізіологічною необхідністю. Як дитині й жінці необхідно буває виплакати, щоб полегшити своє горе, так необхідно виговоритися від повноти душевної. Думка ця з давніх пір стала вже надбанням народної поезії. В одній сербській казці говориться, що у царя Трояна були цапині вуха. Соромлячись цього, він убивав усіх, хто його голив. Одного хлопчика-голяра цар помилював з умовою збереження таємниці, але цей, катований неможливістю висловитися, почав хиріти й в'янути, доки не порадили йому звірити свою таємницю землі. Хлопчик вийшов у поле, викопав у землі яму, засунув у неї голову й тричі сказав: «У царя Трояна цапині вуха». Тоді йому стало легше на серці. [...]

Заспокійлива дія мистецтва зумовлюється саме тим, що воно ідеальне, що воно, зв'язуючи між собою явища, очищаючи і спрощуючи думку, дає її огляд, її усвідомлення насамперед самому митцю, подібно до того як заспокійлива сила слова є наслідком уявлення образу. Уявлення й ідеал, розкладаючи почуття, яке хвилює людину, знищують владу останнього, відсовують його до минулого. Необ'єктивований стан душі підкоряє собі свідомість, об'єктивований у слові або творі мистецтва підкоряється їй, кладеться в основу дальшого душевного життя. Звідси — як слово, так і художній твір закінчує періоди розвитку митця, служить поворотною точкою його душевного життя. Визнання поетів, з яких один віршами збувся могутнього образу, що багато років збурював його розум, другий передавав своїм героям свої

погані якості, служать чудовими доказами того, що й мистецтво є орган самосвідомості.

Вважаючи, що художній твір є синтез трьох моментів (зовнішньої форми, внутрішньої форми й змісту), результат несвідомої творчості, засіб розвитку думки й самосвідомості, тобто бачачи в ньому ті ж ознаки, що і в слові, і навпаки — відкриваючи в слові ідеальність і цільність, властиві мистецтву, ми робимо висновок, що й слово є мистецтво, саме поезія.

Очевидно, що не одна й та ж внутрішня потреба спричиняє появу пластичних мистецтв і музики, з одного,— і слова з поезією, з другого боку: мистецтва виражають різні сторони душевного життя і тому не можуть замінити одне одного. [...] Але мета такої неможливої роботи, тобто переклад статуї на іншу мову, не була б досягнута, оскільки естетичне враження, яке викликається, можна дістати не від сукупності формул або слів, а від результату їх складання, тобто від самої статуї. Те ж слід сказати про архітектуру, живопис і музику по відношенню їх одне до одного й до поезії, мови і зумовленої ними науки. Різні напрями людської думки не повторюються, оскільки не привнесені й випадкові, а впливають із самої сутності людини.

Незамінність одного мистецтва іншим або словом не тільки не суперечить, але навіть вимагає такого їх зв'язку, за яким одне мистецтво є умовою існування іншого. Не думаючи братися за розв'язання складного і важкого народно-психологічного завдання про значення поезії в історії інших мистецтв, ми згадаємо тільки про те, що поезія передує всім їм уже за тим одним, що перше слово є поезія. Спочатку всі мистецтва служать коли не винятково, то переважно релігії, яка розвивається тільки в мові й поезії. Спершу дається людині влада над членороздільністю й словом як матеріалом поезії, а потім уміння справитися зі своїм голосом, а тим більше той ступінь технічного розвитку, який передбачається пластичними мистецтвами. Звідси, між іншим, можна пояснити, чому гомерівські пісні набагато

давніші часу процвітання скульптури й архітектури в Греції, чому загалом найдосконаліші твори народної поезії відносяться до таких часів, коли люди не в змозі були б ні зрозуміти, ні зробити щось гідне імені картини або статуї. Визнавши, що народна поезія, як і мова, є твір безособової творчості, ми знайдемо й іншу причину згаданого явища, а саме, що архітектура, скульптура й живопис передбачають уже відособлення й виділення з маси особистості митця, отже, можливість значного ступеня самосвідомості й пізнання природи, яким початок кладеться мовою.

Спочатку слово й поезія зосереджують у собі все естетичне життя народу, містять у собі зародки решти мистецтв у тому розумінні, що сукупність змісту, доступного тільки цим останнім, первісно складають невисловлене й неусвідомлене доповнення до слова. Значною мірою це стосується й музики. Хоча періоди виділення мистецтв зі слова давно вже пройдені й забуті вищими верствами людства, і музика давно вже стала самостійним мистецтвом у більшості випадків, які зовсім не вимагають і, напевно, не передбачають слова; але в інших класах майже на наших очах відбувається процес відокремлення музики від поезії. Тільки в найближчі до нас часи пісня може співатися задля співу, може механічно зшиватися з уривків майже без будь-якої уваги до змісту; це передбачає, з одного боку, занепад народної поезії, який залежить від долі мови, з другого — ускладнення музичних мелодій, тобто прагнення виділити й усвідомити, об'єктивуючи в мистецтві, почуття, яке словом не виражається.

[...] Хвороблива, розслабляюча дія аналізу своїх почуттів відбувається тільки від неповноти й недосконалості аналізу; сам по собі він — могутній засіб людського розвитку. «Так і з естетичних почуттів розвиваються уявлення, які ведуть за собою нові почуття», та нові художні твори, які, можливо, не показують на собі попереднього їм розкладу думки через слово, подібно до того як рослина, напевно, не має на собі слідів ґрунту, на якому виросла:

Таке ж відношення мови й поезії до інших проявів власне розумового життя. З мови, первісно тотожної з поезією,— отже, з поезії — виникає пізніший поділ і протилежність поезії й прози, які, кажучи словами Гумбольдта, повинні бути названі «явищами мови». Зрозуміло, це можна стверджувати тільки в тому смислі, в якому говориться про виділення з поезії всіх інших мистецтв. Як скульптура утворюється не з поезії і хоча вимагає певного ступеня її розвитку, але є новий акт творчості, так і проза — не з поезії, а з підготовленої нею думки (див.: *31*, т. VI, 243). Прозу приймаємо тут за науку, бо хоча ці поняття не завжди тотожні, проте особливості прозаїчного настрою думки, які вимагають прозаїчної форми, в науці досягають повної визначеності й протилежності з поезією.

[...] Дійсність і ідея, закон — моменти спільні і для поезії й прози; і в тій і в іншій думка прагне внести зв'язок і закінченість у різноманітність чуттєвих даних; а відмінність притаманних їм засобів і результатів вимагає, щоб обидва ці напрями думки підтримували і доповнювали один одного доти, доки людство «прагне».

«Поезія бере дійсність у чуттєвому прояві (wie sie äusserlich und innerlich empfunden wird), не турбуючись про те, *чому* (wodurch) вона — дійсність, і навіть навмисно усуваючи цей її характер». З перетворення чуттєвих сприйнять, а не якихось інших джерел вона бере, скажімо, що «у царя Трояна цапині вуха», але усуває від себе перевірку цього образу новими сприйняттями, не запитує, чи міг би Троян мати цапині вуха, задовольняється тим смислом, який має цей образ сам по собі. «Проза, навпаки, дошукується в дійсності саме того, чим вона корениться в бутті, тих волокон, які зв'язують її з цим останнім» (*31*, т. VI, 230—231). У свою чергу вона не визнає за факт того, що «у Трояна цапині вуха», спокушаючись тим, що цей образ веде до усвідомлення необхідності й зв'язку певних моральних явищ, або ж цікавиться цим образом тільки як феноменом душевного життя поета та ін.

У поезії зв'язок образу й ідеї не доводиться, а стверджується як безпосередня вимога духу; в науці підпорядкування факту законові повинно бути доведене, і сила доведень є мірою істини. Доведення є завжди розклад первісних даних, а тому щойно висловлену думку можна виразити й інакше, а саме: поетичний образ не розкладається під час своєї естетичної дії, тоді як науковий факт тим більше для нас осмислений, чим більше роздроблений, тобто чим більше розвинулося з нього суджень. Звідси — чим легше апперципуються поетичні образи і чим більша викликана звідси насолода, тим досконалішими й закінченішими здаються нам ці образи, тим часом, навпаки, чим краще розуміємо науковий факт, тим більше дивуємося неповнотою його розробки. Є багато створених поезією образів, до яких не можна нічого ні додати, ні відняти; але немає й не може бути досконалих наукових творів. Така протилежність поезії й науки з'ясується, якщо зведемо її на відношення найпростіших стихій тієї й іншої — уявлення й поняття. В мові поезія безпосередньо примикає до позбавлених будь-якої обробки чуттєвих даних; уявлення, яке відповідає ідеалу в мистецтві, призначене об'єднувати чуттєвий образ, під час апперцепції слова доти не втрачає своєї особистості, доки з чуттєвого образу не створило поняття й не змішалось з численними ознаками цього останнього. Наука також відноситься до дійсності, але вже після того, як ця остання пройшла через форму слова; наука неможлива без поняття, яке передбачає уявлення; вона порівнює дійсність з поняттям і намагається зрівняти одне з другим, але через те, що кількість ознак у кожному колі сприйняття невичерпна, то й поняття ніколи не може стати замкненим цілим.

Наука роздроблює світ, щоб заново скласти його в струнку систему понять; але ця мета віддаляється в міру наближення до неї, система руйнується від будь-якого факту, який у неї не ввійшов, а число фактів не може бути вичерпаним. Поезія випереджає це недосяжне аналітичне знання гармонії світу; вказуючи на цю гармонію конкрет-

ними своїми образами, які не вимагають нескінченної множини сприйнять, і замінюючи єдність поняття єдністю уявлення, вона до певної міри винагороджує за недосконалість наукової думки й задовольняє вроджену людині потребу бачити всюди цілісне і досконале. Призначення поезії — не тільки підготовляти науку, а й тимчасово влаштовувати і завершувати невисоко від землі зведену нею будівлю. В цьому полягає давно помічена подібність поезії й філософії. Але філософія доступна небагатьом; важка хода її не викликає довір'я почуттю незадоволення однобічного уривчастістю життя й надто повільно зцілює моральні страждання, які спричиняються цим. У цих випадках виручає людину мистецтво [...].

В обширному й разом з тим у точному значенні все надбання думки суб'єктивне, тобто хоча й зумовлене зовнішнім світом, але є витвором особистої творчості; та в цій всеохоплюючій суб'єктивності можна розмежувати об'єктивне й суб'єктивне і віднести до першого науку, до другого — мистецтво. Основи містяться в наступному: в мистецтві загальне надбання всіх становить тільки образ, розуміння якого інакше відбувається в кожному й може полягати тільки в нерозкладеному (дійсному й цілком особистому) почутті, яке збуджується образом; у науці ж немає образу, а почуття може мати місце тільки як предмет дослідження; єдиний будівельний матеріал науки становить поняття, складене з об'єктивованих уже в слові ознак образу. Якщо мистецтво є процес об'єктивування первісних даних душевного життя, то наука є процес об'єктивування мистецтва. Відмінність ступенів об'єктивності думки тотожна з відмінністю ступенів її абстрактності; найабстрактніша з наук, математика, є разом з тим найбезсумнівішою в своїх положеннях, найменше допускає можливість особистого погляду.

Багато що змушує припустити, що наша буденна думка, яка, напевно, тільки ковзає по поверхні предметів і позбавлена будь-якої глибини, що навіть ця думка є дуже складним і відносно пізнішим явищем, яке становить ре-

зультат наукового аналізу, передбачає ще більш поверхову думку. Ми можемо бачити це, порівнявши абстрактність нашої розмовної мови з поетичністю життєвої, буденної мови простолюду, звернувши увагу на недосяжну для нас цільність світоспоглядання в простолюдині. Тоді як, наприклад, освічена людина з усіх боків оточена нерозв'язними загадками і за незв'язною дрібністю явищ тільки *припускає* їх зв'язок і гармонію, для народної поезії цей зв'язок дійсно, відчутно існує, для неї немає незаповнених прогалин знання, немає таємниць ні цього, ні загробного життя. Наука повільно, але невтомно руйнує цю вузьку, але прекрасну цільність; вона розширює межі світу (бо панування поезії можливе тільки тоді, коли, наприклад, земля кінчається для нас там, де вона сходиться з небом, коли майже зовсім не можливе питання, на чому тримається море, по якому плаває кит, що носить землю, і т. п.), але разом з тим применшує значення відомого по відношенню до невідомого, представляє перше тільки незначним уривком останнього. Зрештою, повинні бути нормальні відношення між протилежними властивостями поетичної й наукової діяльності, повинна бути між ними певна рівновага, порушення якої відгукується в людині стражданням. Як міфи приймають у себе наукові положення, так наука не виганяє ні поезії, ні віри, а існує поруч з ними, хоч веде з ними спір про межі.

Слово тільки тому є орган думки і неодмінна умова усього пізнішого розвитку розуміння світу і себе, що первісно є символ, ідеал і має всі властивості художнього твору. Але слово з часом повинно втратити ці властивості, так само як і поетичний твір, якщо йому дано таке тривале життя, як слову, кінчає тим, що перестає бути собою. Те й друге змінюється не від якихось побічних причин, а в міру досягнення своєї найближчої мети, в міру збільшення в того, хто говорить, і в того, хто слухає, маси думок, які викликаються образом, отже, так би мовити, від свого власного розвитку позбавляється конкретності й образності. [...]

[...] Розвиток поняття з чуттєвого образу і втрата поетичності слова — явища взаємозумовлені; єдина причина спільного усім мовам прагнення слова стати тільки знаком думки є психологічна; інакше й бути не може, оскільки слово — не статуя, яку зробили, а потім піддають дії повітря, дощу та ін., воно живе тільки тоді, коли його вимовляють; його матеріал, звук, цілком проникнутий думкою, і всі звукові зміни, які затемняють для нас значення слова, виходять з думки.

Але якої б абстрактності й глибини не досягла наша думка, вона не позбудеться необхідності повертатися, нібито для освіження, до своєї вихідної точки, уявлення. Мова є не тільки матеріал поезії, як мармур — скульптури, але сама поезія, а тим часом поезія в ній неможлива, якщо забуте наочне значення слова. Тому народна поезія за меншого ступеня цього забуття відновлює чуттєву, збуджуючу діяльність фантазії сторону слів через так звані епічні вислови, тобто через такі постійні сполучення слів, в яких одне слово вказує на внутрішню форму іншого. В нашій народній поезії є ще досить таких найпростіших епічних формул, які складаються тільки з двох слів. Не беручи до уваги відмінності цих формул, які походять від синтаксичного значення їх членів («мир-народ», «красна девица», «косу чесать», «плакательдаты» та ін.), відзначимо тільки, що мета цих висловів — відновлення для свідомості внутрішньої форми — досягається в них в різній мірі й різними засобами. Найближча спорідненість між наочними значеннями обох слів — у таких висловах, як *косу чесать*, де обидва слова відносяться до одного кореня. Відмінність від повної тавтології (наприклад, «дело делать») тут тільки в тому, що звукова спорідненість дещо зітерлась. Такі постійні вислови, як *чорна хмара*, *ясная зоря*, *червона калина* вже не можуть бути названі цілком тавтологічними, бо хоч, наприклад, у вислові *чорна хмара* слово *хмара* саме по собі означає щось чорне, але уявлення чорного кольору, яке міститься в ньому, поза сумнівом, не те, що в слові *чорний*. Етимологія

знайде в кожній мові по декілька коренів, які далі не розкладаються, з одним і тим же, напевно, значенням (наприклад, *и*, звідки *иду*, і *ми*, звідки *мир*, *мера*, *мена*), в яких, однак, за теоретичним міркуванням і за відмінністю похідних слів необхідно допустити первісну відмінність. Ще далі одна від одної внутрішні форми слів у висловах, як *дрібен дощ*, де постійний епітет пояснює внутрішню форму не свого визначуваного, а його синоніма [...], де обидва слова зв'язуються третім, невисловленим, нерідко вже забутим у той час, коли епічний вислів ще живе, хоч вже погано розуміється. У багатьох з подібних висловів особливо ясно видно, що народ при створенні їх керувався не властивостями нових сприйнятих, а саме несвідомим прагненням відновити забуту внутрішню форму слова. Наприклад, постійний епітет *берег крутой*; хоч численні спостереження могли переконати, що берег не завжди крутий, що часто-густо якщо один берег крутий, то другий — низький, але епітет залишається, бо слово *берег* мало і в нас у старовину, як тепер *бријег* у сербів, значення гори й перебуває в безперечній спорідненості з німецьким *Berg*. Нарешті, епітет може пояснити не синонім свого визначуваного, а слово, з яким це визначуване перебуває в більшому внутрішньому зв'язку, наприклад, *горькие слезы*, бо сльози від горя, а горе — гірке. Очевидно, що ці вислови зовсім не те, що звичайна чисто синтаксична зміна попереднього присудка на визначення: такому вислову, як «*черная собака*», який передбачає предикативне відношення *собака черна*, звичайно, відповідає вираз *горькие слезы*, який передбачає вислів *слезы горьки*; але цей останній є постійний епічний вислів, який зв'язаний не прямо єдністю чуттєвого образу, як вислів *собака черна*, а посередньо, відображенням у самій мові зв'язком. І такі формули можуть, отже, служити важливою вказівкою для етимолога.

Внаслідок поступового ускладнення відношень між складовими частинами епічних формул насправді буває важко відрізнити ці останні від неепічних, з якими вони непомітно

зливаються. Можна тільки сказати, що чим більше вдивляєшся в народну пісню, казку, прислів'я, тим більше знаходиш сполучень, необхідно зумовлених попереднім життям внутрішньої форми слів, тоді як у творі сучасного поета таке чуття внутрішньої форми трапляється тільки як випадковість [...], та й не потрібне, судячи з того, що його відсутність ніким не помічається. Звичайно, ми говоримо не про відсутність розуміння мови взагалі, а про те, що нові поети не так проникнуті давниною мови, як простонародна поезія.

У такому ж тісному зв'язку з мовою перебувають і складніші постійні вислови народної поезії; їхні послідовні зміни можна вважати таким же відновленням внутрішньої форми окремих слів, як і вищезгадані найпростіші двочленні сполучення. Наприклад, у такій українській пісні:

Зелена явіриночко!

Чом ти мала-невеличка?

Чи ти росту не великого?

Чи коріння не глибокого?

Чи ти листу не широкого?

Молодая Марусечко!

Чом ти мала-невеличка?

Чи ти роду не великого?

Чи ти батька не багатого?

Чи ти *матки не розумної?*

Порівняння ширини листа з розумом матері жодним способом не можна вивести з безпосереднього розкладу сприйнять. Навпаки, це порівняння, яке глибоко коріниться в мові й складає (в дещо іншій формі) загальне надбання слов'яно-литовського племені (а можливо, й інших індоєвропейських племен), можливе тільки тому, що в окремих словах існувало зближення розуму й слова, слова й шуму, шуму листя та їх ширини. Вважаємо зайвим тут доводити це; якщо наведений приклад і не годиться, то на його місце можна підшукати сотні інших, які цілком переконують, що

сучасні нам найдрібніші явища народної поезії побудовані на основі, яка складалася протягом багатьох тисячоліть. Відзначимо тільки, щоб виправдати вживане нами слово *відновлення*, що відновлення внутрішньої форми не є байдужим для розвитку лагодження старого, а є створенням нових явищ, що свідчить про успіхи думки. Новий акт творчості додає до своїх історичних посилянь щось таке, чого в них не містилося. Змінюється не тільки зміст порівнянь, а й напруженість сили, яка порівнює; обнімаючи в єдності свідомості відношення листя, шуму, слова і розуму, людина робить більше й краще, ніж переходячи тільки від шуму до листя. Змінюються й форми, переходячи від одного члена порівняння до іншого, і смисл цих змін цілком підтверджує положення, що й поезія не є вираз готового змісту, а, подібно до мови, могутній засіб розвитку думки.

Небагато зауважень, які ми маємо намір зробити про це, почнемо з такого: всі порівняння первісної і, якщо так можна висловитися про мистецтво, природної поезії побудовані таким чином, що символ передує позначуваному. Не можна сказати, щоб такі дуже звичайні вислови, як «у хаті в її, як у віночку; хліб випечений, як сонце; сама сидить, як квіточка» (16), не були засновані на внутрішній формі слів; але виражений у них перехід думки від уявлення головного предмета, який додає до першого тільки нову рису, є вже досить складне й пізнє явище. Якби порівнюваний предмет первісно міг передувати своєму символу, то варто б припустити, що слово може виражати предмет сам по собі, причому й саме порівняння виявилось б зайвим, бо думка й без нього осягла б сутність предмета. Але порівняння необхідне: вище ми старалися показати, що не можна уявити собі першого двочленного речення інакше, як у вигляді порівняння, що й одне слово в живій мові є перехід від чуттєвого образу до його уявлення або символу і тому повинно бути назване порівнянням. І в слові, і в розвинутому порівнянні висхідна точка думки є сприймання явища, яке безпосередньо діє на почуття; але у власному по-

рівнянні це явище апперципується або пояснюється двічі: спочатку безпосередньо, в тій половині порівняння, яка виражає символ, потім — опосередковано, разом з цією — у другій половині, зміст якої ближче до того, хто мислить, і менш доступний безпосередньому сприйняттю. [...]

Відомо, що зміст народної поезії складає не природа, а людина, тобто те, що становить найважливіше в світі для людини. Якщо людина обставляється в ній картинами природи в таких, наприклад, початках пісень, як:

Летів крячок на той бочок,
Жалібненько крикнув;
Горе ж мені на чужині,
Що я не привикнув,

або:

Під горою високою
Голуби літають;
Я розкоші не зазнаю,
А літа минають,

то це робиться не з якихось артистичних міркувань, не тому, чому живописець оточує групу осіб пристойним ландшафтом; та хоч як був би цей ландшафт тісно пов'язаний в уяві живописця з особами картини і хоч як би він був необхідний для естетичної дії цієї картини, але він може бути залишений начорно або тільки намічений, тоді як людські постаті вже завершені, або навпаки. В поезії, на тому ступені її життя, до якого належать приклади, які подібні до наведених, необхідність починати з природи існує незалежно від свідомості й наміру, і тому непорушна; вона, так би мовити, розмах думки, без якого не існувала б і сама думка. Людина звертається всередину себе тільки від зовнішніх предметів, пізнає себе спочатку тільки поза собою; внутрішнє життя має для людини безпосередню ціну, але усвідомлюється й з'ясовується поступово й опосередковано.

Хоча загальний тон пісні визначений ще до її початку настроєм співака, хоча у цьому настрої повинні міститися

причини, чому з багатьох наявних сприйнять зовнішньої природи думка звертається до тих, а не інших, чому в даному випадку співак виражає в слові політ птаха, а не інший предмет, який разом з цим охоплюється його поглядом; але все-таки в початках, на зразок згаданих, чується щось довільне. Здається, ніби природа імponує людині, яка звільняється від її тиску лише в міру того, як за допомогою мови складає зовнішні явища в систему й осмислює їх, зв'язуючи з подіями свого душевного життя.

До позитивного порівняння або, що на те ж вийде, до уявлення й значення як стихій окремого слова примикають прикмети. При деякому знайомстві з мовою легко помітити, що прикмета в своєму найдавнішому вигляді є розвиток окремого слова, видозміна порівняння. Так, прикмета «якщо дзвонить у вусі, то говорять про нас» утворилася тільки тому, що до неї було в мові порівняння дзвону зі словом. Однак прикмета містить у собі моменти, яких не було в порівнянні. В останньому символ тільки наводив на думку значення, і зв'язок між тим і іншим уявлявся існуючим тільки для мислячого суб'єкта і зовнішнім стосовно порівнюваних явищ; у прикметі цей зв'язок переноситься в самі явища, виявляється істотною належністю їх самих: крик пугача може бути не помічений тим, кому він віщує смерть, але все-таки ця людина повинна померти; стрічка, бачена мною вві сні, пророкує *мені* дорогу, хоч я сам і не можу пояснити собі цього сну. Притому прикмета передбачає, щоб члени порівняння, які складають її основу, тісно асоціювалися між собою і розміщалися так, щоб у дійсності був даний тільки перший, який викликає своєю присутністю *очікування* другого. В порівнянні «погасла свічка, не стало такого-то» обидва члени або в наявності, або коли тільки в думці, то так, що не вимагають доповнення з боку нових сприйнять; але в прикметі «його свічка (яка горіла перед ним або в його руках у певному урочистому випадку) погасла, він помре» другий член є очікувана подія. Майже те ж саме буде, якщо замість невідомого майбутнього по-

ставимо ще одне невідоме, зображуване таким, що відбувається зараз, або вже здійсненим. У всякому випадку, прикмета по відношенню до порівняння є надбання думки, розширення її горизонту.

Прикмета не становить причинного відношення членів порівняння: дзвін, який я чую в вухах, не створює пересудів про мене і хоч перебуває з ними в предметному зв'язку, але так, що зв'язок цей для мене повністю не визначений; однак від прикмети — найближчий перехід до причинної залежності. Утворення категорії причини пояснюють поєднанням вражень напруги м'язів, які доставляються загальним почуттям, з думкою про бажаний предмет. Найпростіші умови появи цієї категорії знаходимо вже у дитини. В ній споглади її власного крику, які вимагають певних зусиль, асоціювалися зі спогадом того, що слідом за криком її починали годувати; вона користується криком як засобом викликати або одержувати їжу, але ще не має категорії причини. Для утворення цієї останньої потрібно перенести відношення своїх зусиль до породжуваного ними явища на взаємні відношення предметів, які існують незалежно від мислячої особи й осягаються нею тільки опосередковано. Цей процес застає вже в мові порівняння прикмет і примикає до нього.

{...} Для розуміння важливості, яку мав для людини здійснений у мові перехід від порівняння до причин, треба уявляти цю первісну категорію причини не нерухомим результатом відносно слабкої розумової діяльності, а живим засобом пізнавати нове. Немає нічого легшого, як з висоти, на яку без нашої особистої заслуги поставив нас сучасний розвиток людства, зневажливо дивитися на все, від чого ми уже відійшли на деяку віддадь. Пишаючись, скажімо, тим, що ми вже не віримо в прикмети, що ми вже не язичники, без особливих зусиль думки можемо оголосити все, зв'язане зі створенням міфів, за потворний плід хворобливої уяви, за гарячкове марення. Але й за повного переконання в законності того дитячого розуміння явищ і їхнього зв'язку, яке

бачимо в мові, дуже важко заповнити прірву, яка відокремлює це розуміння від наукового. Зрештою, думка про неперервний причинний зв'язок найпростіших проявів розумової діяльності з найскладнішими давно вже не новина. [...]

[...] Щодо самого слова *дотепність*. Ніякий розумний педагог не візьме під сумнів, що гра дитини містить у собі в зародку й прототип пізнішої діяльності, яка властива тільки дорослій людині, так само, як слово є прототип і зародок пізнішої поезії й науки. [...] Дитя цілком серйозно бере до серця обра́зи, які жартома завдаються його ляльці, бо апперципувало її образ з тими низками сприйнять, які кладуться в основу нашої поваги до *людської* гідності, любові до ближнього та т. п. і порівняло ляльку і себе, предмети для нас дуже різні. Факти, подібні останньому, показують, що вважати ці первісні зближення за дотепи в звичайному розумінні цього слова так само помилково, як у першій діяльності дитини знаходити межі між працею й розвагою, в першому слові бачити прикметник чи дієслово. Називаючи певне зближення дотепним, ми тим самим припускаємо в собі свідомість інших відношень, які вважаємо істинними; якщо ж нам нічого протиставити дотепу, то він для нас повна істина.

[...] Засіб, який руйнує попередні порівняння (і причинні відношення порівнюваних членів), сила, яка називається Жан Полем «Scharfsinn», є не що інше як заперечення; принаймні це останнє має всі ознаки, які знаходить Жан Поль у проникливості.

а) Заперечення є відношення порівнюваних величин. Non-A само по собі, незалежно від усього іншого, неможливе, не містить у собі ніяких причин, за якими воно могло б прийти на думку. Повне заперечення неможливе. Оскільки дійсність дає думці тільки позитивні величини, заперечення повинно бути результатом певного зіткнення цих величин у свідомості. [...] Заперечення є усвідомлення процесу заміщення одного сприйняття іншим, яке безпосередньо за

ним слідує. Для зміни гаданого чистого поп-А на дійсну величину, тобто на *неповне* заперечення, необхідно додати до нього обставину, яка викликає його в свідомості; ця обставина може бути тільки позитивною величиною, однорідною і порівнюваною з поп-А. Легко застосувати це до мови і найпростіших форм поезії. І тут основна форма є позитивне порівняння: заперечення примикає до нього; розвивається з нього, є *первісно заперечне порівняння* і тільки згодом стирає з себе відбиток свого походження. [...]

Застосування утворених уже категорій у науці, по суті, є повторення тих прийомів думки, якими створювалися ці категорії. Перше наукове пояснення факту відповідає позитивному порівнянню; теорія, яка руйнує це пояснення, відповідає простому запереченню. Для людини, в очах якої низка порівнянь, які містяться в мові, становить науку, мудрість, поетичне заперечення є свого роду руйнівна критика.

б) З попереднього видно й другу подібність заперечення до проникливості, саме більшу складність сполучень у запереченні, ніж у порівнянні. Однак ця складність без дальших визначень настільки ж мало може бути винятковою ознакою заперечення, як і передбачувана його розумінням необхідність простежити увесь попередній хід думки. Чи не те ж саме в складному порівнянні, наприклад, листя з розумом або пір'я з словом?

Хоча вихідна точка мови й свідомої думки є порівняння і хоча все ж мова походить із ускладнення цієї первісної форми, але звідси не випливає, що думка того, хто говорить, за кожним словом повинна була проходити всі ступені розвитку, які допускаються цим словом. Навпаки, в більшості випадків необхідне забуття всього, що передує останній формі нашої думки. [...] Яким чином, наприклад, можливе було б існування наукового поняття про силу, якби слова *сила* (корінь *си*, в'язати) постійно приводило на думку уявлення в'язання, яке було одним з перших кроків думки, що ідеалізувала чуттєві сприйняття, але вже побічні для поняття сили?

Мова дає багато доказів того, що такі явища, які, напевно, могли б бути безпосередньо усвідомлені й виражені словом, насправді передбачають тривалу підготовку думки, виявляються тільки останніми в низці багатьох колишніх, уже забутих інстанцій. Такими є, наприклад, діяльності *бежать, делать*, предмети щось на зразок частин тіла та ін. Скажімо, наприклад, що слово, *гр, гар* (або яка-небудь давніша його звукова форма) має первісне значення горіння й вогню. В цьому слові потім апперципується зменшення горючого матеріалу при горінні й зменшення харчу, в міру того як їдять, звідки слова *жрети, жрать* одержать значення *їсти*. У слові з цим останнім значенням усвідомлюється чуттєвий образ горла, яке спочатку уявляється тільки пожираючим, знищуючим їжу, подібно вогню. Таке значення апперципує образи, які позначаються тими ж або подібними звуками: українське *джерело, гирло* [...]; російське *жерло* і т. п. Переважає в останніх словах значення отвору (здається, складніше, ніж значення людського горла) дуже далеко від первісного значення вогню і тому не приводить його на пам'ять; ступінь забуття думки А відповідає кількості інших думок, які відділяють її від Б, яке в цю хвилину перебуває в свідомості; завдяки цьому в приведеному вище прикладі думка може зосередитися на значенні отвору, не повертаючись на шляхи, якими прийшла до його усвідомлення.

У міру того як думка через слово ідеалізується й звільняється від гнітючого й роздроблюючого її впливу безпосередніх чуттєвих сприйнять, слово позбавляється поступово своєї образності. Тим самим кладеться початок прозі, сутність якої — в певній складності й абстрактності думки. Не можна сказати, коли починається проза, як не можна точно визначити час, з якого дитя стає юнаком. Перша поява прози в писемності не є часом її народження, ще до цього вона вже є в розмовній мові, коли слова, що до неї входять, тільки знаки значень, а не як у поезії конкретні образи, які пробуджують значення.

Кількість прозаїчних стихій у мові постійно збільшується у відповідності з природним ходом розвитку думки; саме утворення формальних слів — граматичних категорій — є підриз пластичності мови. Проза народжується не у всеозброєнні, а тому можна сказати, що раніше було її менше, ніж тепер. Однак, не суперечачи думці, що різні ступені живості внутрішньої форми слів у різних мовах можуть зумовлювати більший або менший ступінь поетичності народів, наприклад, такі прозори мови, як слов'янські й германські, вигідніші для поетичного настрою окремих осіб, ніж французька, варто додати, що немає такого стану мови, за якого слово тими або іншими засобами не могло б одержати поетичного значення. Очевидно тільки, що характер поезії повинен змінюватися від властивості стихій мови, тобто від напряму думки, яка їх утворює, і кількості ступенів, які ними передбачаються. Історія літератури повинна все більше й більше зближуватися з історією мови, без якої вона так само ненаукова, як фізіологія без хімії.

Важливість забуття внутрішньої форми — з позитивного боку цього явища, з якого воно становить ускладнення або, як говорить Лацарус, *згущення думки*. Сама поява внутрішньої форми, сама апперцепція в слові згущує чуттєвий образ, заміняючи всі його стихії одним уявленням, розширюючи свідомість, надаючи можливість руху великим мисленим масам (див.: 39, 331, 334; 41, 218). Потім у низці уявлень і слів, що виростають з одного кореня і з яких наступні поступово відриваються від попередніх і втрачають сліди свого походження, згущенням можна назвати той процес, внаслідок якого стає простим і таким, що не вимагає зусилля думки, те, що раніше було мудрим і складним. Багато хто на питання, чи ходять вони, чи сприймають ззовні дії, як *копати*, *рубати*, або якості, як *зелень* та ін., відповідають ствердно, не звернувши уваги на суперечність, яка міститься в питанні (чуттєве сприймання якостей або дій, що взагалі не підлягають почуттям), і не думаючи про те, що можна зовсім не усвідомлювати ні дії, ні якості. Відо-

мо, що істина, добута працею багатьох поколінь, потім легко дається навіть дітям, що й становить сутність прогресу; але менше відомо, що цим прогресом людина зобов'язана мові. Мова є тому ж умовою прогресу народів, чому вона є органом думки окремої особи.

Легко переконатися, що широка основа діяльності потомків, яка підготовляється предками,— не в спадкових фізіологічних розміщеннях тіла й не в матеріальних пам'ятках попереднього життя. Без слова людина залишилася б дикуном серед найвитонченіших творів мистецтва, серед машин, карт і т. п., хоч би бачила на ділі вживання цих предметів, бо як же навчати німим прикладом навіть наук, які вимагають наочності, як передати без слів такі поняття, як наука, істина та ін.? Одне тільки слово є *monumentum aere perennius*⁴; одне воно відноситься до всіх інших засобів прогресу (до яких не належить їх джерело, людська природа) як перший і основний. [...]

ІЗ ЗАПИСОК З РОСІЙСЬКОЇ ГРАМАТИКИ (т. 1—2)

Що таке слово? Визначення окремого слова як єдності членороздільного звука й значення, напевно, суперечить звичайному твердженню, що «одне й те ж слово не тільки в різні часи або в різних наріччях однієї й тієї ж мови», але й в одному й тому ж наріччі в певний період «має різні значення» (5, § 112).

Кажучи так, уявляємо слово незалежним від його значень, тобто під словом розуміємо лише звук, причому єдність звука й значення буде не більша єдності дупла й птахів, які в ньому гніздяться. Проте членороздільний звук без значення не називаємо словом. Такий звук є штучним фонетичним препаратом, а не словом. [...]

Слово у мовленні щоразу відповідає одному актові думки, а не кільком, тобто кожного разу, коли вимовляється

і розуміється, має не більше одного значення. [...] Користуючись виразом «багатозначність слова» як численними іншими неточними виразами, зробимо цей вираз нешкідливим для точності думки, коли будемо знати, що насправді є тільки однозвучність різних слів, тобто та властивість, що різні слова можуть мати одні й ті ж звуки. [...]

Коли говоримо, що А означає або буде означати Б, наприклад, коли, бачачи здалеку дим, робимо висновок: значить, там горить вогонь; то ми пізнаємо Б за допомогою А. А є знак Б, Б є означуване цим знаком, або його значення м. Знак важливий для нас не сам по собі, а тому, що, будучи доступнішим означуваного, служить засобом наблизити до себе це останнє, яким і є справжня мета нашої думки. Означуване є завжди щось віддалене, приховане, важко пізнаване порівняно зі знаком.

Зрозуміло, що функція знака і значення не раз назавжди зв'язані з певними сполученнями сприйнять і те, що раніше було значенням, у свою чергу стає знаком іншого значення.

У слові також відбувається акт пізнання. Воно означає дещо, тобто, окрім значення, повинно мати й знак. Хоча для слова звук так необхідний, що без нього зміст слова був би для нас недоступний, але він вказує на значення не сам по собі, а тому, що раніше мав інше значення. [...] Звук у слові не є знак, а лише оболонка або форма знака, це, так би мовити, з н а к з н а к а, так що в слові не два елементи [...], а три.

Для знака в даному слові необхідне значення попереднього слова, але знак не тотожний з цим значенням; інакше дане слово, крім свого значення, містило б і всі попередні значення.

Я показую дитині, яка почала говорити, на кругле матове скло лампи й запитую: «Що це таке?» Дитина багато разів бачила цю річ, але не звертала на неї уваги. Вона її не знає, оскільки самі по собі сліди вражень не становлять знання. Я хочу не стільки того, щоб вона доповнила враження новими, скільки того, щоб вона об'єднала попередні

й привела їх у зв'язок зі своїм запасом усвідомлених і приведених у порядок вражень. На моє запитання вона відповідає «кавунчик». Тут відбулося пізнання за допомогою найменування, порівняння пізнаваного з раніше пізнаним. Смысл відповіді такий: те, що я бачу, подібне до кавуна.

Назвавши білу склянну кулю кавуном, дитина не думала приписувати цій кулі зеленого кольору кори, червоної серединки з таким-то візерунком жилок, солодкого смаку; проте під кавуном у розумінні плоду вона розуміла й ці ознаки. Із значення попереднього слова в нове увійшла тільки одна ознака, а саме кулеподібність. Ця ознака і є знак значення цього слова.

Тут ми можемо назвати знак і інакше: він є загальне між двома порівнюваними складними одиницями, або основа порівняння, *tertium comparationis* у слові.

[...] Не треба змішувати знак у слові з тим, що звичайно називають власним значенням слова, яке протиставляється значенню переносному. Власне значення слова є все значення попереднього слова по відношенню до наступного, а де не вимагається особливої точності — навіть сукупність кількох попередніх значень по відношенню до кількох наступних. [...] У тому, що ми відносно називаємо власним і що в свою чергу є переносне по відношенню до свого попереднього, може бути кілька ознак, тим часом як у знаці — тільки одна. [...] Оскільки в даному слові, яке розглядається як дійсне явище, а не відволікання, знаходимо завжди тільки одне явище, то, не дотримуючись прийнятої термінології, а видозмінюючи її по-своєму, ми не можемо говорити ні про власне, ні про переносне значення даного слова: попереднє значення є для нас значення не тільки слова, яке розглядаємо, а й інших. Кожне значення слова є власне, і одночасно кожне, в межах нашого спостереження, — похідне, хоча б те, від якого похідне, й було б нам невідоме.

Однак по відношенню до значення наступного слова *знак* є тільки вказівка. Він тільки натякає на це значення, дає можливість у випадку потреби зупинитися на ньому й поступово довести його до свідомості, але дозволяє й не зупинятися.

Знак у слові є необхідна (для швидкості думки й для розширення свідомості) заміна відповідного образу або поняття; він є *представник* того або іншого в сучасних справах думки, а тому називається *уявленням*. Цього значення слова *уявлення*, значення, яке має особливу важливість для мовознавства й зобов'язаного своїм походженням спостереженню над мовою, не треба змішувати з іншим, більш відомим і менш визначеним, у відповідності з яким уявлення є те ж саме, що сприйняття або чуттєвий образ, у всякому випадку — сукупність ознак. [...]

Уявлення, яке тотожне з основою порівняння в слові, або знаком, становить обов'язкову стихію слова, що *виникає*; але для дальшого життя слова воно не є необхідним. Як відомо, є багато слів, зв'язок яких з попередніми не тільки не відчувається мовцем, а й невідомий і науці. [...]

Що таке «значення слова»? Очевидно, мовознавство, не ухиляючись від досягнення своїх цілей, розглядає значення слів тільки до певної межі. Оскільки говорить про найрізноманітніші речі, то без [...] обмеження мовознавство містило б у собі, крім свого безперечного змісту, про який не судить ніяка інша наука, ще й зміст решти наук. Наприклад, говорячи про значення слова *дерево*, ми повинні б перейти в галузь ботаніки [...]. Але справа в тому, що під значенням слова взагалі розуміється дві різні речі, з яких одну, що підлягає віданню мовознавства, назвемо *найближчим*, другу, яка складає предмет інших наук, — *дальшим значенням слова*. Тільки одне найближче значення становить дійсний зміст думки під час проголошення слова. [...]

Найближче значення слова, яке *одне* тільки становить предмет мовознавства, формальне зовсім не в тому розумінні, в якому певні мови, на відміну від інших, називають-

ся формальними, які розрізняють предметний і граматичний зміст. Формальність, про яку тут іде мова, властива всім мовам, все одно, чи мають вони граматичні форми, чи ні. Найближче, або формальне, значення слів, разом з уявленням, робить можливим те, що мовець і слухач розуміють один одного. В мовцеві і слухачеві чуттєві сприйняття різні внаслідок відмінності органів чуття, яка обмежується лише родовою подібністю між людьми. [...] Іншими словами: найближче значення слова *народне*, тим часом далше, у кожного різне за якістю і кількістю елементів,— *особисте*. Із особистого розуміння виникає вища об'єктивність думки, наукова, але не інакше, як завдяки народному розумінню, тобто мови й засобів, створення яких зумовлене існуванням мови. Отже, галузь мовознавства народно-суб'єктивна. Вона стикається, з одного боку, з сферою чисто суб'єктивною, індивідуально-суб'єктивної думки, а з другого — з думкою науковою, яка становить найбільший в даний час ступінь об'єктивності.

ІЗ ЗАПИСОК З РОСІЙСЬКОЇ ГРАМАТИКИ (т. 4)

Поезії за її подібністю з образотворчим мистецтвом більше притаманна повільність течії думки, прозі як форми науки — її швидкість.

[...] Ні реальне, ні формальне значення слова не можуть існувати самі по собі. Мова в усьому без винятку символічна. Ніколи значення слова з того часу, як слово стало словом, не було рівне його внутрішній формі, тобто тій ознаці, якою позначалося значення. Завжди відношення символу до позначуваного зумовлюється не чим іншим, як вживанням у зв'язній мові. Шлях, яким думка дійшла до повідомлення слову такого-то певного значення, може бути забутий, але це не має ніякого впливу на визначення прийомів, якими слово доходить до значення. Нам тільки здається, що слово *вовк* само по собі безпосередньо позначає

певну хижу тварину, але насправді це значення появилoся тільки тому, що слово це містить у собі уявлення різання або роздирання, що відноситься до певних граматичних категорій. [...] Саме по собі це уявлення є значення, що зумовлене кількома іншими уявленнями, і так далі — угору до недосяжного для нас у деталях початку слова. Що змусило уявлення роздирання віднести до тварини *lupus*, тоді як є багато інших предметів, які могли б бути названі за цією ж ознакою? Сила, яку ми, відволікаючись від можливості розкласти її на складові частини, називаємо вживанням і яка виявляється тільки в справжньому житті мови, тобто в зв'язній мові. [...]

Значення форм, що визначається вживанням і пізнається з нього ж, існує в самій мові, а не поза нею. Це становить відмінність існування форм у мові від того випадку, коли формальні відтінки вносяться збоку. Так, наприклад, для німецької мови зовсім байдужа та обставина, що при перекладі з німецької на російську мову ми, не вагаючись, ставимо на місце однієї й тієї ж німецької форми *führt* одну з кількох відповідних російських: *ведет*, *водить*, *проводжаєт*, *проваживаєт*. Той смисл фрази, яким ми керуємося при цьому, внесено в неї російськими перекладачами, вимагається російською мовою, в німецькій же зовсім не існує.

Випадок цей не має нічого спільного з багатозначністю форми в одній і тій же мові. Це останнє явище цілком аналогічне з тим, коли слово, що розуміється в значенні звукової одиниці (тобто абстрагуючись від значення), має багато реальних значень. [...]

[...] Омонім є фікція, основана на тому, що за ім'я, в розумінні слова, береться не справжнє слово, а тільки звук. Справжнє слово живе не в словнику або граматиці, де воно зберігається тільки у вигляді препарата, а в мовленні, як воно кожний раз вимовляється, причому кожного разу воно складається зі звуків єдиного й *одного* значення. [...] Зв'язком між звуком і значенням служить спочатку уявлення; але з часом воно може забутисся. Відношення між сло-

вами однозвучними, якщо однозвучність їхня не є лише випадкова або уявна, завжди буває таке: а) уявлення, яке спочатку зв'язане зі звуком, може в різний час стати засобом усвідомлення різних значень; б) кожне з цих значень може в свою чергу стати уявленням інших значень. [...]

[...] Слово або форма без значення не є ні слово, ні форма. [...]

Завдяки мові людина доводить до своєї свідомості або, іншими словами, уявляє собі зміст своєї думки. Мова має свій зміст, але він є тільки форма іншого змісту, який можна назвати особисто-об'єктивним на тій підставі, що хоча в дійсності він становить належність тільки однієї особи й у кожній особі різний, але самою особою приймається за щось існуюче поза нею. Цей особисто-об'єктивний зміст перебуває поза мовою. [...]

[...] Мова є мистецтво, і мовлення як кожний твір мистецтва не рівне зображуваному. Заперечуючи можливість вживання майбутнього часу щодо об'єктивного минулого, чинимо так, ніби стверджували б, що у того, хто зображає дерево (яке, на нашу думку, потрібно на папері завжди зображати зеленим, як у природі) чорним олівцем, вийде не дерево, а чорт знає що, або стверджували б, що рисувальник чорним олівцем і зовсім не може мати наміру зображати зелене дерево. У всякому мистецтві є своя умова неправда, яка, окрім особистих помилок, становить природу цього мистецтва і, отже, з іншого погляду, є вищою правдою. [...]

РЕЦЕНЗІЯ НА ЗБІРНИК «НАРОДНЫЕ ПЕСНИ ГАЛИЦКОЙ И УГОРСКОЙ РУСИ, СОБРАННЫЕ Я. Ф. ГОЛОВАЦКИМ»

Про необхідність формальної основи поділу пісень. Є найбільша подібність між словом, яке зберігає уявлення (образним), і поетичним твором; між словом, що втратило

уявлення, і твором прозаїчним, науковим. [...] Така ж подібність — і в розв'язанні питання про поділ слів і поетичних творів. [...]

Що є мовознавство — відносно слів, те історія поезії — відносно поетичного твору. Точка зору останньої так само формальна й дослідження з неї так само необхідне, як умови успішного користування поетичним твором для цілей життєвих і наукових (історичних та ін.), — думка далеко не нова. Зокрема, істотну односторонність всяких поділів пісень за ознаками не історико-поетичними саме й становить те, що вони більш-менш ігнорують поетичність цих творів, розглядаючи їх як зміст, як літописні замітки й т. п. Якби ці поділи були послідовні, то вони повинні були б руйнувати цільність не тільки складних образів; вони звелися б до складання мозаїки з шматочків, які вирвані зі свого природного зв'язку й штучно оброблені. Народна пісня становить матеріал для мовознавства, етнографії, історії, психології та ін. Але цим наукам потрібна зовсім не пісня, а, наприклад, мовознавству — звук, слово, форма, зворот і т. п. З точки зору історії у вужчому розумінні слова доводиться з певних пісенних сімейств брати лише ті пісні, в яких згадуються такі-то особи й обставини, іноді зовсім не істотні для самої пісні, або ж [...] відхилятися від принципу, вдаючись у історико-літературні дослідження. Подібним способом міфолог з широкого кола пісень візьме лише небагато. Для мовознавства й етнографії може бути корисним тільки поділ пісень за говорами й місцевостями, почасти прийнятий в «Систематическом оглавлении песен» Я. Ф. Головацьким. Місцевість, говір повинні бути відображені в кожному зразку так, щоб такий поділ можна було зробити й з усякого іншого, але, будучи взята за головну, етнографічна основа роз'єднує сімейства пісень. Історико-літературний принцип, як у мовознавстві етимологічний, веде до виходу за межі говору, наріччя, мови, отже, чим ширші етнографічні межі збірника, тим досконаліше може бути в ньому генетичне групування пісень. Це принцип по-

рівняльного мовознавства й порівняльної історії словесності. З цього погляду вже тепер відчувається незручність відокремлення в особливий видання пісень галицько-руських. Само собою, що ширші історико-літературно-етимологічні порівняння будуть кульгати без певної міри розуміння, яка здобувається тільки у вузьких етнографічних межах.

У чому ж саме полягає етимологічний прийом у галузі історії народної поезії?

[...] Коли за побічних для пісень підстав класифікація починається з виділення з пісень певних елементів, з розкладу, то за підстав внутрішніх потрібно починати з пісні в її конкретності.

Пісня складається за зразком попередньої, тобто, між іншим, прилучається до неї своїм наспівом і віршованим розміром. Це найбільш загальні формальні підстави генетичного поділу. Встановлення генеалогії наспівів повинно б іти рука в руку з дослідженням генетичних відношень розмірів та іншого. Якщо це правильно, то тепер у нас про задовільний генетичний поділ пісень нічого і думати. Для нього немає ні достатніх матеріалів, ні потрібного поєднання знань у дослідників.

Не можна звинувачувати наших збирачів у тому, що у них відносно легке записування слів не супроводжується записуванням наспівів, яке у багатьох випадках одне тільки й може запобігти неточностям і помилкам у передачі розміру. Ми бачимо, що й за більшого, ніж у нас, поширення знання і музики, й за ясного усвідомлення того, що пісня, особливо лірична, без наспіву втрачає половину життя і ціни, що слова, напевно, незначні дістають іноді глибоке, іноді зовсім несподіване значення від наспіву [...]. Для того, щоб ця справа могла у нас посунути вперед, потрібні насамперед численні збирачі, які керуються естетичними міркуваннями; розвиток же освіченого суспільства у цьому напрямі зустрічає у нас не тільки внутрішні, але й зовнішні перешкоди. Це один з багатьох випадків, коли речі, напевно, такі далекі одна від одної, як формальна класифікація

словесних творів і устрій суспільства, перебувають між собою в зв'язку. [...]

[...] Я можу лише злегка торкнутися деяких сторін питання про застосування розміру до класифікації пісень.

Одне із заперечень проти такого застосування могло б становити те, що розмір є форма дуже загальна для того, щоб за нею можна було судити про щось більш внутрішнє. Але, по-перше, тут мова поки що не про те, чи відповідає розмір сам по собі певному темпу думки й настрою і чи точно, наприклад, розміри, які складаються з віршів рівних за кількістю складів, суть переважно епічні, а які складаються з віршів нерівних — переважно ліричні. Достатньо визнати лише традиційний, умовний зв'язок розміру й настрою (яким є в слові зв'язок звуку і значення), пояснюваний тим, що нова пісня, прилучаючись до попередньої за своїм поетичним змістом, водночас прилучається і за розміром. Як фонетика лежить в основі вивчення внутрішньої форми слів, так увага до розміру може зробити подібну ж послугу вивченню внутрішньої форми поетичних творів. Притому а) в народній пісні розмір виникає разом із наспівом, відношення якого до настрою буває відчутнішим, хоча і важко визначуваним; б) мова йде саме про встановлення найзагальніших напрямів наступності.

Більш внутрішня й разом з тим важча в застосуванні формальна підстава поділу пісень є подібність і спорідненість поетичного образу, тобто все-таки не того, що висловлює пісня, а того, як це в ній виражається. Найближче завдання класифікатора тут не встановлення історичної наступності образів і типів, а поки що лише такий їх порядок, за якого однорідне перебувало б разом або, де цього неможливо досягнути, могло бути знайдене за допомогою посилань.

Незалежно від загального виродження народної поезії, пісня завжди співається не тільки тим, хто її може застосувати до себе та інших, почувати, розуміти, але й тим, для кого вона служить одним лише проводженням часу. На

вищих ступенях музичного й поетичного розуміння пісня, за народним висловом, «тчеться»; на нижчих — вона шматується, зшивається з уривків, бгається, чому особливо сприяє відсутність помітної єдності оповідання, подільність пісні на строфи й образи. Іноді основою асоціації частин служить єдність наспіву і розміру. [...]

Іноді, коли пісня для записувача заради більшої швидкості говориться, а не співається, важко навіть знайти основу асоціації частин.

Асоціації частин можуть бути дуже давні, судячи з того, що одні й ті ж зустрічаються в різних місцевостях. Тут надвоє: або ми не розуміємо зв'язку, або пісня вже багато років, можливо століття, співається без розуміння в цілому.

[...] Символізм, інакомовність явна (паралелізм, коли образ займає першу половину вірша або куплета, а його пояснення або застосування другу) і прихована не можуть вважатися особливостями української народної пісні. Подібні явища мають місце не тільки в піснях інших слов'янських народів і литовців, особливо латвійців, але, наприклад, у татарських двовіршах (4, 231).

Однак особливій інтенсивності цього явища в українських піснях варто приписати те, що вона саме в них впадала багатьом в очі. [...]

Що б не здавалося нам, що вийшли з попередньої колії, в усякому разі, для творця пісні відношення між образом і найближчим значенням було цілком визначеним, оскільки образність була саме засобом значення. Тільки ця визначеність може становити не одну безпосередність порівнянь, а й у різнорідній *reservatio mentalis*¹, за якої вказується тільки початкова ланка думки, а наступні ланки доповнюються тим, хто розуміє, в напрямі, визначеному традицією. Археолог-коментатор лише несвідомо, повільно, навпамацки і, звичайно, не без помилок відновлює те, що безпосередньо тим, хто розуміє, тобто тим, хто не вийшов з колії переказу, доповнюється несвідомо, швидко й безпомилково, як за інстинктом. Між тим і іншим можуть бути проміжні ступені,

й для справи небезкорисно, якщо і в археологові не зовсім порвалася нитка несвідомого переказу. [...]

[...] Сучасний спосіб видання пісень [...], який полягає в поділі їх за змістом, у багатьох випадках не задовольняє першої потреби читача: зрозуміти найближчий поетичний (іноді й граматичний) смисл образу. Ця потреба у значній мірі й з найменшою затратою місця була б задоволена поділом коротких, одноманітних пісень за спорідненістю їхніх образів і найближчих значень та наділення пісень довшими посиланнями на подібні за образом і найближчим значенням місця інших пісень. [...]

ПОЯСНЕННЯ МАЛУРУСЬКИХ І СПОРІДНЕНИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ (т. 1)

[...] Вважаю за потрібне висловити загальне положення, без визнання якого, мені здається, неможливе розуміння мови народної (та й будь-якої) поезії. В цій мові, як і в слові, зв'язком образу із значенням служить уявлення, тобто взята з образу ознака. Звідси виходить: а) що образи, різні за сукупністю своїх ознак, можуть бути майже тотожні за уявленням [...] і значенням, наприклад...: сіяти просо, льон, коноплі, жито, троянди, розсаду; сіяти й садити; б) що один і той же образ може мати різні, іноді протилежні значення, оскільки з нього можуть бути виділені різні уявлення, або, інакше кажучи, він може розглядатися й застосовуватися зі стількох точок зору, скільки в нього ознак.

[...] Із сказаного впливає методологічне правило: для вивчення *розподіляти* символи не тільки за образами [...], але й за *уявленнями* в їхньому зв'язку, тобто за паралельними низками уявлень.

ІЗ ЛЕКЦІЯ З ТЕОРІЇ СЛОВЕСНОСТІ

[...] Звичайно ми розглядаємо слово в тому вигляді, як воно подається в словниках. Це все одно, що розглядати рослину, якою вона є в гербарії, тобто не так, як вона справді живе, а як штучно приготована для цілей пізнання. Цим зумовлене те, що багато явищ мови розумілися помилково. Це ж стосується й поетичних творів.

Для того щоб помітити, з чого складається байка, потрібно розглядати її не так, якою вона є на папері, у збірнику байок, і навіть не в тому вигляді, коли вона зі збірника переходить в уста [...]. Відірвана від справжнього життя, байка може виявитися цілковитим марнослов'ям. Але ця поетична форма з'являється й там, де мова йде про речі зовсім не марні — про долю людини, людське суспільство, де не до жартів і не до марнослов'я.

[...] Байка [...] має цілком практичний характер. [...] Ми маємо справу не з іграшкою, а з такою формою думки, яка вдало чи ні (це залежить від умов), але в усякому випадку розглядається людьми як необхідна форма їхньої думки, до того ж така, яка повинна стати в пригоді за обставин, коли не до жартів і марнослов'я.

[...] З байкою зв'язаний акт самосвідомості. Людина переосмислює своє життя, різноманітні дрібниці цього життя, яке вона, можливо, ніколи з такою цілісністю не перебирала в думках.

На цій підставі можна думати, що байка є одним зі способів пізнання життєвих відносин, характеру людини, словом, що стосується моральної сторони життя людей.

[...] Зобразити в живописі або скульптурі можна тільки один момент. Ось тут саме межа, яка відділяє поезію від живопису або скульптури! Це не означає, що поетичний твір не може зображати один момент. І поетичний твір може зупинитися на одному моменті, і в такому випадку поезія зробить таку справу, яку живопис і скульптура можуть виконати набагато краще за неї.

[...] Байка, як конкретне явище думки, а не відволікання, складається з двох частин: *однієї* — саме часткового випадку, до якого вона застосовується, який не входить до складу байки в її абстрактному вигляді, і *другої*, яка становить те, що звичайно називається байкою. Цю останню можна назвати *образом* в широкому розумінні слова. До властивостей цього образу необхідно віднести, *по-перше*, те, що він повинен складатися з низки дій і що саме тому такий твір, як... вірш Тургенєва «Два брати», не може бути названий байкою, оскільки в ньому немає дії. [...]

Байка, на підставі сотні прикладів, є відповідь на дуже складні випадки, які даються життям, тобто такі, які, будучи розкладені, становлять одну або декілька дійових осіб, одну або декілька дій.

[...] Можна вказати межу між поезією й образотворчими мистецтвами, межу, яка виразно вказана теоретично Лессінгом: образотворчі мистецтва, скульптура й живопис, тримаються у межах емблеми, тобто зображення суб'єкта, про дію якого воно змушує тільки здогадуватися. Тільки одна поезія може зображати дії.

Друга властивість образу: дія, з якої складається образ, повинна становити певну єдність. [...]

[...] У греків, євреїв, почасти в інших народів байка служить швидкою відповіддю на запитання, яке ставиться нам певним поєднанням явищ, певними подіями, тобто що байка є присудком такого підмета. Якби дійові особи байки привертали до себе нашу увагу й збуджували наше співчуття або незадоволення так, як це має місце у великому творі: у повісті, романі, епічній поемі, то байка перестала б досягати своєї мети, перестала б бути сама собою, тобто швидкою відповіддю на запропоноване питання.

Для того щоб великий поетичний твір став відповіддю, потрібно, аби він відійшов від нас нібито в далечінь і його розміри в наших очах зменшилися, деталі зникли й залишилися тільки легко схоплювані найважливіші загальні образи. [...]

Послугуватися таким складним поетичним твором (повістю, романом) так, як ми послугуємося прислів'ям і байкою, тобто для швидкого, миттєвого пояснення даного випадку,— неможливо; послугуватися ними, звичайно, можна й треба; але таке послугування, очевидно, передбачає інші умови, винятково властиві цим великим творам, що відрізняються від прислів'їв і байок. У певному зв'язку зі сказаним перебуває таке правило: *байка, щоб бути придатною для вжитку, не повинна зупинятися на характеристиці дійових осіб, на докладному зображенні дій, сцен.* [...]

Багато хто, тобто все попереднє покоління, у нас і почасти у німців, за деяким винятком, знаходили такий спосіб викладу, тобто введення таких докладностей і мальовничих описів у байку, дуже доречним і поетичним.

Але ще в кінці минулого століття, в 1795 році, на основі вивчення давньої байки була написана стаття «Про байку» відомим німецьким мислителем і почасти поетом, Лессінгом, який наполягає на практичному застосуванні її й, як мені здається, цілком переконливо доводить, що всі прикраси, які запроваджені Лафонтеном, виникли саме через те, що люди не хотіли, не уміли користуватися байкою. І справді — байка, яка була колись могутнім політичним памфлетом, у всякому разі сильним публіцистичним знаряддям, і яка, незважаючи на свою мету, завдяки навіть своїй меті залишалася цілком поетичним твором,— байка, яка відігравала таку видатну роль у думці, зведена нанівець, на непотрібну іграшку.

Іншим поглядом керувався грецький байкар, напівміфічний, недостатньо визначений історично — Езоп. Від нього не залишилось жодної байки, про яку можна достовірно сказати, що вона ним самим написана; але багато осіб переказували ці байки, і всі ці перекази надто прості й короткі.

Латинські байкарі, з яких перший Федр, ухилились від цієї простоти, але не на користь самій справі.

Третя властивість образу байки, яка впливає з її при-

значення, це те, що вона, щоб не зупинятися довго на характеристиці осіб, бере такі особи, котрі самою своєю назвою достатньо визначаються для слухача, служать готовим поняттям. Як відомо, в байці використовують для цього тварин. [...] Практичну користь для байки від дотримання такого звичаю можна порівняти з тим, як у деяких іграх, наприклад у шахах, кожна фігура має певний хід дій [...]; це знає кожний, хто приступає до гри, і це дуже важливо, що кожен це знає, оскільки в протилежному випадку доводилося б щоразу домовлятися про це, і до самої гри справа б не дійшла.

Для завдань байки важливо, щоб розвиток дії тривав у ній тільки доти, доки це потрібно для застосування її до часткового випадку. [...]

Четверта властивість образу байки — те, що можна назвати конкретністю або одиничністю дії. [...] Тут ми виходимо зі сфери поезії і натрапляємо на ті твори, які називаються прозою [...].

Тут треба зауважити, що у нас звичайно зловживають словом «наукове», вважаючи цей епітет тотожним з назвою *істинне, вірне*.

Таке вживання його є, очевидно, помилковим; воно зв'язане з тим дитячим поглядом, що наука почалася з останньої прочитаної книжки. Наука почалася там, де почався аналіз явища; а оскільки, коли почався аналіз явищ, ніхто сказати не може, то, очевидно, не можна сказати, коли почалася наука. Що стосується критерію, мірки істинності або неістинності, то істинне те, що узгоджується із сукупністю доступних нашому спогляданню даних; тобто істина існує не в повітрі, а для певної особи. Я говорю це до того, щоб виправдати назву цих положень науковими; вони можуть бути з погляду сучасних природодослідників застарілими, та проте за своєю загальністю ці положення наукові.

[...] Властивість наукового узагальнення та, що веде думку до частковостей, які в ньому містяться, але не до частковостей іншого кола.

[...] В одиничності, конкретності образу міститься різниця між поезією, до якої належить байка, і загальною формою наукової думки — прозою. [...] *Поетичний образ у байці* (і не в одній тільки байці, а взагалі поетичний образ) *є постійний присудок до мінливих підметів, постійне пояснення до мінливого пояснюваного.* Наскільки це може бути загальною властивістю поезії — залишимо поза увагою, але на байці це пояснюється чудово. Як саме живе байка? Чим пояснюється *те, що вона живе* тисячоліття?

Це пояснюється тим, що вона постійно знаходить нові й нові застосування. [...]

Вічність байки впливає саме з того, що складові частини її образів настільки звільнені від усякої випадковості й настільки зв'язані між собою, що нелегко піддаються змінам. Далі, вічність її впливає з того, що ці згуртовані образи здатні на першу вимогу стати загальною схемою заплутаних явищ життя й служити їх поясненням. Вічність байки має свої межі, які теоретично встановити важко, через те що коли одна з дійових осіб стає незрозумілою, внаслідок того що в самому житті зникає відповідне явище, якщо, можливо, внаслідок цього сама дія в ній стає неясною, то виникає можливість підстановки, заміни цієї особи. [...]

[...] Образ (або низка дій, образів), поданий у байці, — це поезія; а узагальнення, яке прикладається до неї байкарем, — це проза.

Отже, кажучи про байку й узагальнення, ми разом з тим трактуємо про відношення поезії до прози.

Байкарі називають оповідання, що міститься в байці, прикладом або доведенням. [...]

У всякому відношенні байка може служити доведенням або прикладом?

Байкарі по-своєму праві; але значення слів *доведення* й *приклад* принаймні подвійне, і через те варто застерегти, що можна розуміти під словами *доведення* й *приклад*. У точних знаннях доводиться тільки загальне положення. Най-

досконаліший зразок наукового узагальнення є арифметичний підсумок, який одержано із додавання одиниць. Властивість цього підсумку та, що в ньому всі доданки безумовно рівні. Наукове доведення зводиться до арифметичної перевірки підсумку. Перевірка підсумку становить дію, зворотну тій, за якою він одержаний.

Отже, наукове доведення є розклад загального положення на ті елементи, з яких воно складено. Припустімо, що перед нами є ряд одиниць, які ідеально рівні між собою; це, як відомо, є допущення, тобто побудова чисто розумова, бо поза нашу думкою такої рівності додаваних одиниць немає. В цьому ряді одиниць відокремимо групу в 7 одиниць; повторюючи тричі *узагальнення* 7, одержимо 21. Доведенням правильності цього узагальнення буде зворотна дія.

Те ж саме і в геометрії. [...]

Отже, геометричні доведення, як і арифметичні, можна б назвати тавтологією, якби вони не йшли шляхом, зворотним тому, яким одержано саме узагальнення. Досконалий той доказ, який розкладає загальне положення без залишку. Але такий розклад може мати місце тільки в тій галузі знання, в якій доданки — одиниці, або, кажучи інакше, елементи, з яких одержують узагальнення, безумовно рівні між собою. Тому абсолютне доведення або абсолютна перевірка можливі тільки в математиці, в межах кінечних величин, і в логіці настільки, наскільки вона дає узагальнення математичного прийому мислення. В інших галузях знання доведення має той же характер, але меншу точність. Таким чином, візьмемо одне з положень, що, напевно, мають математичну достовірність: *всі люди смертні*, тобто були, є і будуть смертні. Доводити це, зрозуміло, потрібно тим же самим шляхом, а саме — розкладаючи на окремі одиниці, з яких складено це положення. Але такий шлях зустрічає, очевидно, перешкоди.

[...] Скільки-небудь точне доведення морального правила, на зразок «з сильним не борись, з багатим не судись»,

було б можливе тільки в тому випадку, якби точно визначили, що, наприклад, у даному випадку треба розуміти під слабим, бідним і що, навпаки, під багатим, сильним. Без такого визначення або ніяке доведення неможливе, або ми дістанемо спростування самого загального положення, тобто можна буде відшукати окремий випадок, коли з сильним можна боротися і з багатим можна судитися. Отже, як не розрізняються науки між собою щодо ступеня точності доведень, а загальний характер доведень є саме математичний. Він полягає в розкладанні загального положення на ті доданки, з яких його одержано, отже, в сходженні від загального до часткового. Все, що протилежне цьому, що ми іноді також називаємо доведенням, буде, точно кажучи, не доведенням, а побудовою загального положення.

Наукову діяльність становить не доведення; доведення є перевірка того, що зроблено. Науковий *приклад* відрізняється від наукового *доведення* тільки як частина від цілого, як один з моментів розкладу відрізняється від суми цих моментів, яка дорівнює загальному твердженню. [...] Через те що, згідно із висловленим раніше, абсолютне узагальнення і полягає в тому, що для його одержання беруться тільки зовсім рівні випадки або, якщо хочете, зовсім рівні частки,— *для пояснення такого узагальнення приклад байдужий*; байдуже, який з часткових випадків, що входять до узагальнення, буде нами взятий. [...]

Чим недосконаліше узагальнення, отже, чим менш рівні між собою складові його частини, тим менш байдужий *приклад*, тим старанніше доводиться розшукувати його. [...] При такому стані саме тому, що узагальнення не є досконалим, вибір *прикладу* для його пояснення не такий байдужий, як у математичних узагальненнях. Ми говоримо, що те або інше підтверджується *фактом*, знаходить *фактичне* підтвердження. Що таке *факт*? Якщо те, про що ми говоримо, є загальне положення, то в даному випадку *фактом* називається те, що ми щойно назвали *прикладом*, і ми можемо сказати, перефразовуючи сказане вище, поставивши замість

прикладу — факт, що узагальнення однаково виражається в усіх фактах, які послужили для його побудови. Якщо ми витворові своєї думки приписуємо зовнішнє існування, то замість узагальнення ми можемо вживати слово закон. Сказане вище можна виразити ще інакше: факт, який тлумачиться в раніше згаданому розумінні, виникає одночасно зі своїм узагальненням, або законом.

[...] Узагальнення полягає в тому, що ми в факті залишили тільки те, що ввійшло в узагальнення. Отже, якщо по відношенню до узагальнення всі факти були безумовно рівні між собою, то, очевидно, ми не могли б відрізнити один факт від іншого. Тут ми натрапляємо на інше значення слова *факт*. [...] Зчеплення ознак (або, як звичайно висловлюються, комплекс ознак), які частково ввійшли в узагальнення й частково не ввійшли в нього, може бути названо, на відміну [...] від абстрактного факту, фактом *конкретним*. Чим більше в фактові ознак, які не ввійшли до даного узагальнення, тим до більшого числа узагальнень цей факт може входити, тобто іншими словами: якщо в конкретному фактові міститься десять ознак, то за однією з цих ознак А він входить до узагальнення *x*, а за дев'ятьма іншими він може входити до дев'яти інших узагальнень. Отже, виходить, що конкретний факт може уявлятися точкою, через яку проходить безліч кривих, які замикають собою площину, бо через певну математичну точку можна провести безліч таких ліній.

Якщо мати на увазі це друге значення факту, тобто його конкретність, то ми можемо висловитися так: *закони або узагальнення постійні, нерухомі, а конкретні факти, з яких вони добуті, мінливі*. Ось у загальних рисах те, що ми розуміємо під науковим прикладом і доведенням. Я повторю ще раз схему: всякий науковий доказ схожий на арифметичну перевірку суми за допомогою розкладання.

[...] В якому розумінні байка може правити за доведення загального положення? Для того щоб бачити це, візьмемо байку Езопа, яка, зі слів байкаря, навчає бути лагідним.

«Ця байка навчає, мій сину, бути лагідним: умовляння діють краще за сили» (36, 18).

З кола яких явищ узяті це узагальнення? Як ми будемо перевіряти його? У нас є, з одного боку, людина, а з другого — лагідність; доводять, що лагідність повинна існувати в кожній людині. Тут не може бути точної перевірки, оскільки неможливо розкласти узагальнення на всі складові елементи його: всі ці елементи не рівні між собою. Це істотно й найважливіше.

Як би ми могли правильно довести це узагальнення? Ми повинні були б знайти якомога більше число випадків, запозичених з людського життя, таких випадків, які б нам показали, що насильство приносить шкоду людині, а лагідність — користь.

Погляньмо, чи так робить у цьому випадку байка? У байці говориться так. Сонце і Борей засперечалися, хто з них зніме плащ з людини, яка йшла полем. Борей думав узяти силою, але чим сильніше він дув і чим холодніше ставало людині, тим більше вона закутувалася в плащ, доки не дійшла до скелі, за яку присіла в затишку. Тоді виглянуло Сонце, пригріло людину, їй стало жарко, й вона скинула плащ. Борей визнав себе переможеним.

Якщо ми знайдемо, що ця байка хороша, то це станеться незалежно від її придатності бути за доведення загального положення. Яким чином вона може служити його доведенням?

Оскільки ми знайшли, що це положення є сума, одержувана з окремих випадків людського життя, то ми не маємо права перевіряти її нічим іншим, як тільки випадками з людського життя. А хто такий Борей? Хто Сонце? Це, на погляд стародавніх греків, — божества. Отже, рівності тут бути не може, і в цьому відношенні виходить щось схоже на українську пародію: «В огороді бузина, а в Києві дядько». Далі, про що говорить ця байка? Хіба вона говорить про лагідність і nelaгідність? Вона може говорити не про моральні властивості, а про доцільність або недоцільність

засобів. На цьому прикладі можна побачити, що такі положення, які містяться в байці,— положення моральні, що стосуються людських відносин такого роду, що точних доведень не допускають. [...]

[...] *Байка не може бути доведенням одного абстрактного положення*, бо вона служить зосередженням багатьох абстрактних положень. Отже, кожного разу, коли ми намагаємося зробити байку таким доведенням, вона буде доводити більше, ніж вимагається. Згідно зі сказаним про подвійне значення слова *факт*, оповідання, що міститься в байці, є факт не абстрактний, а конкретний. Але оскільки тільки абстрактний факт може служити хорошим прикладом, тоді як факт конкретний служить завжди прикладом багатьом узагальненням, отже, не може говорити тільки те, що міститься в положенні, а говорить завжди більше, то про байку можна сказати, що вона за приклад у науковому розумінні бути не може. Оповідання в байці є факт неоднорідний з фактом, що лежить в основі узагальнення, яке додане до нього. Іншими словами, стосовно до узагальнення «краще з сильним не боротися» й стосовно до окремого випадку або окремих випадків, з яких це узагальнення побудоване, наприклад випадок, коли слабкий поклав собі сперечатися із сильним і загинув,— байка «Дуб і комишина» й будь-яка інша байка і є алегорія.

Як алегорія саме внаслідок того, що вона говорить інше, а не те, що є в узагальненні, вона науковим доведенням ні в якому відношенні не може бути. Правильне узагальнення цієї алегорії, тобто перетворення з часткового в загальне, якщо воно можливе, ніяк не може нам дати в результаті того узагальнення, яке слід довести, знову ж з тієї ж причини, що байка стосовно до узагальнення є алегорія. [...] Алегорія є незмінна належність поетичного твору. [...] Не тільки алегорія в байці, але й будь-яка поетична алегорія не може бути доведенням загального положення. Це не позбавляє алегорію важливості значення, оскільки [...] діяльність людської думки розпадається на два

прийоми, які змінюють один одного: на побудову узагальнень з частковостей і на розкладення цього узагальнення знову на частковості. Отже, якщо в процесі розкладу алегорія не може відігравати ніякої ролі, то, можливо, вона відіграє важливу роль у процесі складення? Так це й є насправді. Щоб не розширювати подібних спостережень і зупинитися на байці, я поставлю таке питання: якщо напучення в байці не доводиться алегорією, якщо алегорія не може служити їй прикладом, то який же зв'язок між напученням і байкою? Безпосереднього зв'язку немає ніякого. Але для чого служить байка? [...]

Уявімо собі цілу низку заплутаних фактів з людського життя: тисячу фактів і ознак, які переплітаються одне з одним так, що людині відразу зорієнтуватися не можна, а зорієнтуватися відразу конче необхідно для практичної мети. І ось з'являється байка. Зіставлення її з даними заплутаними фактами життя виділяє з цих фактів тільки певну визначену кількість ознак. На цих ознаках думка й зосереджується.

[...] Байка служить тільки точкою, навколо якої групуються факти, що з них утворюються узагальнення.

Якщо існування такої точки, навколо якої зосереджується спостереження, необхідне для нашої думки, то байка та багато іншого подібного є підоймою, необхідною для нашої думки. Отже, байку (алегорію) за дією, яку вона спричиняє на часткові спостереження, зосереджені навколо неї, на спостереження, що підлягають узагальненню, можна порівняти, наприклад (порівняння буде не точне, але образне), з тим, коли розчин солі в соляному озері починає вже гуснути, тоді тріски, ломачки, хрестики та інші фігури, кинуті в цей розчин, служать основою, довкола якої групуються кристали. Звичайно, вони групувалися б інакше, на дні, та проте особливо легко групування відбувається навколо них. Порівняння — не доведення, але подібну дію має й алегорія на факти з життя, і повну аналогію з цим явищем ми знаходимо в галузі мови.

Отже, роль байки, а висловлюючись загальніше, роль поезії в людському житті є роль синтетична; вона сприяє нам добувати узагальнення, а не доводить ці узагальнення. Поезія є діяльність, споріднена з науковою, паралельна їй. Різниця тільки та, що побудова наукова прагне прикладати рівне до рівного, однорідні факти до однорідних. Та звідки добути ці однорідні факти? Тільки їх близький розгляд може показати цю однорідність. Але як її схопити? Засобом для цього уловлювання є принагідно алегорія. Інакше розповідь байки служить зосередженням багатьох часткових випадків, до яких застосовується. Застосовування до однієї й тієї ж точки встановлює рівність між окремими випадками й підносить їх до узагальнення. [...]

[...] Те, що ми нашою мовою називаємо підцензурністю, безперечно, до деякої міри брало участь не у винаході напущення взагалі, а у винаході окремих алегорій.

Той погляд, що байка вигадана, щоб приховати істину, припускає, певна річ, що спочатку є в чистому вигляді та істина, яка одягнута в байку, а потім іде саме одягання її у форму байки з тим, щоб уникнути нарікань і кари. [...]

[...] Походження алегорій не могло бути таким.

По-перше, байка зокрема й алегорія загалом існують там, де переслідується мета не практична, а мета пізнання теоретична й де так звана гола істина, якби вона могла бути сприйнята безпосередньо, не могла б викликати ні в кого роздратування. По-друге, якби таким було дійсне походження алегорії в байці, то оскільки інші алегорії, тобто всі поетичні твори без винятку в цьому відношенні, за алегоричністю подібні з байкою, потрібно було б припустити таке походження й поезії загалом, що просто немислимо. Нарешті, по-третє, те, що я намагався [...] показати на байці й що можна було б показати на інших видах поетичних творів, а саме, що алегорія служить зосередженням, біля якого гуртуються (думкою) окремі випадки, з яких потім виходить узагальнення або, якщо хочете, напущення. *З цього випливає, кажучи іншими словами, що байка є за-*

сіб пізнання, узагальнення, морального повчання і як засіб не може йти за тим, що ним досягається, а повинна передувати йому, тобто що, взагалі кажучи, буває не так, що спочатку беруть абстрактне положення, а потім придумують до нього образи, а, навпаки, образ передує тій загальній істині, яка, до речі, не завжди гірка. Тому байка є більш елементарний, більш простий, більш загальнопоширений, як кажуть, популярний спосіб пізнання, ніж науковий. Тому те, що можна назвати підцензурністю, може бути не причиною винаходу образу, а тільки умовою, яка спотворює цей образ, сповільнює й послаблює його дію, а не створює. [...]

[...] Кажучи про певний рід поетичних творів, ми обертаємося у сфері абстракцій. Абстракції складають, напевно, мету нашої думки. Але чи це так насправді? Чи буде задоволена наша думка, якщо вона буде наповнена самими абстракціями, такими, як, наприклад, план міста, карта країни, схематичне зображення людської фігури? Або, якщо уявити собі, що хто-небудь обмежується тільки математичною формою людської думки, найбільш абстрактної, яким буде стан цієї людини й ставлення її до всього навколишнього? Це важко собі уявити. В усякому разі це явище було б надто потворне. Абстракціям протиставляють конкретні сприйняття, з яких їх одержують; але на самих конкретних сприйняттях не може заспокоїтися думка, бо процес узагальнення притаманний людській природі.

Узагальнення цінне для нас тільки в тому випадку, якщо під ним ми маємо конкретні сприйняття, з яких воно одержане. [...]

[...] Кажучи про поетичні твори, необхідно прагнути не стільки до того, щоб давати якомога більшу кількість узагальнень, скільки до того, щоб вони були по можливості не пусті, а повні конкретних сприйнять. [...]

[...] Якщо в нашому житті немає випадків, до яких ми можемо застосувати байку, то ми не можемо відчуті її придатності; і якщо ми хочемо оцінити, то ми повинні по-

шукати в своїй пам'яті такі випадки, до яких можна її застосувати.

[...] Певна частина байки стає прислів'ям завдяки тому, що інша частина її міститься в думці й готова з'явитися на нашу першу вимогу для пояснення цього вислову; але перша частина байки, наявна, залишається без будь-якої зміни.

Інший прийом перетворення байки на прислів'я полягає в тому, що не вислів, а весь зміст байки робиться прислів'ям. Наприклад, «кобила з вовком тягалась, тільки хвіст та грива зосталась» або «він і долотом рибу ловить». [...]

У прислів'ї зміст байки може бути поданий як натяк:

а) *або таким способом, що від байки залишиться тільки один кінцевий вислів [...];*

б) *або таким чином, що весь зміст байки складає прислів'я.*

Так само як байка, може бути стиснуте й усяке інше оповідання, яке не відноситься спеціально до цього виду поетичних творів. Відносно форми, в якій відбувається це стиснення, можна помітити, що або залишається та ж сама форма, яка була в байці або оповіданні, тобто *зображення конкретної події*, окремого випадку, наприклад: «Повадилася кувшин по воду ходити, там ему и голову сложить», «Бив циган матір, щоб жінка боялась». Або робиться *узагальнення такого випадку*: наприклад, стосовно до першого прислів'я може служити узагальнення: «До пори жбан воду носить»; стосовно до другого: «Кошку бьют, а невестке заметку дают».

Інший вид скорочення в прислів'я — скорочення не самого образу байки, а висновку, узагальнення, життєвого правила, добутого завдяки цьому образу або завдяки іншому образу в подвійній байці. Для того щоб мати право сказати, що таке повідомлення одержано за допомогою образу, який міститься в байці або іншому поетичному творі (казці, романі, комедії), потрібно, щоб у самому узагальненні залишався слід образу.

У протилежному разі, тобто якщо узагальнення не буде містити в собі сліду свого походження від образу, ми дістанемо інший вид прислів'я, саме безобразний вислів морального змісту, на зразок, наприклад, «на худо и дурака станет», «береги денежку про черный день» і т. д. [...]

[...] Значення байки й інших поетичних творів (для нас у цьому відношенні байка може служити типом поетичних творів) полягає саме в тому, що вона служить відповіддю на запитання, які виникають з приводу окремого складного випадку.

Байка й інші поетичні твори пояснюють нам цей частковий випадок, зводять безліч різноманітних рис, які містяться в ньому, до незначної кількості.

Те ж саме, тільки з більшою стислістю, робить прислів'я. Звичайно, послуга цих поетичних творів для думки була б лише негативною, була б зовсім не послугою, якби та різноманітність рис, яку замінено поетичним образом, зникла з нашої пам'яті. Але насправді так не буває. *Поетичний образ дає нам тільки можливість замінити масу різноманітних думок відносно невеликими розумовими величинами.*

Ці відносно невеликі розумові величини кожний раз є заміниками тих мас думок, з яких вони виникли і які навколо них групувалися. Людина, яка розпоряджається свідомо значною кількістю поетичних образів, розпоряджається ними так, що вони вільно приходять їй на думку, тим самим буде мати в своєму розпорядженні величезні мислені маси. Це можна порівняти з тим, що робить алгебра стосовно до конкретних величин. Хто має алгебраїчне розв'язання задачі або може його одержати, коли захоче, той підставить під алгебраїчними знаками певні величини й одержить потрібне йому арифметичне розв'язання. *Цей процес можна назвати процесом згущення думки;* він відбувається не тільки за допомогою поетичних творів, не ними одними, а проте й ними. Зважаючи на це, можна напевне сказати, що поетична діяльність є однією з го-

ловних підойм до ускладнення людської думки й до прискорення її руху. Перед людиною є світ, з одного боку, нескінченний у ширину, в просторі, а з другого — нескінченний у глибину, нескінченний за кількістю спостережень, які можна зробити в найобмеженішому просторі, вникаючи в один і той же предмет. Тим часом те, що називають людською свідомістю, те, що ми не можемо собі інакше уявити, як у вигляді маленької сцени, на якій по черзі з'являються й сходять людські думки, надто обмежене.

Єдиний шлях до того, щоб обійняти думкою якомога більшу кількість явищ і їх відношень, полягає в тому, щоб прискорити вихід на сцену й сходження з неї окремих думок, що поміщаються на цій сцені. Мистецтво загалом, і зокрема поезія, прагне звести різноманітні явища до порівняно невеликої кількості знаків або образів, і ним досягається збільшення важливості розумових комплексів, що входять у нашу свідомість. Для кого поетичний образ є зосередженням десяти, двадцяти, тридцяти окремих випадків і для кого ці окремі випадки пов'язалися між собою й утворили абстрактний висновок, для того поетичний образ змістовніший, багатозначніший, ніж для того, кому він говорить тільки те, що міститься в самому образі. Тому, вживаючи те ж саме переносне висловлювання, *на сцені думки* людини, для якої поетичний образ багатозначний і повний змісту, цей поетичний образ представником тисячі окремих думок, тим часом як для іншої той же самий образ є представником тільки самого себе.

[...] Всяке слово, висловлювання, всяка фраза, що має зміст, є певний знак, певний образ нашої думки, але не всяка фраза є прислів'я, поетичний твір. [...]

[...] Асоціацією, сполученням думок, називається такий зв'язок думок, внаслідок якого, якщо вам прийшло в голову А, то слідом за тим вам спадає на думку В, С, D... Чим неминучіше вам з приводу А спадає на думку В, тим сильніша асоціація. [...] Те, що ми називаємо оригінальністю думки, у багатьох випадках залежить від існування в лю-

дині особливого роду асоціацій думки. Ця оригінальність у багатьох випадках, напевно, залежить від попереднього заняття, роботи думки. Наприклад, якщо вся думка людини була спрямована на грошовий заробіток, то від всякої речі вона перейде на питання про ціну, на питання про карбованець, про гроші, тоді як інша сторона речі може випасти з її уваги.

Мова виникає від асоціацій подібного роду і, навпаки, дає початок новим асоціаціям. Можна думати, що до перетворення алегоричного образу в прислів'я трапляється обставина, що полегшують його. [...]

Таким чином, висловлювання з прямим найближчим значенням при переході його в прислів'я — поетичний твір — стає *алегоричним образом*. [...] Одну з умов байки становить те, що вона зображає дію або низку дій. Якщо ж зображається не дія, а предмет, наприклад, як стародавні зображали сон у вигляді юнака, який спочиває на ліжку, оточеного квітами маку, то це буде *емблема*, а не оповідь, не байка, не розповідь якогось іншого роду.

Те, що у нас прийнято називати приказкою (термін, який штучно створений людьми книжними), відноситься до прислів'я так, як емблема до байки. Саме байка й прислів'я [...] служать відповіддю на питання, що викликане життєвим випадком, який можна розкласти на одну або кілька дійових осіб з їх якостями, на одну або кілька дій з їх ознаками. Такий випадок може бути заплутаний, неясний для тих, які, зокрема, цей випадок знають. [...] Приказка так само, як і емблема, є поетичний, тобто алегоричний образ, образ не складного зчеплення осіб і дій, а одного з елементів цього зчеплення, отже, окремо взятої особи, якості, дії. Якщо це так, то *приказка є елемент байки або прислів'я, що частково походить від прислів'я й байки як залишок, згущення їх, почасти розвинувся до них*. Наприклад, якщо ми з приводу певної особи говоримо: «Це свиня під дубом», так само — «собака на сні», «вовчий рот», «лисячий хвіст» [...] — це будуть приказки.

[...] Скорочення або згущення прислів'їв приводить нас до окремих висловів: «на руку», «по нутру», «в тупик» або до одного слова: «сдуру», «везет».

Ці окремі вислови залишаються образними; а якщо прийняти образність як неодмінну умову поетичності, то ми приходимо до того, що окреме слово, як «везет», є поетичний твір.

Величезна частина слів, які ми вживаємо несвідомо для нас,— твори поетичні й за істотними своїми елементами нітрохи не відрізняються від інших великих творів: прислів'їв, байок, драм, епопей, романів. Різниця буде полягати тільки в ступені складності й у всьому тому, що залежить від складності. Якщо це так, то виходить, що ми, самі того не знаючи, почасти з переказів, а почасти незалежно від переказів, вживаємо поетичний твір як щось таке, без чого наша думка зовсім неможлива. [...]

[...] У слові ми знаходимо ті ж елементи, які зустрічаються в більш складних творах словесності. Якщо розгляд більш складних словесних творів дає нам можливість розуміти окремо взяті слова, мову, незалежно від того, що нею виражається,— то, навпаки, увага до найпростіших, постійно повторюваних явищ, таких, як слово, полегшує розуміння явищ більш складних. Тільки увага до того, що відбувається в слові, мові, мені здається, переконливі докази положення, яке я повторюю декілька разів, саме що поезія або, точніше кажучи, поетичне мислення є однією з двох однаково необхідних форм думки в слові, тобто такої думки, яка потребує для свого виявлення виникнення слова. [...]

[...] Кожного разу, коли нам вдається проникнути в минуле слова, пояснити його етимологію, ми дізнаємося, що відоме значення раніше, ніж стало прилягати до звука безпосередньо, було репрезентоване певною ознакою, взятою з кола думок, що передували виникненню самого слова. Всяке вдале етимологічне дослідження приводить нас до відкриття, що за значенням певного слова лежить уявлення, образ. Є слова із втраченим уявленням, відносно яких

ми не можемо сказати, що вони значать, наприклад, слово *дом*. Якщо ми скажемо, що корінь у нього той самий, що в латинському *domare* (приручати), то скажемо цим дуже мало. Справа в тому, що саме дієслово це — похідне. Ми не знаємо, за якими ознаками виникло слово *дом*. Але коли з цього слова зробити нове слово, то для цього нового значення з попереднього значення буде взято уявлення, образ. Наприклад, якщо сказати, що такий-то юрист так ознайомився з певною юридичною справою, що він у ній *дома*, то тут із значення слова *дом* для нового значення взято тільки одну ознаку, а саме, що певна особа почуває себе в цій юридичній справі так, як почуває себе в своєму домі. Тут слово з новим значенням стає знову поетичним твором. На підставі такого досвіду ми можемо сказати загалом, що спочатку, під час свого виникнення, всяке слово без винятку складається з трьох елементів: по-перше, членороздільного звука, без якого слова бути не може; по-друге, уявлення і, по-третє, значення слова.

Звук і значення назавжди залишаються незмінними частинами слова. Без одного з цих елементів немає слова. Безглуздий звук не є слово, і, навпаки, значення, яке не супроводжується членороздільним звуком, не є слово; але третій елемент слова, те, що ми називаємо уявленням, з часом зникає. Його зникнення й дає нам другий вид існування слова. Цей другий вид без уявлення або з втраченим уявленням і відповідає другій формі словесної думки, саме формі прозаїчній. [...] Причина перетворення поетичного слова на прозаїчне, або слова з уявленням (в якому є порівняння) на слово без уявлення, полягає в розширенні значення слова; а саме розширення значення відбувається за допомогою поетичної форми. Ця постійна зміна поетичного й прозаїчного мислення йде без кінця і назад, і вперед. Отже (коли це все справедливо), зовсім по-дитячому міркують ті, які на підставі того, що їм здається, ніби певного роду поетичні твори менш вживаються тепер, ніж інші, кажуть, що поезія сьогодні підупадає, що думка сучасної

людини переросла поетичні форми і т. д. Те спостереження над окремими словами, яке ми зараз зробили, говорить нам, що ми потребуємо щохвилини поетичної форми саме тому, що у нас у мові постійно відбувається дрібне, але в результаті могутнє перетворення поетичних форм на прозаїчні, і, навпаки, виникають нові поетичні форми з прозаїчних. Для створення думки наукової поезія необхідна; але з цього не випливає, щоб ця необхідність однаково відчувалась і мовцем, і слухачем. Дуже можливий і такий випадок, коли слухач вимагає прозаїчної відповіді, тобто відповіді, суть якої в розкладенні певного предмета на його ознаки, а мовець замість такого розкладення подає йому порівняння, тобто говорить мовою поетичною. Звичайно, для мовця існує необхідність говорити так або інакше; де не вистачає поняття наукового, там з'являється образ, слово. Подібного роду поетичні відповіді, необхідність говорити поетично виникають і в людей, котрі стоять на високому ступені наукового розвитку. Де не вистачає наукового поняття, там виступає на сцену поетичний образ. [...]

ІЗ ЗАПИСОК З ТЕОРІЇ СЛОВЕСНОСТІ

Визначення поезії (родова ознака й видова відмінність)

Найзагальніший рід — *людська діяльність*. Розглядувана загалом, у межах людського пізнання, ця діяльність не має зовнішньої мети, тобто людина працює й відпочиває, або, інакше, насолоджується з тим, щоб і в майбутньому можна було робити те ж саме й краще. Ми маємо при цьому дві мети: збереження себе (діяльність егоїстична) та інших (сім'ї, роду, племені, народу та ін.— діяльність, що впливає з любові до інших). Ця діяльність спрямована або а) переважно на створення (тобто, власне, видозмінювання, пристосування й знищення) речей: їжі,

одягу, житла й того, що опосередковано до них відноситься, як, наприклад, засоби пересування, мисливства, війна; або б) переважно на видозмінювання самого виробництва, тобто спочатку — виробника, людини (діяльність виховна).

Це й практика й теорія в широкому розумінні слова * — сторони, що розрізняються тільки думкою, а в дійсності тісно пов'язані. Перша (практика) сама по собі була б недостатньою для продовження діяльності, бо не давала б можливості змінити її при зміні умов. Виняткова практичність, якби була можливою, була б смертю людства. Наприклад, для чого була б виучка волів, виготовлення плуга й запаси насіння, якби людина не знала й не повідомляла іншим, що, коли і як з ними робити? Те ж і щодо виняткової теоретичності **.

Все, що входить у теорію, хоч би й не мало видимого зв'язку з виробництвом речей, є практичним у тому розумінні, що воно змінює виробника; але є ступені практичності, тобто сили й поширення видозміни людини, що залежать від теорії.

Виділення мистецтва у вузькому розумінні, або *образотворчих* мистецтв і музики, засноване на тому, що твори їх мають відмінною ознакою красу, породжує важке питання: що таке краса? Відповідь: «єдність у різноманітності» — надто загальна, бо під неї підійде будь-яке знаряддя і будь-який твір природи. [...]

Ремісничі твори. Користування результатами практичної діяльності відбувається при посередництві як нижчих чуттів (загального чуття, дотику, смаку, нюху), так і вищих (зору й слуху — наприклад, зорова й слухова труба). Користування теоретичною діяльністю — тільки за допомогою зору й слуху, оскільки враження нижчих чуттів повідом-

* Теорія у вузькому розумінні є наука.

** Протиставляючи *utile* і *dulce*¹, можна прийти до того, що мистецтво не має користі, тобто шкідливе, — середини немає.

ляються іншим, і то до певної міри, лише за допомогою слова. В цьому відношенні теоретична діяльність поділяється так. *Зір*: архітектура, скульптура, живопис, міміка (незалежно від танцю); *зір і слух*: танець (під музику); *слух*: музика і слово (поезія, наука).

Віднесенням мистецтв (разом з наукою) до теоретичного відділу діяльностей уже в певній мірі спрямовується й передрішається питання про застосування мистецтва і про мистецтво для мистецтва.

Перші три все-таки виробляють речі, тобто видозмінюють матеріал, зовнішній стосовно до людини і тому більш споріднений з діяльністю практичною, ніж інші, які лише суть видозмінювання безпосередніх виявлень людини, її рухів, голосу.

Твори перших *стійкі*. Користування творами архітектури, скульптури й живопису пасивне в тому розумінні, що глядач не потребує відтворення цих творів. Твори решти суть *чисті діяльності*. Для нового користування ними необхідно кожний раз їх відтворювати. Кожного разу вони народжуються заново. Стани закріплення їх видимими знаками є не дійсним їхнім існуванням, а лише допомогою для їх відтворення.

Проте твори й перших трьох непередметні в тому розумінні, що матеріал має в них лише другорядне значення порівняно з формою. В мистецькому будинку, статуї, картині для нас істотні лише відношення, котрі сприймаються зором. Отже, вони формальні.

З предметністю творів архітектури, скульптури й живопису зв'язане те, що у творах їх може поєднуватися практичність, ремісництво з теоретичністю й художністю. Ремісничий твір може бути одночасно художнім і був таким з часів печерної людини; але користування ним розмежовує в ньому ці сторони. Так, стіл як твір архітектури, скульптури й живопису, одяг як твір скульптури й живопису можуть бути цінними для нас лише зі своєї формальної сторони, лише за тим враженням, яке вони справляють на

зір, незалежно від зручності й міцності. Художність у них може не збігатися з практичною придатністю (наприклад, незручні зачіски диких і цивілізованих, болючі татування).

Художній і теоретичний твір загалом і зокрема слово (на думку В. Гумбольдта) відрізняються від ремісничого твору, зокрема зовнішнього знаряддя, тим, що в останньому категорія мети і засобу в часі відокремлені, а в першому збігаються. Іжа спочатку готується, потім вживається. Знаряддя спочатку виготовляється, тобто служить засобом для зовнішньої стосовно до нього мети, й при цьому псується. Покращення знаряддя від вживання, наприклад, коли від гри поліпшується скрипка, входить у поняття його виготовлення.

Тим часом мета теоретичного (художнього й наукового) твору є видозміна внутрішнього світу людини, і оскільки ця мета стосовно до самого творця досягається одночасно зі створенням, то можна сказати, що художній (і науковий) твір в один і той же час є стільки ж мета, скільки й засіб, або що в ньому категорії мети й засобу, збігаючись у всіх своїх ознаках, не можуть бути розрізнені. Лише здається, що таке розмежування є в ораторській мові, спрямованій на волю слухачів. Ораторська, як і будь-яка, мова є насамперед знаряддям думки для самого оратора: вона під час проголошення вперше об'єктивує, створює цю думку в її остаточній формі; по-друге, в слухачеві вона одночасно з розумінням, засвоєнням є пружиною настрою (який і є метою), який може мати наслідком інші дії.

Мистецький будинок, статуя, картина псуються, але не від того, що на них дивляться, а незалежно від цього,— від розкладу речовини; спотворення пісні, вчення відбувається не від користування ними, а від неповного використання, отже, від некористування, від недостатнього засвоєння. Навпаки, повне засвоєння є удосконалення. (Наприклад, народна пісня, відтворена талантом, озброєним усіма засобами сучасного мистецтва й знання).

У відмінності речі (будинок, статуя, картина) й діяль-

ності (міміка та ін.) міститься вже те, що враження від перших трьох — просторові, від решти — часові. В перших оку дана одночасно різноманітність кольорової поверхні. Вони зображають один момент, що містить у собі різноманітність сприйнять; зображення руху частково зовсім недоступне (архітектура), частково (в статуї, картині) можливе лише в такий спосіб, що художник зображає такий момент дії, який примушує глядача вгадувати моменти, що передують даному й слідує за ним (Лессінг, «Лаокоон»). Найзагальніший зміст решти є рух, дія. В них враження зору (міміка, танець) і слуху (музика, поезія) складають ряд, ланцюг, ланки якого відсовуються в минуле, залишаючись лише у спогаді, в міру появи наступних.

Всі види словесного поетичного й прозаїчного викладу зводяться до одного — розповіді, бо вона перетворює низку одночасових ознак на низку послідовних сприймань, на зображення руху погляду й думки від предмета до предмета; а міркування є розповідь про послідовну низку думок, які приводять до певного висновку. В мові опис, тобто зображення рис, що одночасно існують у просторі, можливий тільки тому й лише настільки, наскільки опис перетворений на розповідь, тобто на зображення послідовності сприйнять.

Поділ теоретичних діяльностей на дві групи — просторову й часову — має генетичне, родовідне значення. Подібність в основних рисах мистецтв, що входять у ці дві групи, може служити вказівкою на те, що мистецтва відособились, відокремились із двох основних. Скульптура й живопис відокремились від архітектури. Музика інструментальна, яка й донині нерозривно пов'язана з поезією, вишла зі співу, сполученого з танцем (хори стародавньої трагедії, нинішні танки, нинішня опера).

І донині, незважаючи на свою самостійність, мистецтва поєднуються між собою в названі дві групи й дають у цьому поєднанні більш строгу єдність враження, ніж при поєднанні двох цих груп між собою (в опері — музика, спів і міміка, з одного, і декорація, з другого боку).

Різницю між мистецтвами становить відмінність уживаних ними засобів.

За предметом найближчі між собою живопис (respective скульптура) й поезія; але «живопис... використовує (як знаки) постаті й фарби в просторі, поезія — розчленовані звуки в часі». Звідси випливає, що «знаки, розташовані один коло одного, можуть означати тільки речі, які або цілком, або частинами своїми існують одна коло одної», тобто «тіла з їхніми видимими властивостями», що «знаки, які йдуть один за одним (слова.— *О. П.*), можуть виражати тільки предмети, які і в дійсності уявляються нам у часовій послідовності», тобто що «події становлять справжній предмет поезії» (17, розд. XVI). Як розширює живопис доступне йому зображення моменту?

Коли художник (як багато давніх) «на одній картині зображає два необхідно віддалені один від одного моменти часу, наприклад, Фр. Маццуолі — викрадення сабінянок і замирення їхніх чоловіків з їхніми родичами, або як Тіціан — цілу історію блудного сина: його розпусне життя, злигодні й каяття», то він вторгається «в сторонню для нього галузь поезії» (17, розд. XVIII), притому марно, бо тут стільки картин, скільки моментів.

Коли поет, перераховуючи один за одним різні предмети, «які треба побачити зразу, щоб уявити собі цілість», думає, що «таким чином можна встигнути дати повний і живий образ речі, яка описується», то він «вривається в царину художника й надаремне витрачає багато уяви» (17, розд. XVIII). Він сам замінив просторові відношення послідовними, розклавши (одночасово) ціле на частини, а від читача вимагає виконання «незрівнянно важчого завдання, яке часто неможливо виконати: відновлення одночасно цілого з цих частин».

Чим важче виконання такого завдання, чим більше марно витрачаються зусилля, тим менше задоволення і тим, отже, недосконаліший опис в художньому відношенні.

Перерахування одночасових ознак буває потрібно для

утворення абстрактного поняття про предмет. Це справа прозаїка, який не вимагає від читача зусиль уяви. Слабкі описи проміжні, які не дають ні ясності поняття, ні живості поетичного образу.

Мимоволі мова примушує нас розкладати одночасно образи на низку послідовних дій думки*, з яких кожна (слово) дає не більше однієї ознаки. Добровільно підпорядковуючись цьому, поет не йде далі. «Гомер не змальовує нічого, крім послідовних подій, а всі тіла, всі окремі речі він показує лише їхньою участю в тих подіях, притому звичайно не більше як однією рисою» (17, розд. XVI). Наприклад, коли хоче він показати колісницю Гери, він примушує Гебу складати її з окремих частин (див.: 12, V, 722). [...]

Те ж саме стосовно краси зовнішності. Поет «відчуває, що ті елементи, перераховані один по одному, не можуть справити такого враження, яке б справили, якби були розміщені один біля одного; що після того, як їх перераховано, наш погляд не збере окремих елементів в один гармонійний образ; що людська фантазія не здатна була б уявити, яке враження справили б ті вуста, той ніс і ті очі разом, якби ми не пригадували собі бачені в дійсності чи в мистецьких творах ті елементи, скомпоновані в одне ціле» (17, розд. XX).

«Для ока (в картині, статуї або в натурі.— О. П.) розглядувані частини постійно залишаються на видноті, і воно знову й знову може їх оглянути» (17, розд. XVII). Притому визначеність враження зору така, що ми можемо зберігати в пам'яті, живо уявляти собі, відтворювати обриси, барви обличчя, місцевості. Так само ми можемо живо пам'ятати і відтворювати послідовність музичних звуків, незважаючи на те, що звук щезає, змінюючись іншим. Тим часом слово, змінюючись, подібно до звуку, іншим, відрізняється тим, що служить лише дуже невизначеним знаком обрису, кольору, звуку. «І стосовно змалювання краси Гомер є взірцем

* Слів, бо кожне слово є акт думки.

над взірцями. Він каже: Нірей гарний; Ахілл був ще кращий; Єлена мала божественну красу. Але ніде він не вдається до докладного опису тієї краси. А тим часом усю поему побудовано на Єлениній красі» (17, розд. XX). Він побіжно згадує, що у Єлени були білі руки (12, III, 121) й прекрасне волосся; але те, що не можна описати по частинах і в деталях, Гомер уміє показати іншим чином, саме дією його на інших. [...]

Подібні прийоми помічені (6, т. 1, 63—64) не в одних гомерівських піснях. Багато прикладів можна знайти в російській і сербській народній поезії. [...]

Правило зображує дію не моментом, а протяжністю, рядом моментів виражається в російських і українських піснях у самому вживанні наших недоконаних дієслів там, де сучасна людина поставила б доконані.

Сучасний поет самою швидкістю течії своєї думки поставлений у дещо інші умови; але є вимоги поетичної винахідливості і разом збереження сил читача, обов'язкові для нього тією ж мірою, в якій вони були для давнього поета.

Внаслідок тієї уваги до зовнішньої природи й того ступеня її вивчення, які позначилися на нинішньому розвитку ландшафтного живопису, сучасному поетові доводиться змальовувати пейзажі частіше й детальніше, ніж давньому. У нього більше спокус перебрати міру, більше можливості для зловживань.

Не можна обійтися без простого зіставлення частин ландшафту, але при цьому необхідно вжити заходів, щоб полегшити читачеві синтез. [...]

а) Необхідно уникати дрібності, частин. [...]

б) Пам'ятаючи однакове відношення слова до явищ світла й звуку, не зупинятися винятково на точці зору митця, але не залишати її зовсім, зв'язуючи явища, які належать іншим чуттям, з видимим предметом.

а) Заради конкретності зображення триматися суб'єктивної точки зору, тобто своєї або уявного глядача.

г) Не примушувати довільно змінювати цю точку зору,

наприклад: то віддаляти чи підносити її так, що картина перетворюється на географічну карту, то наближати її на відстань кількох кроків чи навіть простягнутої руки. Але там, де необхідність змушує робити це, тобто сам поет змінює точку зору, чітко робити це, вести за собою читача. [...]

д) Пам'ятати, що «кожна поетична картина вимагає попереднього ознайомлення читача з предметами, які на ній змальовано» (17, розд. XVII).

Родовідна мистецтва. У поділі мистецтва на дві галузі — просторову й часову — міститься вказівка на їх родовідні відносини.

Коли при нинішній відособленості й самостійності мистецтв до них усіх вдаються для створення загального враження, як в опері, ми бачимо, що декорація (тобто архітектура, скульптура й живопис), з одного боку, музика, танець і міміка, поезія,— з другого, утворюють між собою більш тісні поєднання, ніж ці групи між собою.

Такі два поєднання, дані одночасно, завжди більш-менш оспорюють одне в одного силу враження й прагнуть відтіснити одне одного назад.

Архітектурні форми, охоплюючи собою скульптурні й живописні, дають загальні вказівки на поділ, величину й до деякої міри на характер цих останніх, не зумовлюють їх часткового змісту. Подібні відношення зв'язку загального й часткового існують між музикою й поезією. Нинішня складність музичних творів і самостійність інструментальної музики зменшується в напрямі до минулого; чим далі в старовину, тим більш службовим було відношення інструментальної музики до співу й поезії. Чим більше музичний інструмент зводиться нанівець, замінюючись людським голосом, тим загальнішим стає правило, що пісня співається для змісту. [...] Протилежне явище — коли, як у концертному й почасти оперному співі, спів не залежить від пісні й голос розглядається як музичний інструмент. Ця крайність викликає нові спроби до злиття музики й поезії і створення виразного співу й зображувальної музики.

Те ж — про балет. На відносно первісному ступені зв'язку музики й поезії, наприклад, у російській народній пісні можна побачити, як музичний період і його частини відповідають синтаксичному; але тут же вбачається різниця в засобах, цілях поезії й музики.

Музика відноситься до поезії, як архітектура до скульптури й живопису.

Поділ пісень за наспівами науковим був би тільки відновленням, виправленням і закріпленням асоціацій, що вже існують у думці співаків. Коли Ст. Веркович запитав у Дафіни з Сереча, від якої записав 270 пісень, як їй приходять на пам'ять пісні, вона відповідала, що вона знаходить пісні тільки за наспівом, тобто тільки згадає наспів, чутий ще в молодості, зараз же приходять їй на пам'ять і пісня (9, 1, XVI).

За кількістю частин музичного періоду можна судити про кількість синтаксичних частин розміру; але вгадати, які саме будуть ці останні, неможливо, бо, наприклад, та ж музична фраза відповідає в одному випадку визначенню й визначуваному (червона калинька), в іншому — обставині й підмету+присудок (там дівчина журилася). Неможлива точна відповідність наспіву й лексичних значень слів пісні.

Знаменність слів дає кожному ті ж уявлення, що збуджують певні образи й через їхнє посередництво почуття. Ні окремі звуки наспіву, ні його фрази не мають і тієї знаменності, яка залишається за окремими словами, вирваними зі зв'язної мови. Наспів як єдність частин також не має тієї безпосередньої знаменності, яку мають твори образотворчих мистецтв: живопис, поезія. Він як твір архітектурний не зображає нічого зовнішнього, даного в природі; він збуджує первісно лише невизначені почуття задоволення з незліченними відтінками радості, веселості, бадьорості до мимовільних ритмічних рухів, суму або печалі до сліз, спокою до засипання; а ці почуття за сприятливих умов можуть викликати низки образів. [...]

Якщо музика виникла зі співу, поезії, то віршування,

розмір — зі зв'язку слова із співом. Виділенню інструментальної музики відповідає відокремлення складних поетичних творів, не зв'язаних ритмічністю.

Слово і його властивості. Мовлення й розуміння

Зрозуміти дію слова, і зокрема поезії, можна, звичайно, тільки спостерігаючи властивості самого слова.

Ставлення мовця до вживаних слів подвійне *. По-перше, до значної частини цих слів він ставиться майже так, як дитина, яка вперше знайомиться зі звуками і значенням. Ми говоримо дитині, вказуючи на речі або зображення: це *будинок, ліс, сіль, сир*; це рослина — *донник*. Дитя за нашими вказівками, але самостійно складає собі відповідні образи й поняття. Ми навмисне або ненавмисне не дозволяємо йому зійти зі шляху, який визначений переказом, тобто назвати, наприклад, *будинок лісом, сіль сиром*; але, звичайно, навіть при бажанні не можемо пояснити, чому *сіль* не називається *сиром*, і навпаки. Єдине пояснення: так говорять, так говорили з давніх-давен. Отже, в цих випадках під тиском переказу значення безпосередньо й несвідомо приймає до звуку.

По-друге, до іншої частини слів ми ставимося більш активно. Саме варто вжити такі слова в переносному, похідному значенні або утворити від них нові, і підстави такої дії виявляться, будуть тим виразнішими, хоча б ми і не в змозі були дати за них звіту ** — наприклад, коли ми говоримо: я тут (тобто в цій справі, в цьому колі думок) *«дома»* або

* Стосовно до слова можливі два питання: що воно значить і як (яким чином) значить? Відповіддю на друге питання служить вказівка на значення попереднього слова й на *відношення* цього значення до нового.

** Приклади, які сюди відносяться, в творах «Думка й мова», в першому томі «Із записок з російської граматики», «Із лекцій з теорії словесності. Байка, прислів'я, приказка».

«я тут (як) в лісі», «чим далі в ліс, тим більше дров», «вовка як не годуй, він все в ліс дивиться». У останньому прикладі «в ліс» означає приблизно те ж саме, що «геть», тобто в бік, протилежний домашньому, дружньому, симпатичному, і це значення відображене або, кажучи психологічним терміном, *представлене* ознакою, взятою зі значення «в ліс». Будь-яке вдале дослідження етимологічно неясного слова приводить до відкриття в ньому такого уявлення, яке зв'язує це слово зі значенням попереднього слова і т. д. у недосяжну глибину віків. Те ж саме і в застосуванні до окремих формальних елементів слова, наприклад, *a* в *дом-а*.

[...] Похідні значення також можуть бути дані переказом; але вони могли б і дійсно бути створені заново. Справа тут не в цьому, а лише в тому, що переказ може передавати слово з виразним уявленням.

Кожне створення нового слова з попереднього створює разом з новим значенням і нове уявлення. Тому можна сказати, що спочатку кожне слово складається з трьох елементів: єдності членороздільних звуків, тобто *зовнішнього знака* значення; *уявлення*, тобто *внутрішнього знака* значення, і самого *значення*. Іншими словами, в цей час у двоякому відношенні є (в наявності) *знак значення*: як звук і як уявлення.

Звук і значення назавжди залишаються неодмінними умовами існування слова, уявлення ж втрачається*. Цю втрату можна пояснити так. За допомогою слова відбувається пізнання. Пізнання є приведення у зв'язок пізнавального (Б) з раніше пізнаним (А), порівняння Б з А за допомогою ознаки, спільної й тому й іншому, взятої з А, ознаки, яку ми позначимо *a*. Життя слова становить його вживання, тобто застосування до нових випадків. При цьому кількість ознак Б збільшується і їхній зв'язок між собою закріплюється: ознака, яка заново входить в Б, наприклад *б''*, примикає вже не безпосередньо до *a* і А, а через *б*, *б''*.

* Наприклад, *щит*, за-щита; лаяти, брехати.

Таким чином, *a* в числі ознак Б стає несуттєвою. Мовець не зацікавлений у відновленні цього *a*, скоріше, навпаки, воно йому заважає. Тому *a* все рідше й рідше входить у свідомість і нарешті зникає, разом з чим Б, як зрілий плід, який виріс на А, відривається від нього * й за допомогою взятих з них уявлень *b*, *b''*, *b'''* стає основою для утворення В, Г та ін. Прикладом може служити утворення низки значень *защита* (Б) з *щит* (А), *кожа*.

Інакше: дія думки у слові, що виникає, становить порівняння двох мислених комплексів, заново пізнаваного (Х) і раніше пізаного (А) через уявлення (*a*), як *tertium comparationis*. Оскільки згадані комплекси завжди більш або менш різнорідні, то слово, що виникає, завжди *алегоричне* в двоякому відношенні: як за відмінністю Х і А, так і за відмінністю *a* і А. Порівняння слід відрізнити від рівняння, в якому обидві величини готові в думці до свого зближення, наприклад $\angle ABC = \angle CBD$, причому все одно, чи порівнюється перше з другим, чи навпаки. У слові це не байдуже. Течія думки спрямована від А до Х, і інтерес зосереджений на останньому. Пізнаване є не тільки відношення Х до А, але і саме Х.

Уявлення виділяє *a* з Б [...]; воно дає а) усвідомлення єдності даних погляду комплексів; б) встановлення єдності зв'язок (комплексів), які даються лише в стихіях; в) через усунення неістотного (*ідеалізацію*) *полегшує* узагальнення, отже, збільшує відстань між людською абстракцією й конкретністю живої думки; г) створює категорію об'єктів думки. Предмет думки А не є $a+b+c$ (ознаки), а разом можливість невідомих *x*, *y*... (див.: 19, 153). Уявлення заміщає собою образ. Звідси більша швидкість думки (див.: 19, 168—169). Шляхом поєднання уявлення з іншими уявленнями відбувається розчленування образу, *перетворення його в поняття*, встановлення зв'язку між думками, їх підпорядкування й супідрядність (класифікація). Розкладення

* Див.: 19, 157—160, 206—207.

комплексу ознак на низку ознак, які мисляться послідовно, прямо впливає на правильність умовиводів...

Вже при самому виникненні слова між його значенням і уявленням, тобто способом, яким позначено це значення, існує нерівність: *в значенні завжди міститься більше, ніж в уявленні*. Слово служить лише точкою опори для думки. В міру застосування слова до нових і нових випадків ця невідповідність усе збільшується. Відносно широке й глибоке значення слова (наприклад, *защита*) прагне відірватися від порівняно мізерного уявлення (взятого з слова *щит*), але в цьому прагненні створює лише *нове слово*. Добуті думкою точки прикріплення підсилюють її ріст. [...]

Що могло міститися в думці до мови? Те, що залишиться, коли вирахувати з наявного складу думки все, що не дано чуттєвими сприйманнями. Чуттями не дана ні субстанція, ні якість, ні дія. Ними об'єднані лише такі в'язки вражень, як *зверь, растение, камень*, але й ці в'язки нерозчленовані; потім — маса незв'язаних вражень.

За допомогою слова людина пізнає те, що вже було в її свідомості. Вона одночасно й творить новий світ з хаосу вражень, і збільшує свої сили для розширення меж цього світу.

Етимологія (наукова чи народна) дуже мало змінює кількісне відношення між словами, які в даний час первісні (тобто словами з втраченим уявленням, безобразними), і словами похідними, переносними, з ясным уявленням, образними. Нехай етимологія пояснить мені, що *донник* є рослина, яка вживається під час хвороби *дена*, що *соль* допускає значення *соленой воды, защита* — значення *кожи, оборона* — значення *бороны* і т. п.; це не примусить мене мислити в подібних словах їх значення *образно*, бо це не змінить раз установленної невідповідності між значенням і уявленням і непотрібності цього останнього. Так історія мистецтва може показати, чому відомі образи, які дійшли до нас, справляли глибоке враження на сучасників; вона може загострити наш розум і побічно вплинути на нашу

власну мистецьку діяльність, але раз застарілий для нас образ «не шевелит» у нас «отрадного мечтанья», історія цьому не допоможе. Із сказаного випливає таке положення: одночасне існування в мові слів образних і безобразних зумовлене властивостями нашої думки, яка залежна від минулого і прагне в майбутнє. Розвиток мови відбувається шляхом *затемнення* уявлення й *виникнення* внаслідок цього й внаслідок нових сприйнять нових образних слів. Треба думати, що в окремих особах, які розмовляють тією ж мовою, кількісна відмінність між образними і безобразними словами може бути дуже велика, але що повинні бути середні межі коливань, вихід за які можливий лише за ненормального стану народу. [...]

Три складові частини поетичного твору

Запропоновані нижче визначення поезії не становлять інтересу новизни, але, можливо, здадуться не зовсім зайвими, зважаючи на те, що в наших підручниках, а почасти і в журнальній критиці, до цього часу, як у сорокових, п'ятдесятих роках, про поезію говорять поетичними образами, порівняннями. Тоді говорилося: «поезія — це не що інше, як пахощі троянди, сон діви, мрія юнака» й т. п. Поезія пояснювалася термінами, які самі вимагають пояснення, а часто й зовсім непоясними. Наприклад, «поезія як *мистецтво* становить собою *сутність* предметів, їх *ідеї* не абстрактно, тобто *не в судженнях*, а конкретно, тобто в образах, за допомогою слова. Образи створюються творчою здібністю, фантазією. Від ступеня її сили залежить більше або менше достоїнство створених образів. Найбільша сила виявляється у створенні таких образів, які в досконалій чистоті й істині втілюють у собі *ідеї* й утворюють з ними *неподільну органічну єдність*» (10, 186). «Ті ж питання про ступінь відповідності форми *ідеї* прикладалися до недавнього часу й до оцінки творів скульптури й живопису» (9, т. II, 104).

«Якщо поетичний твір відрізняється таким поєднанням ідеї й образу (як форми ідеї), що форма цілком відповідає ідеї й дає можливість ясно споглядати її, то він дістає назву мистецького» (10, 186). «Поезія як мистецтво»... Значить, є поезія не як мистецтво, а як що ж? Якщо мається на увазі можливість поетичних творів немистецьких, тобто поганих, то це даремно. Запитують, що таке чобіт і швець, а відповідають, що чоботи й шевці бувають хороші й погані. «Поезія становить *сутність ідеї предметів*». А що таке *сутність*, ідея? Платонове *сутьевов*? Чи є різниця між ними й поняттями? В поезії Державіна виражається ідея «правди» (див.: 10, 184). Таку бліду абстракцію приймають за *сутність*. У такому випадку вже краще Платонова *овца*.

Поезія говорить *не судженнями*; але ми звикли думати, що судження є така форма, без якої ніякий рух цілком людської думки неможливий. Що таке фантазія? Якщо форма може цілком відповідати ідеї, то, щоб судити про це, ми повинні знати ідею автора, що безумовно неможливо. Якщо ж ідея в кожного, хто розуміє, інша, то повна відповідність образу й ідеї неможлива.

З двох станів думки, що виявляються в слові з живим і в слові з забутим уявленням, у сфері більш складного словесного (що відбувається за допомогою слова) мислення, виникає поезія й проза. Їх визначення в зародку лежить уже у визначенні двох згаданих станів слова. Та й інша, подібні мові й іншим мистецтвам, суть стільки ж відомі способи мислення, певні *діяльності*, скільки й *твори*.

Елементом слова з живим уявленням відповідають елементи поетичного твору, бо таке слово й само по собі є вже поетичний твір. Єдності членороздільних звуків (зовнішній формі слова) відповідає зовнішня форма поетичного твору, під якою треба розуміти не одну звукову, а й загалом словесну форму, повнозначну в своїх складових частинах.

Уже зовнішньою формою зумовлені спосіб сприймання

поетичних творів і відмінність від інших мистецтв. Уявленню в слові відповідає образ або певна єдність образів поетичного твору.

Поетичному образу можуть бути дані ті ж назви, які відповідають образіві в слові, саме знак, символ, з якого береться уявлення, внутрішня форма.

Значенню слова відповідає значення поетичних творів, яке звичайно називають ідеєю. Цей останній термін можна було б утримати, тільки очистивши його від трансцендентальностей, які до нього пристали.

Поетичний образ служить зв'язком між зовнішньою формою й значенням.

Зовнішня форма зумовлює образ.

Образ застосовується, «приміряється» (укр. «не до вас приміряючи», наприклад, образне прислів'я); тому образ можна назвати *прикладом*, у старовину рос. *притѣча*, бо вона *притычется*, застосовується до чого-небудь і цим одержує значення. Цим встановлюється межа між зовнішньою й внутрішньою поетичними формами. Все попереднє застосування при розумінні поетичних творів є ще зовнішня форма. Таким чином, у прислів'ї «не було снігу, не було сліду» до зовнішньої форми відносяться не тільки звуки й розмір, але й *найближче значення*.

Якби застосування не відбулося, то могли б бути поетичними окремі слова (чого в наведеному прикладі немає), але цільного поетичного твору не було б (див.: 19, 151—155).

Поезія й проза. Їх диференціювання

Якщо дивитися на поезію передусім і головним чином як на певний спосіб мислення й пізнання, то так само треба буде дивитися і на прозу (див.: 3, т. 1, 631; поезія й філософія). Яким би не було, зокрема, розв'язання питання, чому поетичному мисленню більше (в його менш складних формах), ніж прозаїчному, притаманна музикальність

звукової форми, тобто темп, розмір, співзвуччя, поєднання з мелодією, воно не може підірвати вірність положень, що поетичне мислення може обходитися без розміру та ін., як, навпаки, прозаїчне може бути штучним, хоча й не без шкоди, втілене у віршованій формі, що в ембріональній формі поезії, слові, виразність уявлення або його відсутність не виявляється в звуках (зовнішній, звуковій формі).

Як для визначення поезії звертаємося до її найпростішої форми, тобто слова з живим уявленням, так для генетичного визначення прози слід взяти до уваги таке. Життя такого слова з внутрішнього боку полягає в тому, що навколо уявлення збираються виділені з чуттєвих образів ознаки, доки уявлення не вступить з ними в суперечність або не загубиться в їхній масі як неістотне. Тоді слово втрачає уявлення й залишається лише звуковим посередником між пізнаваним або пояснюваним і поясненням (початкова форма прози). В мові воно є лише короткою формулою, цінність якої в тому, що вона може бути перетворена безпосередньо в певну величину або низку таких величин кожного разу, коли на ній зупинили увагу. Тому, якщо значення слова для думки загалом, без розрізнення двох його станів, можна порівняти з вживанням умовних цінностей у торгівлі, то слово образне — гроші, безобразне — асигнації й векселі. При цьому прозаїчне слово не стане образним від того, що ми, так би мовити, розміняємо його на конкретний образ, що, наприклад, з приводу почутого висловлювання «картина такого-то «Ялиновий ліс» ми одночасно уявимо собі знайому нам картину (її образ), а не будемо викликати в свідомості низки її ознак (поняття) *, які послідовно виникають. В обох випадках, тобто чи заміняється прозаїчне слово

* Якщо наукове поновлення уявлення в слові не робить цього слова для нас поетичним, то з цього випливає: поетичним мисленням є те, для якого образ істотно важливий, так або інакше спрямовуючи думку, змінюючи результати мислення; коли ж значення узагальнилося й зміцніло, то наглядний спосіб його позначення (-дидактичність, наприклад, кілька прислів'їв на одну тему) не зробить мислення поетичним.

образом або поняттям, те й інше прагне до зрівняння з пізнаванням за допомогою цього слова. Зрівняння поняття з пізнаванням є його визначенням. Ускладнення цієї останньої діяльності створює науку.

Найбільш загальні категорії науки, *факт* і *закон*, нагадують категорії мистецтва, зокрема поезії: *образ* і *значення*, але в багатьох відношеннях відмінні від цих останніх.

а) Встановлення факту передбачає в межах всеохоплюючої суб'єктивності людської думки розмежування, що відбулося, сфер об'єктивного й суб'єктивного; воно є результатом критики, тобто сумніву, який завершився свідомим віднесенням мисленого до першої з цих сфер.

На ранніх ступенях розвитку людства й людини панує віра в об'єктивність, істинність думки. Наука й тотожна з нею критика допускає усвідомлення, яке вже появилось, що думки, викликаючи одна одну, можуть собі суперечити, що їхня течія може бути істинною й хибною (див.: 40, 168).

Поетичний образ не має потреби в такій перевірці. Поетична правда, наприклад, виразу «безумных лет *угасшее* веселье» становить здатність або нездатність викликати в думці певне значення, а на перевірку тотожності або нетотожності веселості зі світлом, здатності або нездатності веселості гаснути. Поетична правда — влучність слова. Те ж саме й стосовно до складніших поетичних образів.

б) Та річ кубічної форми та ін., яка лежить переді мною, є не факт, сукупність незліченної кількості фактів і відповідних законів математичних, геометричних, механічних, фізичних, хімічних, природничо-історичних та інших. Від конкретного явища в науковому факті залишається тільки те, що має відношення до відповідного закону. Загальна формула науки є рівняння: *факт* = *закону*. Що не підходить під неї, є заблудження, яке веде до відшукання нової тотожності. Зрозуміло, що без постійного порушення й відновлення закону тотожності не було б людської науки; так само якби рівновага, спокій був не тільки прагненням,

то не було б життя з його ростом і зменшенням. Однак ми можемо спостерігати випадки тривалого збереження рівності між фактами й законами не тільки в математичних положеннях [...], але й у інших [...].

[...] Наукове мислення є висновок від факту як часткового, котрий розглядається в певному відношенні до однорідного з ним закону; [...] *закон однаково виражається в усіх однорідних фактах*; [...] *закон постійний, нерухомий, визначений*, тимчасом як *факти*, з яких він виводиться, *мінливі, рухомі, невизначені*. При цьому можна мати на увазі те, що для пояснення прикладів такої-то загальної властивості трикутників можна взяти будь-який з безлічі можливих трикутників; [...]. Закон відносно нерухомий і в іншому розумінні. Він видається більш об'єктивним, ніж окремі сприймання, бо внаслідок більшої абстрактності різниця в його розумінні різними людьми може не братися до уваги.

Відмінна від цього загальна формула поезії (respective мистецтва) є « A (образ $< X$ (значення))», тобто між образом і значенням завжди існує такого роду нерівність, що A менше X . Встановлення рівності між A і X знищило б поетичність, тобто або перетворило б образ на прозаїчне позначення окремого випадку, який позбавлений відношення до чогось іншого, або перетворило б образ на науковий факт, а значення на закон. X стосовно до A є *завжди щось інше*, часто навіть неоднорідне. Поетичне мислення є поясненням часткового іншим неоднорідним з ним частковим.

Тому, якщо поезія є іносказання, ἀλληγορία в широкому розумінні слова, то проза як вираз елементарного спостереження й наука прагнуть стати в деякому розумінні тотожними (ταυτολογία).

X (значення поетичного образу) помітно змінюється при кожному новому сприйманні A (образу) однією й тією ж особою, а тим більше — іншою; тим паче A (образ), єдино об'єктивне дане в поетичному творі, при сприйманні залишається приблизно незмінним. Тому на протигагу відношенню закону й факту *в поезії образ нерухомий, значення*

мінливе, визначене лише в кожному окремому випадку, а в ряді випадків безмежне.

в) У науці відношення часткового випадку до закону (трикутник АВС — до положення, що «сума внутрішніх кутів дорівнює двом прямим») доводиться через розкладання часткового випадку. Повнота й точність аналізу є мірою сили доведень, вірності загального положення. В поезії (й взагалі в мистецтві) зв'язок образу й значення не доводиться. Образ збуджує значення, не розкладаючись, а безпосередньо. Якби спробувати перетворити вигини поверхонь, що утворюють статую, в ряд математичних формул, то, не кажучи вже про те, що при цьому багато що залишилось би неаналізованим, сукупність цих формул, які сприйняті послідовно, не дала б враження статуї. Ряд цифр, що позначають мелодію, щоб дати музичне враження, повинні бути перетворені в уявні або справжні звуки.

Випадки, коли картина вимагає підпису (се лев, а не собака), музика — (словесної) програми, поетичний твір — пояснення, можуть підготувати нас до користування художністю цих творів; але в ту хвилину доводять відсутність цього користування й тимчасову або постійну непридатність для нас цих творів. Навпаки, легкість апперцепції художнього образу пропорційна його досконалості (для нас) і задоволенню, якого ми зазнаємо.

Про тропи й фігури взагалі

Починаючи від давніх греків і римлян і за небагатьма винятками до нашого часу визначення словесної фігури взагалі без розрізнення тропу від фігури не обходиться без протиставлення мови простої, вживаної у власному, *природному*, первинному значенні, та мови прикрашеної, образної. [...]

Кажучи про прикрашення мови, ми припускаємо, що думка в слові може з'явитися й неприкрашеною, подібно до того, як можна побудувати будинок, а потім, не змінюючи

загальних його обрисів, додати до нього скульптурні й живописні подробиці. В такому випадку прикрашення буде розкішшю, що виключає думку про необхідність.

Однак уже й давні повинні були допустити, що прикрашення може бути й необхідним. [...]

Всі значення в мові за походженням образні, кожне може згодом стати безобразним. Обидва стани слова, образність і безобразність, однаково природні. Якщо ж безобразність слова прийнята була за щось первинне (тоді як вона завжди похідна), то це відбулося через те, що вона є тимчасовим спокоєм думки (тоді як образність є новим її кроком), а рух більше привертає увагу й більше викликає дослідження, ніж спокій.

Спокійний спостерігач, розглядаючи готовий переносний вислів або складний поетичний твір, може знайти у своїй пам'яті відповідний безобразний вислів, який більше, аніж образний, відповідає його (спостерігача) настрою думки.

[...] І в випадках, коли ми мислено усуваємо повністю або почасти безобразний вислів і заміняємо або доповнюємо його образним, останнє не необхідне лише в тому випадку, коли він поганий. Поняття достоїнства вислову, його краси тотожні з його відповідністю думці, його необхідності. Спонування естетичні й логічні (цілі пізнання) тут неподільні.

Стосовно до складних поетичних творів випадки, коли перше, що приходить на думку, є низка абстрактних понять, а друге — образи, що не змінюють цих понять, — суть випадки непотрібності поетичних творів, відсутності плідності руху думки, низького достоїнства образів. [...]

Зупиняючи свою увагу на початкових поетичних формах образності мови, давньогрецькі, а за ними римські риторичні встановили два розряди поетичних і риторичних висловів: *σχηματα* — *figurae* і *τροποι* — *tropi*. Через недостатність етимологічного аналізу вони розуміли під ними майже виключно сполучення слів; але сюди ж відносяться не тільки слова, що мають явну подвійність складу (белоснежный,

українське — сивозалізний), але й слова, утворені через заміну низки можливих ознак однією (борзая; українське — осточортіти, пополотніти), слова без виразного уявлення у своїй предметній частині, але які своєю граматичною формою (родом, числом, виразом живого й неживого та ін.) виробляють психологічне судження й дають образ.

Всяке мистецтво є образне мислення, тобто мислення за допомогою образу. Образ заміняє множину, складне, важко відчутне через віддаленість, невиразність чимось відносно одиничним і простим, близьким, визначеним, наочним. Отже, світ мистецтва складається з відносно малих і простих знаків великого світу природи й людського життя. В галузі поезії ця мета досягається через складні твори внаслідок того, що вона досягається й окремим словом.

Якщо позначити новопозначуване значення через x , а попереднє через A , то у відношенні x до A можна виділити три випадки.

З двох значень, які приводяться у зв'язок висловлюваннями:

1) значення A повністю міститься в x , або навпаки, x охоплює в собі все A без залишку: наприклад, *людина (A) й люди (x)*. [...]

2) поняття A міститься в x лише частково; наприклад, *птахи (x) і ліс (A) в лісові птахи*. [...]

3) поняття A і x на перший погляд не збігаються одне з одним жодною ознакою, навпаки, виключають одне одного, наприклад, *подошва обуви й частина гори*. Але психологічно сполучення A і x приводяться у зв'язок тим, що обоє безпосередньо або опосередковано приводять на думку третє сполучення B або ж обидва викликають подібні почуття. [...]

[...] *Сполучення тропів*. Поділ поетичної алегоричності за способом переходу від A до x є сильне відволікання; конкретні випадки можуть становити сполучення багатьох тропів. [...]

Синекдоха й епітет

Синекдоха є такий перехід від А до *x*, за якого в *x*, тобто в шуканій сукупності ознак, *одночасно* дається сприйняттям або ж мислиться й А, але так, що А чомусь виділяється з низки ознак *x* [...].

Цей прийом має велике значення при словоутворенні, оскільки сюди відносяться найменування речей за ознаками, які містяться в них завжди або в більшості випадків [...].

Сюди ж (якщо не до метонімії) можна віднести *найменування речі за дією*, яка хоча й не дана одночасно з просторовими ознаками, але поєднується з ними так само, що здається з ними одночасною [...].

[...] Епітет є форма загальна стосовно до окремих тропів, тобто фігура, а не троп. В епітеті синекдоха може покривати собою метонімію (конюшня *стоялая*) й метафору (муравьище *кипучее*).

Залишимося поки що при звичайному розумінні епітета як прикладки означального прикметника до іменника, що визначається.

Всяке означальне, зменшуючи обсяг і збільшуючи зміст поняття, наближає це поняття до конкретності; але вже стародавні розрізняють, як Квінтіліан, епітет поетичний від риторичного — *epitheton ornans*², поетичне означальне від прозаїчного *. Прозаїчний епітет проводить розмежування, зовсім виключає з думки відоме значення. [...]

Epitheton ornans проводить не усунення з думки видів, що містять у собі ознаку, яка ним позначається, а заміщення певним чином однієї з багатьох невизначених. Тому *epitheton ornans* може означати ознаку спільну для всього роду, яка, з погляду прозаїчної ясності, є зайвою, наприклад: «Мои малые пташечки, ах, вы, свет мои носатые» [...].

Якщо *epitheton ornans* означає ознаку видову (*respec-*

* Протиставлення, як і самі терміни, *epitheton necessarium*³ et *ornans*, незручне, оскільки основане на визнанні того, що вважається прикрасою, непотрібним (див.: 45, 169).

tive, властиву предмету не постійно, а тимчасово), то він не тільки не забороняє, а, навпаки, спонукає під видом розуміти рід, під тимчасовим постійне [...]. Таким чином, epitheton ornans є троп, синекдоха (від часткового до загального, від однієї ознаки до предмета).

Звідси видно логічну хибність поділу: *епітети* і *фігури*.

Будучи завжди синекдохою, epitheton ornans може одночасно зв'язувати два різнорідних комплекси ознак, порівнювати два предмети, позначаючи один властивостями іншого, тобто бути метафорою, наприклад: «Без диму, без смороду, без чаду кудрявого», «Муравьище кипучее» (б, т. 1, 74). [...]

Поетичний епітет може двояко відноситися до визначуваного слова:

а) Звичайний у сучасній поезії випадок той, коли епітет береться з нового спостереження над явищем і не має нічого спільного з етимологією визначуваного слова [...].

б) Епітет узгоджується з уявленням (етимологічним значенням) визначуваного, наприклад, «*крутой берег*», сербське «жудо злато», «гязи топучие», так що через свіжість уявлення у визначуваному все сполучення було б тавтологічне (порівняй «старые старики», українське «молодая молодиця»), а при забутті уявлення у визначуваному мало б вигляд поновлення цього уявлення (*белая лебедь*, «крапива жгучая да и осока-то резучая») (б, т. 1, 74). Або ж епітет тавтологічний не за відношенням до свого визначуваного, а за відношенням до його синоніма, наприклад, «зелена травиця» при «мурава, зелье» [...]

Випадки ці в давній поезії навряд чи були особливо частими. Здається помилковим з них виводити постійні епітети народної поезії взагалі [...].

Такі випадки губляться в масі постійних епітетів та інших постійних виразів народної поезії. Ця постійність стилю залежить не від часткового випадку (зв'язку епітета й взагалі поетичного образу з етимологією слова), а від загального підпорядкування народного співця переказу. [...]

Перифраза — опис. Гірше — *натяк*, говорити наздогад, зайва балаканина, оскільки поетична перифраза, щоб досягти поетичної образності, повинна не обгортати образ ганчіркою, не обходити його здалеку [...], а виставляти його найхарактерніші риси.

Опис, як і епітет, замість абстрактного слова ставить образ [...].

Поетичному епітету при визначуваному відповідає більш складна форма, суть якої в тому, що при *названому* виразно загальному ставиться характеристична частковість. [...]

Особливу назву «автономазія» *, зміна імені, перейменування, носить синекдоха, яка полягає або а) замість видового або власного імені родовим, наприклад, *господь* замість бог [...], або б) замість власного імені за родовою ознакою або загального імені іншим власним, наприклад, *Цицерон* — оратор (порівняй італійське *сісегоне*), *Соломон* — суддя, *Меценат*, *Катон* (цензор звичаїв), *спартанець*, *епікурець* [...].

Загальна назва антономазії (β) є *allusio*, *натяк* (поетичне посилення на раніше відоме). Аллюзія ширша, оскільки під нею можна розуміти й інші тропи, метафору, метонімію, і фігури (наприклад, іронію), оскільки вони *натякають* на відомі розповіді, хоча б у них власного імені й не було («варганить» про легку циганську роботу; «пшик» від розповіді про невмілого коваля: леміш, підкова, цвях і нарешті пшик). Умови поетичності й доречності антономазії містяться в тому, щоб вона й мовцеві й слухачеві була зрозуміла, тобто легко заміщала конкретним образом складні низки думок. У протилежному випадку вона стає пустою похвалюбою, пишномовністю, риторичністю в поганому розумінні слова.

Панівні антономазії цього роду вказують на запас знань і смаки даного часу, на літературні впливи, яким вони підпорядковуються. Так, період псевдокласицизму характери-

* Звичайне явище в мові — витіснення визначуваного епітетом-антономазією, наприклад, *борзая*, *косой*.

зується на Заході й у нас, до Пушкіна включно, натяками, в тому числі й антономазіями на особи й події класичної давнини. [...]

Антономазія — один з моментів впливу літературних типів на життя, через що історія цього впливу не може обійтись без вказівки на антономазії (Митрофанушка, Простаков, Чацький, Молчалин, Скалозуб, Загорецький, Хлестаков, Чичиков, Печорін [...]).

Для історії не байдуже, якого походження таке власне ім'я: власне історичного чи поетичного; але різниця до деякої міри згладжується тим, що й дійсна особа стає надбанням легенди й історії мови не інакше, як пройшовши через середовище думки й словесного виразу, отже, у всякому випадку, як тип поетичний. [...]

Складна синекдоха становить поетичну *типовість*. [...]

Метонімія

Якщо при переході від образу (А, наприклад, частини, особи) до значення (х, наприклад, цілого, роду) це останнє не виключає з себе образу (як виняток є належність метафори, наприклад: *голова* в розумінні чого-небудь головного, «моє золото» в розумінні «мій дорогий»), а зверх цього (на відміну від синекдохи) дістає нову якість, наприклад: «*Эх ты, голова!*», «*стоять, лежать в головах*» — то це буде метонімія.

Цю нову якість х (порівняно з даним в А) можна одержати лише внаслідок того, що вона за певних умов супроводжує в думці А.

Піт — ознака праці, а праця землероба веде до жнив у значенні продукту; тому *піт* = хліб на полях [...].

Можна б розподілити випадки метонімії за відмінністю основ сполучення А з х, тобто а) або за тим, що А одночасно існує з х у просторі, одночасно з ним дається сприйняттям; б) або за тим, що А передує х в часі; в) або

слідуює за ним; г) або за тим, що А зв'язане з х причинно (29, т. II, 55). Але в момент найменування, мовлення, ці основи не існують для мовця; вони вносяться опісля стороннім спостерігачем, з яким можна й посперечатися. [...]

[...] Речі завжди називаються по тому, чим вони здаються, і мисляться такими, якими здаються, бо те, що вони є, становить не сутність, а пізнішу змінену більш тривалим і багатостороннім спостереженням видимість. Коли плавці, знаючи, що берег стоїть, кажуть: «берег спливає», то тут саме й є доступний свідомості висновок за аналогією: як пливу я, так пливе назустріч берег; тут і є розрізнення між образом і значенням, тобто поетичність метафори. Але чи була ця свідомість, це розрізнення тоді, коли з'явився цей вираз?

Метафора

[...] Метафора є перенесення стороннього слова (тобто слова з іншим значенням по відношенню до значення, яке шукаємо): а) або від роду до виду, б) або від виду до роду, в) або від виду до виду, г) або за відповідністю (подібністю); а) і б) — синекдоха, в) — метонімія, г) — метафора у вузькому розумінні. [...]

Міркування Арістотеля про взаємну заміну членів пропорції в метафорі було б справедливе, якби у мові й поезії не було певного напряму пізнання від раніше пізаного до невідомого; якби висновок за аналогією в метафорі був лише безцільною грою в переміщення готових даних величин, а не серйозним шуканням істини.

У дійсності така гра в переміщення є випадок рідкісний, можливий лише стосовно до вже готових метафор. Потрібна, отже, єдино хороша метафора впливає завжди з випадку, який у Арістотеля є нібито винятком, саме коли (кажучи схематично) дана пропорція з четвертим членом невідомим: $a : b = v : x$. Тут $a : b$ — раніше пізані, наприклад, *вода* і її крапля. Це — міцна основа дальшого пізнан-

ня. Потім входить у думку *жалість* (почуття), і питається, як зрозуміти, уявити, назвати малий ступінь цього почуття. Відповідь — «крапля жалості» (Пушкін) за пізнішого, чисто поетичного розуміння є встановлення відношень: *вода* : *крапля* = *жалість* : *крапля жалості*; за більш раннього міфичного стану думки це — рівняння другого відношення з першим: *жалість* = *вода* (грунтується, можливо, на тому, що *жалість* породжує *сльози*, причому — знову рівняння *сльози* = *жалість*). Але з цього ніяк не випливає, щоб друге відношення потрібне було для з'ясування першого; адже в першому немає невідомої величини.

Інша справа, коли уявити собі не у вигляді хлоп'ячої забави дорослих людей, а у вигляді серйозної праці хоча б і дитячої думки таке: N (сестри Фаетона): *плакали* за ним = янтар: x (краплеподібні шматочки): x = *сльози* сестер Фаетона. [...]

Можна б заперечити, що всяке найменування, яке відбувається, дає нам порівняння двох мислених сполучень: позначуючого й позначуваного. Коли словесно виражається як знак, так і позначуване, відношення між тим і іншим може бути як синекдохічне і метонімічне, так і метафоричне. Таким чином у наступному граматично виражене порівняння веде не до метафори, а до антономазії. [...]

Проте вірно, що порівняння як граматична форма, як словесне позначення і образу, і позначуваного, містить у собі метафору, а не інші тропи. Бо чим далі образ від позначуваного, тим важче буде розуміння образу і тим необхідніше докладати до нього позначуване: навпаки, чим більша спорідненість знака й значення, тим легше перший обходиться без словесного позначення другого, так що в деяких випадках синекдохи [...] порівняння є лише скороминучий момент процесу найменування, момент, на якому думка майже ніколи не зупиняється і який тому майже не вимагає особливого словесного виразу. [...]

Необхідність метафори або метафоричного порівняння виявляється особливо наочно в тих випадках, коли нею

виражаються складні й невиразні низки думок, збуджених невизначеною множиною дій, слів та ін. [...]

Порядок знаку і значення. У готовому, даному слові — спочатку уявлення, потім значення. [...]

При утворенні слова (й порівнянні) знак береться з найближчої обстановки зовнішньої й внутрішньої (тобто того минулого й віддаленого, яке в дану хвилину близьке до нашої думки); але для того, щоб з цієї обстановки взяти саме це, і для того, щоб узятє дістало для нас саме таке значення, потрібно, щоб попередньо це значення було в нас (не в тій ясності, яка досягається лише після уявлення, а у вигляді хоча б і темного питання). Найближчі приводи вибору образу, з одного, й тлумачення, з другого боку, можуть бути різні. [...]

За загальним змістом значень уже давні ділили метафору за поділом предметів на живі й неживі, з якого випливає чотири роди метафори: або перенесення залишається в межах живого й неживого: а) від живого до живого [...]; б) від неживого до неживого [...]; або воно переходить за межі цих розрядів; в) від живого до неживого [...]; г) від неживого до живого [...].

По відношенню до форми метафора виражається: а) членом речення, б) цілим реченням або кількома. В останньому випадку метафора має форму або *алегорії*, або *уподібнення* (порівняння в іронічному розумінні) [...].

Порівняння

[...] Уподібнення* в гомерівських поемах, особливо в «Гіаді», де вони численніші й чудовіші, ніж в «Одіссей», недаремно протягом століть служили зразком переважно

* Розрізняються: порівняння у вузькому розумінні (vergleichung) й уподібнення (gleichniss) не властивістю значення, тобто не тим, що в першому менш чуттєвому пояснюється більш чуттєвим, а в другому чуттєві й пояснююче й пояснюване, а лише ступенем конкретності образу. В першому образ лише натяк, а в другому — картина.

епічним поемам різних народів. Вони в найвищій мірі поетичні, досконалі, бо в такій же мірі правдиві й природні. Вони цілком задовольняють таку основну вимогу думки: оскільки мета образності є наближення значення до нашого розуміння й оскільки без цього образність позбавлена смислу, то образ повинен бути нам більш відомим, ніж пояснюване ним. В «Іліаді» й «Одіссеї» зображаються події не тільки не звичайні, але переважно такі, подібних яким мирним слухачам, напевно, ніколи не випадало бачити, наприклад, в «Іліаді», як ішли на битви ахейці й троянці, як їх було багато, як виблискували їхні панцирі, як їх шикували вожді, як виділявся такий-то, яку вони збивали куряву, який крик, як текла кров, як падали голови й тіла, як бігли троянці, як захищалися ахейці біля кораблів, як ті й інші рівно трималися в битві, як сипалося каміння та ін. Дещо рідше зображаються душевні порухи, які так само вимагають пояснення: якою була мужність Гектора, як зраділи його приході троянці на полі, як хвилювалися страхом та ін. ахейці, як забуває про свою користь Ахілл; або в «Одіссеї», як сердився Одісей на женихів, як зраділа йому Пенелопа й т. п. У відповідь на ці запитання «Іліада» дає низку картин приморської, гірської, позбавленої лісу місцевості, картин за змістом, знайомих пастуху, землеробу, столяру, мисливцю, подорожньому, мореплавцю, господіні, які майже завжди свідчать про велику спостережливість і тверезість думки, лише зрідка обарвлених міфічними тлумаченнями: народ сколихнувся, як морські хвилі або нива (12, II, 144), зашумів, як море (12, II, 394) [...].

«Іліада» знає короткі порівняння: «Так і вони, руками Енея повергнуті долу, впали обоє, неначе повалені сосни великі» (12, V, 559). [...]

Але особливість гомерівських пісень, порівняно з пізнішою поезією, полягає не в таких порівняннях, а в тому, що в них дуже часто образ, якому щось уподібнюється, береється в тому вигляді, в якому він існував у думці, незалежно від того, для чого він знадобиться; береється не звільненим

від обставин, непотрібних для порівняння: «...Той упав, наче ясен, що на вершині гори височів, звідусюди помітний, міддю ж підрубаний, свіже схилив до землі своє листя,— так він упав [...]» (12, XIII, 178). [...]

Однак у гомерівських порівняннях велика кількість рис образу залишається без вживання, не дає можливості зробити висновок про відповідні риси порівнюваного. Риси ці не залишаються, однак, без дії на слухача. Вони порівнюють хід його думки з повільною течією думки співця; вони відволікають від головного, заспокоюють хвилювання, яке б могло бути викликане цим головним... Усе це добре, бо просте й необхідне як прямий наслідок природної повільності течії думки. Тому з першокласних митців іншого часу, іншої більш швидкої течії думки, небагато хто наважується навмисно сповільнювати таким чином свою мову. До таких, крім явних наслідувачів Гомера, як Вергілій, належить Гоголь у «Мертвих душах» [...].

Види метафори з боку якості образу і відношення до значення *

[...] 'Αλληγορία, іносказання в широкому розумінні охоплює всі випадки відмінності між образом і значенням. Отже, не кажучи вже про можливість застосування цього слова до інших мистецтв, у галузі словесності алегорія збігається з поезією взагалі. Крім того, в більш вузькому розумінні під *алегорією* розуміють злиття кількох метафор. [...]

Алегорія в більш вузькому розумінні є метафора не тільки а) *складна* (метафора в одному слові як «розуміння», «хвилювання», «чарівний» і в одному реченні або сполученні речень, наприклад, прислів'я, може алегорією і не

* Метафора, особливо розвинута, порівняння, алегорія кидає світло на порівнюване, яке вона зображає то милим, то огидним, то важливим, то мізерним та ін. (*Гербер*).

називатися), але й б) *повна*, тобто така в словесному виразі якої немає чітких вказівок на її значення (*повна*, тобто така, що загалом іншого значення, крім метафоричного, не має. [...]).

[...] *Алегорія* — фантастичний образ, створений або взятий *ad hoc*⁴ тільки для значення. Загальне дано *ante*⁵. Однак алегорія може бути необхідною для думки, наскільки вона дає часткові визначення цього загального. Холодні алегорії — не потрібні.

Фантастичність цілого сумісна з реальністю, місцевістю й історичністю рис. [...]

В алегорію може входити уособлення [...].

Алегорія у вузькому розумінні — відповідь на питання «як буває», «як є»; байка — на питання «як бути». [...]

[...] Але в алегорії *звичайність* внесена в самий образ. [...]

Образ алегоричний не є неодмінно фантастичний. [...]

Складність образу відповідає складності питання (висловленого або невисловленого), на яке образ служить відповіддю. Інакше: повинна бути відповідність між психологічним підметом і присудком (як і між граматичними).

На питання *яке N*, *що й як* воно робить, служить відповіддю метафора в частині речення і (порівняння) в частині періоду. *X* (невідоме) тут виявляється одним поняттям. Сюди — притча.

Питання *чому й для чого*, а так само *чи впливає, чи повинно?* — тобто питання про причину й цілі такі, що невідоме в них за роз'ясненням може виявитися тільки відношенням мислених одиниць. Відповідь на ці питання не вкладається в граматичну єдність (тобто речення або граматичне сполучення речень) і складає по відношенню до питань щось самостійне, або причинне сполучення речень (з *тому що, або*) містить у собі й повторення питання. Отже, якщо відповідь *на чому, для чого* метафорична, то вона складає особливо складну метафору, байку, притчу. [...]

Гіпербола й іронія

[...] Гіпербола *περβολή* — перебільшення — фігура по відношенню до метафори; вона не може бути супідрядною з тропами. Сюди Вакернагель відносить і *pluralis majestaticus*: *Ми=я Ви=ти* (44, 529—530).

Гіпербола може бути прийнята й за родову назву, як у вищезгаданому випадку, так і протилежному *λίτотης* (зменшувати) — применшування. Останнє є також загальна назва. Зокрема, *λίτотης* приймається в транзитивному розумінні і є виразом погляду на третю особу, між іншим і зневаги до неї. [...]

Гіпербола є результат нібито деякого оп'яніння почуттям, яке заважає бачити речі в їхніх справжніх розмірах. Тому вона рідко, лише у виняткових випадках, зустрічається у людей тверезої й спокійної спостережливості. Якщо згадане почуття не може захопити слухача, то гіпербола стає звичайною брехнею. [...]

Почуття, яке лежить у основі *pluralis majestatis*, *ми*, є те, коли людині здається, що її я розростається до злиття з державою, верствою, класом. У цьому роздуті стані «я» легко піддається обра́зам. На цей стан вказує Гоголь. [...]

Унаслідок того ж почуття своєї величчї відбуваються звинувачення людей іншого соціального або політичного напрямку в зраді вітчизни; ототожнення деяких думок з наукою й звинувачення незгодних з нами не в помилковості думок (що, супроводжуване доказами, завжди доречно), а в «ненауковості» й навіть в обра́зі науки, нібито наука нам мати, дружина або сестра, честь якої ми зобов'язані захищати, оскільки безчестя її впаде на нашу голову. [...]

Брехня відноситься до гіперболи, як іронія до комізму.

Під формулу хитання між протилежними почуттями самоприниження й самозвеличення й протилежними поетичними їхніми виразами (гіпербола й літотес) підводиться багато важливих явищ у розвитку російського суспільства

й російської літератури. Яке вихідне почуття в окремих випадках, важко розв'язати, але одна протилежність порожує іншу. [...]

Іронія не однорідна з тропами (синекдоха, метонімія, метафора), по-перше, тому, що, з одного боку, може зовсім обходитися без образу (наприклад, бути чистим формальним твердженням замість заперечення: «Так, як же!»), з другого, — не виключає тропів, може бути антономазією [...], метафорою, зокрема алегорією. По-друге, в іронії *X*, шукане — не об'єктивні ознаки значення, як у тропах, оскільки значення в цьому розумінні усвідомлюється мовцем до виразу в формі іронії, а вираз почуття, яке супроводжує це значення. Таким чином, іронія, на відміну від тропів, не є засобом пізнання властивості явищ.

Εἰρωνεία, відмовка, як привід ухилитися від чогось, лукаве удавання, коли людина прикидається простаком, який не знає того, що він знає.

У цьому розумінні — іронія Сократа, діалектичний прийом якого полягає в тому, що він починав дослідження питання, стаючи сам на точку зору незнання, на якій стояв співбесідник. Грецькі риторичні обмежили значення терміну, приурочивши його до того випадку уявного пізнання, коли щось позначається своєю протилежністю.

Як завжди, заперечення передбачає твердження, так і тут спонука до такого уявлення становить, з одного боку, чекання того, що дещо повинно бути таким-то, [з другого боку] чекання, яке внаслідок інерції думки зберігає свою видимість і тоді, коли суперечність дійсності разом підриває його основи. [...]

Як спосіб доведення й переконання, іронія є доведення даного в образі до абсурду з тим, щоб яскравіше виставити дійсність або необхідність значення. [...]

В наступній настанові молодим іронічний образ викликаний життєвим досвідом, який показує (як думають не зовсім правильно), що «більше кривого, ніж прямого», що подружня згода як загалом доброчесність — рідко:

«Після сього староста звелів посватаним, щоб кланялись перш батькові у ноги тричі; а як поклонились утретє та й лежать, а батько їм і каже: «Гляди ж зятю! Жінку свою бий і уранці і увечері, і встаючи і лягаючи, і за діло і без діла, а сварись з нею поусякчас. Не справляй їй ні плаття, ні одежі; дома не сиди, таскайся по шинкам та чужим жінкам; то з жінкою у парці і з діточками якраз підете у старці. А ти, дочко, мужичку не спускай і ні у чім йому не поважай; коли дурний буде, то поїде у поле до хліба, а ти йди у шинок. пропивай останній шматок; пий, гуляй, а він нехай голодує; та і в печі ніколи не клопочи; нехай паутинням застелиться піч, от вам і уся річ. Ви не маленькі вже, самі розум маєте, і що я вам кажу, і як жити маєте, знаєте» (Квітка-Основ'яненко «Маруся»).[...]

Іронія — фігура. Вона може обходитися зовсім без тропів: «добре!», «як же!», «еге!»; може містити троп: «Вона у нас процвітає, як *макуха* під лавою», «богомільлячко знає, як жидівська кобила».

Внаслідок великої віддалі між уявленням і значенням іронія формальної протилежності (заперечення того, що стверджується, або заміни представленої нею речовою протилежністю, наприклад, *добрий* замість *злий*) є іносказання. Зокрема, іронія може містити в собі інші тропи, наприклад, іронічну антономазію, аллюзію. [...]

У вузькому розумінні метафорична та іронія, в якій уявлення береться з кола думок, що не має видимого зв'язку з позначуванним [...].

Особливого роду стилістична іронія виникає при усвідомленні (самим мовцем або лише слухачем) протилежності між високим складом словесної оболонки й вульгарністю або низькістю думки. Якщо словесна форма такої іронії зберігає виразні сліди того твору або того роду творів, з якого вона взята, то одержуємо пародію, все одно чи пародіювати сам твір або ж пародія служить засобом уявлення в комічному вигляді осіб і подій, які не мають зв'язку із згаданим твором. [...]

Сарказм — насмішка злісна або гірка, коли той, з кого сміються, або разом і той, хто сміється, перебувають у становищі, яке найменше викликає бажання сміятися.

[...] Смішне [...], говорячи про сарказм, довелося мимоволі вживати слово «насмішка», «сміятися». Це вказує на спорідненість іронії й смішного, яка, однак, не *сягає* тотожності. Ця спорідненість допомагає виділити з смішного в широкому розумінні, тобто того, що породжує сміх, смішне естетичне, яке входить у сферу мистецтва, належить розгляду його теорії.

Смішне естетичне є те, в якому сміх спричиняється певним сполученням думок, яке викликане в тому, хто сміється з вчинків, слів, дій іншого або самого автора, який у цьому випадку дивиться на себе як на сторонню особу. Естетичне смішне є один з доказів, що течія думки є просторовий рух.

Подібно усім тропам і всякому розумінню, смішне є процес, тобто становить зміну мислених актів: подібно іронії, смішне є дія невинуватого *чекання*, певного зіткнення позитивного й негативного й навпаки.

Але в іронії мовець ні на мить не помиляється відносно значення образу, тобто того, що він говорить (або в іронії рухів — значень жести, в іронії мальовничій — фігури); слухач (або глядач) у цьому поділяє його настрої.

У смішному мовець (у метонімічному розумінні слова) помиляється відносно значення образу; слухач у першу мить поділяє його настрої, але потім швидко, несподівано для себе, виправляє свою помилку, яка викликає у нього фізіологічне явище сміху. Швидкість зміни очікуваного більш або менш протилежним є неодмінною умовою сміху. Тому від повторення смішне перестає бути смішним.

Від цієї короткочасності смішного залежить те, що при науковому його аналізі особливо очевидно, що ми аналізуємо лише мертвий препарат. [...]

Розширення кругозору літератури, перехід від обраних суспільством почуттів, які йому доступні, до народу і разом

з тим заперечення псевдокласицизму й риторичності проникає до нас у вигляді *пародій* (Котляревський, Гулак-Артемівський). Ще утримується кістяк класичного твору («Енеїда», оди Горация), ще пам'ятається пишномовність декламації, яка одна вважалася відповідною важливості цих творів, але в ці форми вкладається безпосереднє спостереження явищ народного життя, і мова абстрактна замінюється живою. Навіть для того, щоб пародіювати народне життя, протиставляючи його піднесеності класицизму, потрібно знати це життя й мало того — любити його. Бо несвідомо це протонародне життя, ця мова були відомі й таким письменникам, як Лазар Баранович, однак вони його не зображали або зображали мало, неповно, незграбно (див.: 27, 29). Сама форма пародій зраджує Котляревського (Низ і Евріал) [...].

II. ІСТОРИЧНИЙ РОЗВИТОК ПОЕЗІЇ. ПОЕЗІЯ І МІФОЛОГІЯ ТА РЕЛІГІЯ

ІЗ ЗАПИСОК З РОСІЙСЬКОЇ ГРАМАТИКИ (т. 1—2)

[...] Всяке наступне слово є більш складний утвір, ніж попередні, саме тому, що останнє потрібне для першого, а не навпаки. Справедливо також, що почасти можна виміряти ступінь складності значень, які належать навіть до різних рядів. При цьому під складністю значень розуміємо складність, так би мовити, риштувань і підмостків, які потрібні для усвідомлення значення з такого-то погляду. [...] Але, по-перше, [...] складність наступного предметного значення не є неодмінно абстрагуванням порівняно з попереднім. Теперішній ландшафтний живопис, саме в силу своєї великої складності як продукт думки порівняно з живописом попередніх віків за змістом конкретніший, ніж цей

останній. Чому ж того не може бути й у мові? І справді, виявляється, що у слові можна усвідомлювати і порівняно конкретне через значення порівняно абстрактні, а не тільки навпаки*. По-друге, граматична форма як відношення є завжди щось абстрактне. Тому порівняння граматичних форм між собою відносно абстрактності покаже нам тільки відмінність у ступені, якщо ще покаже, а не відмінність докорінну. [...] Але образність у слові ми можемо розуміти як достоїнство способу позначення, а не як властивість позначуваного. Тому вона може протиставлятися не абстрактності значення, а тільки необразності. [...] Необразність може бути недоліком особистої мови, а не народної. В останній образність, доки вона жива, не зменшується, оскільки вона тотожна зі зрозумілістю слова. Остання, напевно, не залежить від того, чи підпорядковується почуттям означуване, чи ні, чи прості засоби позначення, чи складні.

ІЗ ЗАПИСОК З РОСІЙСЬКОЇ ГРАМАТИКИ (т. 3)

Філософ може піднятися над образом, який необхідно дається в слові, і прийняти за метафору уявлення категорії якості [...] у вигляді речі; але таке розуміння якості (respective і дії) як чогось непередметного вимагає певних зусиль

* Пресловута мальовничість давніх мов є дитяча іграшка грубого вибору порівняно з невичерпними засобами поетичного живопису, які пропонуються поетові новими мовами, не роблячи винятку, звичайно, французькій, згнатьбленій упереджено німцями за її уявну непоетичність. Справжні поети, ті, для яких поезія справа життя, а не школярство, тепер не творять мертвими мовами не тому, що не знають цих мов (дехто знає), і не тому, що їх би не зрозуміли (в хвилину натхнення це питання не існує), а тому, що ці мови своєю незграбністю вбили б сучасну думку. Переклад сучасного вірша на давню мову, за рідкісним винятком, був би спотворенням або пародією; але, наскільки загалом переклад з однієї мови на іншу можливий, можливі хороші переклади давніх поетичних творів на нові мови.

думки. Без цих зусиль або там, де вони ще неможливі, образність мови, яка дається взнаки граматично (ім'я якості є суб'єкт або об'єкт, притому одного з трьох родів) і лексично, є не шлях до іншого посильного змісту, а сам зміст, обов'язковий для кожного мовця.

У цьому мислителі попередніх віків і нинішній простолюди відрізняється від нинішніх вчених лише за кількістю й якістю прийнятих тими й іншими субстанцій. До недавнього часу вчені за такими явищами, як горіння й тепло, світло й електрика, вбачали особливі субстанції: флогістон, теплець, електричну рідину. Тому звичайна річ, що й нині для величезної більшості ніскільки не метафоричне зображення якості як *речі*, що містить у собі (у власному розумінні, тобто всередині себе) *силу*, яка також є річ, *виганяє* іншу якість (тобто річ). [...]

Що в мові сучасного простого народу часто й густо предметність і людиноподібність явищ є не фігура, не форма мови, а весь її зміст, це підтверджується свідченням багатьох спостерігачів (див., між іншим, 21, особливо с. 276—277).

[...] *Річ і якість* — пара осібнів, і якщо дія речі залежить від якості, то, значить, діє не сама річ, а її якість, за тим зразком, як у відповідності з російським та іншим подібним поглядом (моя стаття «Про долю»: коли я сумний і співаю, то не я співаю, горе співає). [...]

За вихідну точку при поясненні безсуб'єктивних виразів особистих станів і явищ зовнішньої природи треба прийняти той погляд, за яким у кожній істоті й у кожному відособленому явищі міститься двоїстість і множинність субстанцій, діями яких пояснюються явища. Отже, примхливість хворого з цього погляду не є однією із ознак хворобливого стану (оскільки поняття про хворобу як стану ще немає), а становить волю хвороби як особливої істоти, яка перебуває у хворому [...].

Сутність погляду на хворобу залишається та ж сама, якщо замість одного людиноподібного іменника, який

спричиняє хворобу, береться багато трясць, лихоманок і т. п., чортів або, де російське населення сходиться з іно-родницьким,— шайтанів. [...]

Те ж саме відносно явищ зовнішньої природи. Звичайно, велика різниця, чи ставиться людиноподібний винуватець *грому* та ін. поза й вище доступної досвіду речовини, як камінь, чи цей винуватець мислиться неподільно з цією речовиною; але в обох випадках причина явищ — субстанційна. [...]

Такий же погляд лежить в основі багатьох виразів різних мов, загальний смисл яких той, що міфічна, на наш погляд, істота спричиняє певну дію в природі або людині, оволодіває людиною, бере її [...]; укр. *журба візьме, журба обіймає (кого); не бере мене охота; жаль мене бере, сон мене не бере* [...].

Не до всякого безсуб'єктного виразу [...] можна добрати відповідне суб'єктивне; принаймні більш ніж імовірно, що останні передбачаються першими, що в напрямі від давнини число безсуб'єктних збільшується за рахунок суб'єктних. Усунення міфічного суб'єкта або принаймні його визначеності може відбутися:

а) Частково тому, що при віруванні в силу слова певних ворожих людині демонічних істот не варто називати [...].

б) Частково тому, що діюча особа при таємничих діях, як внутрішніх (хворобливі відчуття), так і зовнішніх [...], уявляється до дослідження невідомою [...].

в) Сама ця невідомість є нерідко наслідок критичної думки, яка передбачає або заперечує існування міфічної субстанції, перетворення її дії в явище.

У деяких випадках народна поезія зберегла сліди такого процесу. Скажімо, недоля, горе є змія на серці. І ось, між тим як один варіант пісні заперечує тільки те, що це є змія, і визнає, що це «лиха година»:

Ой то ж не гадина, то лиха година
Коло твого серденька собі гніздо звила (18, 250),

інший заперечеує й цю як особу і визнає тільки саме страждання, спричинюване іншою вже дійсною особою:

Край мого серденька гадонька в'ється...

А то не гадина, то лиха година:

Зсушила-зв'ялила невірна дружина (18, 251).

[...] Зовсім не необхідно, хоча, можливо, й у деяких випадках вірно, що безсуб'єктному звороту передуює зворот із суб'єктом, який означає людиноподібне божество, котрому поклоняються. Навпаки, здається необхідним, що спочатку, тобто до поширення на подібні випадки за аналогією, деякі розряди безсуб'єктних дієслівних (простих) присудків, утворених від імен, передбачають ці самі імена як суб'єкти, тобто що на питання, *хто світає*, мова найближчим чином передбачає відповідь не «бог світає» (пор.: одне каже: світай, боже! та ін.), а «світ світає» (*укр.* став божий світ світати; ой ще не світ, ой ще не світ, та ще не світає;) [...].

Користуючись ученням про тропи й фігури, яке майже без зміни дійшло до нас від давнини, необхідно розрізнити в ньому дві сторони: встановлення крайніх точок руху думки в окремих випадках, які називаються тропами й фігурами, і визначення напряму цього руху. Перше здебільшого можна прийняти цілком з вдячністю, друге ж доводиться брати навпаки, тобто за дійсну висхідну точку думки, за її первісну форму вважати, всупереч значенню самого терміна, троп, а за похідну форму — те, що стародавні й їхні нові прихильники вважали первісним: *ργοργια significatio*¹, *ἡρωιαλογία*. Тому пояснення походження тропу вимагає вказати умови, за яких він стає найпростішим і легким висловом думки; інакше у зведенні на ніщо віддаль, яка в пізнішій свідомості відокремлює троп від кириології.

Так і тут: хоча б метонімія й гіппалаге висловлювалися похідними граматичними формами, душевні особисті умови їх першого виникнення, на відміну від пізнішого повторення

за готовими зразками, завжди простіші, більш первісні, ніж умови виникнення відповідних нетропічних висловів, які в момент виникнення тропа відсутні. [...]

[...] Людиноподібність — постійна властивість людської думки. Мислити інакше, як по-людському (суб'єктивно), людина не може. Якщо під мисленням розуміти ту долю розумової діяльності, яка виявляється в мові, то воно є створенням стрункого, спрощеного цілого з напливу сприйнять. Уявити собі такий утвір думки іншим, ніж утвором «за образом і подібністю» своїм, ніж внесенням у те, що пізнається, властивостей того, хто пізнає, ми не в змозі; але властивості того, хто пізнає, змінюються в певному напрямі, завдяки чому можлива історія думки і її людиноподібність, тобто без *hendiadys*², історія людиноподібності думки. [...]

Людиноподібність (антропоморфічність) пізнання відношень субстанції й сили, при всій одноманітності темпу думки, підлягає змінам у певному напрямі. Праця відособлених наук і таких-то за ім'ям учених є тут лише продовженням діяльності племен і народів. Маса безіменних для нас осіб, маса, яку можна розглядати як одного великого вченого, великого філософа, вже тисячоліття удосконалює способи розподілу за загальними розрядами і прискорення думки й становить у мові плоди своїх зусиль на користь наступним.

ІЗ ЗАПИСОК З РОСІЙСЬКОЇ ГРАМАТИКИ (т. 4)

[...] Буслаєв, сказавши, що епічний співець «з однаковою увагою зупиняється й на кровопролитній битві, що вирішує долю світу, і на дрібницях якого-небудь домашнього начиння або озброєння», продовжує: «Цією властивістю епічна поезія особливо близька до природи, яка з рівною участю надає сили в усіх своїх діях, чи здіймає бурю на морі, чи прибирає польову квітку витіюватими кольорами». Це нібито похвала розглядуваному явищу, але річ в тім, чи

бажане це явище в сучасній поезії? — І небажане, і неможливе. Те, що ми називаємо дрібницями, справді мізерне порівняно з тим, що з них складається, і сучасному поетові було б непростенно витратити час на опис дрібниць, знаючи щось важливіше. Він не робить цього, залишаючись, проте, цілком вірним природі. Народний співець зупиняється на дрібницях і (що, як здається, зводиться на те ж саме) зображає ті дії тривалими, які уявляємо здійсненими, єдино внаслідок слабкості синтезу, низького ступеня абстрактності своєї думки, *повільності її течії*. Думка в міру свого ускладнення рухається все швидше й швидше, і відповідно до цього й мова пізніших періодів з причини меншої своєї мальовничості дає більш швидкий хід думці, ніж мова давня.

ПЕРЕДМОВА ДО «СЛОВА О ПОЛКУ ІГОРЕВИМ»

Подібно до багатьох, і я вважаю «Слово...» твором особистим і писемним.

Виходячи з визнаної вже, наприклад, Максимовичем, необхідності деяких перестановок¹, я прийшов до припущення, що в «Слові...» багато що не необхідне, багато що стоїть не на своєму місці. Здається, що список, який дійшов до нас у виданні 1800 р., веде свій початок від чорнового рукопису, написаного самим автором або з його слів, в якому даються приписки на полях, замітки для пам'яті, поправки, що приводили переписувача (можливо, кінця XIII або самого початку XIV ст.) до розуміння стосовно того, куди їх помістити. Для самого автора могло бути неясним, які з ампліфікацій первісного тексту виявляться потрібними, які зайвими при остаточній редакції, котра до нас не дійшла чи й зовсім не була здійсненою. Крім того, здається в текст внесені голоси одного або більш ніж одного переписувача. [...]

Побудова періодів у «Слові...» книжна; такі ж деякі

вирази, а можливо, й відомості, але до цього часу неможливим є те, що воно створене за готовим візантійсько-болгарським або іншим шаблоном, і, навпаки, до цього часу міцно тримається думка, що ми не знаємо іншого давньоруського твору, до такої міри просякненого народнопоетичними стихіями. У відповідності з цим мені здається не безплідним прагнення за прикладом попередніх дослідників відшукати подібність «Слова...» з творами усної словесності. Порівняння цього роду, з одного боку, можуть пояснити деякі темні місця «Слова...», а з другого,— відносять деякі народнопоетичні мотиви до часу не пізніше XII ст. і таким чином вносять відому долю хронології у вивчення таких сторін народної поезії, як символіка й паралелізм.

«ЗАДОНЩИНА»

[...] Я не відкидаю ні мірності прози в обох творах¹, які до деякої міри полегшували можливість збереження їх у пам'яті, ні можливості того, що вони могли бути записані зі слів або записані по пам'яті. Але з такою ж вірогідністю можна пояснити й відмінність між списками «Моління Данила Заточника»² тим, що й це «Моління...» дійшло до нас у записах по пам'яті. Чи народне воно в тому розумінні, як «Повість про Горе-Злочастіє»³ та інші твори усної поезії, які хоча б і виникли з писемних джерел або які містять в собі літературні стихії? Професор, як це й бувало, може вивчити промову, лекцію напам'ять і проголосити її з кафедри; слухач може записати її не зі слів, а по пам'яті. Молитви завчаються простим народом зі слів. Ні те, ні друге не становить народного. Останні виникають і з пам'ятних джерел, але які неодмінно пройшли через значний шар народного розуміння. Навпаки, матеріал, який обертається в неграмотному народі в особистій писемній і навіть усній передачі, перестає бути народним. Порівняй, з одного боку, «Горбоконику» Ершова й підробки під нього пісень і казок (ультранародність), з другого,— казки, записані

мовою книжно-лакейською. Трудність запам'ятати «Задонщину» в цілому, що забезпечує думку, образ, цього, визнаю, я не можу побачити ні в «Задонщині», ні в «Слові о полку Ігоревім». Автор останнього, в силу свого високого таланту, не може бути названий наслідувачем, хоча багато частковостей явно ним запозичені. Автор другої, як визнає й І. І. Срезневський⁴, є наслідувачем, і цим все розв'язується по відношенню до його народності: дві народні пісні, як-от сербські, не будучи варіантами, можуть становити очевидну подібність у мові, вживанням загальних народно-поетичних місць, у змісті, а якщо вони точно народні, у звичайному для нас розумінні цього слова, вони не є наслідуванням одна одної.

Для народного твору, що виникає вслід за іншим таким же, припускаю повну, діючу поза свідомістю, необхідність залишатися в певній, раніше визначеній колії думки. Проте літературне наслідування стоїть завжди на роздоріжжі: можна піти направо й наліво, можна й зовсім не ходити. Іншими словами, літературне наслідування нерозлучне з дилетантизмом і роздвоєністю думки, деякою її нещирістю, непотрібністю її виявлення. В «Задонщині» можна вказати на неясності, які виникли від пізнішого спотворення; але й первісна редакція містить у собі багато чого, що свідчить про особисте недоумство, про відсутність смаку в автора. Ці твори ми можемо не тільки пояснювати, але й засуджувати, до чого твори поезії, записані добре, не дають приводу. [...]

ІЗ ЗАПИСОК З ТЕОРІЇ СЛОВЕСНОСТІ

Поезія й проза. Їх диференціювання

[...] Коли виникає проза? Проза* для нас становить пряму мову не в розумінні первісності й нескладності, а лише в розумінні мови, котра має на увазі або тільки практичні цілі, або служить виразом науки. Прозаїчні — слово, яке означає щось безпосередньо, без уявлення, і мова, яка загалом не дає образу, хоча б окремі слова й вислови, котрі до неї входять, були образними.

Лише час виникнення прози як виразу ступенів науки, що вже передбачають писемність, можна в деяких випадках вказати з приблизною точністю. Але поява науки в писемності не є часом її народження, а мова з незапам'ятних часів мала й значення чисто практичне й разом підготувляла науку. Не можна собі уявити такого стану людини, коли вона, розмовляючи, не виробляла б у собі ускладнення думки, які вели б за собою втрату уявлень. [...]

Якщо прозаїчні елементи мови й прози взагалі — похідні, то чи не буде коли-небудь поезія зовсім витіснена прозою? До попереднього розв'язання цього питання можна підійти, роблячи висновки за аналогією.

Розмежування діяльностей загалом не веде до їх зменшення. Наприклад, в індоевропейських мовах деякі музикальні властивості слів (як відмінність довготи й короткості голосних, відмінності висхідного й низхідного наголосу, протяжність, яка наближує просту мову до речитативу, а підвищення й зниження, підсилення й ослаблення голосу як засобу розмежування окремих слів) прямують зникну-

* Латинське *sc. oratio, locutio* із *prosa, provorsa* (як *susum* із *sursum subvorsum, retrorsum* із *retrosus, retrovorsum*) — власне, звернута вперед (як *prosa sc. dea* — богиня правильних родів, головою вперед), пряма в тому розумінні, що її не зігнув вірш (*prosa oratio, quam non inflexit cantilena*, або в розумінні простої [...]).

ти. Разом з тим існує й зростає, з одного боку, милозвучність зв'язної мови й вірша, і розвиток пісні, вокальної музики — з другого. Мова дикунів Африки й Америки, як стверджують мандрівники, настільки потребує пояснень вказівними рухами рук і губ, що розмовляти для них у п'ятмі важко. Напевно, так було колись і в усіх мовах. Якщо тепер навіть ораторська промова англійською, російською та іншими мовами може зовсім не супроводжуватися жестиами, то це відокремлення міміки не ліквідує її важливості на сцені, при навчанні глухонімих і можливості, дійсності її удосконалення. Сюди ж — розмежування чисто інструментальної й вокальної музики й т. п. Таким чином, взагалі сліди попередніх ступенів розвитку, роз'єднуючись, не згладжуються, а поглиблюються.

Диференціювання поезії й прози не веде до занепаду поезії.

а) Образність мови, загалом, не зменшується. Вона зникає тільки в окремих словах і частинах слів, але не в мові, бо нові слова створюються постійно, і тим більше, чим діяльніша думка в мові, а неодмінною умовою таких слів є живість уявлення *. Чим сильніше розвивається мова, тим більша у ній кількість етимологічно прозорих слів. Тому не можна стверджувати, що ступінь звукової первісності мов відповідає ступеню їх поетичності.

Ця первісність, інакше консервативність, скоріше може вказати на повільність розвитку лексичної сторони мови. Литовська мова у звуковому відношенні давніша слов'янської; але вона скоріше менше, ніж більше слов'янської збуджує поетичну творчість, якщо судити з того, що народна поезія росіян, сербів, болгар набагато обширніша й вища литовської, наскільки вона нам відома за існуючими збірниками Нессельмана, Шлейхера, Юшкевичів.

* Про романські мови в цьому відношенні див.: И. Тэн. «Путешествие по Италии».

б) Елементарна поетичність мови, тобто образність окремих слів і постійних сполучень, хоч як би була вона помітною, мізерна порівняно зі здатністю мов створювати образи зі сполучень слів, все одно, образних чи безобразних. Слова: *гаснуть* і *веселье* для нас безобразні; але «безумных лет *угасшее веселье*» змушує уявити *веселье* світлом, яке гасне, що лише випадково збігається з образом, який етимологічно міститься в цьому слові (санскрит *vas* — світити; сюди ж, а не до *vas* — покривати, українське «веселая весна звеселила усі зірочки»).

в) Ці вже вторинні й похідні дрібні образи за дією миттеві й малопомітні порівняно зі складнішими, як, скажімо, порівняння, яке у свою чергу входить як риса в ще складніший образ [...].

г) Ще далі: такі образи залишають лише скороминуще враження порівняно з усією картиною характерів і положень у натовпі другорядних осіб, серед картин природи, на тлі духу часу й місця, — картиною, яка розвивається в названому романі та інших йому подібних.

Коли починати з дрібниць і частковостей, вплив мови нам відчутний, бо неможливість або можливість і ефект сполучення двох слів, які дають образ, зумовлені даною мовою. Але в міру наближення до цілої картини ми відчуваємо можливість відокремлення її від слів і часткових образів, якими вона написана. Так, живописну картину можна абстрагувати від полотна, й фарб, і відомих прийомів та до певної міри передати тим або іншим способом малювання, гравюри, мозаїки, навіть вишивання на канві квадратиками, з чого, звичайно, не впливає, щоб вона могла бути спочатку написана одним з останніх способів. Це — образ того, що називають загальнолюдським у мистецтві й науці. Тільки наука прямолінійніша й безбарвніша за мистецтво, а тому абстрактніша.

Таким чином, у правильному розвитку мови, в розмежуванні в ній поетичних і прозаїчних стихій не можна вбачати нічого, що веде до ослаблення поетичної діяльно-

сті, навпаки, багато що веде до ускладнення й удосконалення поетичних образів.

д) Звертаючись потім прямо до спостереження поетичної продуктивності нашого часу, ми бачимо, що думки про її спад можуть бути засновані хіба що на непорозуміннях. Наприклад, дехто несвідомо піддається не перевіреному наукою песимізму, під впливом застарілих теорій змішує піднесеність з поезією й низькопробність з прозою, не будучи спроможний побачити навколо себе нічого, крім вульгарності, створює собі міф про поетичне минуле, скажімо, про поетичність середніх віків порівняно з прозаїчністю нового часу. Дехто змішує поезію з певними віршованими формами або взагалі поетичним напрямом і у відживанні їх бачить занепад поезії. [...]

Проти думки про непоетичність нашого часу* можна виставити такі положення.

Повісті й романи в усій Європі з'являються тисячами й знаходять мільйони старанних читачів; нерідко збагачують авторів, в освіченіших країнах роблять їх особу недоторканною, оточують її великою шаною, чимось таким, чим користуються сильні світу. Якщо не станеться непередбаченого світового перевороту, то це має йти все прогресивно, зважаючи на зростання грамотності й любові до читання й зважаючи на величезні маси народу, які ще не схоплені цією літературною течією. Кількісно поетична продуктивність нашого часу або не поступиться масі творів, нагромаджених тисячоліттями, або навіть перевершить її.

Якими всеохоплюючими не є форми повісті й роману, але поезія тільки там, де вона більш зосереджена й сильніша, чистіша. Якщо є підстави знаходити її, скажі-

* Навіть Буслаєв: «В наш (?! — О. П.) зовсім не поетичний час...» (7, т. 2, 260). Роки тут нічого не означають, а якщо наш час — століття, то Шіллер; Гете та ін.; Вальтер Скотт, Діккенс та ін.; В. Гюго і плеяда романістів з Бальзаком і Ж. Санд; Пушкін, Лермонтов і плеяда романтиків і т. д. — яке століття поетичніше нашого?

мо, у старовинних межових записях, то з набагато більшою підставою ми можемо бачити її в роздробі і в суміші з прозаїчністю і в ученій, і повсякденній газетній літературі. Остання, задовольняючи лише злобу дня і не заповідаючи потомству нічого великого, цільного, можливо, не тільки стосовно загального розвитку, але й стосовно поетичної творчості відіграє роль, подібну до ролі дрібних тварин в утворенні шарів землі. Ми можемо бачити поезію в кожному словесному творі, де визначеність образу породжує плинність значення, тобто *настрій* за небагатьма рисами образу і за допомогою них бачить багато чого в них не поміченого, де навіть без умислу автора або наперекір йому з'являється іносказання.

Як загалом, так і тут форма не є щось цілком відокремлене від змісту, а відноситься до нього органічно, як форма кристала, рослини, тварини до процесів, які її утворили. Вільна й широка форма зумовлена властивостями думки, саме відносною досконалістю спостереження й комбінацій і багатством їх результатів. Ті сучасні поетичні творіння, які переживуть наше століття, звичайно, вище пересічного рівня нашої посередності. Тому побічно буде стосуватися й нас те, що вірно по відношенню до цього пересічного рівня. У ньому ми помічаємо удосконалення прийомів і образів не менше того, яке вражає нас при порівнянні сучасного ландшафту й жанру з живописом попередніх століть. Митець іде тут пліч-о-пліч з цінителем, бо останній є той же митець, тільки не той, хто об'єктивує свої образи, а той, хто знаходить їх готовими й від них починає свою творчість (як мовлення й розуміння — дві сторони того ж явища). Такий *настрій* цінителя робить неможливим появу на художній виставці замість лісу, лугу, гір, неба, які ми тепер бачимо навіть на посередніх картинах, олеографіях, навіть грошових естампах, тих дерев з окремих листків невідомої породи або тих мітелок, тієї дитячої мазанини, яка видається за зображення природи на кращих картинах XVI—XVII, навіть XVIII століття.

Художність образу й естетичність враження, будучи постійною належністю мистецтва, є величина надзвичайно мінлива. Що не художньо для нас, те в інших випадках було не таким для тих станів, з яких ми вирости. [...]

Наша вимогливість стосовно досконалості художнього образу така далека від гри притупленості почуттів, як та маса знання й любові до неї, за допомогою якої, скажімо, сучасний романіст задовольняє нас, далека від неуцтва й байдужості напівдикуна.

Недіючий орган атрофується. Зростання вимог до поетичних творів і загалом розвиток художнього почуття був би неможливим, якби це почуття не задовольнялося. Наша вимогливість стосовно позитивних якостей поетичного твору свідчить проти гаданого занепаду поезії.

Це, згідно з вищесказаним про органічність форми взагалі, стосується не тільки внутрішніх властивостей образів, але й їхньої зовнішньої форми.

Помічено, що після того, як подолані труднощі віршування російською літературною мовою нашого століття, ми схильні суворіше судити про саму техніку вірша. [...]

Звичайно, посилення поетичного чуття йде, можливо, не в усіх верствах народу рівномірно. Спостереження окремих випадків привело до припущення, що самою незмінною природою речей установлено зворотне відношення між народною поезією й літературою письменних класів: виникає остання, занепадає перша. Правда, ми спостерігаємо у себе витіснення народних пісень високої художньої й моральної цінності творами лакейської, солдатської й острожної музи. Ми повинні припустити разом з цим в тому середовищі, де це відбувається, зниження естетичного чуття. Але ми не спостерігаємо, щоб це було зумовлено властивостями самої народної поезії й самої літератури. Це лише тимчасова хвороба нашого розвитку. Література, персональна поезія могли б приєднатися до легенди, підтримати її й не дати в ній загинути тому, що гідне життя.

Умови процвітання й занепаду поезії

Потреба виходити від образу є завжди. Йдеться не про зміну кількості розсіяних у мові поетичних елементів, а про їхню зосередженість у більш помітні й великі одиниці.

Мови створюються тисячоліттями, і якби, скажімо, у мові російського народу, писемність якого літ дев'яност була позбавлена поезії, не було поетичних елементів, то звідки взялося б зосередження їх у Пушкіні, Гоголі й наступних романістів? Звідки бути грозі, коли в повітрі немає електрики? Навіть більше: поетичні стихії мови навіть і не можуть існувати тільки у вигляді елементів. Сила зберігається тільки працею. Мали бути й поетичні твори, але лише в інших сферах. Розквіт поезії (тобто писемної) є результат певного ступеня взаємодії до того різних течій думки.

Є дві сторони поетичних творів: образ і значення. Що сприяє конкретності, міцності, важливості образів, те сприяє процвітанню поезії й навпаки.

Говорять про практичність нашого століття, яка виражається в тому, що не хочемо мистецтва для мистецтва й від будь-якої поетичної форми нашого часу (роману), крім забави, вимагаємо повчальності, внаслідок чого вже не задовольняємося казками про пригоди неправдоподібних героїв, які ще в сорокових роках видавалися за романи («Вічний жид»¹, «Монте-Крісто»². Див.: 8). У цьому багато неясного. Звичайно, людство жило марно і нагромадило до нашого часу більше знань, ніж їх було раніше. У розумінні більшого уміння користуватися природою наше століття, можливо, практичніше інших. Очевидно, можна назвати більшою практичністю й те, що це більше знання ввійшло як матеріал у поезію і зумовило собою більшу конкретність і повчальність її образів. Але яке ж століття не було практичним по своєму знанню й вірі? Хіба при певному погляді не цілком практично відвертатися від світу

й умертвляти плоть задля благ майбутнього життя? І як ніяке століття не проповідувало мистецтва для мистецтва, розуміючи під цим, що мистецтво, не розширюючи знання й не підносячи почуття, не приносячи відчутної користі, має спричиняти тільки скороминуші, безслідні результати, так і в наше століття «мистецтво для мистецтва» — плутаний вираз вимоги художності, здатності образу діяти, спричиняти практичні наслідки.

Ми, які, як [...] доведено, зовсім не вороги фантастичності, коли вона нам під силу, справді визнаємо певні романи застарілими зовсім не через те, що вони фантастичні, а через те, що вони поетично неправдоподібні.

Все, що звужує коло спостережуваних явищ, робить однобічними погляди, обмежує засоби виразу, веде до занепаду мистецтва. Занепад або відсутність писемної поезії настає, коли писемність зосереджена в обмеженому класі народу, який забуває, що обрані існують для середовища, з якого обрані долею; що інтереси роду вище інтересів виду і неподільні. Література, зокрема поезія, завжди, тобто в чася свого процвітання, аристократична в тому розумінні, що створюється й рухається розумами, які стоять вище натовпу; але, якщо вдатися до образу, знайомого російській поезії, пророк залишається пророком лише доти, доки він проникнутий своїм покликанням «глаголом жечь сердца людей», тобто людей без обмеження видом. Це передбачає у вищому розумінні прагнення до маси, любов до неї, бо неможливо ні любити, ні робити добро тим, до кого ставишся з презирством. Промовляти до розуму і серця людей можна лише знаючи те, що вони знають, і щось зверх того, й лише їхньою мовою.

Відчуженість літературного класу суспільства, обмеженість кола спостережуваних явищ, однобічність поглядів і бідність засобів вираження, зокрема мови, і результат усього цього — слабкість або відсутність поезії — перебувають у такій залежності, що по одному з цих моментів можна зробити висновок стосовно усіх інших.

В Європі, наскільки відомо, часи літературної відсталості або занепаду поезії, з одного, й процвітання, з другого боку, перебувають у залежності від ставлення тих, хто пише, до традиції (переказів, зразків).

Бувають умови, які породжують у верхніх верствах нехтування навколишньою дійсністю й спрямовують надії лише на поновлення минулого або побудову майбутнього. При цьому минуле не окрилює думку, а стороплює її. У словесності [...] колишні засоби здаються прекрасними не відносно свого змісту, а безумовно. При користуванні ними робиться помилковий висновок — *cum hoc ergo propter hoc*: це було доцільним свого часу, отже, воно є таким і тепер і буде завжди. Відмовившись від свого розуму, навіть розумний від природи письменник стає рабським і поганим наслідувачем [...].

З'являється умисне прагнення, котре вимагає підпорядкування від інших, прагнення зображати дійсність традиційними рисами, їй не властивими, далекими від неї, котрі виключають величезну частину її змісту і спотворюють решту заради уявного її оздоблення і возвеличення. Це в сфері вираження дає надутість образів, риторичність або [...] шкідливу для думки абстрагованість і блідість, взагалі *манірність* у значенні, відмінному від *стилю* — слова, яке переважно розуміють позитивно. Мова прагне при цьому стати мертвою, і чим вона мертвіша, тим вище натовпу й аристократичнішим здається сам собі той, хто пише нею. Цей особистий мотив відіграє важливу роль у *прагненні* безплідних у поезії, замкнутих у собі літературних класів, *obscurogum vigozum*, народжених у реторті, але нездатних освітити гомункулів («Фауст» Гете), до *мертвотності* літературної мови. [...]

Це стосується не лише латинської мови, яка заглушила високий розвиток національної поезії в Італії в XVII столітті, зробила те ж саме в Польщі, в якій у часи чудових письменників, котрі користувалися туземною мовою, істинних знавців давнини й істинних патріотів, як Ко-

хановський, Шимонович, Кленович, йде XVII століття макаронізму, єзуїтства й крайнього розвитку шляхетської замкнутості, століття, яке вирішило політичну загибель Польщі. Те ж, загалом, треба сказати й про інші мови.

Так, на Русі односторонність, неповнота, слабкість дії просвітницького начала позначилася в тому, що в писемності з X до XVII століття включно немає жодного віршотворця; крім «Слова о полку Ігоревім», жодного поетичного твору, гідного цього імені,— тим часом як у нелітературних верствах, цілком імовірно, живий струмінь поезії не припинявся. [...]

До XIV століття стає дуже помітним, а далі посилюється поділ писемної мови на мову світських грамот і мову духовних творів. Перша не чинить опору течії часу, друга прагне вперто триматися старовини, змінюючи її лише через неучтво тих, хто пише, і все більше і більше стає мертвою. Перші зображають дійсність для задоволення практичних потреб як план або карту, а не як картину; в інших дійсність проникає лише крадькома. Західна і південна писемність, яка виділилася в XIV столітті, до кінця XVIII століття перебуває відносно проникнення в неї народної мови й придатності для поезії ще в гірших умовах, ніж північноросійська того ж часу. На півночі туземний елемент мови за існування тільки обласних видозмін все-таки був цільний і настільки сильний, що пробивався назовні в значній чистоті й свіжості в цілій низці досить обширних творів мирян, а іноді й духовних осіб. Зайшли стихії церковнослов'янські з грецькими встигли стати до певної міри туземними. На заході і півдні руський елемент був двоїстий (білоруський, тобто в основі великоруський, і малоруський), для власне Литви чужий, з причин політичних — слабкий і піддатливий.

До іноземних стихій церковнослов'яно-грецьких у ній з самого XIV століття, а потім чим далі, тим у більшій мірі приєднується мова польська, по-рабськи підпорядкована латинській конструкції й оснащена лексичними запозичен-

нями з латинської й німецької. Переважання цих дезорганізуючих домішок у писемній мові стає настільки великим, що нерідко вона залишається руською лише за письменими, лише задля удаваного додержання закону, який називав офіційну мову Литовського князівства руською. Відірваність цієї мови від ґрунту, непримиренність стихій, які входять до неї, її незграбність і непридатність для поезії, як вона розумілася в XVII столітті, були такі великі, що самі православні ієрархи, скажімо Л. Баранович, для віршувальної мови віддавали перевагу мові польській. Отже, писемна мова Великої Русі до XVII століття включно містила в собі незрівнянно більше задатків літературного відродження, ніж мова південно-західної Русі. Тому, крім чисто політичних причин, саме відродження у Великій Русі наступає на століття раніше й з невимірно більшою силою, ніж у південній, і набуває загальноросійського значення.

Цивілізація і народна поезія

Твердження, що цивілізація і народна поезія протилежні й несумісні,— помилкове. Хіба ті форми життя, про які свідчать усні поетичні твори, як шоста й наступні пісні «Одіссеї» (Навсікая та ін.), не цивілізація? Вірніше, що панування писемності несумісне з пануванням усного переказу, з тим застереженням, що писемність мертва, що вона ніколи не була й не могла бути повним відображенням життя й що, значить, користування нею можливе настільки, наскільки вона оживлюється і доповнюється усним переказом.

Отже, протилежність *писемності* і способу зміни поетичного образу, що впливає з неї, та *усної поезії* не безумовна. Писемність, літературний переказ може живити усну поезію. Зміна усного переказу писемністю є низкою різноманітних і тривалих процесів; при спостереженні окремих випадків та їх моментів потрібно питати, наскільки перше витіснене другим і замінене ним. Нерідко ці питання змі-

шуються, так що виходить, ніби витіснення є водночас і заміна в розумінні винагородження. [...]

[...] Народ не може оспівувати Віденський конгрес або адміністративні і судові перетворення такого-то царювання; але невже кохання або сум і радість стали на сьогоднішні цивілізовані часи такими складними, що народна поезія, яка оспівує їх, стала *взагалі* неможливою? Хай народ не може створювати оркестрову симфонію або оперу; але чому ж існування опери, в яку мужик не ходить, повинне спричиняти те, що він, коли це правда, забуває або замінює гіршими свої прості наспіви? [...]

Чи завжди вищі класи, що є носіями індивідуального розвитку, засвоюють собі краще з народного духу?

Чи ж завжди вони вміщують у собі все найсильніше й найблагородніше духом з народу, так що можна сказати, що дух народний, ослабнувши в масі, яка несвідомо жила, *завжди відроджується* й знаходить *продовження* своєї діяльності у вищих класах?

Чи ж байдуже для породи, якою мовою не продовжувалася б обраними її діяльність?

Чи завжди *ми і народ* одне і те ж, з тією різницею, що ми багатосторонніші і досконаліші його?

Чи ж завжди відношення особистої творчості до безособової таке, як у Стародавній Греції? І чи може, скажімо, нова Греція вважатися гідним продовженням давньої, вищою формою існування цієї останньої?

Чи завжди штучна поезія є компенсуванням природної і винагородженням за її занепад, та чи ж завжди у вищих класах появляється яка б то не була штучна, тобто особиста, поезія?

На це ми відповімо словами Буслаєва, якого не можна звинуватити ні в незнанні, ні у відсутності любові до російської словесності. Буслаєв говорить: «Співчуття до народності (= до маси.— *О. П.*), що коріниться в язичестві, не було і не могло бути між грамотними людьми Давньої Русі. Язичеська словесність і християнська література йшли

у нас двома зовсім різними шляхами. Зіткнення між тією й іншою виявлялося тільки в тому, що люди кращі, освічені християнством, викривали неучтво в язичеських віруваннях і обрядах, у нестриманості й нечистоті сімейного життя... Слівати пісні, розповідати казки й байки визнавалося справою язичеською, забавою диявольською. У відомому «Слові Христоробця...» до бісівських ігор, які не личить християнам грати, зачисляються: *танці, гудьба*, тобто музика, *пісні бісівські*, за словами Паісієвого збірника XIV століття, *пісні мирські*, тобто народні пісні взагалі... Отже, всі ігри і забави, всі задушевні переконання, зв'язані тісними узами з темною міфічною старовиною, будь-яке дозвілля простого народу, коли фантазія й почуття просять себе виразити у пісні і танці,— одним словом, будь-які веселощі його здавались *кращим* (? — О. П.) людям тієї епохи справою недозволеною, насланням диявольським» (6, т. II, 68—69).

Дуже істотним є те, що, за словами Куліша, *відродження* духу народного в діяльності невеликої верхньої верстви залежить від *близькості* цієї верстви до маси й *любви* до неї. Але чи завжди ставлення продовжувачів до маси любовне, і яка ця любов? Вона може бути різна. [...]

[...] Є й така любов, предмет якої не ближній, а наша честь, наш ідеал, і яка є не любов'ю, а себелюбством. Таке почуття може тільки знищити дійсність, а не перетворювати її у вищі форми й якщо не завжди діє руйнівно, то лише тому, що не завжди зустрічається в чистому вигляді.

Якщо моральність є те, що розширює і зміцнює зв'язки між людьми, то таке почуття аморальне, хоча б і говорилося, що носії його, які проникнуті вищими ідеалами, здійснюють громадянський або релігійний подвиг. [...]

Де немає любові, яка неможлива без почуття краси, там немає свободи й творчості, тобто перетворення нижчих форм думки й життя у вищі. виправдання цього радикалізму й заперечення дійсного життя, цього, вживаючи термін нашого часу, «руйнування естетики», навряд чи мають під-

ставу: «Не можна не віддати певної справедливості викривачам, бо *своїх* веселощів, *свого* поетичного дозвілля, як свідчать наші давні письменники, *народ не умів*, в їхніх очах, облагородити ідеями нової релігії, не умів спокутувати своїх язичеських забав запопадливістю до того високого вчення, яке проповідувалося вибраними умами тодішньої епохи» (6, т. II, 69). Звідки в народі могла з'явитися спонука виправдувати існування свого морального обличчя перед викривачами? Останні виступали в ролі перетворювачів. Вони й повинні були піднести існуюче до нових ідей, розрізнити, що в попередньому відповідало новим ідеям, а що ні. Замість цього вони, з однаковим запереченням поставившись до усього і тим засудивши свою діяльність на безплідність, уміли тільки повторювати скарги на пристрасть народу до танцівників і гудців і байдужість його до церкви. Вони не тільки скаржилися — вони діяли для встановлення темряви, суму й пустоти своїх ідеалів на місці життя, і досягли успіхів у цьому, оскільки були силою організованою і в союзі з державою. Протидія народу стала б, та й була, протидією державі.

Але, можливо, християнство й не знайшло на російському ґрунті ніякої словесності? На це — Буслаєв: «Незалежно від писемності», судячи за деякими даними, «справді існувала словесність народна, в піснях, казках, прислів'ях, міфічних сказаннях і в цілій низці народних творів, що перебували у зв'язку з міфічними обрядами. Навіть у кінці XII століття простий народ... в найбільш корінних основах свого життя, в побуті сімейному, тримався дохристиянської старовини. У «Церковному правилі» митрополита Іоанна, між іншим, говориться, що простий народ у його час грав весілля за язичеським переказом з танцями й гудінням, вважаючи, що церковне *вінчання потрібне тільки боярам і князям*» (6, т. II, 67). І не лише весілля. За свідченням одного слова в «Паісієвому збірнику»³, були й інші ігрища, видовища, «зборища ідольські», які, незважаючи на те, що на цих видовищах не було «ні покрову, ні затишшя», приваб-

лювали людей настільки, що церкви стояли порожні (див.: б, т. II, 69—70). Були язичеські річні свята. Все коло домашнього і господарського життя супроводжувалося піснями. Побічно про це свідчить нинішня народна поезія, бо, хоч би яким великим був вплив на неї християнства, до цього часу, скільки знаю, ніхто ще не наважувався стверджувати, що воно прищепило любов до співу, тобто стільки ж і навіть більше до поезії, ніж до музики; що воно навчило піднімати до ідеалів справжні життєві відносини, величати князя з княгинєю (молодих), поїжджанів, учасників ігриш, батька і матір сімейства, сина, дочку, як у колядках. Хай Боян «Слова о полку Ігоревім» є міф, хай Гомер буде міф; але такі міфи не можуть створюватися без відповідної дійсності, як неможливий міф про сонячну колісницю у людей, які не знали колісниці. Отже, «Слово о полку Ігоревім» свідчить, що були героїчні пісні, які величали подвиги окремих осіб (Ян Усмошвець).

Чи були пісні, які величали богів? Чи були людиноподібні боги, яких можна було величати піснями? Давня писемність до п'ятдесятих років включно в цьому не сумнівалась, хоча зберегла про це дуже мало свідчень. У найближчий до нас час з протидії захопленням «наших міфологів» (яких, коли розуміти більш-менш самостійні дослідження, було, можливо, в сотні разів менше, ніж у Німеччині) стали говорити про нерозвинутість слов'янської міфології. Коли б під цим розумілося тільки те, що сказання про богів не були увічнінені писемністю й служіння їм не породило, як у Греції, пластики й архітектури, то суперечка була б неможливою. Але говориться дещо інше. [...]

[...] Стан думки руських та інших слов'ян до засвоєння й перетворення ними запозичених християнських мотивів характеризувався тим, що вони *ніде* до того часу *не відволікалися від конкретних форм життя, що вони до тієї пори не створили уособлень божеств.*

Щодо першого, то найдавніші переклади святого письма застають уже мову слов'янську (від якої російська не могла

багато чим відрізняться) дуже розвинутою й здатною до абстрагувань. Якщо приписати це впливу християнства, яке на чотири-п'ять століть передувало Кирилу і Мефодію (див.: 9), то тим сáмим відсувається настільки ж час, коли в мові уособлення божеств (якщо вони були) були виразні.

Щодо другого, то а) для уособлення божеств не вимагається високого розвитку. Таке уособлення безперечно приписується різним народам земної кулі, які стоять набагато нижче слов'ян. Якщо слов'яни не встигли розвинути цих уособлень (Буслаєв), а не забули їх, то вони становлять рідкісний і неояснимий виняток.

б) Вчені, як Макс Мюллер, думають, що спеціально грецькому міфологічному періоду передував період до поділу арійського племені⁴, в якому існували вже особисті божества [...]. Було б дивно думати, що слов'яни становлять виняток з арійських племен, що вони не встигли утворити особистих божеств, тоді як інші споріднені племена мали їх уже в незапам'ятну давнину, до приходу в Європу. Правдоподібніше думати, частково, що слов'яни мали ці уособлення, але забули їх (порівняй литовське *dėws* й слов'янське *бог*); частково ж, що сліди доісторичної давнини ще ховаються в народних віруваннях і мові, але залишаються невідомі вченим: хто прикладав до слов'янської міфології те знання та уміння, які прикладались до міфології індійської, іранської, грецької, латинської і германської?

в) Якби виявилось, що слідів особистих божеств напевно немає, то й в такому випадку висновок звідси про те, що особисті божества не встигли розвинутися, був би помилковим: де сліди грецького Олімпу у нових греків?

Отже, більш очевидно, що й у слов'ян були особисті божества, поетичні сказання про них, міфологічний епос, але все це забуто. Чому? Внаслідок глибокого роз'єднання письменних і неписьменних класів і неухаги або презирства перших до останніх; внаслідок відсутності тієї любові, яка одна робить можливою творчу взаємодію вищих і нижчих,

нових і старих течій думки. Зверху — радикалізм, вузькість розуміння, незнання, сухість сердечна. [...]

Наслідок однобічного, винятково релігійно-аскетичного напрямку давньої російської словесності — її убогість, неестетичність. Так зване «руйнування естетики» нашого часу є явище зовсім незначне порівняно з тим, яке відбувалося від введення християнства протягом восьми століть. Вражаюча відсутність за весь цей час віршованої форми, якщо не рахувати віршів Симеона Полоцького XVII століття і т. п. Відсутність прекрасної форми вказує на те, що краса життя або зовсім не відчувалася, або нав'язувалася думці мимовільно, несвідомо і ворожо, як бісівське наслання. [...]

Природна смерть, тобто переродження народної поезії,— явище незвичайне, рідкісне. Ми здебільшого бачимо смерть насильну. При змінених умовах у новий час ми спостерігаємо повторення перервності в переказі з новою народною поезією (в Малоросії з XVI по XVII століття) повторюється те ж саме, що було з давньою. Спостерігачі одноголосно говорять про витіснення в неписьменному народі старого хорошого новим поганим, про заміну вищих музичних і поетичних форм нижчими.

У вищій верстві також не можна говорити про переродження народної поезії у вищі форми. Різниця з Давньою Руссю та, що в XIX столітті були створені деякі колекції. Порівняння з ботанічними або зоологічними колекціями показує, що зібрання творів народної поезії поступається природничо-історичним у систематичності. Збережено здебільшого тільки спотворений труп пісні: мистецтво й знання не надало йому навіть вигляду життя. Тим менше може йти мова про літературу на народних основах. Від народу взято дуже мало. Для народу зроблено мало.

До випадків у народному житті, які подібні насильній смерті в індивідуальному, можуть дуже легко відноситися з так званою *об'єктивністю*, яка, по суті, не є *більш широке знання*, а лише *більш повна байдужість*. [...] Черепиця про-

валила череп, який сам винний, бо м'якший, ніж черепиця. Минуле безповоротне; але сердечне ставлення до нього дає урок для майбутнього «не вбий».

Поезія усна й писемна

Народна поезія. Виходячи від найближчих до нас явищ, ми під народною поезією розуміємо насамперед поезію нижчих верств сучасного суспільства, верств, які майже не знають писемності, школи, науки. В цьому розумінні народна поезія як така, що містить у собі меншу долю свідомості, є природною. Вона не зовсім правильно приставляється не поезії тільки вищих, писемних, вчених верств, а всій словесній продуктивності цих верств, тобто як поезії, так і прозі. *Народна поезія і література* служать представниками двох різних станів людської думки, які відносяться один до одного як ступені, попередній і наступний.

Був час, коли літератури не було. Тоді, як звичайно говориться, народна поезія панувала (точніше: тоді вона була найпомітнішим продуктом людської думки) винятково. Поділу верств на вищі культурніші й нижчі не було.

Тому під народною поезією ми розуміємо поезію всього народу до його поділу на класи, які помітно відрізняються за ступенем культури. Оскільки перехід від такого стану цілісності народу до його культурної роздрібленості за загальним законом природи й людського життя може відбутися лише поступово, то ми повинні наперед бути готовими до того, що охарактеризувати стани думки, які відповідають народній поезії й літературі, можна буде лише приблизно. У відомих творах народної, тобто усної і безособової, поезії ми повинні бути готові зустріти підготовку літературних явищ; навпаки, первісні продукти літератури повинні в дечому нагадувати настрої думки, властивий народній поезії. Різкою ознакою залишається тільки те, що міститься в самому слові «література», саме те, що літературний твір у самому виникненні передбачає писемність.

Положення: «поетичний образ нерухомий відносно до мінливості змісту» витримує всяку перевірку. Звичайно, відносна нерухомість є відносною мінливістю. В способі зміни образу міститься різниця між усною й писемною поезією.

Давно помічено, що в Європі падіння народної поезії, тобто спотворення й забуття її колишніх творів і відсутність нових, йде від заходу на схід. Не всі види народної поезії вимирають рівномірно. Мабуть, немає в Європі народу, у якого не збереглися б, з одного боку, залишки або пізніших продуктів ліричної народної пісні, переважно жіночої, із змістом, більш-менш підпорядкованим музиці, з другого, — міфічного епосу у вигляді казки, повір'я, передсуду. Тим часом епос, який ще в середні віки жив у Німеччині і Франції, нині зберігається лише у фіннів, міфічні пісні яких зібрані і з'єднані в деяку цілість фінським ученим Льюнротом вже в 30-х роках нашого століття, і у східних слов'ян. У Придніпров'ї дума, напевно, дуже пізня форма історичного й повчального епосу, очевидно вмирає. В глухих місцевостях північної Росії народ ще задовольняється залишками напівісторичного епосу, не додаючи до нього нічого істотного. На Балканському півострові болгари кращим, що у них збереглося в епічному роді, зобов'язані сусідству з сербами, які самі тут не становлять єдності. Лише в Боснії, Герцеговині, Чорногорії й гористих частинах князівства Сербії живе ще повним життям чоловіча епічна пісня, рецитована під звуки однострунної скрипки (*гуслів* — на них грають смичком, *гудало*). [...]

У цих місцевостях зустрічаємо в найбільшій чистоті умови життя, які існували колись скрізь, де процвітала народна творчість. Ці умови приблизно такі.

Маса народу нерозчленована під впливом писемності, школи і науки, які зумовлюють можливість зосередженого, нерівномірного і одностороннього розвитку особистостей. Потім — свобода, тобто не стільки повна відсутність гноблення, скільки гніт, який не удосконалений засобами цивіліза-

ції, грубий, який діє більше віддалік і не розкладає сімейне і суспільне життя, притому рівномірний, що збуджує енергію опору; рівномірний розподіл достатку, загальна бідність (порівняно з країнами більш цивілізованими), яка не спричиняє, однак, виродження породи; рівномірний за якістю розподіл праці і талантів. Коли за складніших станів суспільства писемність дає перевагу грамотним класам над неграмотними; багатство, розумова праця, споглядальність, а нерідко й бездіяльне життя зосереджується в одних верствах, а механічна праця в інших, нижчих, то все більш схильне до розумової праці, більш талановите й енергійне частково виходить з нижчих верств і ослаблює їх своїм виходом, частково насильно придушується й позбавляється енергії; відбувається розрізнення між *urbanum* і *rusticum*, *raganum*⁵, між великим містом і провінцією, селом, між цивілізованими класами і черню, несумісне з всенародною поетичною творчістю. Де є ця творчість, там немає освічених і багатих, які високо стоять над масою, але немає й черні; розвиток кожної особистості більш різнобічний, гармонійніший, а оскільки більше порушення рівноваги викликає більше руху, то і стан народу там усталеніший, рух у розумінні прогресу або регресу повільніший і більш рівномірний.

Лише тривале послідовне користування писемністю та її удосконаленнями дає особистій думці помітний ступінь самовпевненості, властиве нашому часові ставлення до минулого. Можливо, ніколи людина не усвідомлювала так виразно, як тепер, свою залежність від минулого і не визнавала таким важливим його вивчення. Але це є не віра в авторитет як зразок для наслідування, свідоме або несвідоме визнання його важливості як вихідної точки для дальшого руху думки. Історія є *vitae magistra*⁶ не тому, що прямо учить, як бути в даному випадку (такого випадку в ній не було), а тому, що звільняє від даремного витрачання сил, вказуючи на пройдені шляхи, якими ходити вже не можна. Загальне панування відомої думки є доказом

не її безумовної істини, а того, що вона вже дозріла й готова змінитися під напором особистої думки, на ній заснованої. Безумовність і необхідність істини, наприклад, «всі люди смертні» є лише здатність мислення з низки довільно взятих думок добувати загальні ознаки.

Навпаки, чим ближче до повної відсутності писемності і науки, яка склалася відокремленими особистими зусиллями, тим несміливіше особиста думка тулиться до авторитету і тим більша схильність жити за старовинним звичаєм [...]. Кращим хранителем переказів, які наструювали на свій лад і все суспільство, є старечість, сама по собі схильна бачити зло попереду й щастя в минулій юності (песимізм і ретроспективність думки). Тому чим далі назад від науки, тим більше помічається схильність до віри в золотий вік позаду та в можливість відродження світу лише чудом.

За панування цих умов і поезія хоча й переробляє нові враження, але «звернута назад, до минулого» (6, т. 1, 596). Особистий твір при самій своїй появі так підпорядкований переказові стосовно розміру, наспіву, способів вираження, починаючи від постійних епітетів до складних описів, що може бути названо безособовим. Сам поет не знаходить підстав дивитися на свій твір як на своє, на твір інших того ж кола — як на чужі. Різниця між створенням і відтворенням, між самодіяльністю й пасивністю майже зводиться нанівець. Той, хто слухає, помічає й запам'ятовує тільки те, що створено в загальному стилі, до засвоєння чого він підготовлений; але цей стиль є загальним і в тому розумінні, що він не вичерпується думкою особи. Почуте іншим при повторенні майже неминуче змінюється не тільки за формою, а й за змістом, бо і сам перший співець, за життєвості народної поезії, не може повторити пісні саме так, як заспівав уперше. Таким чином, *пісня* протягом свого життя є *не одним твором, а рядом варіантів*, закінчення якого можуть бути до невпізнанності далекі одне від одного, а проміжні ступені непомітно між собою зливаються. Зміна образу і висловлювання відносяться один до одного

не як варіанти рукопису (кращі — ближчі до оригіналу і гірші — його спотворення; цього роду різниця з'являється тоді, коли відлетіло життя народної пісні), а лише як одночасні і різночасні, а останні — як попередні і наступні. Народна поезія, як мова, за висловлюванням В. Гумбольдта, не твір (*εργον*), а діяльність (*ενεργεια*), не *пісня*, а — *потен actionis*⁷, *спів*. [...] Звідси видно нерідко неминуче і непоправне зло того способу закріплення народнопоетичних творів писемністю й видання у світ, за яким нам дається лише декілька точок руху, недостатніх для визначення проміжного шляху. Для історії й теорії народної поезії необхідно якомога більше число варіантів, вихоплених з течії в можливій конкретності й точності. Критика народної поезії не може обійтись без зазначення кращих з варіантів (див.: 20).

Мова, напевно, назавжди залишиться прототипом і подобою такого гуртового характеру народнопоетичної творчості.

Це положення лише обмежується, але не заперечується іншим: що письмена, особливо звукові, найдосконаліші і притаманні найдосконалішим мовам, перетворюючи скороминуще об'єктивування думки в слові в більш постійне, сприяють відокремленню особистості і збільшенню її впливу на мову. Письмена ці частково з самого початку, частково в міру удосконалення в процесі вживання примушують того, хто пише, розкладати мову на періоди, речення, слова, звуки, тобто ведуть його до роздільного розуміння мови. Раз зрозуміле в тому ж вигляді свідомо передається учню. Усвідомлений консерватизм у писемному вживанні мови утворює звичку, що виявляється і в розмові та почасти протидіє прагненню мовця до збереження м'язової сили за допомогою порівнянь, стягнень, скорочень, опущень. Внаслідок цього за інших причин, що розчленяють суспільство, виникає відмінність між писемною й усною мовою набагато більша, ніж та, яка до писемності була між відносно архаїчною мовою розміреної пісні, прислів'я, замовляння

й немірним просторіччям. До відмінностей граматичних приєднуються лексичні й синтаксичні. Той, хто пише, має перед очима написане і, кажучи для читача, може більше мовця турбуватися про вибір слів, усунення повторень, узагальнення частковостей для посилення дії мови*. Так, у грамотної людини — дві течії мови, хоча в кращих випадках і не позбавлені взаємодії, але роздільні. Це роздвоєння веде до спостереження, порівняння, узагальнення явищ мови, лише за рівнем відмінне від строгого мовознавства, яке з особливою силою виникає кожний раз там, де виникла необхідність і зручність для порівняння різних нашарувань мови або різних мов, як у Стародавній Індії (тлумачення Вед⁸), Олександрії, Римі, в Європі часу Відродження і в XIX столітті. Вплив писемності подібний впливові знайомства з іноземними мовами: усвідомлення різниці між способами виразу і виразом веде до спостереження, що елементи думки можуть бути між собою неузгоджені й думки загалом — хибні.

Знання незалежно від свого рівня веде до навмисного впливу на пізнаване. Звідси ми не без підстави відносимо до певних осіб як певні загальні характеристики літературних мов, зрештою, роблячи висновок звичайно а *potiori*⁹ (мова Ломоносова, Карамзіна, Пушкіна), так і певні слова і звороти. І, однак, загалом ми по відношенню до мови залишаємося на рівні безособової творчості.

* В усній поезії в зв'язку з відносною простотою думки перебуває повільність її течії й слабкість узагальнення. Увага так само довго зупиняється на важливому й неістотному з пізнішого погляду (див.: 6, т. I, 63—65). Для полегшення пам'яті слухача сказане багато разів потім повторюється буквально. Наприклад, сказано, що послові дається таке-то доручення, потім, коли говориться про виконання, то саме доручення повторюється дослівно (див.: 43, 160). Ця розтягнутість довгий час залишається і в писемності. Чудові зразки її, а також відсутність підпорядкування понять і заміна часткового загальним — у багатьох великоросійських граматах до XVIII століття. В нашій літературі внаслідок відсутності хорошої школи до цього часу допустиме нестерпне багатослів'я. Стилість малоросійської пісні, напевно, продукт нового часу.

За всіх умов літературної мови ми відчуваємо безсилля окремої особи стосовно звукових змін, забуття і створення граматичних категорій (а творчість мови і в цьому останньому відношенні триває безперервно і в усіх верствах народу). Але й стосовно більш залежних від особи сторін мови, скажімо, вибору, запозичення слів із старовинних, простонародних, іноземних, змін значення, лексичних новоутворень, складів, суспільство терпить свавілля особи лише тоді, коли саме в ненормальному стані, як буває при започаткуванні літератур або їх відродженні після довгої перерви. Так, ми обмежуємося іронічною посмішкою, бачачи, коли письменник з сердечної простоти вважає корисним і важливим сказати «глупь» замість «глупость» або якщо йому не дають спокою складні німецькі слова і він збагачує російську мову «судоговорением», «законопроектом», «чашетрубочкой» і «чашелистиком»; але не дали б ходу перекладу, зрозумілому тільки при підрядковому порівнянні з оригіналом, якими є багато церковнослов'янських перекладів з грецької мови, що були у вжитку (але в якому!) цілі століття... В організованому суспільстві з серйозним ставленням до літератури складається і по відношенню до писемної мови громадська совість, чуття користі, міри і краси, які однаково зв'язують письменника і читача. Думка повинна розвиватися, отже, і мова повинна рости, але помітно, як трава росте. Все, що зупиняє на самому слові, будь-яка не тільки неясність, але помітна незвичайність його відволікає увагу від змісту. Лише прозорість мови дає змісту можливість діяти легко, сильно, художньо. Тут же причина, чому коло дії літературної мови обмежене, чому певна мова може виявитися поганим провідником думки в маси і при неможливості перетворення повинна бути замінена іншою. Само собою, що оскільки ця інша появляється з тим, щоб усунути зло, зв'язане з незрозумілістю першої, то вона буде безцільна, якщо не приєднається до просторіччя маси, а почне з так званого збагачення її мови.

Отже, і за панування писемності нормальний ріст мови є непомітна зміна, подібно зміні образів у народній поезії. Протилежність безособової й особової творчості виявляється в характері літературних творів.

Закріплення таких творів писемністю зразу ж відмежовує відтворення од нового творення, бо дає можливість точного повторення і тим застерігає повторюване від повільного переродження несвідомим варіюванням.

Спадкоємець виховується не тільки підсумками думки предків, які вилучаються зі спілкування з людьми (думками, як кажуть, що носяться в повітрі, нікому, зокрема, не належать), а й творами попередніх віків, що є складовими цих підсумків, взятими окремо, творами сучасників і попередників в їх особистості. Чим багатше минуле літератури і ширше користування ним, тим за рівності іншого більш різноманітними можуть бути нові твори.

Зокрема, сказане можна застосовувати до наступності поетичних образів. У народній поезії, незважаючи на невідому множину проміжних форм, ми здебільшого не можемо встановити різниці між варіантами й новою піснею. І для слухача особистий авторитет співака і авторитет переказу, носієм якого є співак, почасти нероздільні. Тим часом за панування писемності встановлюється різниця за ступенем міцності й істотності творів думки.

Все, що прилягає до даного твору як варіант, має лише значення переходу до іншого більш далекого і минає непомітно, не залишаючи *роздільних* слідів не тільки в збірній пам'яті суспільства, але й у власній пам'яті автора. Твори як окремого автора, так і школи, зв'язані наступністю, навіть очам історика, котрий відшукує зв'язок явищ, уявляються відособленими, виразно розмежованими ступенями генеалогічної драбини. У цьому відношенні є повчальним спостереження відмінності особистостей поетів та їх творів при наступності образів [...].

Песимізм і ретроспективність думки

Характерну рису верств народу, для яких найбільш практичне значення має повір'я, звичай і взагалі народна поезія, становить глибокий і радикальний песимізм. Цим не виключається світлий, радісний тон окремих творів і цілих розрядів творів. Молодість, здоров'я беруть скрізь своє. Але притаманне людині прагнення до кращого перебуває в непримиренній суперечності з цим песимізмом. Примирення загальне, теоретичне тут і неможливе, а можливі лише поодинокі угоди з віруванням, тобто людина цього способу думок може думати: «Я сподіваюся влаштуватися краще колишнього, незважаючи на те, що світ іде до гіршого».

Первісний радикальний песимізм не слід змішувати з песимізмом деяких учень нашого часу¹⁰. Нині існує, як часткове явище, віра у виродження усіх класів суспільства, у збільшення страждань нижчих верств людства, у загальне гниття цивілізацій внаслідок ненормальності упорядкування суспільства. Однак це сучасне вірування зв'язане з іншим: що згадана ненормальність є лише помилкою людства й що людству трапляється можливість, навіть необхідність, зробивши над собою величезне зусилля, разом скинути з себе тисячолітнє заблудження й встановити на землі царство правди й добра. Цей напрям думки вірить у золотий вік на землі в майбутньому, а минуле уявляє в похмурих барвах [...].

[...] Віра в суспільство і в свої власні сили як джерело її життя, як підйому її руху охоплює сучасну людину з стихійною силою всупереч тому, що вона називає вимогою розуму, але у відповідності з її істинними потребами. Бо «якщо віра в бога є сила армій, якщо глибока зосередженість почуття змушує людину на все зважуватися, все виконувати; якщо на війні сильні люди стають ще сильнішими від підтримки сильних вірувань» (2, 117—118), то те ж саме варто сказати і про лицарів іншого виду, які безкровно

воюють думкою, і словом, і діями за ідею. І їм для боротьби і перемоги необхідна віра в себе і в суспільство.

Ця віра є неодмінною умовою здорового морального стану сучасної цивілізованої людини. Без неї сучасну людину чекає або похмуре скіннтя, або самогубство, як того з героїв Достоевського, котрий шляхом викладень дійшов до відчаю стосовно майбутності російського народу і застрелився.

Панівний тип серед найбільш розвинутих класів сучасного суспільства — люди свідомої, самовпевненої думки, люди, які живуть, дивлячись вперед на (більш-менш невизначний) образ кращого майбутнього, що носить перед ними, люди, яких скарги на теперішнє засновані не на тому, що колись було краще, а на тому, що, на їхню думку, течія, котра відносить їх від минулого, надто повільна. Проте саме за такого настрою рух історії відбувається швидше, ніж колись.

Не те показують нам ті з нижчих верств сучасного народу, які живуть ще переказом, і не те припускаємо ми в давнині, в так званій епічній або народно-епічній період. Характерну рису цих верств і цього періоду становить радикальний щирий песимізм. [...]

У російській народній поезії думка про торжество правди над кривдою віднесена в сферу казки, тим часом як протилежна думка про те, що «кривда правду переспорила», багаторазово повторюється в прислів'ях, піснях, переказах, тобто в творах, які прагнуть до більш правдивого зображення життя, ніж казка. [...]

У зв'язку з таким поглядом побутує загальний сумний колорит, принаймні в російській ліричній поезії. Між іншим, майже всі звуки зовнішньої природи (вітру, звірів, птахів, крім хіба соловейка) в народній російській поезії уявляються сумними і «віщують» сум. [...]

Наскільки в усьому цьому беруть участь особливості російського і загалом слов'янського народного життя, цього я визначити не можу; але, припускаючи певну долю цієї

участі, я думаю, що такий настрій повинен характеризувати первісну людину взагалі, оскільки він перебуває у відповідності з іншими явищами первісного життя, з яких має випливати, так би мовити, поголовна несамовпевненість особистої думки.

Уявімо собі, що писемність, друк, школа не існують. При цьому хранителями переказів є переважно старики. Вони задають тон суспільству. Старечий вік сам по собі схиляє до песимізму. Сучасний нам старик може боротися з цим настроєм лише за допомогою науки, яка повідомляє точні спостереження; але він бореться не завжди успішно з суб'єктивними основами такого настрою, які містяться в тому, що справді з літами вичерпуються джерела особистого щастя. Навіть освічені старики, котрі каркають на молодь і возвеличують час своєї молодості, і тепер дуже звичайні.

Моральна перевага старецтва, підпорядкування інших вікових груп його авторитету є причиною повільності змін життя. Нових даних особистого спостереження й досвіду мало. Обертаючись назад і дивлячись на минуле очима стариків, людина піддається ілюзії, подібній до тієї, у відповідності з якою здається, що дерева алеї у міру віддалення від нас стоять все тісніше. Образи минулого служать тоді недосяжними зразками для наслідування. Ця ілюзія існує й для нас, але внаслідок навику до історичної перспективи приймається нами не більше, як ілюзія. Нині практичне значення історії полягає не в тому, що вона вчить, як бути, а лише в тому, що вона вказує пройдений шлях, позбавляє від даремної трати сил, застерігає, що пройденим шляхом ходити не можна. У цьому відношенні характеристична зміна значення слова *пошлый*.

Несамовпевненість думки примушує стародавню людину шукати опори свого погляду в поглядах згаданої авторитетної старечої більшості. Період народної поезії є час міцної віри в авторитет. І ми надаємо найбільшого значення авторитету і взагалі досвіду попередніх віків, але для нас свідчення історії мають особливий смисл. Ми знаємо,

що так звана істина входить у світ вузькими воротами особистих поглядів. Панування особистого погляду, його популярність у даний час служить для нас не доказом його істинності, а, навпаки, вказівкою на те, що цей погляд досягнув пори, коли він повинен перемінитися, і на те, в якому напрямі повинна відбутися ця зміна. [...]

Первісний період є час панування звички, яка переносить вірування, обряди й звичаї в новий стан суспільства, відмінний від того, в який вони виникли (див.: 23, т. 1, 15). Швидкі зміни життя нового часу зв'язані з твердою вірою в себе, в перевагу особистої думки (заснованої на колективній) перед цією останньою, теперішнього і майбутнього перед минулим; навпаки, відносна нерухомість нижчих верств нового суспільства, яка вказує на таку ж і більшу нерухомість усього суспільства в стародавній час, зв'язана з мрійно-любним ставленням до минулого, з його ідеалізацією й обожнюванням.

Подібно до того, як у рядах організмів у напрямі від більш простих до більш складних збільшується сила опору впливові середовища і відмінність між процесами, що відбуваються в організмах і їхньому середовищі, і в людському світі є ряд ступенів розвитку, які характеризуються все більшою й більшою силою самодіяльності, тобто меншим ступенем наслідування, яка виявляється особою під впливом інших осіб і суспільства. Слово «самодіяльність» повинно тут і взагалі розумітися не як діяльність без зовнішнього поштовху або діяльність, яка кількісно переважає цей поштовх (такої нерівності дії діяння у світі немає), а як порівняно вищий ступінь якісної відмінності між дією й діянням.

У відповідності з нині панівним поглядом народна поезія є масовою, гуртовою творчістю, що має місце тоді, коли продуктивність особи так подібна за якістю з продуктивністю інших осіб тієї ж колективної одиниці, коли особа сама не знаходить підстав дивитися на свою продуктивність як на свою виняткову власність і, навпаки, на твори

інших як на чужі. Такий стан лише градуально відмінний від пізнішого. У подібному стані перебуваємо й ми кожного разу, коли висловлюємо думки, як то кажуть, що носяться в повітрі, в той же час і наші й не наші; коли почуваємо себе піднятими або залитими хвилею свого часу. Але у нас такий стан швидко припиняється, саме, між іншим, завжди, коли ми формулюємо і закріплюємо свою думку на папері; для так званого епічного, точніше народнопоетичного, часу такий стан тривалий.

У народній поезії при найпершій появі твору в устах однієї особи цей твір носить настільки слабкий відбиток індивідуальності у виборі змісту, висловів, розміру, музичного мотиву, що несвідомо засвоюється навколишніми й несвідомо ж, хоча неодмінно, варіюється ними в певних межах.

Критика, зосередженість знань і взаємодія наук ¹¹

Художній, зокрема поетичний твір, подібно до людини, рослини, тварини, становить осереддя широкого кола наук. На поетичний твір можна дивитися з точок зору, які можна порівнювати з точками зору хімії, морфології, фізіології. Елементарний морфологічний склад поетичного твору і його дія, подібно до усього існуючого, має свою історію. Вся сукупність знань, яка застосовується до вивчення поетичного твору, становить *критику*.

Якщо всяка галузь знань є продуктом великих зусиль думки, то зосередженість знань, яка зумовлена тим, що поетичний твір важливий для нас як конкретне ціле, є справою тим більше важкою. Тому «l'art est difficile, la critique est aisée» ¹² може бути справедливим у застосуванні до форкання з приводу мистецького твору, а не до наукової критики. Знамениті критики більш рідкісні, ніж знамениті митці і поети. Великих критиків немає, але велика критика є. Це справедливо і відносно російської словесності. [...]

Я думаю, що хоча значна частина сучасної публіки й поставиться з недовірям або запереченням до твердження, що зв'язок наук втрачений, але колись він існував, іншому вона може глибоко співчувати.

Трагізм положення глибший, ніж це може здатися, бо запропоновані для виходу з нього засоби безнадійні. У вигляді суму про втрачене краще минуле (якого не було) — бажання кращого майбутнього. Останнє в розглядуваному відношенні лише незначною мірою залежить від зусиль окремих осіб.

Не можна думати, що філософія може стати розпорядницею розумової фабрики. Той, хто не займається моєю справою, здебільшого й не знає, який той гвинт, що я фабрикую. Як же він може наставляти мене відносно значення цього гвинта в машині?

Учений, принаймні другорядний, здебільшого змушений через матеріальні умови свого життя шукати лише другорядних найближчих причин («лучча синиця в жмені, ніж журавель у небі»). Якщо у нього — достаток і дозвілля, він робить так само, бо, залишаючись у звичній колії, думка його досягає більш цінних продуктів на науковому ринку. Штучно впливати на вчених приладами — знижувати цінність продуктів їх думки. З часом людина все глибше врізається в свою колію. Одні ліки — смерть і зміна покоління; стосовно покоління, що формується, — навчання. Мета дидактики — вишукати, що за даного стану наук може найбільш сприяти універсальності думки, звичці до вищого руху духу, що може передати найбільш піднесений погляд на світ.

Рання спеціалізація може бути виправдана лише як наслідок матеріального нестатку. Вона супротивна природі дитячого й юнацького віку. [...]

Світ учених не є особливий, автономний світ. У вченому лише інтенсивніше відбувається та діяльність думки, що й у інших. Він конденсатор розсіяної в людях сили. Тому, якби справді в світі вчених посилювалися розбрат і взаємне

нерозуміння, то це означало б, що весь людський світ перебуває в періоді руйнування, прагненні елементів прози розлагоджуватися.

Проти цього свідчить багато що. Зрушення збірних суспільних одиниць вказують на єдність почуття. Збірні одиниці стають більш нервовими. Посилюється начало національності й разом солідарності між народами (тобто не тільки любові, але й ворожнечі) у зв'язку з більшою силою взаєморозуміння. Щоб свідомо не тільки любити, але й ненавидіти людину, для цього потрібно її знати. Помилково думати, що народні антипатії лише наслідки непорозумінь. Де немає ненависті, там немає любові. Ніколи поняття про людство не існувало в такій повноті й ясності, як тепер. Найменш чітке воно у тих, котрі уявляють собі людство майбутнього у вигляді одного стада або багатьох однакових стад, які мирно пасуться на одному пасовищі. Це — проти свідчень історії органічного життя на землі, проти свідчень і історії у вузькому розумінні і палеонтології: універсальність типу є його первісність і нескладність, відособлення особистості без відособлення народності не існує.

Широчінь переконання не в тому, щоб бачити все, а в тому, щоб, скажімо, *у науці* свідомо стояти на своїй точці зору, не думаючи, що з неї видно все, визнаючи законність, необхідність інших поглядів (проти цього правила вчені, принаймні другорядні, часто погіршують); *у політиці* — стояти на точці зору своєї національності, ширшої, ніж погляд партії¹³, і не думати, що світ і цивілізація руйнуються, коли висихає лише те болото, в якому ми квакаємо.

Якщо в дійсності кожний іде прямо, куди очі дивляться, гонить свою борозну, жне свою смугу; якщо навмисні зусилля захопити й суміжні борозни частково приводять до незначних результатів, частково марні; якщо немає таких наглядачів, які давали б порядок роботі, або вони й є, але їх ніхто не слухає; якщо все ж таки поділ праці приводить

до її зосередження, то повинні бути самодіючі регулятори цієї праці.

Як абсолютна істина, так і абсолютна універсальність недосяжні, але прагнення до них призводить до нового розвитку сил і нового ускладнення й поглиблення змісту.

Повертаюся до питання про взаємодію наук. Ніколи вона не була такою можливою і в деяких відношеннях такою дійсною, як тепер. Завдяки механічності регулятора наука, переслідуючи свої вузькі цілі, досягає можливості впливу поза своєю сферою. Спеціалізація праці у зрілому віці, наскільки вона збільшує успіх особистої діяльності, єдиний шлях до можливої універсальності. Кажу *наскільки*, бо «застав дурня богу молитися» та ін.

Наш час дає приклад взаємодії наук і обрання особами серединних шляхів: мовознавство й фізіологія; мовознавство й психологія; мовознавство й історія; психологія й фізіологія.

Il faut cultiver porte jardin¹⁴. Цим ми запліднюємо суміжні поля. Значна досконалість у зображенні людської фігури мала вплив на виникнення сучасного ландшафтного живопису; зображувальні мистецтва впливають на теоретичне вивчення природи й навпаки. У деяких, притому не другорядних, а дуже істотних відношеннях митець краще знає природу, ніж ботанік, зоолог, анатом. Між митцем і природодослідником у вузькому розумінні — відношення як між митцем слова й філологом або лінгвістом.

Увага до найпростіших, постійно повторюваних явищ життя дає можливість розуміти явища складні. Наука й полягає саме в розчленуванні цих останніх. Так, зокрема, спостереження й розуміння того, що відбувається в нас кожного разу, коли ми думаємо словами і говоримо, якщо не повністю з'ясовує нам властивості поезії й науки, то значно змінить ті думки про ці явища, якими ми задовольняємося за давньою звичкою.

Твердо дотримуючись правила вимірювати велике, невідзначене, лише поступово охоплюване думкою, маємо

і визначеним; у поодинокому випадку, дотримуючись порівняння слова, з одного,— і поезії й науки, з другого боку, можна прийти щонайменше до одного висновку, не позбавленого практичної важливості: поезія не раз колись у минулому людства і не зрідка, час від часу, а постійно служить джерелом науки, яка в свою чергу живить нову поетичну творчість. І так, ми віримо, буде, доки живуть люди. Але життя людства тече хвилями з мінливим рівнем, швидкістю, силою. Не можна висушити джерела поезії, але можна тимчасово засмітити його. «Взривая, возмутишь ключи»,— говорить Тютчев, і те, що спрямоване на послаблення поетичної творчості, частково послаблює і науку, і навпаки. Такі, скажімо, насильні зміни в мові, її дезорганізація від надмірного вторгнення сторонніх стихій. В кінці все перемелеться — борошно буде; але, доки воно буде, проходять століття. Так, давньоруська писемність, за винятком «Слова о полку Ігоревім», становить майже пустелю в розумінні відсутності поетичної творчості [...].

Мислення поетичне й міфічне

Відношення розуміння до поетичного образу двояке.

а) Можна визнати образ лише засобом пояснення й в пояснюваному користуватися лише деякими рисами образу, відкидаючи інші.

б) Можна цілком перенести образ у значення. При цьому два випадки: а) або ми приписуємо таке розуміння тільки поетові, самі ж дійсно або уявно дотримуємося більш піднесеного погляду; б) або ми самі так розуміємо, причому поет може стояти або нарівні з нами, або вище. [...]

Мова об'єктивує думку. Щоб дійти до думки про наше я як про нашу душевну діяльність, як про щось немислиме поза цією діяльністю, потрібний був довгий обхідний шлях. Він йшов через спостереження тіні, відображення людського образу в воді, сновидінь і хворобливих станів, коли «людина виходить з себе», до створення поняття про душу як

двійника й супутника людини, що існує поза нашим я, про душу як людину, що перебуває у нас, про душу як більш тонку сутність, позбавлену тілесних властивостей.

Цей шлях містить в собі як частковість зміну поглядів на окрему думку як один з проявів нашого я. Щоб дійти до переконання, що доля думки, зв'язана словом, особисто і народно суб'єктивна; що вона є засіб до створення іншої, наступної думки й тому віддільна від цієї останньої; що пізнання може бути уявлене як нескінченне знімання покровів істини,—потрібно було насамперед схитнути цю думку перед собою й усвідомити, що вона існує. Слово дає не тільки цю свідомість, а й іншу, що думка, як і супроводжуючі її звуки, існує не тільки в мовцеві, а й у тому, хто розуміє.

Якщо і нам потрібні зусилля для того, щоб уявити собі, що слово є певна форма думки, нібито засклена рамка, яка визначає коло спостережень і певним чином забарвлює спостережуване; якщо ці зусилля можуть бути викликані лише багатством досвіду, спостереженням змінюваності світоспоглядань за часом і місцем, вивченням чужих мов,—то при меншому запасі думки і меншій здатності до відволікання ніщо подібне неможливе. Навпаки, було необхідним перенесення властивості засобу пізнання в саме пізнаване, неусвідомлене роблення висновку від окулярів до властивостей того, що через них видно.

Слово було засобом створення загальних понять; воно уявлялось незмінним центром мінливих стихій. Звідси надзвичайно поширений, можливо, загальнолюдський висновок, що справжнє, зрозуміле іншим, об'єктивно існуюче слово є сутність речі; що воно відноситься до речі так, як двійник і супутник до нашого я. На противагу цьому віруванню існує інше, не менш поширене, що зустрічається у стародавніх греків, римлян, у середні віки в Європі, у слов'ян і у дикунів Нового Світу (див.: 22, т. 1, 263), що до зображення людини переходить частина її життя, що між першим і другим є причинний зв'язок, так що влада над першим, шкода, спричинювана йому, відбивається на другому. Віру-

вання це доходить аж до нашого часу... За допомогою слова створюються абстракції, необхідні для дальших успіхів думки, але разом з тим служать джерелом заблуджень.

[...] І в наш час відволікання, як релігія, мистецтво, наука, розглядаються нерідко як субстанції, не розчленовані і не зведені на особисті психічні явища та їх продукти. Звичайно, практичні наслідки таких поглядів згодом змінюються. Колись палили й катували для користі релігії, на догоду богу, не думаючи, що жорстоке божество, яке вимагало крові, було лише їх власне (висловлюючись міфологічно) жорстоке серце. Тепер з різномудцями чинять дещо інакше. Вчені ще нерідко визнають те або інше образою науки або — м'якше — ненауковим замість того, щоб визнати лише невідповідним їхній думці. [...]

А втім, не можна не визнати різниці між абстракціями, що дожили до наших днів у науці, такими як найменування душевних здібностей: розум, воля, почуття, і відособленнями, цілком міфологічними.

Деякі вчені в прагненні до точнішого визначення впливу мови на утворення міфу доходять до того, що бачать цей вплив тільки в міфах етимологічних. Але міф споріднений з науковим мисленням у тому, що й він є акт свідомої думки, акт пізнання, пояснення *X* через сукупність раніше даних ознак, об'єднаних і доведених до свідомості словом або образом *A*.

Міфічне й неміфічне мислення апріорні в тому розумінні, що передбачають раніше пізнане (нами самими або попередніми поколіннями), збережене для теперішньої миті за допомогою слова й зображення. Саме зображення стає пояснюючим лише за допомогою слова. Слово існує на ступені розвитку нижчому, ніж той, на який вказують найпростіші міфи, котрі дійшли до нас.

Кожного разу, коли нове явище викликає на пояснення раніше пізнане, з цього попереднього запасу з'являється у свідомості потрібне слово. Воно визначає русло для течії думки.

Різницю між міфічним і неміфічним мисленням становить те, що чим неміфічніше мислення, тим виразніше усвідомлюється, що попередній зміст нашої думки є тільки *суб'єктивний засіб* пізнання; чим міфічніше мислення, тим більш воно уявляється *джерелом* пізнання. У цьому останньому розумінні мислення чим первісніше, тим априорніше.

У слові розрізняємо значення й уявлення. Тому вплив слова на утворення міфа двоякий.

Перенесення значення слова в пояснюване подібне з тим випадком, коли видимий образ стає міфом. Наприклад: «Я пам'ятаю,— говорить Тейлор,— що дитиною я думав, що побачу в телескоп на небі сузір'я червоними, жовтими, зеленими, якими мені їх тільки що показали на небесному глобусі» (23, т. 1, 282). Дитина сподівалася побачити на небі те, що вона бачила на глобусі. Але на глобусі могли бути зображені одні сузір'я і не зображені інші, і зображення могли бути зафарбовані тим або іншим кольором. Цим визначався зміст міфа.

В такий же спосіб, роблячи висновок від слів до небесних типів або першообразів речей у дусі Платона, очевидно, можна було перенести на небо тільки ті узагальнення, які були дані в мові. А оскільки зміст мови народний і особисто суб'єктивний, то в такий же мірі суб'єктивні й міфи такого роду.

Нам може здатися, що такі міфи незалежні від впливу мови лише доти, доки наше спостереження не виходить за межі однієї мови або залишається в колі мов, близьких за змістом. Більш широке порівняння й більш уважне ставлення до змісту міфів повинно показати, що під впливом певної мови деякі міфи зовсім не могли б утворитися і що ознаки, які входять до них, різними мовами грукуються по-різному. Отже, достатньо уважного порівняння оригіналу поетичного твору з перекладом, щоб переконатися, що загальне для того й іншого є відволікання, нетотожне змістові ні оригіналу, ні перекладу.

М. Д. Деларю, який носив окуляри, говорив сину-дитині (Д. М. Деларю) про всевидючого бога. Дитина відзначила: «Які ж повинні бути у бога окуляри!» Такий міф міг бути створений будь-якою дитиною, в мові якої було слово *отець* і слово *окуляри*. Здавалось би, що риси національності й класу в цьому міфі не виражені. Однак умовою легкості, з якою поняття, зв'язане з *отець*, перенесено на бога, могло бути тут те, що і в просторіччі цих людей для *pater* було слово *отець* (а не батюшка), і в молитві сказано «отче наш». Для малороса-дитини виникло б певне утруднення в тому, що *отець* для нього *батько, тато*, а бог — ні.

Очевидно, що в таких міфах немає ніякого забуття первісного значення слів, немає ніякої «хвороби мови».

Іншого роду міфи створюються *під впливом зовнішньої і внутрішньої форми слів, звуків і уявлення.*

А) *Вторинні календарні міфи і обряди.*

Вимагає пояснення властивість дня, її значення для польових та інших робіт, її вплив. Пояснюючі запаси думки — це спостереження й досвід землероба, пастуха, господарки та ін. При цьому — міфічний погляд на слово як на правду й сутність. День може носити назву тільки таку, яка відповідає його значенню, і якщо він називається так-то, то це даремно [...].

В) *Міфи історичні* пояснюють походження племен, міст, заселення місцевостей, походження установ і т. п. Загальне прагнення поетичного мислення уявляти невизначене й загальне конкретним спрямовується даним власним іменем. Називання цих міфів «епонімічними» не відрізняє їх від усіх інших від іменних. [...]

Яким би не був, зокрема, спосіб переходу від образу до значення (тобто чи за способом, що називається синекдохю, чи за метонімією, метафорою), свідомість може відноситися до образу двояко: 1) або так, що образ вважається об'єктивним і тому повністю переноситься в значення й служить основою для дальших висновків про властивості означуваного; 2) або так, що образ розглядається лише

як суб'єктивний засіб для переходу до значення й ні для яких дальших висновків не служить.

Перший спосіб мислення називаємо міфічним (а твори його — міфами в широкому розумінні), а другий — власне поетичним. Цей другий полягає в розрізненні відносно суб'єктивного й відносно об'єктивного змісту думки. Він виділяє наукове мислення, тоді як панування першого — власне наукове мислення — неможливе. Цей поділ має бути поданий більш частковим поділом тропів, бо він показує, що якість тропа мінлива. [...]

Для поетичного мислення у вузькому розумінні троп є завжди стрибок від образу до значення. Він, правда, полегшений звичкою думки, але як могла утворитися ця звичка? Вона виникла лише внаслідок того, що первісно віддаль між образом і значенням була дуже мала.

Характер міфічного мислення

Коли сучасна людина користується поетичним образом *лише як засобом* для нової й нової побудови й перетворення думки, то вона цим зобов'язана в певній мірі своїй здатності до *наукового* мислення, тобто здатності до *аналізу* й *критики*.

Аналіз полягає в розкладі конкретних (складних) сприйнять і витворів думки на взаємовиключні стихії з метою нового, зручнішого для думки їх складення. Його успіхи супроводжуються посиленням здатності сумніву в істинності даного групування. Кожне нове сполучення думки служить засобом шукати нових сприйнять і приводити їх у зв'язок і узгодженість з попередніми.

Нагромадження й узагальнення результатів такої роботи думки робить можливою *історію*, яка дає й підтримує переконання, що світ людства в кожний даний момент суб'єктивний; що він є зміна світоспоглядань, істина яких міститься лише в їхній необхідності; що ми лише тому можемо протиставляти наш погляд як істинний погляду

минулому як хибному, що нам не вистачає засобів для перевірки нашого погляду.

У цьому розумінні ми маємо право відрізнати наш погляд і мислення, як аналітичне і критичне, від «мислення міфічного». [...]

Відсутність критики. Дитина все приймає за правду. [...]

Потрібне знання закону, тобто загального [...]. А дитина може не знати навіть частковостей, з яких складається узагальнення.

Ще більше потрібно думці для того, щоб тримати окремо зображення й зображуване, сцену й дійсність там, де зображуване саме по собі більш-менш очевидне.

Розповідають про випадки, коли певного роду публіка під час виступу фокусника забувала, що її тут тільки забавляють, приймала за серйозний виклик те, що фокусник давав заряджати кулею рушницю й стріляти в себе. «Ага! а що, мовляв, обдурив?» — коли фокусник падав, проколотий забутим у дулі шомполом. Така публіка ще й у наш час змішує актора на сцені з зображуваним ним злодієм. Знаючи це, актор, котрий звик до похвал, не береться за несимпатичні для публіки ролі. [...]

«Моральне почуття так значно виховується епічною поезією, що слухача завжди скоріше захоплювали питання моральні, ніж художня ідея поеми; точно так, як тепер люди прості, а також діти, не вміючи відділити художню насолоду від морального задоволення, беруть у казці або повісті таку ж участь, як і в справжньому житті, з любов'ю стежать за добрим і великодушним героєм і з огидою слухають про злого. Щоб похвалити епічне оповідання, простий народ не вживає виразу, за нашим поняттям, пристойного художнього твору: *добре* або *прекрасно*, а скаже: *правда*. Для нього, за прислів'ям, пісня — бувальщина» (6, т. 1, 57). Очевидно, що коли такі, між іншим, діти, то це не може залежати від того, що в них моральне почуття виховане епічною поезією. Це повинно бути властивістю більш первісною.

Так само як і «моральне почуття», не підходить до розглядуваного явища й термін «віра в чудесне», бо «чудо» передбачає нормальний порядок, а справа тут саме в нездатності до розрізнення того й іншого.

[...] Уже малий ступінь письменності приводить до результату, який досягається в значній мірі більш широким знайомством (хоча б і недоведеним до теорії) з різними змінами тієї ж мови і з мовами іноземними, саме до усвідомлення роздільності *слова* (з включенням тієї долі думки, яка від нього невіддільна) і *думки* (тобто решти) до усвідомлення того, що зміст *слова* може бути лише суб'єктивним, тобто що саме існування слова не є доведенням істинності його змісту.

Тим часом на ступені розвитку онезьких, сербських, болгарських співців, порівняно вже дуже високому, який передбачає багатотисячолітню культуру, саме цим доказом усувається сумнів: коли б цього не було, то й не говорилося би. [...]

Повертаючись до творів усної поезії, відзначу, що хоча в числі їх є казка, яка визнається, на відміну від пісні, «складкою», і пародії і т. п. твори, котрі мають метою тільки естетичну насолоду, проте донині дуже помітний погляд на такі твори як на серйозну справу.

Слово є діло; людина не може зрозуміти, що пісня може бути тільки штучним відтворенням душевного стану, а не безпосереднім його виразом [...]. Тому чоловічу пісню пристойно співати тільки чоловікові, веснянку — тільки дівчині, весільну — тільки на весіллі, заплачку — тільки на похоронах; той, хто знає замовляння, погоджується повідомити його лише втаємниченому, не для профанації, а для серйозного вживання. [...]

Відношення теорії словесності до міфології подібне з відношенням її до історії словесності.

Міфологія є історія міфічного світоспоглядання, в чому б воно не виражалось: у слові й сказанні чи в матеріальній пам'ятці, звичаї й обряді. Теорії словесності міф належить

лише як словесний твір, який лежить у основі інших складних словесних творів. Коли міфолог з приводу часткових питань своєї науки висловлює погляди на її основи, саме *визначає прийоми міфологічного мислення* за допомогою слова; вирішує, чи є *міф* випадковим і хибним кроком особистого мислення або ж кроком, необхідним для дальшого розвитку усього людства (див.: 35, т. II, 338), — то він працює стільки ж для історії (мови побуту та ін.), скільки для психології та теорії словесності.

Уже в Давній Греції міфи викликали допитливість розуму найвизначніших мислителів, але ніколи міфи, творіння давніх і віддалених за місцем і низьких за ступенем розвитку народів, не були предметом такого наполегливого систематичного вивчення, як у наше XIX століття. Не кажучи вже про маси збирачів казок та інших подібних творів у всіх народів цивілізованого світу, важко вказати когонебудь з відомих психологів, філологів, істориків культури, котрі б не присвятили значної долі своїх праць дослідженню міфологічних питань. Це тому, що основне питання самопізнання: «Що таке я?» зводиться для сучасної людини на історичне питання: «Як я (як один з багатьох) став таким?» (35, т. II, 4). Прагнення до самопізнання привело до усвідомлення зв'язку я з теперішнім і минулим людства, залежності культури від некультурності, до вивчення об'єктивних відкладень людської думки, між іншим, у мові і словесних творах [...].

При визначенні міфа в сучасному значенні цього слова навряд чи можна обминути М. Мюллера, вченого, який більше за багатьох інших намагався з'ясувати це питання і мимоволі більше за інших дав приводів до одностороннього його розуміння.

Він вживав вираз: «міфологія — хвороба мови», який за ним повторювали, визнаючи або спростовуючи, багато інших, хто не завжди обставляв цей вираз тими обмеженнями й виправданнями, якими він обставлений у Мюллера. [...]

Думка М. Мюллера й послідовників, що міф є в певному розумінні хвороба мови в стані самозабуття й що, отже, первісне значення слова (а значить, і зв'язаної з ним думки) набагато піднесеніше за міф, вже давно викликала заперечення.

1) Передбачуваний піднесений стан думки й наступний її занепад є немотивованими * й такими, котрі суперечать теорії поступового розвитку думки.

2) Вони суперечать твердженню самого М. Мюллера про первісну конкретність мови [...]

Справа в тому, що абстрактне значення коренів здається нам таким тому, що є наслідок нашого власного абстрагування; воно є *перенесення нашої суб'єктивної думки в об'єкт* (тобто міф), необхідне лише доти, доки нами не усвідомлюється суб'єктивність цієї думки. При етимологічному аналізі ми приймаємо *a*, уявлення слова Б, ознаку, спільну йому з словами В, Г та ін., що стоять з Б на одному рівні похідності, за існуючу в первісному слові А. Якщо це А нам дано (тобто не є тільки результат аналізу), то ми переконуємося, що *a* в ньому окремо не існує, але виникає одночасно з утворенням Б, В, Г від А. Але коли саме А з боку значення нам не дано, як буває з усіма коренями, тоді ми приписуємо йому *a* як значення [...].

Поправку в наше судження ми вносимо зі спостереження над найближчим, тобто з правильного спостереження над розвинутим станом мови, а не зі спостережень над від-

* Припустимо на хвилину, що єдиним джерелом міфічних уявлень були перетворення й псування мови, забуття початкового, корінного значення слів; міфи в такому випадку будуть явищем відносно пізнішим, і питається: звідки і внаслідок яких життєвих причин у людства виникло прагнення надавати реального буття колишнім *поетичним* метафорам? Звідки ця раніше нечувана прихильність розуму до створення міфів? Або людина в міру своїх успіхів і досвіду життя втрачала колишній розумний погляд на природу... від первісного світла все далі відходила в морок розумових блукань, все більше й більше ставала дитиною? Ця думка перебуває «в різкій суперечності з усім ходом історії й рухом розумного органічного життя» (15, 15—16).

даленими нижчими ступенями розвитку. Бо хай тисяча мандрівників стверджують нам, що дикуни нездатні мислити абстрактні ознаки, але кожного разу, коли ми за вищесказаним способом почнемо відшукувати корені їхніх мов, у результаті ми дістанемо абстрактність. Помилковість нашого висновку стане ясною лише тоді, коли вивчення нашої мови покаже нам, що абстрактна ознака в слові не первісна.

Таким чином, коли зрозуміле джерело погляду, що первісне значення слів предикативне, тобто абстрактне, усувається і необхідність цього погляду, а разом з ним падає думка М. Мюллера про те, що міфологічна релігія передбачає розумну, як хворе тіло передбачає здорове...

Міф і слово

Погляди Афанасьєва на походження міфа, на відношення його до слова й пізніших ступенів розвитку думки не можуть бути названі суцільно невірними тільки тому, що вони непослідовні.

Основне положення Афанасьєва, що «зерно, з якого виростає міфічне сказання, таїться в *первозданному слові*» (I, т. I, 15), почасти вірне.

Ми спостерігаємо, що не тільки первозданне, але всяке слово з живим уявленням, розглядуване разом зі своїм значенням (одним), є ембріональна форма поезії. Оскільки міф є також поетична форма (за Афанасьєвим, «міф є найдавніша поезія», I, т. I, 11), але дуже загальна, яка допускає різні ступені розвитку, від найпростіших до найскладніших, то наперед імовірно, що найпростіші форми міфа *можуть* збігатися із словом, а міф як ціле сказання може передбачати міф як *слово*. Але залишається питанням, в якому саме випадку міф тотожний зі словом і яка саме наступність слова-міфа і слова-неміфа. На це в Афанасьєва дві протилежні відповіді: одна, повторювана ним

багато разів на різні лади, ним усвідомлюється; друга про-
крадається ненароком.

Слово і вираз спочатку були «метафоричним уподіб-
ненням», що має лише «поетичний смисл» (I, т. 1, 9—10).
При цьому припускається, що «поетичний смисл» ні
в якому випадку не є істинним, що поетичність є рито-
ричність. [...]

[...] На думку Афанасьєва, джерелом міфів служить
зрештою нездатність людини втриматися на тій висоті
думки, на якій вона без будь-яких зусиль зі свого боку
опинилася спочатку. Історія міфів виявляється історією за-
непаду людської думки. [...]

Міф * належить до сфери поезії в широкому розумінні
цього слова. Як всякий поетичний твір, він а) є відповіддю
на певне питання думки, є додаток до маси раніше пізна-
ного; б) складається з образу й значення, зв'язок між
якими не доводиться, як у науці, а є безпосередньо пере-
конливим, приймається на віру; в) розглядуваний як ре-
зультат, як продукт, що завершує собою акт свідомості,
відрізняючись тим від нього, що відбувається в людині без
її відома, міф є первісно словесний твір, тобто за часом
завжди передує малярському або пластичному зображенню
міфічного образу.

Міф відмінний лише від поезії, яка береться у вузькому
розумінні, яка є пізнішою за часом появи. Вся різниця між
міфом і такою пізнішою поезією полягає у відношенні сві-
домості до елементів того й іншого. Не взявши до уваги
цього спостерігаючого ока, тобто розглядаючи абстрактно
лише словесний вираз, розрізнити ці явища не можна.

Для нас міф, котрий приписується нами первісній лю-
дині, є лише поетичний образ. Ми називаємо його міфом
лише стосовно до думки тих, якими і для яких він створе-

* Під міфом у загальному розумінні ми розуміємо як найпростішу
міфічну форму (*tyrphische Anschauung* 38, 7), міфічне уявлення (15, 17),
так і дальший її розвиток (міфічне сказання, 15). Тут мова про перше,
яке відноситься до другого, як слово — до розвинутого поетичного твору.

ний. У пізнішому поетичному творі образ є не більш як засіб створення (усвідомлення) значення, засіб, який розкладається на свої стихії, тобто як цілість, руйнується кожного разу, коли він досягає своєї мети, тобто загалом маючи тільки алегоричне значення. Навпаки, *в міфі образ і значення різні, алегоричність образу існує, але самим суб'єктом не усвідомлюється, а образ повністю (не розкладаючись) переноситься в значення*. Інакше: міф є словесний вираз такого пояснення (апперцепції), за яким образів, котрий пояснює і має тільки суб'єктивне значення, приписується об'єктивність, дійсне буття в пояснюваному.

Отже, дві половини судження (саме образ і значення) у міфічному мисленні більш подібні між собою, ніж у поетичному. Їхнє розрізнення веде від міфа до поезії, від поезії до прози й науки. [...]

Міфічне мислення на певному ступені розвитку — єдино можливе, необхідне, розумне; воно властиве не одному якомусь часу, а людям усіх часів, котрі стоять на певному ступені розвитку думки; воно формальне, тобто не виключає ніякого змісту: ні релігійного, ні філософського й наукового.

Результати цього мислення стають відомі людині (=це мислення, котре усвідомлює свої результати) внаслідок того, що вони виражаються зовнішніми знаками (пластичними, живописними, мімічними) і переважно словом. Отже, *міф є переважно словесний твір* і як такий з двох родів словесних творів — поезії й прози — відноситься до першого.

Троїстий поділ словесних творів на міфічні, поетичні і прозаїчні неможливий*.

* Чи є міфологія поезією? Афанасьєв, назвавши свій твір, присвячений міфології, «Поетичні погляди слов'ян на природу», розв'язує це питання ствердно. М. Мюллер говорить, що міфологія — не поезія: «Певні частини міфології — релігійного, інші — історичного характеру (natur), то з'являються в ній метафізичні, то поетичні погляди (нібито метафізика не може бути змістом поезії — О. П.); але міфологія в цілому не є ні релігія, ні історія, ні філософія, ні поезія; всі ці фактори

Тому у визначенні міфа повинна ввійти його відмінність від неміфічного, поетичного твору.

Мова є головне й первісне знаряддя міфічного мислення. Але немислиме знаряддя, яке своїми властивостями не визначало б властивостей діяльності, що відбувається за його допомогою: те, що ми робимо, залежить від того, чим ми працюємо: інакше пишуть пером, а інакше вугіллям, пензлем і т. д. Отже, вплив мови на міфи безперечний.

З другого боку, вплив мови загальний; він поширюється як на словесні міфи, так і на інші словесні твори. (Поетичні твори передаються іншими мовами лише у віддаленні і змінах). Тому у визначення міфа повинна ввійти вказівка на різницю у впливі мови на міфічне й неміфічне мислення. Без цього бачити «у зворотній дії, в переломленні променів мови... розв'язання загадки міфології» (35) означало б всяке мислення за допомогою слова вважати міфологічним.

Коли людина створює міф, що хмара є гора, сонце — колесо, грим — стукіт колісниці або ревіння бика, завивання вітру — виття собаки та ін., то інше пояснення цих явищ для неї не існує. З цього погляду слід оцінювати висловлювання, вживані про найдавніші стани мови й вірувань: «мова сповнена метафор», «виявити метафоричні образи народного епосу»; «погибель велетнів у *перекладі на просту мову* означає зникнення з неба громоносних хмар».

Якщо під метафоричністю мови розуміти ту її властивість, за якою кожне наступне значення (respective слово) може створюватися не інакше як за допомогою відмінного від нього попереднього, внаслідок чого з обмеженого числа

виражаються в ній в своєрідних проявах, які на певних ступенях розвитку мислення й мовлення природні й зрозумілі, але часто стають неприродними й незрозумілими, завмираючи в переказі» (35, 200).

Що міфологія не є поезія, справедливо в тому розумінні, що міфологія обіймає собою не тільки словесні вирази міфічного мислення, але й вирази живописні, скульптурні, мімічні та ін. Але, за цим винятком, усе словесне в міфології одночасно є поетичним. Поетичність є образність у слові, отже, форма, яка не виключає ніякого — ні релігійного, ні історичного, ні філософського — змісту.

відносно елементарних слів може виникнути нескінченна множина похідних, то метафоричність є повсякчасна властивість мови, і перекладати ми можемо тільки з метафори на метафору. Поява ж метафори в розумінні усвідомлення різнорідності образу і значення є тим самим зникнення міфа. Але про іншу метафоричність при створенні міфа в слові не може бути й мови. Для людини, для якої є міф *хмара-корова*, одночасно з цим називання хмари коровою є найбільш точне, яке тільки можливе.

Пояснюючи міфи, ми зовсім не перекладаємо *метафоричну* і первісну мову на *просту* і *сучасну*. Якби ми робили це, то наше тлумачення було б навмисним спотворенням, анахронізмом. Ми тільки підшукуємо підмети, які не виражені словом, до даних у міфі присудків і говоримо, що предметом такого-то міфічного пояснення (=корова) було сприймання хмари. Метафоричність виразу, яка розуміється у вузькому значенні, починається одночасно із здатністю людини усвідомлювати, утримувати відмінність між суб'єктивним началом думки, що пізнає, й тією її течією, яку ми називаємо (неточно) дійсністю, світом, об'єктом. І ми, як і стародавня людина, можемо назвати дрібні, білі хмари *баранцями*, іншого роду хмари — *тканиною*, душу і життя — парою; але для нас це порівняння, а для людини в міфічний період свідомості — це цілковиті істини доти, доки між порівнюваними предметами вона визнає тільки неістотні відмінності, доки, наприклад, хмари вона вважає хоча і небесними, божественними, світлими, але все ж *баранцями*; доки *пара* в розумінні життя є все-таки, незважаючи на відмінність функцій, та ж пара, в яку перетворюється вода.

Подібні думки, що виключають думку про забуття основних значень слів, про псування мови (якого, на наш погляд, ніколи не було) як про джерело міфів, не становлять, як відомо, новини. [...]

У тому вигляді, в якому тут виражено погляд М. Мюллера, цей погляд містить у собі лише ту невірність, що

в ньому *явище* метафори може змусити думати про час, коли її не було; тим часом метафоричність, яка розуміється в певному значенні, є єдиний первісний спосіб, доступний мові, що вже передбачає відсутність уявлень у слові, прозаїчність слова. А втім, цілком вірно, що мова як продукт, разом з щойно привнесеними чуттєвими враженнями, що скеровує наступну діяльність думки, не тільки спершу бідна по відношенню до вимог цієї думки. Цим зумовлена безмежність розвитку мови і, наскільки відомо, відсутність у цьому розвитку циклів і крутих поворотів, подібно до існуючого ще недавно протиставлення періоду створення й руйнування мови. Ця бідність, яка спричиняє як кожний з випадків пізнішої метафоричності, так і створення міфів, є, власне, не бідність, а можливість дальшого розвитку*.

Створення міфа не є приналежністю одного якогось часу. Міф полягає в перенесенні індивідуальних рис образу, який повинен пояснити явище (або ряд явищ), у саме явище. Скажімо, якби хто, знаючи, що галки сідають і кубляться на соборній дзвіниці, зробив звідси висновок, що дзвіниця зручна для галок не тими своїми властивостями, які у неї спільні з іншими нежилими вежами і т. п., а тим, що дзвіниця належить до християнської церкви, що на ній хрест, дзвони,— то це був би міф, однаково як те, якби хто став доводити необхідність християнських основ виховання прикладом галок, які в'ють гнізда на дзвіниці. Був би міф, якби людина, якій для пояснення блискавки показана електрична іскра, добута за допомогою певного приладу, мислено перенесла цей прилад на хмари.

Все це здається дуже безглуздим; але вже менш безглуздим, та (однак) міфічно було б те, якби хто приписав літературному типу значення дійсної особи й, скажімо, зробив висновок, що людина базаровського типу повинна різати жаб, що кожний француз легковажний і т. п. Хіба

* Міф створюється на ґрунті віри в об'єктивне існування (особистої сутності) думки; порівняй перенесення зображень божества назовні, ідопоклонство в християнстві.

не було людей, котрі дуже серйозно уявляли собі Малоросію за повістями Гоголя та ін.

У зв'язку з віруванням в якусь особливу метафоричність мови під час утворення міфа, зовсім не таку, яка спостерігається нами тепер, стоїть вірування, що душевне життя первісної людини характеризується особливим розвитком фантазії, особливою схильністю до уособлення (див.: 22, т. 1, 488).

Більш розсудлива думка, що відмінність у результатах душевної діяльності людини різних часів залежить не стільки від відмінності самих процесів (зміни яких такі повільні, що навряд чи можуть бути помічені за короткі періоди, більш-менш нам відомі), скільки від кількості даних. Найпозитивніший з сучасних розумів, котрі займаються тепер хімічними аналізами, порівняльноанатомічними зближеннями, статистичними висновками й т. п., назвав би і визнав би хмару коровою, якби про хмару й корову мав стільки відомостей, скільки давній арієць. Якщо образи, ототожнювані в мові й міфах, здаються нам надмірно далекими одне від одного, то це лише особливість нашого погляду.

За недостатністю спостережень і за надзвичайно слабкою усвідомленістю цієї недостатності й прагнення до обдуманого її поновлення подібність цих образів здавалася такою великою, що ототожнення їх могло бути справою здорового розуму, а не тупоумства чи хворобливого настрою.

Первісно кожна міфічна апперцепція мала свій особливий підмет: та хмара, котру називали горою, те сонце, котре уявляли світлим колесом, були зовсім інші предмети, ніж хмара, яка уявлялася коровою, сонце, яке уявлялося жарптицею.

Помилкова думка, що ці різні назви й пояснення відчувалися спочатку епітетами одного й того ж підмета, а потім настало розумове затемнення, внаслідок якого з епітетів утворилися особливі істоти. Такий широкий підмет міг би

бути тільки результатом сильного абстрагування, а звідки було взяти цю абстракцію, якщо умовою її й служило саме утворення поняття за допомогою слова.

Коли потім внаслідок абстрагування ці підмети були ототожнені, то думка, збентежена відмінністю образів одного й того ж явища, вимагала відновлення закону тотожності. Але ні один з цих образів не міг бути усунений; не було підстав сказати: «Тільки здається, що сонце є птах, а насправді воно колесо колісниці, яка управляється божественною істотою», бо не було ще відмінності між уявним і справжнім. Залишався один вихід: прийняти різночасовість цих образів і сказати, що істота, яка управляє сонячною колісницею, часом стає птахом. Це в загальних рисах теорія міфічних перетворень, які є звичайними в казках і повір'ях. [...]

Після застереження, що, говорячи про міфи, які дійшли до нас, ми маємо справу зовсім не з першими проявами людської думки, можна б запитати автора, чи вважає він численність синонімів доведенням високого ступеня розуміння природи і результатом холодної алегоризації?

[...] Сучасний пейзажист здатний уловлювати відтінки світла й тіні, хмар, води та ін. в такій мірі, до якої ніколи не піднімалися попередні віки; тим часом можна напевно сказати, що в мові його (в його особистому словнику) навряд чи знайдеться по кілька синонімів для цих явищ, тоді як у найдавнішому словнику Вед нараховують 15 синонімів для сонячного променя, 23 — для ночі, 16 — для ранкової зірки, 30 — для хмари, 100 — для води (див.: 32, 123). А втім, за доведенням того, що багатство синонімів не передбачає високого ступеня розвитку думки, нічого ходити далеко. У російських говірках, наприклад, значно більше 40 назв кінських мастей, більше 40 дієслів для поняття говорити, більше 30 назв хліба. Взагалі вміння розрізняти відтінки явищ, дуже важливих для людини, не захищеної від ворожих впливів природи як атмосферних, і виражати ці відтінки словом (respective міфом) можна порівняти

з умінням розпізнавати сліди тварин і людей. Відомо, що в цьому останньому мистецтві цивілізована людина без будь-якої шкоди для свого розвитку далеко відстала від дикуна. [...]

Рівень розвитку, котрий передбачається певним міфом, визначається не апіорі, а на основі самого міфа. Рівень цей може бути дуже різним, оскільки міфічна творчість не припинилася й у наші дні.

Створення нового міфа полягає в створенні нового слова, а ніяк не у забутті значення попереднього. [...]

Людина така від природи, що тільки за допомогою мови вона добуває собі такі засоби пізнання про свою думку, як письмена і мистецтва; до цього єдиним свідком про рух її думки служило слово. Без слова неможлива була б ніяка легенда, ніякий ступінь людського знання, а інше, окрім людського, нам невідоме.

Кожне розуміння слова є в певному розумінні нове його усвідомлення, і кожне слово, як дійсний акт думки, є точний показник ступеня розвитку думки. Визнавши ці положення, ми можемо говорити про недоліки певної мови не за відношенням до якоїсь нерухомої мірки, а лише за відношенням до іншої мови; ми зовсім позбавляємося права говорити про якийсь деспотизм мови (нібито її внутрішня сторона не є наша ж думка), про її шкідливий тиск на думку мовця. Такі пусті розмови подібні до тих, як коли б кульгавий став думати, що якби не милиці, то він ходив би, мов здоровий. Хай ті, зрештою, розумні люди, котрі допускають, що наша мова недалеко пішла від мови дикунів і що, говорячи нею, ми нібито продовжуємо рубати кам'яними сокирами і насилком добувати вогонь тертям (див.: 23; 14, 1872, III, 72), будуть хоча послідовні й визнають, що й взагалі ми недалеко пішли від дикунів. Якщо ж останнє несправедливе, то й перше — лише наслідок непорозуміння, що сприймає прозору глибочінь мови, котра відкривається досліднику, за близькість дна. Хай ті, кого утруднює те, що за велінням долі думка для перетворення у вищі

форми потребує символів мови, і те, що слова лише символи, а не сама думка,— хай шкодують, що не народилися на світ богами, котрі споконвіку містять у собі досконале знання.

Випадки, на які можуть вказувати як на докази шкідливого впливу мови, насправді так само не доводять цього впливу, як язичеське поклоніння християнським іконам не можна пояснити впливом вищої форми християнства. Якби людина, котра ставить свічки тільки перед своїми, а не чужими іконами, не знала цих ікон, вона молилася б пневі. Те одне, що у неї є християнські ікони, не дає їй розуміння християнства. Так звукова оболонка слова, яка була зовнішнім знаком складного змісту, переходячи до іншої людини, не приносить із собою усього цього змісту. Останній має бути створений цією людиною й буде створений у відповідності з рівнем її думки. Слово служить їй лише збудженням, а що останнє буває сильним і сприятливим, це ми спостерігаємо на наших дітях, котрі лише за допомогою мови проходять шляхи розвитку, що в житті людському вимірюються тисячоліттями.

Знаючи це, ми не віримо, що колись було інакше.

Про участь мови в утворенні міфів

[...] Я відкидаю тільки псування мови як джерела міфологічної, тобто пізнавальної, творчості. Якщо смерть є тільки смерть, то з неї не може вийти життя; але те, що ми називаємо смертю, і те, що називають (хронічним, а не одиничним і випадковим) псуванням у мові, за життя народу поєднання більш досконале. За прийнятим мною визначенням міфа як словесного твору, тобто (в найпростішому вигляді одного слова) як сукупності образу (присудка), уявлення (*tertium comparationis*) і значення (= психологічного підмета, тобто того, що підлягає поясненню), для мене зовсім немислимо, як можна допустити коли-небудь існування міфа, окрім слова, і як, крім перших, недосяжних для на-

шої думки ступенів людського розвитку, можна думати, що наступний міг виникнути без допомоги попереднього міфа-слова.

Якби людина спочатку змішала образи і гори, а потім створила міф, то вийшло б не пояснення хмари горою, а пояснення хмари-гори в їхній нероздільності чимось іншим. Істотною рисою міфа як апперцепції в слові (Штейнталь) є саме те, що ототожнення або часткове злиття пояснюючого і пояснюваного не передує поясненню, а слідує за ним.

Діти й тварини можуть мати «мальовничі аналогії», тобто в них певні поєднання елементарних сприймань можуть перебувати в зв'язку з іншими поєднаннями, але міфів вони не створюють.

[...] Хвороби мови ні в утворенні граматичної форми, ні в утворенні міфа не знаходжу [...].

Вплив мови є один з видів апріорності мислення, під яким, звичайно, треба розуміти не взагалі участь раніше добутої думки в нових її роботах (бо в такому випадку з перших днів життя апостеріорного мислення немає), а добування нових думок винятково або переважно зі старих*.

Схильність до апріорного мислення перебуває в зворотному відношенні до величини запасу даних, яким володіє думка: чим менший цей запас, тим сильніша апріорність. Якщо ця побудова вірна, то вона однаково знищує як думку про появу колись хвороби мови, а разом з нею і міфів, так і думку дуже подібну цій, що тільки вторинні міфи виникли під впливом мови. Бо чим ближче до початку історії, тим меншим капіталом думки володіють люди.

Між апріорністю висновків і передсудів лише та різниця, що передсуд є апріорність, яка розглядається в тих моментах, коли вже є або передбачаються дані, які перетя-

* Треба пояснити, що математичне мислення в цьому розумінні не апріорне.

гують вагу думки на бік нового, більш апостеріорного висновку. Тому те, що згодом стає передсудом (в очах стороннього спостерігача), свого часу, за відсутності противаги було лише законним прагненням думки до об'єднання своїх елементів. [...]

При стані думки, який не дає можливості розмежувати суб'єктивне пізнання від об'єктивних його джерел, слово як найвиразніший для свідомості показчик на акт пізнання, що відбувся, як центр відносно змінюваних елементів чуттєвого образу, повинно було уявлятися сутністю речі. Є багато свідчень про надзвичайну поширеність цього вірування (див.: 19, 146—151).

Релігійний міф

Під міфом розуміються, між іншим, такі прості поетичні пояснення явищ, як «хмара — це камінь, гора», «душа — це дихання, пара, дим, вітер». У той же час до сфери міфів відносяться і ті, предметом яких служать діяння вищих за людину істот, котрі управляють світом і людиною й у всіх міфологіях відносяться переважно до неба. Очевидно, останні міфи мають бути пізнішими за часом утворення, оскільки вони передбачають більш-менш значний ступінь широти і єдності світоспоглядання. Відношення між тим і іншим у загальних рисах таке.

Відомі спостереження, що людина «під лісом бачить, а під носом не бачить», спочатку заносить у літописи воєнні подвиги і т. п. і лише набагато пізніше, на високому ступені розвитку, починає цікавитися дрібними і близькими побутовими явищами; спочатку намагається пояснити собі, що таке сонце, блискавка, хмара, а потім уже — що таке домашній вогонь, зелене дерево і т. п.; небесна веселка вимагає пояснення й пояснюється, а веселка у водяних бризках, які створюються самою людиною під час купання, або не помічається зовсім, або є чимось-то безпосередньо зрозумілим. Проте за загальним правилом (спочатку) по-

яснюється віддалене близьким. Це тому, що ближчі, земні, ті, що безпосередньо оточують людину явища повторюються частіше, враження від них більш визначені, комплекси цих відчуттів більш розчленовані. Звичайність і ясність цих комплексів перебуває у зворотному відношенні до сили потрясіння, яке вони викликають, знову з'являючись у душі. Менш звичайні явища породжують смутніші сприймання, але сильніші почуття; вони слабші в теоретичному, але сильніші в емоційному відношенні. Тільки нам здається, що тварина й людина суть незмірно більші чудеса, ніж хмара, сонце та ін., і що земне горіння ніяк не менш дивовижне, ніж атмосферна електрика. Для первісної людини це було навпаки. Хоча сама первісна назва земного вогню, корови і т. п. була вже міфом, але цей міф послужив тільки матеріалом для створення міфів, які мають предметом явища більш вражаючі і тому божественні. Земний вогонь, земні корови послужили відповіддю на питання, що таке вогонь небесний, що таке хмара. Лише потім знову виникло питання: що ж таке земний вогонь, що таке земна корова? Відповідь: земний вогонь є той же небесний, котрий зійшов на землю; земна корова є таємниче втілення небесної і тому певними своїми діями може вказувати на діяння першої. Разом з цим створюється теорія, що мале й слабке походить від великого й сильного (див.: 38, 25, 88), утворюються більш-менш широкі зв'язки між небесними явищами і земними. [...]

Загальні властивості епосу. Про «Одіссею».

[...] Ніколи вивчення мов і поетичних творів не відбувалося в такому широкому стилі, як у наше століття. Йому зобов'язане походженням порівняльне мовознавство, яке лежить в основі найбільш спеціальних досліджень. Воно, з одного боку, зумовлене широтою й роздільністю поняття про людство, з другого,— його зумовлює. Ніколи не усві-

домлювалася так складність відношень поетичних творів різних, нерідко надзвичайно віддалених народів, як те пер. [...]

Наше століття характеризується, між іншим, застосуванням вивчень народної поезії догомерівських пісень.

Питання про те, чи створені великі поеми, «Іліада» і «Одіссея», однією особою, чи вони — утвори багатьох народних співців, що цілком очевидно відносно епічних пісень слов'янських, фінських та інших, ставили в залежність від єдності плану цих поем. Щодо єдності характеру викладу, то й багато народних пісень її не мають.

(Хоча й може виникнути намір з прислів'їв скласти більш довгий вірш, але успіх незначний). Пісістрату та іншим діаскевастам навряд чи могло прийти в голову скласти «Іліаду» або «Одіссею» з окремих пісень, якби не була поширеною думка, що ці пісні можуть і повинні бути складені в одне ціле. Ця думка впливала з природи цих пісень, яка справді допускає єдність (див.: 42). (Тут аналогія з тією єдністю плану, котру можна помітити в різних галузях знання).

Є сказання, що здатні поглинати і асимілювати в собі масу інших. [...]

Так і план «Одіссеї» створений (віками) силою народної пісні. (Найбільші творіння людини, як мова, народність, великі держави, створюються несвідомо, тобто так, що обдумані зусилля окремих осіб губляться, як крапля в морі. [...])

III. ПСИХОЛОГІЯ ТВОРЧОСТІ І СПРИЙМАННЯ ПОЕЗІЇ

ПРО ДЕЯКІ СИМВОЛИ В СЛОВ'ЯНСЬКІЙ НАРОДНІЙ ПОЕЗІЇ

Слово виражає не весь зміст поняття, а одну з ознак, саме ту, яка уявляється народному погляді важливою. Взявши за дане певну кількість коренів, рівну кількості основних уявлень у певній сім'ї мов, ми можемо припустити, що хід лексичного розвитку є приблизно таким. Нові поняття, входячи в думку й мову народу, позначалися звуками, які вже раніше мали смисл, і підставою при цьому служила єдність основних ознак у нових і раніше відомих поняттях. Оскільки в природі немає повної подібності, то певна ознака в кожному новому слові діставала особливі відтінки, незалежні від внесених суфіксом, і звук, зживаючись з новим поняттям, також змінював первісне значення. Нові слова ріднилися вже зі словами не первинного, а пізнішого утворення, і в свою чергу віддалялися від першого значення ознаки. Так разом з лексичним зростанням мови затемнювалося первісне враження, виражене словом, подібно до того як втрачали і втрачають смисл граматичні форми в міру віддалення від часу повного свого розвитку. Але життя мови становить не тільки одна втрата зображальності й граматичної стрункості: мова в сучасному своєму вигляді є стільки ж твір руйнівної, скільки і будівничої сили. Відповідно до заміни застарілих звуків і форм новими, власний смисл слова підтримується в пам'яті народній зіставленням цього слова з іншими, які мають подібне з ним основне значення. Звідси постійні епітети та інші тавтологічні вислови, наприклад: белый свет, ясний-красный, косу чесать, думать-гадать. Та ж сама потреба відновлювати забуті власні значення слів була однією з причин утворення символів. Близькість основних ознак, яка помітна

в постійних тотожнoслівних виразах, була й між назвами символу й позначуваного предмета. Калина стала символом дівчини тому ж, чому дівчина названа красною; за єдністю основного уявлення вогню — світла в словах: дівчина, красна, калина. На основі зв'язку символів з іншими епічними висловами, можна б називати символами й ті предмети й дії, які, зображаючи інші предмети й дії, ніскільки при цьому не одухотворяються. Знаючи, наприклад, що гниття позначається в мові вогнем, можна б вогонь назвати символом гниття.

У міру того, як забувається згадана відповідність між значенням коренів слів пояснюваних і пояснюючих, послабляється й зв'язок між ними: постійні епітети й прикметники переходять до слів, які позначають те ж поняття, але за іншою ознакою [...].

У тих способах виражати символ, які застаємо в народній поезії, видно також прагнення до втрати зображальності слова й зв'язку поезії з мовою. Прості форми змінюються складними, але не заміняються ними цілком. Головних відношень символу до визначуваного три: порівняння, протиставлення і відношення причинне.

а) Порівняння виражається в народній поезії або так, що символ цілком відповідає своєму предмету, або так, що між тим і іншим допускається деяка відмінність. У повному порівнянні символ є то прикладкою (кінь-сокіл), то обставиною в орудному відмінку (зегзицею кичет), то розвинутим реченням. В останньому випадку порівнюване може припускатися, або — бути розвинутим до такої міри, як і символ. [...] Символ, як прикладка, зливається з позначуваним в одне ціле, а орудний відмінок нагадує перетворення: те й інше може бути віднесене до того часу, коли людина не відділяє себе від зовнішньої природи. Порівняно пізніше з'явився паралелізм виразу: він вказує на затемнення смислу символів, бо коли ці останні зрозумілі, то й пояснювати їх нічого. Ще пізнішим здається вираження символу у вигляді повного й скороченого підрядного ре-

чення з порівнювальним сполучником [...]; присутність сполучника доводить, що між порівнюваними предметами ставиться велика різниця, і нагадує прийоми штучної мови.

Форм заперечного порівняння також декілька. В сербських піснях досить часто вживається такий зворот: подається символ у вигляді положення або питання, і вслід за тим заперечується, а на його місце ставиться позначуваний предмет [...]. Сербські, а особливо великоросійські пісні випускають порівняння позитивне і починають із заперечення: «не... а». Безперечно, таке порівняння із запереченням передбачає позитивне, а тому новіше останнього.

в) Протиставлення символу предметові не чуже російським пісням, але, якщо не помиляюсь, частіше зустрічається в українських. Звичайна форма така ж, як і в розвинутому позитивному порівнянні, і відношення зіставлених речень при відсутності сполучника може легко бути прийняте за порівняння, як, наприклад, у наступних місцях: «Над горою високою голуби літають: Я розкоші не зазнала, а літа минають» (18, 59); «Ой гиля, гиля, сизі голубоньки, на високе літання: Та уже важко, мое серденько, та з тобою горювання» (18, 102); «Ой з-за гори, із-за кручі орли вилітають: Не зазнаю я розкоші,— вже й літа минають» (18, 106). Високе літання птахів має смисл нічим не обмеженої свободи; чеське *bujeti*, польське *bijać*, російське *ширять*, *парить* означають не тільки високо, але й привільно літати. Такому ширянню протиставляється горе, пригнічене становище людини, відсутність розкоші, тобто роздолля, свободи, що, зрозуміло, передбачає порівняння щасливої людини з птахом, що високо витає. І цей прийом пізніший, ніж порівняння. Окрім складності форми, можна гадати так і тому, що в протиставленні криється думка природна в устах сучасного нам поета, але надто сумна для первісної епічної поезії.

с) Причинне відношення також народжується з порівняння. Так, у багатьох народних медичних засобах можна

розпізнати символи видужання або хвороби: [...] бешиху лікують висіканням вогню і прикладанням червоного сукна на хворе місце, бо бешиха зближується в мові з вогнем і червоним кольором. Взагалі символізм доживає свій вік у подібних складних формах; він довго живе в прикметах, символічних лікуваннях та інших передсудах, після того як зникає у вищих формах народної поезії.

Оскільки символізм є залишок незапам'ятої давнини, то зустріти його можна переважно там, де повільніше проникає нове. Якими б не були старими деякі биліни, пісні юнацькі, все ж вони, за небагатьма винятками, усім своїм змістом відносяться до часів історичних. Життя, змальоване в них, є життя зіткнення й боротьби народів, життя прогресу, яке швидко призводить до забуття давнини й відтворює її в нових формах. Взагалі думка чоловіка ширша, рухливіша, мінливіша внаслідок нових стихій, що входять у неї, ніж думка жінки, яка перебуває в колі повільно змінюваного побуту і більш близька до природи й нерухомої різноманітності її явищ. Жінка — переважно хранителька обрядів і повір'їв давно застиглого й вже незрозумілого язичництва. Від того зв'язок з мовою і символізм, що характеризують жіночі пісні, зустрічаються в чоловічих піснях в набагато меншій мірі. Символізм перебуває в зворотному відношенні до сили побічних впливів, а тому він необхідніший і ясніший у росіян і сербів, ніж у піснях чехів, лужичан, хорутан, поляків. Естетична цінність творів народної поезії падає разом із символізмом і з тих же причин: між іншим — від зменшення кількості людей, для яких мова і твори народної словесності — головні засоби розвитку. Правда, чудові сербські історичні пісні і деякі українські думи доводять, що й за відсутності символів можливі високі народні твори, якщо між класами народу немає різкої відмінності¹ і якщо вся маса народу досягає певного ступеня натхнення; але натхнення проходить, маса народу роз'єднується, і знову починається процес занепаду народної словесності.

У сучасних умовах багато українських пісень, які ще прекрасні за частковостями, не становлять ніякої внутрішньої єдності. Вони, очевидно, механічно зшиті з окремих двовіршів і чотиривіршів, які зустрічаються в інших піснях, співаються й самі по собі. Одні з цих коротких пісенок — паралельні вирази з правильно вжитим символом; в інших символ поставлено випадково, за звичкою; в третіх опущений символ або його пояснення, яке тепер було б зовсім не зайвим. Польські краков'яки, здається, були раніше паралельними виразами, як українські «вуличні» й «коломиїки», але тепер становлять набагато більший ступінь розладу, ніж ці останні. [...]

ДУМКА Й МОВА

Чуттєві сприйняття

[...] У даних загального почуття, а також і дотику, смаку та інших, помітні дві сторони: 1) враження від властивостей, які приписуються нами зовнішнім предметам і власному тілу, і 2) оцінка значення цих вражень для нашого індивідуального буття, зазнання з їхнього приводу почуття задоволення й незадоволення. [...]

Різниця чуттєвих вражень різних органів міститься стільки ж у властивості, яка супроводжує їх почуття, скільки у властивостях об'єктивного змісту, — те й інше тотожні за зв'язком.

Напруженість почуття перебуває у зворотному відношенні до роздільності змісту вражень. Враження загального почуття бідні за змістом і такі неясні, що ні здавати собі в них справу, ні передати їх іншому немає ніякої можливості; але сила почуття незадоволення може бути такою великою, що майже цілком перевершує зміст враження. Це легко помітити при порівнянні загального почуття з іншими: наближаючи руку до вогню, одержуємо враження тепла,

тобто дотиком пізнаємо певну якість предмета; вклавши її у вогонь, ми відчуваємо біль, а властивість предмета, який викликав її, для нас втрачена, так що, якби ми не звернулися до інших почуттів, то і не знали б, чи походить цей біль від полум'я, від холоду чи ж від дії яких-небудь їдких кислот. [...]

Значно виразнішим і різноманітнішим порівняно з загальним почуттям відчуття смаку й нюху, і почуття, що супроводжує їх, не таке сильне. Певний смак або запах можуть бути противні до блювання, до неприємності, але навіть і в такому випадкові вони — не біль і розрізняються між собою не тільки за ступенем сили, але й за якістю, так що ми не змішуємо, наприклад, двох родів гіркоти, однаково для нас неприємних, і помічаємо їх тонкі відтінки.

Дотик може викликати сильний ступінь задоволення й огиди, але почуття, що супроводжує його, може бути майже зовсім непомітним при повній визначеності змісту вражень, тоді як смак, запах неодмінно або приємні, або неприємні, а байдужість вважається повною їх відсутністю. Відносно роздільності змісту досить сказати, що дотик разом із зором має перед іншими почуттями ту перевагу, що одночасні потрясіння нервів не змішуються в ньому в одне, як, наприклад, змішуються враження запаху, а сумісно передаються душі. На цьому ґрунтується значення дотику для утворення уявлення простору.

Чистий, але оглушливий звук сам по собі нам більш або менш приємний, і тільки певні сполучення звуків неприємно вражають слух. При цьому незадоволення ніколи не досягає до ступеня огиди, як у трьох нижчих почуттях.

Кольори, яким би потворним не було їхнє сполучення, не збуджують навіть і того ступеня незадоволення, який викликають дисонанси, про які говоримо, що вони «вуха деруть» або «роздирають слух». У всіх враженнях зору, крім сліпучого блиску, який швидше відноситься до загального почуття, ми не бачимо нічого, що порушувало б правильну течію життя нашого організму. Хвороблива дія

певних кольорів може бути наслідком досить рідких ідіосинкразій, повнозначних для фізіології й психології, але таких, що не відмінюють загального правила. Цій безпристрасності, з якою ми сприймаємо враження зору й слуху, відповідає нескінченна різноманітність доступних нам відтінків звуку й кольору, яких ні за числом, ні за визначеністю й порівняти не можна ні з якими іншими сприйняттями.

У міру того як зі збільшенням роздільності вражень у напрямові від загального почуття до зору зменшується сила супроводжуючого їх фізичного болю або насолоди, все ясніше й ясніше виступає іншого роду оцінка вражень, саме — почуття їхньої власної краси, незалежної від узгодження чи неузгодження з вимогами нашого організму. Такої об'єктивної оцінки непомітно в загальному почутті, але вона є вже в інших нижчих. Так, наприклад, ми вже не обмежуємося тваринним задоволенням, яке приносить смачна їжа, а несвідомо переносимо в неї це задоволення, в ній самій знаходимо достоїнства, які можуть нам відкритися тільки через смак. Солодкість предмета уявляється нам його власною заслугою, його приязною прихильністю до нас, гіркість, гострість — злістю. Щоб переконатися, що це не фраза, досить згадати, що, наприклад, і в нашій, і в інших мовах уявленням солодкості позначаються цілком об'єктивні якості предметів; наприклад, у галицько-руському наріччі *солодкий* означає «милий». У вищих почуттях зникає майже будь-який слід егоїстичної оцінки. Ми переконані, що в сполученнях звуків і фарб насолоджуємося не нашим особистим почуттям, а тим, що звуки, фарби розташовані так, а не інакше й тому самі по собі хороші.

Схильність насолоджуватися в явищах їх власним достоїнством нероздільна з прагненням шукати в них внутрішньої законності. Само собою, що й те й інше стають помітними не в той час, коли душа сприймає тільки окремі чуттєві якості, бо тоді ці сприйняття ще близькі до загального почуття, а тоді, коли стає можливим порівняння цих

сприйняття, які одержали вже об'єктивне значення. Кожній з порівнюваних чуттєвих якостей людина визначає певне місце в низці інших однорідних, і вся низка становить одну струнку систему. Природа самих сприйняття сприяє цьому в різній мірі. Так, звук розкладається для нас на шкалу членів, віддаль між якими, спорідненість і протилежність ми уявляємо цілком за їх власною вимогою; кольори менш визначеним способом повторюють ту ж законність відношень, а враження інших почуттів служать тільки слабким її відгомонам. Властивість звуків складатися в закінчені й легко схоплювані в цілому сполучення раніше стає зрозумілою людині, ніж подібні ж властивості інших чуттєвих сприйняття; мистецтво легше оволодіває звуками, ніж, наприклад, смаками — і музика завжди буде досконалішою кулінарного мистецтва, бо легше побудувати гаму звуків, ніж смаків. [...]

[...] Роздільність сприйняття і об'єктивність їх оцінки зростає в напрямі від загального почуття до так званих вищих, тобто до зору й слуху. Подібне збільшення роздільності й об'єктивності буде видно і в житті будь-якого окремого почуття, взятого окремо. По-перше, ступінь роздільності сприйняття одного і того почуття і кількість відношень, які помічаються між ними, не є щось нерухоме, а зростає з розвитком окремих осіб. [...] Витонченість слуху, властива музиканту, тонкість дотику, помічена в сліпонароджених і шулерів, розбірливість смаку гастрономів у більшості випадків залежить не від досконалості органів, не від того, що вони з самого початку одержують зовнішні враження, а від вправи, від звички. При рівності умов, тобто при тих же збудженнях ззовні й при відсутності змін в органах, роздільність сприйняття може мимовільно і через довільні міркування збільшуватися до невизначеного ступеня. На цій основі припускаємо, якщо дитина одержує ті ж враження, що й дорослий, то переважна більшість їх має для неї те ж значення, що для нас відчуття загального почуття. Наприклад, коли на перших порах вона вимовляє тільки найлегші

сполучення губних приголосних з *a*, то всі інші членороздільні звуки існують для неї лише в тій мірі, в якій для нас мудроване слово чужої мови, яке ми почули, але повторити не можемо, або складний мотив, від якого нам залишається тільки певне почуття, а не спогад завершеного кола звуків. І враження зору, напевно, уявляються дитині як більш або менш невизначене світло й тільки поступово складається в певні контури.

Те ж саме, напевно, і в житті народів. Давні мови, принаймні індоєвропейські, мають тільки три основні голосні (*a*, *i*, *y*) і вже відносно пізно виробляють ті невідчутні для незвичного слуху середні звуки, які зустрічаємо у багатьох нових мовах. Це залежить не від неможливості примусити органи породити ці звуки, а тому, що вони не помічалися, хоч і могли випадково зустрічатися в говорі. Здається також, що в історії музики можна б відкрити збільшення любові до складних модуляцій і сполучень звуків, подібно до того як в одягові люди, що стоять на низькому ступені цивілізації, відають перевагу яскравим кольорам, освічені ж — темним і блідим.

[...] Є різниця між грубим, хоч все ж не тваринним утамуванням голоду й спраги і насолодами гастронома і знавця вин: у другому випадку людина менш зайнята своїм власним почуттям, ніж властивостями самих вживаних предметів. Ще менш помітна ця різниця в складних сполученнях чуттєвих сприйнять. Давня *i*, як не зовсім вірно говорять, близька до природи людина дивилася на природу тільки своєкорисливо, що видно з мови й поезії; як дітям, природа подобалась їй, наскільки була корисною, якби вона володіла усіма технічними засобами мистецтва, то все ж ландшафтний живопис був би для неї неможливим. Важливість цього останнього в наш час свідчить не тільки про велике знання природи, але й про велике вміння цінити її самостійну красу.

[...] рух у розвитку почуттів стає для нас помітним не тоді, коли за припущенням вони ще близькі до загаль-

ного почуття, а тоді, коли враження їх, склавшись в образи предметів, послужили кожне по-своєму для створення світу. Тим досконаліші наші чуттєві сприйняття, чим прекраснішим здається нам цей світ і *чим більше ми відокремлюємо його від себе*. Таке відокремлення не є відчуження: воно тільки усвідомлення різниці, яка передбачається тим, що ми називаємо обдуманим заздалегідь впливом людини на природу і на своє власне життя. Коли ми в такий спосіб вносимо в характеристику чуттєвості, з якої починається розвиток, найскладніші явища душевного життя, саме відокремлення *я від не я* й зв'язані з цим зміни в оцінці явищ, то це на основі припущення, що вже самі перші впливи душі на зовнішні збудження повинні відповідати усім іншим її проявам: почуття людини в перший час її життя характеризуються тим, на що вони придатні за дальшого розвитку. [...]

[...] Механізм сполучення найпростіших чуттєвих сприйнять той же в душі тварин, що і в душі людини. Тварина, як і людина, одночасністю вражень зору й дотику, які не змішуються між собою, вимушено ставить враження поза собою; і для неї, як і для людини, до сполучень вражень цих двох почуттів приєднуються враження усіх інших, так що коли одночасно з видимим образом предмета сприймається і певний запах, то й враження запаху відноситься до зовнішнього образу. Відомо також, що силою чуттєвих вражень багато тварин значно переважають людину й помічають предмет на такій віддалі й взагалі за таких обставин, за яких нам це було б неможливим. Але це не суперечить тому, що всі сприйняття тварин більше людських наближаються до характеру загального почуття, стають все важливішими для підтримання організму й безпліднішими для душевного розвитку. Навіть колір і звук діють на інших тварин приблизно так, як на нас почуття болю і фізичного задоволення. Червоний колір розлютовує бика; індійський півень помітно роздратовується свистом; з однією зі співучих пташок Південної Африки, якій, як кажуть, досить

один раз почути інше слово, щоб повторити його, зводяться судороги від голосних і безладних звуків.

У заміні об'єктивності вищих загальне почуття досягає великої визначеності, і на вказаннях його основуються, напевно, багато з тих дій тварин, які нам здаються передбаченням майбутнього, тоді як насправді суть наслідку змін в їхньому організмі, які відбулися, але непомітні для нас.

Можна думати, що для тварини зовнішні предмети існують тільки як причини її власних станів. Як гравюра передає тільки світло й тінь, але не колорит картини, так у чуттєвості тварин переважає егоїстичне почуття задоволення й незадоволення й зникає колорит, властивий предметам, що збуджують їх. Одній людині властиве безкорисне прагнення проникнути в особливості предметів, невтомно шукати відношення між окремими сприйняттями й робити ці відношення предметами нових думок. Хоч деякі співочі птахи помічають, утримують у пам'яті і повторюють гармонійні проміжки звуків (наприклад, перехід від основного тону до терції й квінти), але у власному їхньому співі такі проміжки зустрічаються тільки випадково. Співочій пташці недоступний той об'єктивний і строгий поділ звуків, на якому основана людська музика, хоч, безперечно, на неї зовсім інакше діють високі, ніж низькі тони. Те ж саме у сприйняттях інших чуттєвих вражень і їхніх форм [...].

Мова почуття й мова думки

[...] Звичайно людина зовсім не бачить різниці між значенням, яке вона поєднала з певним словом вчора й яке поєднує сьогодні, і тільки спогад станів, далеких від неї за часом, можуть їй довести, що смисл для неї змінюється. Хоч ім'я мого знайомого подіє на мене інакше тепер, коли вже давно його не бачу, ніж діяло раніше, коли ще свіжим був спогад про нього, а проте в значенні цього імені для мене завжди залишається дещо однакове. Так і в розмові: кожний розуміє слово по-своєму, але зовнішня форма слова

просякнута об'єктивною думкою, незалежною від розуміння окремих осіб. Тільки це дає слову можливість передаватися з роду в рід; воно одержує нові значення тільки тому, що мало попередні. Спадковість слова становить тільки іншу сторону його здатності мати об'єктивне значення для однієї й тієї ж особи. Вигук не має цієї властивості. Почуття, що складає весь його зміст, не відтворюється так, як думка. Ми переконані, що події, про які тепер нагадає нам слово *школа*, тотожні з тими, які були й раніше предметом нашої думки; але ми легко помітимо, що спогад про наші дитячі клопоти може бути нам приємним і, навпаки, думка про безтурботне наше дитинство може збуджувати скорботне почуття, що взагалі спогад про предмети, що раніше викликали у нас таке-то почуття, викликає не саме це почуття, а тільки бліду тінь попереднього або, краще сказати, зовсім інше.

Хоч, повторюючи в думці колишні спогади, ми додаємо до них нові стихії, змінюємо їхню обстановку, їхнє відношення до інших, їхній характер, але прості стихії нашої думки при цьому будуть ті ж самі. Так, та частина, яку я бачу в картині раніше інших, не зникне для мене й тоді, коли разом з нею побачу й всі інші частини; перше мое сприйняття, ставши поруч з наступним, складе з ними одне ціле, одержить для мене новий смисл, але саме по собі і, на мій погляд, збережеться незмінним у складеному мною загальному образі картини. Почуття не містить у собі ніяких частин. Ми знаємо, що сила і якість почуття визначаються розміщенням і рухом уявлень, але ці уявлення тільки умови, а не стихії почуття. Найменша зміна в умовах викликає нове почуття, яке не зберігає для свідомості ніяких слідів попереднього. [...] Думка має своїм змістом те сприйняття або низки сприйнять, які в нас були, і тому може старіти; почуття є завжди оцінка наявного змісту нашої душі й завжди нове. [...]

[...] При створенні слова повинно повторитися те, що відбувається з нами на вищих ступенях розвитку: не в уса-

мітненні, а в суспільстві ми звикаємо стежити за собою; поетичний твір відкриває нам до того не відомі сторони нашої власної душі, а не самі собою вони нам з'ясовуються; взагалі зовнішнє спостереження передує внутрішньому. Стосовно до мови це буде означати, що слово тільки в устах іншого може стати зрозумілим для мовця, що мова створюється тільки сукупними зусиллями багатьох, що суспільство передує початку мови. [...]

Варто ще відзначити, що під час розуміння слова звук у нашій думці передує своєму значенню, тоді як при асоціації [...] зовсім навпаки: образ предмета передує в думці образу звука. Як відбудеться ця перестановка, потрібна для розуміння? Що змушує людину спочатку згадати свій звук, потім пояснити його сприйняттям предмета? Очевидно, що, швидше за все, саме цей звук, почутий від іншої. [...]

[...] У слові є [...] два змісти: один ми [...] називали об'єктивним, а тепер можемо назвати найближчим етимологічним значенням слова, завжди містить у собі тільки одну ознаку; другий — суб'єктивний зміст, в якому ознак може бути багато. Перший є знак, символ, який заміняє для нас другий. Можна переконатися на досвіді, що, вимовляючи в розмові слово з ясным етимологічним значенням, ми, звичайно, не маємо в думці нічого, крім цього значення. [...] Перший зміст слова є та форма, в якій нашій свідомості уявляється зміст думки. Тому коли виключити другий, суб'єктивний і, як побачимо зараз, єдиний зміст, то в слові залишиться тільки звук, тобто зовнішня форма й етимологічне значення, яке також є форма, але тільки внутрішня. *Внутрішня форма* слова є відношення змісту думки до свідомості: вона показує, як уявляється людині її власна думка. Цим тільки можна пояснити, чому в одній і тій же мові може бути багато слів для позначення одного й того ж предмета, і, навпаки, одне слово цілком у відповідності з вимогами мови може позначати предмети різнорідні. [...]

У низці слів того ж кореня, які послідовно впливають одне з одного, кожне попереднє може бути назване внут-

рішньою формою наступного. [...] Почуттям і звуком, взятими разом (бо без звука не було б помічено й почуття), людина позначила одержане ззовні сприйняття. Оскільки почуття мислиме тільки в окремій особі і цілком суб'єктивне, то ми вимушені й перше за часом власне значення слова назвати суб'єктивним, тоді як вище власне значення взагалі, внутрішню форму ми вважали об'єктивною стороною слова. Розуміння, спрощення думки, переклад її, якщо так можна висловитися, на іншу мову, прояв її назовні починається, отже, з позначення її тим, що найбільш невимовне, хоч і ближче за все до людини. Роль почуття не обмежується передачею руху голосовим органам і створенням звуку: без повторної його участі не було б можливим саме утворення слова зі створеного уже звука. Коли виявиться вірним, що в деяких випадках внутрішня форма ономато-поетичного слова є почуття, то це саме потрібно буде поширити й на всі інші, хоч би при цьому і зустрілися деякі, а втім, легко переборні непорозуміння. Зрозуміло, у відповідності з прийнятим нами поглядом, не варто вважати ономато-поетичними всі слова, які звичайно називаються цим іменем. Слово, як *бик* (βους), мають уже внутрішньою формою не почуття, а одну з об'єктивних ознак позначуваного ними предмета: βους означає те, що видає звук *бу*; але ці слова передбачають уже назву самого звука, в якому зв'язок між зовнішнім (нерозчленованим) звуком, який сприймається, і виразом його у звуках членороздільних, символом сприйняття для самої душі буде почуття, яке зазнається нею при сприйнятті. Символізм уже в самих початках людської мови відрізняє її від звуків тварин і від вигуків. [...]

[...] Не зовсім вірно шукати відповідності почуттів первісним звукам у одній членороздільності останніх, незалежно від їх тону, і стверджувати, подібно Гейзе (див.: 30, 77—80), що *a* — загальний вираз рівномірного, тихого, ясного почуття, спокійного спостереження, але разом і дурного дивування (*gaffen*, позіхати); *y* — прагнення суб'єкта віддалити від себе предмет, почуття протидії, страху й т. п.,

і, навпаки,— вираз бажання, любові, прагнення наблизити до себе предмет, асимілювати його сприйняття. У звуковій вишуканості, крім членороздільності, помічаємо не одну ноту й не просте підвищення або пониження голосу, на яке можна було б не звертати увагу, а дуже складні поєднання тонів, які так само ж важливі при визначенні первісного значення звуків, як і членороздільність.

[...] Насамперед варто визнати за факт, що в усіх людей більш або менш є схильність знаходити загальне між враженнями різних почуттів. Цілком переконливим доказом існування такої загальнолюдської схильності може служити мова, але, зрозуміло, тільки для того, хто вважає усі фігурні вислови (а в мові, між іншим, немає непереносних висловів) не за розкіш і примху, а за істотну необхідність думки. [...]

[...] Цілком законно бачити подібність між певним членороздільним звуком і видимим або дотиковим предметом, але повинні відзначити, що не чули ні про одне з подібних порівнянь, яке б мало скільки-небудь науковий характер: вони, як здається, можуть бути необхідні й переконливі лише для того, хто порівнює. Вказана Гумбольдтом небезпека власти у свавілля при поясненні символізму звуків і не прийти до результатів, які мають скільки-небудь об'єктивне значення, відбувається, між іншим, від того, що немає можливості не пропустити ступені, які сполучають предмет зі звуком. [...]

А втім, припустимо, що багато хто повністю однаково оцінюють значення звука в словах пізніших формацій, подібно до тих, які Гейзе наводить як приклад символічного позначення. Така погодженість в «одухотворенні» звука фантазією може відбуватися від того, що кожний перебуває при цьому під впливом дійсного значення цих звуків і міркував би інакше, якби ті ж звуки мали інше значення. У нас для прикладу, як мова для предметів і якостей грубих брала й грубі звуки, приводили колись, між іншим, слово *суровий*. Зрозуміло, напірали особливо на *p*, від чого

слово виходило дійсно мальовниче, але забували або не знали, що те ж *p* у словах того ж кореня *сырой*, *сыр* нікому не здається *суровим*, що саме слово *суровий*, цілком ймовірно, означало раніше рідкий і тоді не становило ніякого символізму звуків*. Судячи з таких прикладів, можна думати, що звук осмислюється не відразу; тільки в міру того, як він зживається з певним значенням слова, людина відкриває в ньому необхідність його сполучення з такою, а не іншою думкою. Точно так людина думає, що слід робити все, що важче, правою, а не лівою рукою, оскільки давно вже несвідомо виконує це правило. Все це змушує засумніватися у вірності думки, що безпосередня подібність звука з чуттєвим образом предмета є засіб сполучення уявлень звука й предмета, яке передре всякому іншому, більш ранне, ніж асоціація цих уявлень [...]. Здається, що символізм звуку застає готовим не тільки звук, але й слово з його внутрішньою формою, і для самого утворення слова був не потрібний. Він міг бути причиною перетворення звуків у готових уже словах. [...]

Слово як засіб апперцепції

При утворенні слова, а також і в процесі мовлення й розуміння, що відбувається за одним законом з утворенням, вже одержане враження зазнає нових змін, нібито повторно сприймається, тобто, одним словом, *апперцепується*. [...] Зупинимося на значенні апперцепції загалом

* Звичайно символічне значення звука збігається не з внутрішньою формою, а з тим значенням слова, яке ми назвали суб'єктивним. Так, наприклад, внутрішня форма слова *милий* — напевно, уявлення м'якості, воно одного кореня з *молоти*, а символічне значення звука в *милий* — це відчуття, подібне з тим, яке збуджується у нас милим предметом. Інакше і не може осмислюватися звук у словах, в яких забута внутрішня форма; але якщо ця форма пам'ятається, то значення звука може бути подібне і з нею.

й почнемо з вказівки на ряд її прикладів у дев'ятому й десятому розділах першої частини «Мертвих душ».

Дама, приємна в усіх відношеннях, знаходячи, що купівля Чичиковим мертвих душ вигадана для прикриття й що справа в тому, що Чичиков хоче викрасти губернаторську дочку, по-своєму апперципує, тобто пояснює, розуміє уявлення Чичикова й мертвих душ. Коли одна з дам вважає, що губернаторська дочка манірна нестерпно, що не бачила ще жінки, в якій було б стільки манірності, що рум'янець на ній з палець завтовшки й відпадає, як штукатурка, шматками; коли інша вважає, навпаки, що губернаторська дочка — статуя й бліда як смерть, то обидві по-різному апперципують сприйняття, одержані ними одночасно й спочатку дуже подібні. Точно так, коли інспектору лікарської управи з приводу Чичикова й мертвих душ приходять на думку хворі, які повмирали в значній кількості в лазаретах, голові казенної палати — неправильно здійснена купча й кожному із службових осіб міста N — свої службові гріхи; коли, нарешті, поштмейстер, не тільки підданий спокушанню з боку прохачів і тому зберігати душевну рівновагу, необхідну для естетичного погляду на предмет, з того ж приводу вибухає історією про капітана Копейкіна, то все це зразки різної апперцепції приблизно того ж сприйняття. В усіх цих та їм подібних прикладах відразу ж можна розрізнити дві стихії: з одного боку, те, що сприймається й пояснюється, а з другого — ту сукупність думок і почуттів, якій підпорядковується перше і через яку воно пояснюється. Властивість постійних відношень між цими стихіями може показати, що становить сутність апперцепції загалом і яку роль у душевному житті можемо чекати від слова.

У деяких із вказаних прикладів можна помітити отожднення пояснюваного й пояснюючого. Наприклад, після того, як Чичиков був визнаний за губернаторського чиновника, присланого на слідство, або в той час, як поштмейстер, поставивши питання, хто такий Чичиков, вигукує: «Це,

панове, не хто інший, пане мій, як капітан Копейкін!» — уявлення Чичикова й губернаторського чиновника, Чичикова й Копейкіна злилися і до часу вже не розрізняються душею. Але не в злитті сприйняття або уявлень полягає апперцепція: по-перше, оскільки пояснення однієї думки іншою в цих прикладах передує їх злиттю, а, отже, відмінне від нього, містить його в собі як підрядний момент; по-друге, оскільки злиття можливе без апперцепції. Так, звичний вигляд навколишніх предметів не викликає у нас необхідності пояснення, не приводить у рух нашої думки, зовсім нами не помічається, а безпосередньо зливається з колишніми нашими сприйняттями цих предметів. Якби дама, яка везла до другої тільки-но почуту новину, зайнята була приведенням у порядок своїх думок, то вона, як це часто з нами трапляється, дивилася б на знайомі ряди будинків і не помічала б перед собою коней і не звернула б увагу, швидко чи повільно вони біжать, бо нові враження, сприймаючись душею, безперешкодно зливались би з попередніми. Але розповідь про новину була вже готова або, можливо, дама не вважала за потрібне до неї готуватися й просто почувала нездоланний потяг швидше повідомити її. Думка про те, який ефект викличе її новина, вимагала реалізації [...], але нові сприйняття не мирилися з цією думкою, і в перешкодах, які знаходили відчуття, що були в душі до злиття з тими, які входили в неї знову, містилася причина, чому ці останні апперципувалися, чому дама висловила своє незадоволення з того, що богадільня тягнулась нестерпуче довго, і назвала її проклятою будовою, а кучерові сказала, що він нестерпно довго їде. Отже, ряд відомих нам предметів a' , b' , c' , які поступово постають перед нашим зором, доти можуть не помічатися, доки безперешкодно зливаються з попередніми уявленнями a , b , c ; якщо замість очікуваного уявлення d з'явиться не відповідний йому предмет d' , а невідомий нам x , то сприйняття цього останнього зустрінє перешкоду до злиття з попереднім і може апперципуватися. Ми можемо сказати тоді: «А! це новий будинок» і т. п.

Однак очевидно, що й не в перешкоді до злиття полягає апперцепція. Хоч цілком звичайні випадки апперцепції, які полягають тільки в одному визнанні наявних перешкод до злиття двох актів думки, випадки, які можуть бути виражені загальною формулою: це (сприйняття, що вимагає пояснення) не те (тобто не тотожне з тим, чого ми чекали) або *a* не *b*; але стільки ж часті й такі випадки, коли перешкода передує поясненню й усувається цим останнім. Так, у відомому порівнянні стану чиновників міста N, приголомшених чутками про мертві душі та ін., з становищем школяра, якому вві сні товариші засунули в ніс гусара: «...Він прокидається, схоплюється... і не може зрозуміти, де він, що з ним...», тобто не може апперципувати нових сприйнять, бо душа його під час сну була зайнята іншим, і маси думок, які повинні пояснити, не можуть вернутися у свідомість з такою швидкістю, з якою душа дивується новим враженням. «Потім уже розпізнає осяяні скісним промінням сонця стіни...» та ін., «і потім уже нарешті почуває, що в носі в нього сидить гусар». У чиновників після такого очманіння виникають питання («що за притча мертві душі?» та ін.), які, виражаючи і тут, як і в усіх випадках, вимогу звіту, тобто апперцепції, і самі по собі суть, уже, однак, неповні апперцепції сприйнять у слові. Питаючи: «Це що таке?» і не маючи на думці ні найменшої вказівки на відповідь, ми все-таки, судячи за вживаними нами словами, вже апперципуємо враження як предмет (це що), який має певні якості (таке). Перешкода до злиття так мало становить сутність апперцепції, що, навпаки, найдосконаліша апперцепція та, яка не зустрічає перешкод, тобто, наприклад, ми найкраще розуміємо ту книгу, яка нами легко читається.

Взявши до уваги різноманітність і необгрунтованість тлумачень, викликаних чуткою про мертві душі, швидше всього можна подумати, що апперцепція становить видозміну апперципованого. Це буде досить близьким до істини; але треба пам'ятати, що результатом апперцепції може бути не тільки помилка, наприклад, що Чичиков є капітан

Копейкін або Наполеон, або що Наполеон є антихрист, але й істина. Хто вірно пояснює факт, той його не переінакшує, і коли Дон-Кіхот під впливом своєї запальної натури й лицарських романів апперципує крила повітряних млинів як мечі гігантів, а отару овець — як вороже військо, то його зброєносець внаслідок такого ж процесу бачить тільки млини й баранів. Найпростіші й найнесумнівніші для нас істини, які, напевно, прямо даються почуттями, насправді можуть бути наслідком складного процесу апперцепції. Те, що апперципується, може бути не сукупністю ознак, як Чичиков, губернаторська дочка, і не словом (те й інше можливе тільки за деякого душевного розвитку), а найпростішим чуттєвим сприйняттям або одночасно даним, майже неподільним рядом таких сприйнять; так само те, що апперципує, може бути не складним душевним явищем (як в одному з приведених прикладів почуття, яке дами мають до губернаторської дочки, що змушує приписувати їй властивості, протилежні поняттю дам про красу), а одним яким-небудь нескладним (за своїми умовами) почуттям або небагатьма актами пізнавальної здатності. Апперцепція — скрізь, де дане сприйняття доповнюється й *пояснюється* наявним хоч би самим незначним запасом інших. [...]

Отже, апперцепція не завжди може бути названа змінною пояснюваного; але коли ця остання має місце, то не повинна вважатися істотною ознакою апперцепції, бо є завжди наслідком злиття, яке саме неістотне. Тому зручніше визначити апперцепцію більш загальним висловлюванням: вона є участь певних мас уявлень в утворенні нових думок. Останнє має істотне значення, бо завжди результатом взаємодії двох стихій апперцепції є щось нове, неподібне до жодної з них. Це визначення необхідно доповнити, оскільки воно не показує, які саме маси думок мають бути пояснювальними.

У душі буває кілька груп, з яких кожна, напевно, також могла б апперципувати дане сприйняття, а тим часом в одному випадку з приводу одного й того ж виникає у свідо-

мості одне, а в іншому — інше. Не можна сказати, наприклад, щоб у душі учня не було нічого, з чим би міг внутрішнім способом поєднатися зміст латинського або грецького класика, щоб зміст цього був для нього недоступним, а тим часом досвід показує, що він цілком випадає з уваги, тобто не апперципується, при утрудненнях у формах при читанні з граматичною метою. Можна заглиблюватися у формальні й лексичні відтінки мови, запам'ятовувати при цьому по частинах, наприклад, цілі народні пісні, маючи в пам'яті всі дані, не помічати загального змісту. Можна, як у байці, за мухою слона не зауважити. Легко припустити причину такого явища в змінюваній через різні обставини силі апперципуючих мас. Чим більше я підготовлений до читання певної книги, до слухання певної мови, чим сильніші, отже, апперципуючі ряди, тим легше відбудеться розуміння й засвоєння, тим швидше відбудеться апперцепція. Однак читання, яке вимагає певної зосередженості, буде для мене безкорисним, коли воно чим-небудь переривається або коли сідаю за читання під впливом побічних вражень, які послаблюють дію тих думок, якими повинно пояснюватися те, що я читаю. Якби купівля мертвих душ не була для чиновників міста N справою нечуваною, то й подив їх при чутці про таку «негоцію» Чичикова був би неможливим, і питання: «Що за притча ці мертві душі?», які означають, що сприйняття шукає, але не знаходить апперцепції, не мали б місця.

«Апперцепція є участь *найсильніших* уявлень у створенні нових думок»; але в чому саме полягає ця сила, що зумовлює більшу або меншу легкість впливу уявлень на нові або відновлені у свідомості сприйняття? Таке питання й визначення, що передує йому, передбачає виведене з досвіду переконання, що, висловлюючись метафорично, все, що перебуває в душі, розміщене не в одному плані, а або висунуто вперед, або залишається віддалік. Якби в певну мить дане сприйняття могло бути в однакових відношеннях до всіх рядів уявлень (які варто розглядати як окремі, але не по-

збавлені взаємозв'язку одиниці), то воно раптом апперципувалося б з усіма цими рядами і, можливо, думка наша разом охопила б декілька різних результатів апперцепції. Те ж саме було б, якби декілька сприйнять, які нічим не зв'язані між собою і які не становлять для нас одного цілого, одночасно апперципувалися однією масою уявлень. Але насправді не так: одна з дам, наприклад, під час розмови з другою впевнена тільки в тому, що рум'яна відвалюються з губернаторської дочки, як штукатурка; інший висновок цієї хвилини для неї неможливий, і, навпаки, інший висновок, до якого вона могла б прийти за інших обставин, безперечно, виключав би це. Взагалі в кожну мить життя все, що є в душі, розпадається на дві нерівні сфери: одну — широку, яка нам невідома, але не втрачена для нас, бо багато що з неї приходить на думку без нових сприйнять ззовні; другу — відому нам, що перебуває у свідомості, дуже обмежену порівняно з першою. Свідомість — явище, зовсім відмінне від самосвідомості (яка добувається людиною пізно, тоді як свідомість є постійна властивість її душевного життя) — визначають як сукупність актів думки, що справді відбуваються даної миті [...]. Це визначення припускає, що все в душі поза свідомістю не є дійсна думка (уявлення в найширшому значенні цього слова), а тільки прагнення до неї (ein Streben vorzustellen); щось-то змінюється в самій думці в той час, коли вона входить у свідомість; але що саме — навряд чи можна буде коли-небудь сказати, бо для визначення різниці між двома явищами потрібно знати обидва, а знаємо ми тільки думку, що перейшла у свідомість, склала з себе ті властивості, які вона мала в несвідомому стані. Однак, усуваючи питання про те, чим була дана думка до своєї появи у свідомості, ми можемо в тому вигляді, в якому вона уявляється нам, шукати причини того, чому вона частіше за інші з'являється у свідомості й легше за інші апперципує нові сприйняття.

Ступінь впливу одних думок на інші може, напевно, залежати або від сили почуття, що їх супроводжують, або

від їх чіткості. Розглянемо окремо ці умови. По-перше, одержані ззовні чуттєві сприйняття мають, безсумнівно, різні ступені сили, бо ні одне з них не зображає цілком байдужо свій зміст, а кожне відчувається нами як більше чи менше потрясіння нашої істоти, пропорціональне інтенсивності цього змісту. Голосний звук і яскраве світло не тільки дають нам більший зміст, ніж тихий звук і слабе мерехтіння, але й сприймання перших діє на нас сильніше, ніж сприймання останніх. [...]

[...] Буває досить найнезначнішої обставини, щоб викликати спогад про втрату любимої людини й нерозлучний з цим сум. Легкість спогаду в цьому випадку ми ставимо в залежність від важливості втрати і сили викликаного нею почуття і, як здається, не помиляємося: втрата, наприклад, рукавички швидко забувається, оскільки не велика сила викликаного цим незадоволення. Прислів'я «Лякана ворона й куца боїться» в перекладі на абстрактнішу мову означає, що чим сильніший перший переляк, тим швидше думка про небезпеку апперципує нові сприйняття. Так, у «Мертвих душах» і той, хто вважав Чичикова за губернаторського чиновника, і поштмейстер, який деякий час приймав його за Копейкіна,— обидва, напевно, бачили на віку ревізії, але згадав їх з приводу Чичикова тільки перший, між іншим, тому, що мав причини їх боятися. Тому можна вважати силу первісного почуття за обставину, що зумовлює ступінь впливу зв'язаної з ним думки на інші, але треба зробити застереження, що цей вплив почуття може в свою чергу підтримуватися або руйнуватися відношеннями, в які вступив сполучений з ним зміст до інших. Час між сумною для нас подією й даною хвилиною може бути по-різному заповнений: за одних умов ця подія продовжує повертатися у свідомість і кидати тінь на теперішнє життя, а за інших — і почуття, що її супроводжує, й сама вона забулися, бо думка дістала інший напрям. Якби були психічні засоби врятувати розум того, хто збожеволів через невдало поставлену карту, то вони полягали б у тому, щоб розрізнити

думки про подію, що приголомшила його, привести їх у більш сприятливі відношення й вивести із свідомості. Отже, сила почуття як причина сили апперципуючих мас вказує на другу причину, саме на більш або менш тісний зв'язок між стихіями цих мас.

По-друге, відносно ясності уявлень [...].

У спогаді забуваються певні, менш помітні частини баченого предмета й їхній зв'язок з іншими; при спробі відновити в пам'яті цей образ ми, сумніваючись, вагаємося між різними можливостями заповнити прогалини, що виникли таким шляхом, й зв'язати частковості, які ще чітко уявляються нами окремо. В такий спосіб з'являється уявна неясність уявлень, яка збільшується в прямому відношенні до обширності поля, що надається нашій доповнювальній фантазії. Навпаки, цілком чіткі уявлення, частини яких мисляться всі, і притому з повною визначеністю взаємовідношень, й ця чіткість сама по собі не може ні збільшуватися, ні зменшуватися. Нерідко нам здається, що може збільшуватися інтенсивність уявлення, зміст якого давно нам цілком відомий, але насправді в таких випадках поповнюється саме цей зміст. Як затемнюється він від прогалин, що зменшують його, так, напевно, з'ясовується, коли поверх нього самого входять у твір ще різноманітні відношення, які з усіх сторін зв'язують його з іншим змістом. Не можна більше або менше уявити коло або трикутник: ми маємо їх справжній образ або не маємо; проте вони стають чіткішими, коли зі збільшенням геометричних знань разом з цими фігурами згадуються й їхні численні й важливі відношення. У цьому розумінні ми припускаємо відмінність у ступенях чіткості. Тому те, що раніше живо нам уявлялось, стає для нас менш чітким тоді, коли, що б там не було, перестає приходити нам на пам'ять все те, з чим було зв'язане в хвилини своєї найбільшої живості, на зв'язку з чим у свідомості заснована була сама ця живість (див.: 34, т. I, 224—227). «Ясність уявлень (і ступінь їх впливу на інші) становить не більша або менша інтенсив-

ність нашого знання, а екстенсивна повнота їхнього змісту, мінливе багатство побічних стихій, сполучених з цим змістом».

Не можна не погодитися й з поглядом послідовників Гербарта, що розпад — найбільш наглядна для нас причина потьмарення складних уявлень і, навпаки, їхня повнота й обширність зв'язків з іншими — причина не тільки їхньої ясності, а й більшого чи меншого впливу на інші. Так само безсумнівно, що поступове послаблення в спогаді простого чуттєвого сприйняття, подібне до затухання звука й послаблення кольору, не є факт, який повідомляється нам само-спостереженням. Ослаблений звук тієї ж висоти є для нас уже інше уявлення. [...]

[...] До визначення апперцепції як участі найсильніших мас в утворенні нових думок можемо вже додати, що сила апперципуючих мас тотожна їх організованості. Від ступеня цієї останньої залежить і більша широта свідомості. [...]

[...] Свідомість не має місця тільки для незв'язної множини; вона не тісна для різноманітності, члени якої поділені для нас певними відношеннями, приведені в порядок і зв'язані. Нам не вдається уявити разом два враження без взаємного їх відношення; свідомості потрібне уявлення свого шляху від одного до іншого; їй легше завдяки цьому уявленню переходу охопити більшу множину, ніж меншу без нього. Тому здатність свідомості охоплювати множину удосконалюється. Одночасні звуки музики кожному уявляються такими, але навряд чи їх згадає той, для кого вони були незв'язною множиною; музично ж освіченому вуху вони з першого разу уявляються багатим відношеннями цілим, внутрішня організація якого підготовлена попередньою течією мелодії. Всякий просторовий образ міцніше утримується в пам'яті, коли ми в змозі розкласти його наочне враження в опис. [...] В такому словесному виразі через речення одночасовість частин перетворюється в низку їх взаємодій, які виразніше їх зв'язують, ніж неподільний чуттєвий образ. Чим вище розвиток духу, чим тонше відно-

шення, якими він зв'язує між собою окремі думки, тим більше розширюється свідомість навіть для таких уявлень, які зв'язані між собою вже не простором або часом, а внутрішньою залежністю (див.: 34, т. 1, 232—233).

Лотце спирається в усьому цьому на вірну думку про те, що одна зміна уявлень у свідомості, якою б вона не була швидкою, не в змозі пояснити можливості, схопити їх відношення. Якщо в той час, коли в свідомості є a , в ній зовсім не може перебувати b , то, по-перше, крім зовнішніх збуджень, не буде ніяких підстав для переходу від a до b , по-друге, відношення $a=b$ відбутися не може. Але він взяв тільки одну сторону явища, тоді як у ньому дві, що, напевно, виключають одна одну. Щоб зрозуміти кінець книги, в якій наступне впливає з попереднього, ми повинні сумістити в свідомості все попереднє; а тим часом неважко помітити, що, в міру того як при читанні ми просуваємося вперед, все прочитане зникає з нашої свідомості. Геометрична теорема поза зв'язком з попереднім не має для нас смислу, а тим часом ніхто не скаже, щоб, розуміючи її, він одночасно уявляв собі всі попередні. Навіть більше: у свідомості не відобразиться як одночасний просторовий образ не сама складна низка висновків, спрямованих до відомого нам висновку, і це є властивість не мови, без якої в подібних випадках обійтись важко, але можливо. Хоч свідомість і не суміщає в собі одночасно не тільки багатьох, але навіть двох членів порівняння, але член порівняння, що перебуває поза його межами, виявляє помітний вплив на той, який є в свідомості. В ту хвилину, як вимовляємо останнє слово речення, ми мислимо безпосередньо тільки зміст цього слова; однак цей зміст вказує нам на те, до чого воно відноситься, з чого воно впливає, тобто передусім на інші, попередні слова того ж речення, потім на смисл періоду, розділу книги. Легше всього нам пригадати, чому було сказано тільки що вимовлене слово; дещо більшого напруження потребує спроба знайти його місце в цілій низці думок; скажімо, потрібно перечитати період, щоб зрозумі-

ти, що означає зустрінутий під його кінець займенник і т. д. Можна зрозуміти це так, що хоч немає ступенів ясності уявлень, які перебувають у свідомості, але за «порогом свідомості» одні уявлення мають більш помітний вплив на усвідомлюване, інші — менший; перші легше повертаються у свідомість, другі — важче *, і, нарешті, те, що нічим не зв'язане з думкою, що займає нас цієї хвилини, майже не може прийти на розум у наступну, якщо зовнішні враження не перервуть течію думки й не дадуть їй нового напрямку. Кожний член мислимого ряду уявлень разом із собою вносить у свідомість результат усіх попередніх, і тим багатозначніший для нас цей результат, чим багатосторонніші зв'язки між попередніми членами. Так, загальний висновок міркування або визначення обговорюваного предмета, яке повинно в небагатьох переконливих словах повторити нам все попереднє, досягне своєї мети, буде зрозумілим тільки тоді, коли це попереднє вже організовано нашою думкою; інакше визначення буде мати тільки найближчий граматичний смисл.

Отже, чи приймемо ми разом з Лотце, що свідомість охоплює низку думок як щось одночасове, подібне оку, яке разом бачить багато кольорових точок, або ж що свідомість тільки переходить від однієї думки до іншої, але незрозумілим способом видозмінює цю останню й суміщає в ній всі попередні: в усякому випадку *розширення* її, як би не розуміти це слово, залежить від тієї ж причини, від якої й сила апперципуючих мас, саме від близькості відношень між стихіями цих мас і від кількості самих стихій.

Основні закони утворення рядів уявлень — це *асоціація* й *злиття*. Асоціація полягає в тому, що різноманітні сприйняття, дані одночасно або одне вслід за іншим, не знищують взаємно своєї самостійності, подібно двом хімічно спорідненим тілам, що утворюють з себе третє, а, залишаючись

* Штейнталь (37, 107—117) називає стан уявлень неусвідомлюваних, але готових перейти в свідомість, тремтінням (schwingende Vorstellungen).

самі собою, сполучаються в одне ціле. Два кольори, дані разом декілька раз, не змішуючись між собою, можуть сполучатися так, що ми не можемо собі уявити одного, не уявляючи іншого. Злиття, як показує саме слово, відбувається тоді, коли два різних уявлення приймаються свідомістю за одне і те ж, скажімо, коли нам здається, що ми бачимо знайомий уже предмет, тим часом як перед нами зовсім інший. Нове сприйняття, зливаючись з попереднім, безперечно, або вводить його у свідомість або принаймні приводить у незрозумілий для нас стан, який назвемо рухом; але оскільки це попереднє сприйняття було дано разом або взагалі перебувало в певному зв'язку з іншими, то входять у свідомість і ці інші. Так завдяки злиттю утворюється зв'язок між такими уявленнями, які первісно не були сполучені ні одночасовістю, ні послідовністю своєї появи в душі. Разом з такою спорідненістю, яка викликає в свідомості деякі з попередніх уявлень, даний засіб усуває інші: коли нове сприйняття В має найбільше загальних точок не з Б, яке цієї хвилини перебуває в свідомості, а з одним із попередніх сприйнять, саме з А, то Б буде витіснене з думки завдяки залученому в неї А. А і Б перебувають у зв'язку, перше з Г, Д, Е, друге — з Ж, З, І і можуть вважатися початками рядів, котрі через них і самі входять у свідомість; думка, йдучи за тим напрямом, початком якому служить А, усуває другий напрям Б, але спорідненість В з А, а не з Б не є раз назавжди визначеною незмінною величиною: вона мінлива, як почуття, що супроводжує й змінює колорит сприйняття й в свою чергу залежить від непомітних змін у змісті цього останнього.

Не зупиняючись на темних сторонах цих найпростіших душевних явищ, обмежимося безперечним положенням, що в апперцепції сприйняте щойно й пояснюване повинно в певний спосіб зіткнутися з тим, що пояснює, без чого буде неможливим результат, котрий становить надбання душі, в якій відбувається розуміння. Говорячи або тільки відчуваючи, що ми, скажімо, здалеку пізнали свого знайомого

за зростом, за ходою, за одягом, ми тим самим визнаємо, що між новим апперципованим образом цього знайомого і колишніми апперципованими є спільні риси, саме: зріст, хода, одяг. Ці загальні риси можна назвати *засобом апперцепції*, бо без них не було б ніякого пояснення сприйняття. Кілька прикладів апперцепції з досить помітною цією третьою стихією можна знайти в міркуваннях з приводу списку душ, накуплених Чичиковим: «Максим Телятников, швець. Хе, швець! П'яний, як швець, говорить прислів'я» і потім типова історія конкуренції російського шевця з німцем, якою пояснюється уявлення Телятникова. Засобом при цьому служить частково те, що пояснюване прізвище натякає на обпоювання, частково дане вслід за ним уявлення шевця. При імені Попова, дворової людини, згадується бесіда безпаспортного з капітаном-справником та інвалідами й подорожування з тюрми в тюрму; засобом апперцепції тут може бути прізвище, яке дещо вказує на грамотність, а вірніше — уявлення дворової людини й втікача. Процес розуміння не зміниться, якщо на місце розповідей, які пояснюють, таких же конкретних і індивідуальних, як пояснюване і тільки таких, що вказують на загальні ознаки певного кола явищ, поставимо абстрактне, загальне поняття. Всі узагальнення, як, скажімо, «це — стіл», «стіл — меблі», ґрунтуються на порівнянні двох мисленних одиниць різного обсягу — порівнянні, яке передбачає, що певна кількість ознак узагальнюваного частково залишається і в загальному. Не важче знайти засіб апперцепції у власних порівняннях, якщо вони відразу нам зрозумілі: «мирская молва — морская волна», бо і поголос і хвиля непостійні; «желтый цвет — женский привет: как цвет отцветет, привет пропадет» і т. п. Трете, загальне між двома членами порівняння (*tertium comparationis*) є й засіб апперцепції (див.: 42, 93—95).

У народній поезії багато порівнянь, які здаються тільки повторенням того самого, що в найпростішому вигляді відбувається при звичайному позначенні сприйняття одним

словом. Так, наприклад, поруч з порівнянням життя хворої або нещасної людини з повільним і затьмареним горінням (у вислові: «не горить, а тліє») можна поставити обласне *модеть* про дрова: тліти, погано горіти; про людину: хиріти, хворіти. Скажімо, друге значення не з'явилося пізніше першого. Спочатку це друге значення існувало в душі, хоч, можливо, протягом найнепомітнішої миті, тільки як сприйняття, яке так відноситься до свого пізнішого виду як зміст свідомості людини, розбудженої новими враженнями й ще безсилої дати собі звіт в тому, що її оточує, і тими ж враженнями, які вже підпорядковані й перероблені думкою. Людина ще не знала, що їй робити з сприйняттям хвороби, яка приголомшила її; потім *пояснила* собі це сприйняття, тобто апперципувала його вже складеними в одне ціле сприйняттями вогню. Між хворобою й вогнем було для неї щось загальне (інакше не було б апперцепції), і це загальне виразилося словом *модеть*, яке тим часом стало засобом апперцепції. Бути посередником між двома настільки різнорідними групами сприйнять, як вогонь і хвороба, слово може тільки тому, що його власний зміст, його внутрішня форма охоплює не всі ознаки горіння, а тільки одну з них, яка зустрічається і в хворобі. Зрозуміло, що внутрішня форма слів служить третьою загальною між двома порівнюваними величинами й тоді, коли апперциповане, позначуване словом, однорідне з апперципуючим, тобто коли, скажімо, слову *модеть* надавалось не нове йому значення хворобливого стану, а називалось ним нове, багато чим відмінне від колишніх сприйнять горіння.

Слово, взяте в цілому, як сукупність внутрішньої форми і звуку, є насамперед засіб розуміти того, хто говорить, апперципувати зміст його думки. Членороздільний звук, який дається тим, хто говорить, сприймаючись слухачем, пробуджує в ньому спогад про його власні такі ж звуки, а цей спогад через внутрішню форму викликає у свідомості думку про сам предмет. Очевидно, якби звук того, хто говорить, не викликав спогад про один зі звуків, що були вже у свідо-

мости слухача і належали йому самому, то й розуміння було б неможливе. Але для такого відтворення потрібне не повне, а тільки часткове злиття нового сприйняття з попереднім. При єдності людської природи деяка відмінність у рефлекторних звуках, які даються різними неподільними, не могла заважати утворенню слова, так само як і тепер різноманітні відтінки у вимові окремого слова, переданого нам попередніми віками, не заважають розумінню. Оскільки почуття взагалі зумовлюється сукупністю особистих властивостей людини, то і відмінність внутрішньої форми ономато-поетичного слова повинна бути визнана а ргіогі; але й вона, подібно до різноманітності звуків, не переходячи певних меж, не виявляючись помітним чином у різниці звуків, не існує для свідомості й не заважає розумінню. Так і на наступних ступенях розвитку мови: ми розуміємо сказане іншим слово *сильний*, тобто визнаємо тотожність внутрішньої форми цього слова в нас самих і в тому, хто говорить, бо й ми, звичайно несвідомо, відносимо його до слова *сила*.

Що стосується самого суб'єктивного змісту думки того, хто говорить, і думки того, хто розуміє, то ці змісти до такої міри відмінні, що хоч ця відмінність звичайно помічається тільки за явних непорозумінь (наприклад, у казці про набитого дурня, де дурень надає загального смислу порадам матері, які придатні тільки для часткових випадків), але легко може бути усвідомлена за так званого повного розуміння. Думки того, хто розмовляє, і того, хто розуміє, сходяться між собою тільки у слові. Графічно це можна б виразити двома трикутниками, у яких кути В, А, С і Д, А, Е, що мають спільну вершину А і утворюються пересіченням двох ліній ВЕ і СД, необхідно рівні один одному, але все інше може бути нескіченно різноманітним. Говорячи словами Гумбольдта, «ніхто не думає при певному слові саме того, що інший», і це буде зрозумілим, коли зрозуміємо, що навіть тоді, коли нерозуміння, напевно, неможливе, коли, скажімо, обидва співбесідники бачать перед собою предмет,

про який йде мова, що навіть тоді кожний в буквальному розумінні дивиться на предмет з свого погляду й бачить його своїми очима. Одержана цим шляхом відмінність в чуттєвих образах предмета, залежна від зовнішніх умов (відмінність поглядів і будови організму), збільшується в найбільшій мірі від того, що новий образ в кожній душі застає інше поєднання попередніх сприйнять, інші почуття, і в кожній утворює інші комбінації *. Тому кожне розуміння є разом нерозуміння, всяка згода в думках — разом незгода (див.: *ЗІ*, т. VI, 66).

«Повідомлення думки» є речення, яке кожний, коли не зробить певного зусилля над собою, зрозуміє не в переносному, а у власному смислі. Здається, нібито думка при мовленні переходить повністю або частково до слухача, хоч від цього не зменшується розумова власність у того, хто розмовляє, як полум'я свічки, що горить, не зменшиться, напевно, від того, якщо вона ділиться ним з сотнею інших. Але як в дійсності полум'я свічки не дрібниться, оскільки в кожній із запалюваних свічок спалахують свої гази, так і мовлення тільки збуджує розумову діяльність того, хто розуміє, який, розуміючи, мислить своєю власною думкою. [...]

Людина мимоволі й несвідомо створює собі знаряддя розуміння, саме членороздільний звук і його внутрішню форму, на перший погляд незбагненно прості порівняно з важливістю того, що завдяки їм досягається. Правда, що зміст, який сприймається через слово, є тільки уявно відома величина, що думати при слові саме те, що інший, означало б перестати бути собою й бути цим іншим, що тому розуміння іншого в тому значенні, в якому звичайно береється це слово, є така ж ілюзія, як та, нібито ми бачимо, сприймаємо на дотик та ін. самі предмети, а не свої враження; але, необхідно додати, це велична ілюзія, на якій будується все наше внутрішнє життя. Чужа душа справді

* В українській казці про Івана Голика один з двох братів хоче з трьох дубів поставити комору, а другий з тих же дерев зробити шибеницю.

для нас потемки, але багато значить уже одне те, що при розумінні до руху наших власних уявлень примішується думка, що мислимий нами зміст належить разом й іншому. В слові людина знаходить новий для себе світ, не зовнішній і чужий її душі, а вже перероблений і асимільований душею іншої, «відкриває істоту з такими ж потребами і тому здатну поділити темні прагнення, які відчуваються нею» (31, т. VI, 30). До збуджень думки, які усамітнена людина одержує від зовнішньої природи, в суспільстві долучається нове, найбільше споріднене з її власною природою, саме слово. Безсумнівно, що келійна робота думки є явище пізніше, яке передбачає в душі значний запас досвідченості; вона й тепер була б неможлива без розвитку писемності, що заміняє бесіду. Без книг і без людей навряд чи хто й тепер був би здатний до скільки-небудь тривалих і плідних зусиль розуму; без розміну слів людина при найрізноманітніших зовнішніх збудженнях морально засинає, «не горить, а тліє», як головешка, похмуро і сумно тліє. Якщо, навпаки, в суперечках і взагалі в одухотвореній розмові мова тече вільніше й набуває стилістичних якостей, не помітних при усамітненій думці, яка є тим же мовленням, але тільки прихованим, то це залежить від внутрішніх якостей думки, що викликаються словом, від досконалості апперцепції, від породжуваного словом переконання, що сказане нами зрозуміють і воно заслужить співчуття.

Тут можна сподіватися питання, що саме дає слову силу спричиняти розуміння й чому слово в цьому відношенні незамінне ніяким іншим засобом. В душі тварини й людини й без слова існують міцні асоціації попередніх сприйнять, які миттєво викликаються у свідомості новими враженнями, подібними до попередніх, і які поверненням своїм викликають певні дії. Якщо, скажімо, кінь рушає з місця і зупиняється по слову людини, то чи не виявляє він цим розуміння? У ньому постають образи, узгоджені з природою його душі, але відповідні душевним рухам людини, однак він не знає результатів того, що в ній відбувається. За таких

умов і між людьми не буде розуміння. Уявімо собі, що страх, який вразив людину, викликає на її обличчі таку сильну й виразну гру мускулів, що мимоволі оволодіває усіма присутніми. Очевидно, що тут так само мало розуміння, вільної діяльності думки, як і в панічному позіханні, збудженому одним із співбесідників. Тим часом таке позіхання також опосередковується чуттєвими сприйняттями, певним станом душі, а тому має й психічне значення. Але варто кому-небудь сказати «страшно!» або «нудно!» — і прийде розуміння, тобто той, хто говорить, помітить свій стан, замінить його певним чином, підпорядкувавши діяльності своєї думки. Розуміння іншого відбудеться від розуміння самого себе. Це останнє порівняно з безпосереднім почуттям або сприйняттям є вже складним явищем, яке стає можливим тільки завдяки зовнішнім засобам. Думка й почуття, що її супроводжує, виявляються частково у звуках, частково в інших рухах, скажімо, у змінах фізіономії й т. п. Мова рухів як засіб самоспостереження не має великого значення. [...]

[...] Переваги звуку перед можливими засобами самоспостереження полягають як у тому, що він, виходячи з уст того, хто говорить, сприймається ним за допомогою слуху, так і в тому, що, стаючи членороздільним, він досягає легко вловимої різноманітності й визначеності. [...]

Отже, слово є настільки засіб розуміти іншого, наскільки воно засіб розуміти самого себе. Воно тому служить посередником між людьми й встановлює між ними розумний зв'язок, що в окремій особі призначено бути посередником між новим сприйняттям (і загалом тим, що в дану мить є свідомість) і попереднім запасом думки, який перебуває поза свідомістю. Сила людської думки не в тому, що слово викликає в свідомості колишні сприйняття (це можливо й без слів), а в тому, як саме воно заставляє людину користуватися скарбами свого минулого.

МАЛУРУСЬКА НАРОДНА ПІСНЯ ЗА СПИСКОМ XVI СТОЛІТТЯ

[...] Пісня є відособленим, самостійним цілим, звільненим від зв'язку з попередніми низками думок, які, будучи неістотними по відношенню до змісту пісні, проте лише одні могли б пояснити, як думка співака перейшла від близького до далекого [...]. Вдаючись до народного вислову «нова пісня тчеться», можна сказати, що в цьому вигляді пісня — готова тканина, без слідів тих ниток, якими вона була прикріплена до станка, коли ткалася. Готова, вона розгортається за бажанням слухача... яке знову-таки зв'язане з безпосередньою навколишньою дійсністю, що від неї неминуче починається будь-яка думка.

Штучність і умовність певного способу зображення в народній поезії й загалом — явище вторинне, яке передбачає в минулому його повну необхідність і точну відповідність із настроєм хвилини. При тому не можна покласти різкої межі між створенням і відтворенням. Тому, припускаючи, що пристосування готового змісту пісні до наявної обстановки співака, яка списується з природи, могло стати прийомом традиційним, можна визнати, що, коли в пісні говориться про безпосереднє сприйняття, то первісно це сприйняття насправді служило містком для думки співака. Перш ніж думка звикла починати з ідеальної далечини... оку необхідна була ця далечина для того, щоб думка могла вивести з неї свої творіння.

Між зовнішньою вихідною точкою думки й головним її предметом, крім зіставлення в просторі й часі, може виникнути тісніший зв'язок подібності й протилежності, відношення знаку (символу) до значення. Як в окремому етимологічно ясному слові знак (уявлення) необхідно передують значенню, так і в розвиненому порівнянні первісний порядок образу й значення — той же, а спотворення його (коли говориться спочатку про предмет, потім про те, з чим він

порівнюється), як будь-яка інверсія, є пізніше ускладнення думки.

Так улюблені, особливо в українських піснях, початки з символу, який може перебувати в троякому відношенні до означуваного *, первісно впливають не з якихось-то артистичних міркувань, не із наміру діяти на слухача, а з внутрішньої потреби співака: це розгін, який робиться думкою для того, щоб перейти до предмета недоступного відразу. Первісно й тут співець починає з того, що тепер він бачить і чує; тлумачення сприйнятого відбувається під впливом, з одного боку, панівного настрою, з другого — переказу.

Та вилетіла галка з далекого гайка,
Сіла-пала галка на зеленій сосні.
Вітер повіває, сосонку хитає...

Все це перед очима; але *хитатись* — *хилитись* має вже традиційне значення, а якщо ні, то таке значення могло виникнути цієї хвилини, одночасно зі зверненням співця до самого себе:

Не хилися, сосно, бо й так мені тошно. [...]

Лише пізніше під впливом звички до такого прийому можуть з'явитися обдумане його вживання (наприклад, для заповнення першої половини двовірша або задля рими) і розробка, наприклад, варіювання початкового символу через всю пісню або її частину:

Не хилися, сосно, бо й так мені тошно,
Не хилися, гілко, бо й так мені гірко.
Не хилися низько: нема роду близько...

Поступово стає можливою та віддаленість і випадковість зв'язку між символом і значенням, яка в очах самого народу стає образом безглуздя:

* Тобто у відношенні подібності повної (позитивне порівняння), неповної (між іншим, заперечне порівняння: «А, але це не А, а Б») і, що менше відомо, протилежності, які передбачають порівняння. Друге менше властиве українській пісні, ніж російській, сербській, болгарській.

В огороді бузина, а в Києві дядько,
Тим я тебе полюбила, що на г.

[...] У незапам'ятний час помічена та властивість слова й поезії, що вони, надаючи думці певних обрисів, дають вихід душевному хвилюванню [...]

ПОЯСНЕННЯ МАЛУРУСЬКИХ І СПОРІДНЕНИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ (т. I)

Міфологічність зберігається не внаслідок своєї власної сталості, а тому, що застосовується до життєвих обставин, стає образом, який постійно оновлює значення.

[...] Можна розрізнити три способи користування поетичними образами:

А. Коли словесний вираз знаходить тільки образ, а застосування його тримається лише в думці;

Б. Паралелізм, коли виражається спочатку образ, потім застосування, притому як рівнозначні частини цілого;

В. Коли застосування підпорядковується образу або навпаки.

Перший випадок такого підпорядкування (В.), порівняно мало відомий, полягає в тому, що застосування становить порівняння, яке пояснює символічний образ:

...Там тобі, дубе, горе буде,
Як тій невістці у свекрухи.

Другий випадок, підпорядкування символічного образу пояснюваному, має декілька видозмін: порівняння у вузькому розумінні при інверсії (наприклад, N мається як горох при дорозі), приспів, заспів. [...]

ПОЯСНЕННЯ МАЛОРУСЬКИХ І СПОРІДНЕНИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ (т. 2)

Хоча деякі поетичні мотиви колядок і щедрівок, між іншим, взяті з християнських легенд, спочатку нічого спільного з величаннями не мають; але вони значною мірою підпорядковані головній меті цих пісень, саме величання, піднесенню особи, до якої звернута пісня, її дому й усієї обстановки до ідеальних положень: до значення світового (сюди, наприклад, обоження, споріднення або дружній зв'язок із божеством), до високого суспільного становища, до відблиску багатства, мудрості, благочестя, відваги й краси. На всіх ступенях розвитку потреба щастя, блиску, могутності вимагає задоволення хоч у мрії. Тим більше здатне на час утамувати цю спрагу щось таке об'єктивне, як пісня. Навіть нинішня культурна людина не могла б стримати світлої усмішки, якби їй і про неї заспівати:

На коня садится, под ним конь бодрится;
Он по лугу едет — луг зеленеет;

але незрівнянно важливіше значення величальної пісні для людей минулого. Чим далі в давнину, тим звичайніша й міцніша віра в здатність слова однією своєю появою викликати те, що ним позначено. На такій вірі основані всі вітання й прокляття. Вони й до сьогодні тримаються не тільки однією інерцією, але й самою цією вірою, так що, можливо, й тепер для багатьох сказати в дорозі коню «здоров!», коли він форкне, є така ж істотна запобіжна міра, як напоїти його вчасно. Зокрема, у святкових піснях є вказівка на таку віру.

Віра в силу слова є частковий випадок безсилля думки розмежувати тлумачення сприйняття, його розуміння, з одного, й саме сприйняття, з другого боку.

Таке безсилля є основний, вихідний для людства стан думки; прагнення до згаданого розмежування, спочатку

несвідоме, потім навмисне, є критика в широкому розумінні.

Чим слабша критична здатність, тим легше й повніше пояснення (психологічний присудок, зокрема словесний, поетичний образ) переноситься в пояснюване. При цій умові величання розуміється як вираз сутності того, що величається, й збігається з ворожінням і чарами.

Міфічна загадка з розгадкою, тлумачення прикмети й снобачення, ворожіння й чари з їх словесного боку суть видозміни одного й того ж прийому думки, саме внесення поетичного образу в пояснюване. [...]

Поети різних часів і народів, прагнучи до конкретності образу, досягають цієї мети або так, що самим зображенням виразно вказують точку зору, з якої воно сприйнято, або, що може бути більш первісним, ставлять на цю точку зору себе або іншу людську або людиноподібну істоту. Чим ширший кругозір, тим вище повинен стояти той, чийми очима дивиться співець. [...]

Для споглядання разом і цього і того світу потрібно піднятися не на наші гори, а на ідеальні, освячені й возвеличені переказом...

За подібним спонуканням співаки різних віків і народів та їх герої висловлюють бажання піднятися на крилах птаха, полинути на них, куди пориває їх душу, бачачи далину очима птаха. Кожний згадає при цьому «полечю зегзицею по Дунаєви» («Слово о полку Ігоревім»).

[...] Властивість поезії: нескінченне в кінечному, або, говорячи стриманіше, образ в небагатьох рисах і широке його застосування. [...]

Сила якості зображається або об'єктивними ознаками (наприклад, много — толпа, тьма й т. п.), або станом особи, яка сприймає враження. Цей стан у свою чергу виражається або об'єктивно, епічно, або суб'єктивно, лірично, виразами інтернаціонального характеру, причому між тим і іншим способом є перехідні ступені.

Те, що виражається тільки вказівкою на почуття глядача

або вигуком, який викликаний цим почуттям, те інакше невимовне. [...] Укр.: «І сказати не можна, яка хороша».

Алегоричні образи уявляються у величальних піснях як дійсні події. Усвідомлення алегоричності підтримується застосуванням цих пісень до живих осіб і добре відомим положенням; але свідомість ця може зникнути, коли мова йде про особу й події, які відомі тільки з пісні, і символічний образ при цьому перетворюється в розповідь про дійсну подію. [...]

Мандрівне оповідання або пісня викликають інтерес саме, між іншим, тому, що вони служать готовими поетичними формами для відомих нам дійсних випадків. [...]

3 ЛЕКЦІЯ З ТЕОРІЇ СЛОВЕСНОСТІ

Дві різні справи — чи ставимося ми до певних органів нашого тіла, наприклад очей, свідомо чи користуємося ними тому, що їх дала нам природа. З поезією й прозою те ж саме, що з очима: користуємося цими формами цілком свідомо; ми помічаємо їх різницю тоді, коли певна особа відчуває в собі здатність до тієї чи іншої форми за перевагою.

[...] Але якщо образ (в широкому розумінні зчеплення образів) відірваний від свого застосування і якщо в цьому абстрагованому вигляді він ходить по людях як готовий присудок невідомих підметів; далі, коли це завжди буває за накоплення аналогічних образів, появляються їх збирачі, охоронці, так би мовити, продавці подібного товару,— то виникає прагнення пояснити, на що товар потрібний. Таке пояснення може відбутися трояким способом: 1) або оповіданням, що міститься в байці, пояснюється інше оповідання, таке ж часткове, 2) або розповіддю байки пояснюється певне загальне положення, на яке вказує ця розповідь, 3) або, нарешті, байкар звертається до того або іншого способу разом. Таким чином виникає нібито троякий поділ байки.

Загальне положення, яке пояснюється байкою, іноді приховується за висновком з цього загального положення, яке є тим, що називається напученням [...].

У складній байці байкар користується простою байкою так само, як користуються нею в первісному стані, з тією тільки різницею, що проста байка складається з приводу часткового життєвого випадку, а в складній — до готової байки приєднується частковий випадок. Хто складає такі байки, той користується складнішим матеріалом і подібний [...] на того продавця, який говорить: ось цей товар потрібний на те-то й те-то. Приєднання до байки часткового випадку має значення певного роду підпису. [...]

Взагалі, чим загальніший, невизначеніший образ, що міститься в байці, яку ми назвемо Б, і чим, отже, невизначеніша кількість застосувань цієї байки, тим потрібнішим стає втручання самого автора, яке виражається в долученні до неї ще іншої байки. Це можна порівняти в мові з тим, коли ми, щоб виразити краще нашу думку, нагромаджуємо слова, які означають приблизно одне й те саме.

[...] Лессінг говорить: якщо звести загальне моральне твердження (Satz) до часткового випадку й розповісти цей випадок як дійсний (тобто не як приклад або порівняння, а ніби це відбулося справді.— *О. П.*), і до того ж так, щоб ця розповідь служила наочному пізнанню загального твердження,— то цей твір буде байкою (див.: 33).

Отже, перед нами готовий рецепт, з якого можна зробити висновок, що спочатку існує в думці загальне моральне твердження, наприклад, що «лестощі — шкідливі» або «дужий пожирає кволого», а тоді вже до цих загальних положень ми придумуємо: до першого — байка про Ворону й Лисицю, до другого — що такий-то звір з'їв такого-то птаха або звіра, а сам в свою чергу був з'їдений іншим звіром і т. д. Коли говорити так, виходить, ніби спочатку є загальне положення, яке потім зводиться до часткового випадку або, як висловлюються французькі теоретики, переодягається в алегорію, ховається в алегорії.

Якщо застосувати до мови, це значило б, що слово спочатку означає цілий ряд речей, наприклад *стіл взагалі*, або цілий ряд якостей, дій; а потім, зокрема, *цю річ, цей стіл, цю дію*. Якщо це так, то питається: звідки взялося це загальне? Ми можемо з міркування або спостереження довести, що загальне виникає не інакше як з додавання багатьох часткових, і добування загальних думок відбувається з певними зусиллями, які бувають настільки великі, що до деяких узагальнень людство доходило лише протягом багатьох тисячоліть свого життя; що багато мов, а отже, і народів, що розмовляють ними, певні узагальнення зовсім не можуть виразити або виражають їх неповно, оскільки ці узагальнення не становлять загального надбання середнього рівня тих, котрі розмовляють. [...]

Якщо міряти твердження Лессінга міркою, яку дає нам мова, то вже з самого початку прийшлося би сумніватися в правильності його рецепта байки. У випадку правильності визначення Лессінга в застосуванні до байки довелося би припустити, що творець або застосовувач байки сам ясно бачить узагальнення і що його мета полягає в тому, щоб до цього ж узагальнення довести слухача, й що засоби, які він вибирає для цього, досягають своєї мети. Проте випадки справжнього застосування байки показують, що мету оповідача зовсім не становить широке узагальнення, яке називають напученням, або зовсім не те, щоб довести своїх слухачів до твердження, що, скажімо, кожний, хто поженеться за далеким, втратить своє.

Мета оповідача — це певна точка зору на справжній частковий випадок А (тобто на те, що ми називаємо психологічним підметом) за допомогою порівняння його з іншим, також частковим випадком, про який розповідається в байці Б (психологічним присудком).

Пояснення першого часткового випадку досягається тим, що з нього висувуються вперед або підкреслюються тільки ті риси, які перебувають у відповідності з Б, тобто з розповіддю самої байки. Отже, Лессінг говорить, що

загальне положення зводиться до того, що ми називаємо байкою. [...]

Якби це було так, оповідач повинен би стояти на височині абстрагування, на тому ступені, на якому стоять пізніші збирачі, і повинен прагнути до того, щоб піднести слухача на цю височинь, тимчасом як байка міститься в поясненні часткового випадку іншим частковим випадком, який розповідається в байці. Ці часткові випадки неоднакові. Один випадок з життя — конкретний, інший, який ми маємо в самій байці, становить уже певного роду абстракцію. Відволікання (абстракція) є віднімання тих рис з конкретного образу, які нам потрібні для дослідження. Отже, в цьому розумінні можна сказати, що конкретний образ, що міститься у байці, у відношенні до конкретного випадку в дійсності — абстрактний. Я повторюю, що пояснення досягається тим, що з конкретного випадку висуваються вперед при порівнянні його з байкою лише деякі його частини, саме ті, які знаходять собі відповідність у самій байці. Отже, навіть це узагальнення є як щось подальше, як результат порівняння часткового.

Далі, це узагальнення залишається прикріпленим до часткового випадку, залишається саме відносно частковим; а до такого узагальнення, яке виставляють на початку або в кінці байкарі, застосовувачам байки, слухачам справи немає. Звідси відбувається те, що пізніші байкарі, так би мовити, продавці байки, яким, навпаки, немає справи до дійсного, а є справа до можливого їх застосування, що ці продавці нерідко знаходять цю можливість зовсім не там, де її треба шукати; виставляють узагальнення, котрі або зовсім не зв'язані з цією байкою, або зв'язані з нею дуже слабо.

[...] *Байка є така форма думки, яка появляється нерідко в наш час без назви байки. Можливо, і ми коли-небудь розмовляємо байкою, самі цього не помічаючи. [...]*

Історичні приклади застосування байки мають для нас ту цінність, що коли вони тільки ймовірні, то цілком пере-

конують нас у тому, що люди дивилися на цю форму мислення як на спосіб пояснення, доведення й т. д. [...]

[...] Байкар, який додає до байки узагальнення, буває подібний, скажімо, на продавця іграшок, який говорить дитині, що цією іграшкою бавляться ось так; а той, хто несвідомо користується байкою, подібний на дитину, якій не пояснили, як можна користуватися іграшкою, а бавиться нею. Пояснення продавця може бути більш або менш точним, якщо допустити такий випадок, коли продавець іграшок сам любить бавитися або коли інструментальний майстер — артист; але це буде інша справа. Я хочу сказати, що байкар може зробити правильне узагальнення; але якби узагальнення було вихідною точкою, стояло спочатку байки, тоді він міг би робити неправильні узагальнення, а він їх робить скрізь і всюди. Байка, говорить Лессінг, є зведення морального положення до часткового випадку. А можливо, в байці буває не одне таке моральне положення, а багато. [...]

[...] Якщо вірно, що в кожній байці, зважаючи на точку зору, за її застосуванням, можна знайти різні узагальнення, то звідси випливає таке правило, що, хто пропонує байку в абстрактному вигляді, якою вона звичайно буває в збірнику, той по-справжньому повинен забезпечити її не одним узагальненням, а вказанням на можливість багатьох найближчих узагальнень, найближчих через те, що узагальнювати можна без кінця. [...]

Для нас, читачів, а не винахідників байки, знаходити в нашому власному житті під час нашого читання випадки, до яких застосовується байка, дуже важко, іноді неможливо; можливо, подібних випадків наше життя не дає. Застосована до дійсних випадків [...] байка діє миттєво або зовсім не діє, якщо її не зрозуміли або вона погана.

Коли ж байка дана нам не в [...] конкретному вигляді [...], а в абстрактному, в збірнику, то вона вимагає для розуміння, щоб слухач або читач знайшов у власному спогаді певну кількість *можливих* застосувань, *можливих* випадків;

без цього розуміння її не буде можливим, а такий підбір можливих випадків вимагає часу. Цим пояснюється, між іншим, та порада, яку знаходимо в передмові до «Віршів у прозі» Тургенєва,— читати їх повільно, по одному, по два...

Річ не в повільному читанні, а в тім підбиранні можливих випадків, застосувань, про які я тільки що згадав. Недотримання цих правил становить помилку тих, хто без спеціальної наукової мети читає, скажімо, збірники прислів'їв швидко, поспіль. Таке читання можна порівняти з відомим усім оглядом великих картинних галерей протягом короткого часу, з оглядом, який, крім втоми, не залишає після себе нічого.

[...] Ми говоримо: сфера людської свідомості дуже вузька. Тобто треба собі уявити, що у нас, кажучи образно, в голові існує вузенька сцена, на якій всі діючі особи поміститися не можуть, а виходять, пройдуть і зйдуть. Ось цю маленьку сцену, яку точніше не можна визначити, і називають свідомістю; а все те, що не доходить до свідомості, а наближається до деякої міри до неї, кажуть, перебуває за порогом свідомості. Кажучи сцена, поріг і т. д., ми звертаємося до поетичної форми мислення. Ми задовольняємося цим переносним виразом, оскільки іншого не можемо знайти [...].

[...] Поезія не є деяка прикраса думки, не є щось непотрібне, чим можна користуватися тільки в хвилини дозвілля, а можна й не користуватися. Навпаки, поезія є однією з двох форм пізнання за допомогою слова; а якщо це так, то поетичний образ становить і повинен становити для нас не тільки предмет насолоди, не тільки таке явище, до якого ми ставимося пасивно, чекаючи, щоб нас осінила благодать, яка виходить з нього.

Насолода насолодою, але якщо поетичне мислення є одним із засобів пізнання, то, отже, воно вимагає певного нагляду, старання, зусилля. Насолода дається, так би мовити, даром; якщо її немає, то навмисно, зусиллям викликати її важко. Але розуміння береться зусиллям, з бою, і для

того щоб набути деяку здатність зусиллям добитися розуміння, існують деякі прийоми, які можна назвати загальним іменем *критики*. [...]

Критика є, в буквальному розумінні цього слова, ні більш ні менш як судження.

Як же судимо ми про поетичний твір і в чому міститься це судження?

Коли нам даний поетичний образ, то ми запитуємо себе, по-перше, *яке коло тих ідей, спостережень, думок, зауважень, сприйнять, з яких виник цей образ*. Він міг виникнути з безпосередніх спостережень, він міг виникнути з переказів, тобто за допомогою інших образів.

До цього питання про походження образу відноситься й інше питання, а саме про ступінь вдалості, правильності, з якою в поетичному образі збережені певні риси того кола думок, що лежить в його основі.

Отже, коло ідей, які лягли в основу прислів'я «счастье лучше богатырства», буде переказ, казка, можливо, ціла низка спостережень автора, котрий став уже невідомим. Таким чином, всі ці питання підводяться під питання про походження даного поетичного образу.

Друге питання: на які випадки служить відповіддю поетичний образ, іншими словами, з чим з нашого особистого досвіду, з пережитого й передуманого нами, досвіду інших порівнюємо ми поетичний образ і яку користь одержуємо ми з такого порівняння? До цієї другої половини дослідження належить те, що ми самі робимо з такого порівняння.

Припустимо, що поетичний образ є А. На це А подібні Б, В, Г. Таким чином, це А оточила низка подібних, але нерівних йому випадків. Що ми утворимо з такого кола даних? Чи зв'язали ми ці окремі випадки або вони залишилися ізольованими — це вже наша справа.

Звичайно, здебільшого ті порівняння, які ми робимо між поетичним образом і окремим випадком з нашого або чужого життя, робляться поза нашим зусиллям легко, і тоді

художній твір дає нам задоволення; але до цієї легкості, з якою поетичний образ пояснює нам те або інше, ми повинні заздалегідь підготуватися. Крім загального розвитку, така підготовка полягає в ретельному ставленні до поетичного образу. Потрібно розуміти його буквально, потім піде віддалене його розуміння. Я зверну увагу вашу на ці дві половини, на які розпадається, на мою думку, все те, що ми можемо назвати критикою стосовно до художнього твору. Ці дві половини складають питання про походження образу й про застосування його. Ті ж два питання застосовуються не тільки до складних поетичних творів, але й до окремих слів. [...]

Всі властивості поетичного твору мають відповідність у властивостях слова. Так, між іншим, те значення, яке слово має для самого мовця й для слухача, відповідає подібному значенню поетичного твору. Про значення слова для мовця і слухача існують ходячі, досить помилкові уявлення. Існує загальнопоширена думка, що слово потрібне *для того, щоб висловити думку й передати її іншому*. Але хіба думка передається іншому? Яким чином думка може бути передана іншому? Думка є щось, котре відбувається всередині мислячої людини. Як же передати те, що відбувається всередині людини іншій? Хіба можна взяти це інше, викласти з своєї голови й перекласти в голову іншого? Для того щоб зрозуміти, не цілком, звичайно, але приблизно, що відбувається при так званому передаванні думки, треба звернути увагу на те, чи потрібне насамперед слово для передавання думки? Чи думаємо ми тільки словами, чи справді у нас до слова немає ніякої думки? Чи міститься в слові вся сума думки, можлива для людини?

Крім того, що зв'язане зі словом, існує ще думка. Та хіба те, що виражається в музичних тонах, у графічних формах, фарбах, не є думка? Якби людською думкою було тільки те, що зв'язане зі словом, то можна було б припустити, що глухонімі перебувають поза людською думкою. Отже, у всякому випадку, *поза словом і до слова існує*

думка; слово тільки позначає певну течію в розвитку думки. Але виникає питання, чи виражає слово готову думку для самого мовця і, якщо воно виражає готову думку, чи передається вона іншому? В усякому випадку, це явище надзвичайно таємниче. Людська особистість є щось замкнуте, недоступне для іншого. Яким же чином те, що відбувається в одній особистості, може бути передане іншому і чи точно це передається іншому? На це дає відповідь людина, яка започаткувала основи мовознавства в нашому столітті. Це брат відомого Олександра Гумбольдта, філолог Вільгельм Гумбольдт. Між іншим, він відповідає на це висловлювання, яке має вигляд парадокса, хоча насправді виражає собою цілком вірну думку; в певному значенні, в якому розуміється передавання думки, розуміння абсолютно неможливе: *«Всяке розуміння є нерозуміння»*. Візьмемо, наприклад, слово *стіл*. Значення цього слова для мене є сукупність усіх ознак стола; ці ознаки складаються з сукупності тих вражень, які я одержав від столів, бачених мною, отже, з вражень мого зору й дотику. Будова моїх очей хоча й подібна з будовою очей інших, проте так відмінна, що враження мого зору не будуть тотожні іншим. Мої враження цілком індивідуальні, належать мені одному. Але значення слова складається не тільки з вражень наших почуттів, а й зі спогадів наших. Спогади наші будуть відмінні залежно від того, якими будуть наші попередні враження. Я, скажімо, бачив столи *a, b, c*, а ви — *d, f, e*; у спогадах наших буде певний порядок; я бачив спочатку червоні, потім білі, або навпаки; сумарні враження будуть різні. Чому це так, на це відповісти важко; але переконалися, що це так, краще всього на досвіді. Скажімо, не однаково, чи побачити той же самий предмет ранком, а потім вечером, оскільки його бачиш за різного настрою, отже, і комбінації цих вражень одержуються різні. Якщо сума наших думок зв'язана з словом, то в результаті одержимо, що зміст слова в мене й у іншого абсолютно різний. Якщо я кажу *стіл* і якщо ви мене розумієте настільки, що самі

будете думати про стіл, то результат у мене й у вас буде абсолютно відмінний, бо сума вражень у моїй думці й за якістю й за кількістю відмінна від вашої.

Безперечно те, що ми викликаємо одне в одному аналогічні рухи, коливання, дрижання думки такими засобами, як мова, музичний звук, графічний образ і т. д. *У тому, хто розумів, відбувається щось, процесом, тобто ходом, а не результатом подібне до того, що відбувається в самому тому, хто говорить.*

Коли створюється слово, тоді в мовцеві відбувається певна зміна того стану думки, який існував до утворення. Що таке утворення? Ми не можемо собі уявити утворення з нічого. Все те, що людина робить, є перетворення існуючого. Так само й утворення думки є певного роду перетворення її. [...]

Уявімо собі, що ми присутні при утворенні деяких давніх слів, що втратили тепер слід свого походження. Ми можемо собі це уявити завдяки певному процесу дослідження, який називається етимологією [...]. Латинське слово *segvus* значить олень (кервус). За винятком закінчення, це слово містить у собі ті ж звуки, що й наше слов'янське — *крава*, *корова*. Знайдено, що латинське *segvus* й наше *корова*, яке відрізняється від нього тільки закінченням, значить *рогатий*.

У кожному слові, за винятком перших слів мови, до яких дослідження не доходить, дія думки полягає в порівнянні двох мисленних комплексів, двох мисленних мас, однієї, що її знову пізнаємо й що становить собою питання, яку назвемо так, як математичну невідому величину, — *x*, і раніше пізаної, тобто тієї, що становила вже готовий запас думки тоді, коли виникло питання: що це таке? — і яку назвемо *A*.

У наведеному прикладі, *рогата тварина*, і те, що знову пізнаємо, і раніше пізнане, містило в собі велику кількість найрізноманітніших ознак. Коли *x* було порівняне дечим з *A*, тоді з'явилася між ними спільна точка: те спільне, що

з'явилось між тим, що ми знову пізнаємо, і раніше пізнаним, у цьому прикладі й було *рогатий*. Вже в думці людини був запас відомостей про рогату тварину, коли вона дізналася про корову. [...] Спільне між тим, що знову пізнаємо, й раніше пізнаним називається по-латині *tertium comparationis*, тобто третє порівняння, третя величина при двох порівнюваних.

Самий процес пізнання є процес порівняння. Названі комплекси думки поділяються на *x*, те, що знову пізнаємо, і *A*, раніше пізнане, за допомогою чого пізнається те, що ми знову пізнаємо. Третій елемент, який виникає, ми назовемо *a*, на знак того, що ми беремо його з *A*. Ці комплекси завжди між собою різномірні. Слово, що виникає, завжди алегоричне, бо *x* відрізняється від *A*, і головним чином через те, що *a* відрізняється від *A*, а так само й від *x*, бо коли я уявлятиму корову тільки *рогатою* (*a*), то я залишу цілу масу ознак поза увагою; це *a* стосовно до цілої маси ознак буде алегорією.

Tertium comparationis, тобто ознака, за якою ми в слові позначаємо те, що знову пізнаємо, і називається *уявленням*. Цей термін *уявлення* не треба змішувати за значенням з невизначеним вживанням цього слова для позначення різних психологічних процесів мислення. Як тільки ми припустимо, що ми першу корову назвали так, як вона названа в слові *корова*, тобто *рогатою*, то даємо можливість новим враженням того ж самого роду групуватися навколо тієї ж ознаки, біля того ж уявлення; якщо перший раз я назвав так тварину *рудою*, то наступне враження від тварини *сірої* або *рябої* розширює значення уявлення.

Називання словом є творення думки нової в розумінні перетворення, в розумінні нового групування попереднього запасу думки під тиском нового враження або нового питання. Слово не може, у відповідності з цим, бути зрозуміле як вираз і засіб повідомлення готової думки; його вимагає в людині робота думки; воно необхідне насамперед для того, хто мислить, бо в ньому воно робить це перетворення.

Якщо воно, як нам здається, служить засобом для повідомлення думки, то саме через те, що воно в слухачеві викликає процес творення думки, аналогічний тому, який відбувався раніше в мовцеві. Іншими словами, нас розуміють тільки тому, що слухачі самі, з свого мислительного матеріалу здатні проробити щось подібне тому, що проробили ми говорячи. *Говорити значить не передавати свою думку іншому, а тільки збуджувати в іншому його власні думки.* Отже, розуміння в значенні передавання думки неможливе.

Сказане про слово повністю застосовується до поетичних творів. Різниця тут між словом і поетичним твором тільки в більшій складності останнього.

[...] Людина так збудована, що може судити про внутрішні свої процеси не інакше, як тим або іншим способом виявивши ці процеси ззовні, поклавши їх перед собою. Річ, яка перебуває переді мною, інша річ, крім мене самого, називається об'єктом, інакше предметом. Для того щоб пізнати людину, що в ній самій відбувається, пізнати не з тим, щоб відчувати це безпосередньо, але щоб судити про це, потрібно виразити словом, об'єктувати внутрішню душевну подію. *Отже, в мові людина об'єктивує свою думку й завдяки цьому має можливість затримувати перед собою й піддавати обробці цю думку.* Щодо дальшої розробки й удосконалення думки слово відіграє таку роль, як машина, починаючи з найпростішої, з палиці, відіграє стосовно до удосконалення механічної продуктивності людини. Людина переважає тварину, з одного боку, словом, тобто знаряддям, яке вона створила собі для удосконалення думки, з другого — машиною, тобто тим, що, крім органів, які дані їй природою, вона створює для дій своїх нові органи, знаряддя, починаючи з палиці, важіля. Об'єктивування думки в слові, коли людина нібито дивиться на свою думку, яка стала нібито зовнішнім предметом, є вираз переносний. Насправді цього, звичайно, не відбувається. Це можна порівняти зі слідами ніг, які відбилися на піску; за

ними можна простежити, але це не значить, щоб у них містилася сама нога; в слові не міститься сама думка, а відбиток думки. Коли думка стала перед людиною як щось зовнішнє, вона цим завершила один акт свого розвитку й вступила в інший; вона позначила собою певний ступінь її розвитку. Для нас, дорослих, поява нового слова так непомітна, що перевірити на собі це положення дуже важко; але в дитини, що починає говорити, це дуже помітно. Так, справді, всяке нове слово й особливо всяка нова граматична форма, яку дитина починає вживати правильно, визначає собою такий ступінь розвитку, який помітно відрізняється від попередніх і наступних.

Поетичний твір, будучи таким же об'єктивуванням думки, як слово, також насамперед потрібний не для слухачів, не для публіки, а для самого поета. Він є створення думки в розумінні перетворення запасу думки, який був до цього створення.

Отже, взагалі кажучи, він викликає помітну зміну в цьому запасі думок. Звідси помічено, і вже не на підставі міркувань, але а posteriori¹, на підставі певних спостережень, певних даних, що всякий великий, славетний твір поета кінчає собою певний період його розвитку.

[...] *Всякий художній твір є не винятково, але головним чином акт пізнання, при тому акт, що передує пізнанню прозаїчному, науковому.* Окремі моменти цього акту такі. По-перше, ми повинні мати певний запас, яким ми пояснюємо. Цей запас ми назвали А. По-друге, ми маємо перед собою те, що пізнаємо, те, що становить у даному випадку питання. Це — *x*. По-третє, ми порівнюємо цей *x* з А й знаходимо, що між ними є дещо подібне, спільне, яке позначили через *a* на тій підставі, що воно береться з раніше пізнаного (А).

Іншими словами, будь-який поетичний твір може бути підведений під формулу не рівняння математичного, при якому обидві порівнювані частини справді рівні між собою, а порівняння. Те спільне *a*, яке ми кожний раз знаходимо

між тим, що знову пізнається, і пізнаним, називається *засобом порівняння*, або інакше *знаком*. Знак є для нас те, що вказує на *значення*. Те, що ми називаємо в слові *уявленням*, у поетичному творі *образом*, може бути назване *знаком значення*. Це є перше узагальнення. Друге узагальнення полягає в тому, що процес творення слова або поетичного образу повністю аналогічний процесові розуміння того й іншого; тобто коли ми розуміємо почуте від іншого слово або поетичний твір, то в нас неодмінно виникають ті ж самі три елементи, але тільки в іншому порядку. При утворенні поетичного твору в ту саму мить, коли *x* пояснюється за допомогою *A*, виникає і *a*. При розумінні ж слухачеві або читачеві дано насамперед знак, тобто *a*; але ми знову цей знак повинні пояснити запасом нашої попередньої думки, тобто *A*. Для нас *a* повинно бути вказівкою на те, що ми пізнаємо, тобто на *x*. З цієї аналогічності акту творчості й акту пізнання випливає те, що ми можемо розуміти поетичний твір настільки, наскільки ми беремо участь в його творенні. Це парадоксально, але для того щоб звести цей парадокс до істинної міри, щоб перетворити його у вираз дійсного явища, потрібно згадати те, що було сказано раніше про умови розуміння: що розуміння полягає не в перенесенні змісту з однієї голови в іншу, а тільки в тому, що внаслідок подібної будови людської думки будь-який знак, слово, зображення, музичний звук служать засобом перетворення іншого самостійного змісту, що є в думці того, хто розуміє.

[...] Якщо слово, звук збуджують у тобі думку, то, отже, ця думка в тобі перебувала в іншому вигляді, неорганізована, некрystalізована, але ніхто тобі її не дав. З цього положення випливає й інше, що має велику важливість в історії поезії й загалом в історії літератури: що особистість поета, ті процеси, які відбуваються в його душі, наскільки вони можуть бути нам відомі, для нас мають великий інтерес, бо вони є суть, власне, процеси нашої душі, душі тих, котрі розуміють і користуються поетичним

твором. Особистість поета виняткова лише тому, що в ній в більшій зосередженості перебувають ті елементи, які є і в тому, хто розуміє його твори. Між поетом і публікою його часу є дуже тісний зв'язок, який іноді проявляється в фактах більшої відчутності, наприклад, в появі одночасно цілої низки типів, які не тільки передують тим типам, що виведені відомим поетом, а й слідує за ними. [...]

Застосування якого-небудь поетичного твору полягає в тому, щоб систематично зібрати той зміст, який може групуватися навколо образу. [...] Поетичний твір повинен бути заучений, бо новий акт поетичної творчості, який полягає в застосуванні образу, як тільки-но з'явиться новий *x* в житті, зумовлюється тим, що в пам'яті є готовий поетичний образ. Через це в педагогічному відношенні не можна не рекомендувати заучування поетичних творів.

Всякий знак — багатозначний: це є властивість поетичних творів [...].

Щодо правильності чи неправильності прислів'я ми, звичайно, можемо мати свою думку. Але якщо мовцеві прислів'я служить відповіддю на питання, то інший цьому не суддя. Зміст поетичного твору не доводиться, «на пословицу, как на дурака, суда нет». [...]

[...] Читач вільний читати або не читати твори поета, знаходити їх хорошими або ні, але вимагати, щоб вони були такими, а не іншими, це, як висловився Гете, з чобітьми влазити в чужу душу. Якщо зміст твору уявляється таким, а не іншим, як його судити за це? Ми можемо скористатися ним або ні, ми можемо сказати, що цього не розуміємо, і тільки; говорити ж більше, говорити, що дурень той, який це розуміє, це вже занадто. Чи можемо ми в наш час, такий далекий від міфічного, чи можемо ми, вживаючи, скажімо, вислів «от притчи на коне не уйти», уявити собі, що ця притча женеться за нами, а ми від неї тікаємо на коні? Звичайно, ні. Я думаю, що скарги критиків на застарілість цих образів суть скарги на нездатність, на безсилля зрозуміти, розширити й поглибити значення поетичного

образу. Звичайно, самі критики можуть цього й не підозрювати.

Все, що можна сказати про виникнення поетичного твору й дії його на самого автора й на читача, перебуває в тісному зв'язку з питанням про відношення основних складових частин або елементів поетичного твору. Хоч який був би складний поетичний твір, він може бути зведений до такої схеми: щось, яке ми позначаємо через x , неясне для автора, яке існує як питання для нього, шукає відповіді. Відповідь автор може знайти тільки в попередньому, вже набутому або навмисно розширеному змісті своєї думки. Цей зміст ми позначимо через A . Кажучи алегорично, в цьому A під впливом x відбувається деякий рух, неспокій, хвилювання; x нібито відштовхує з A все те, що для нього не підходить, і притягує споріднене; це останнє сполучається в образі a , і виникає судження: x я уявляю собі у вигляді a . Це той самий процес, який ми помічаємо у виникненні окремого слова: a є те, що ми називаємо уявленням у слові, образом у поетичному творі, або те, що ми називаємо сукупністю образів, якщо поетичний твір складний. Для того, хто розуміє (тобто читача), існує тільки готовий поетичний твір. Розуміння є повторення процесу творчості в зміненому порядку [...]. Отже, під a той, хто розуміє, неодмінно розумітиме своє питання, своє x . Питається, чи має для нас яку-небудь цінність знати, що саме розумів поет під своїм питанням, що саме його непокоїло. Хоч наперед ми повинні сказати, що чужа душа — темний ліс, але, проте, внаслідок обставини, що я її вказав раніше, через типовість самого поета, внаслідок того, що він у певній мірі є характерний взірець свого читача, самому читачеві не можна бути байдужим до того, що розумів поет під своїм x , і тому, наскільки це доступно, воно заслуговує дослідження. Щодо письменників минулих століть у дев'яти десятих або ще в більшому числі випадків ми позбавлені можливості визначити з точністю це x . В більш сприятливих умовах ми перебуваємо щодо письменників нашого часу, якщо має-

мо деякі відомості про їх життя і якщо (це особливо важливо) певний поетичний твір не є єдиним у своєму роді.

Ми помічаємо дуже часто, що певний *x*, певне питання, що непокоїть письменника, з'ясовується для нього самого не одним актом свідомості, не одним твором, а послідовною низкою творів, низкою, яка нерідко, як ми знаємо щодо Пушкіна та інших, розміщується в прогресивному порядку, тобто що низка відповідей на певний *x* стає все більш визначеною і ясною в напрямі до кінця. Зіставлення цих творів, що відповідають на подібні питання, пояснює нам до певної міри саму властивість цих питань. Якщо настрій поета суб'єктивний, тобто якщо в ньому переважає ліризм, якщо головною дійовою особою, головною натурою (кажучи мовою живописця) для поета є він сам, то послідовна низка відповідей на шукане позначає собою низку ступенів самопізнання. Сутність не змінюється, якщо тим, що пізнається, буде не сам письменник, а певні суспільні відносини, які цікавлять його і перебувають в тісному зв'язку з його особистим життям. Я сказав, що виникнення поетичного образу настає при певному хвилюванні, при певному напруженні. Це не містить у собі нічого характеристичного й застосовується до всякої роботи думки. Діяльність поета є робота думки, в певних відношеннях дуже подібна з думкою науковою. Якщо створення образу є для поета невідкладна нужда, то поет для виразу своєї думки неодмінно буде хапатися за перший-ліпший засіб. Йому ніколи думати про те, що скаже про нього читач; йому ніколи відшукувати засоби, тобто образи, що здалися б читачеві новими. Тут спостерігається те ж саме, що ми помічаємо в людях серйозної думки щодо словесних виразів. Хто розшукує слово не для того, щоб якомога точніше виразити думку, а щоб сказати красивіше, той не надає серйозного значення думці для себе. [...]

Цим пояснюється, що справжні поети не ті, які стараються здаватися такими й роблять з поезії продажне ремесло, а ті, для яких це є справою їхньої душі, що такі поети

дуже часто беруть готові форми для своїх творів. Але, зрозуміло, оскільки зміст їх думки має багато особливостей, вони неминуче вкладають у ці готові форми новий зміст і тим змінюють ці форми. Відомо, що Пушкін мав величезний вплив на всіх наступних поетів, але не всім однаково видно, який тісний був цей зв'язок у формах. [...]

[...] Коли ми маємо низку послідовних відповідей автора на одне й те ж питання, то наступні відповіді стають все більш визначеними й визначеними, все більш ясними й ясними, все менш і менш алегоричними. Я зупинюся на визначенні слова *алегоричність*.

Є два роди алегоричності: в одному — образ належить до іншого порядку явищ, ніж його значення [...]. У другому — образ і значення належать до одного й того ж порядку явищ. Це звичайна художня типовість. Коли ми дивимося на портрет невідомої людини, ми говоримо, що не знаємо, кого, зокрема, зображає портрет, але ми знаємо таких людей. Низка послідовних відповідей на одне й те ж питання переходить від алегоричності першого роду до алегоричності другого.

[...]З [...] наполегливості думки, характерної для багатьох поетів, наприклад для Гете, з того, що створення ними певних образів і, отже, відповідей на певні питання триває цілі роки, від молодості до старості; з цієї наполегливості питань ми маємо підставу зробити висновок про важливість цих питань для самого автора. Розглядаючи окремі акти, на які поділяється цей пошук, ми можемо апріорно сказати, що чим настійніше питання, чим тривожніший стан при народженні думки, тим бажаніше повинно бути почуття заспокоєння, прояснення думки, що супроводить народження образу. Про це ми можемо великою мірою судити про собі, бо стан поета не становить нічого виняткового, а властивий і іншим людям; у меншій мірі й вони можуть відчувати неспокій думки, що не дійшла до своєї ясності. Щодо поетів ми маємо цілу низку визнань, як заспокійливо діє створення поетичного образу. [...]

[...] Створення образу завершує собою певний період розвитку душевного життя, так що людина, озируючись назад, вважає, що і сам цей образ і те, з чого він виник, для неї стали чужими. [...]

Мені здається, не позбавлене інтересу те, що творення образу припадає саме не на продовження періоду хвилювання, шукання, тривоги, а на кінець його. [...]

[...] Звичайно, ми знаємо, що поети пишуть, а читачі читають і що без читачів неможлива література; але поетичний твір не є дитяча книжка або підручник, який можна написати на замовлення так, як шийють чоботи. Поетичний твір є насамперед справою душі самого автора, є робота над його власним розвитком. [...]

Дві різні речі — продати рукопис і писати для продажу. Я цим не хочу сказати, щоб поет стояв поза економічними законами життя; поет може бути, як Ганс Сакс, і шевцем (шевцем він був і в поезії). Я наполягаю тільки на тому, що те ж саме помічаємо в поезії, що можна спостерігати при користуванні окремим словом. Людина говорить, безсумнівно, тільки в суспільстві; але вона говорить насамперед для самої себе, оскільки це є однією з фаз розвитку її власної думки.

Є ще одне свідчення, яке застосовується й до поезії, паралельне наведеному мною. Це — вислів Гумбольдта про мову: «Всяке розуміння є нерозуміння». Іншими словами — зрозуміти іншого неможливо. Те, що ми називаємо розумінням, є акт особливого роду виникнення думки в нас самих з приводу висловленої іншим думки. Те ж саме й у поезії: те, що служить об'єктом пізнання для поета, тобто *x*, завжди по відношенню до образу є щось надзвичайно складне. Наприклад, якщо мова йде про самопізнання й відповіддю на питання, що таке *я*, служать послідовно: Три пальми, Парус, Печорин, то жодний з цих образів не вичерпує того, що пізнається. Ми можемо сказати, що *x* в поетові невимовне; те, що ми називаємо виразом, є низка спроб познати це *x*, а не виразити його. Все одно, як коли я скажу, що

переді мною свічка, в розумінні такої, що дає світло. Хіба цією однією ознакою я вичерпаю зміст того, що знаходиться переді мною? Отже, вже самим цим, *x* образом поетичним не виражається.

Коли мова йде про самопізнання, то ми можемо застосувати до самого поета висловлювання Гумбольдта і сказати, що в його особистому житті всяка спроба зобразити себе веде до нерозуміння. Звідси незадоволення поета своїм образом доти, доки він перебуває в його владі, і котре ще більше посилюється, як тільки він побачить, як розуміють цей образ інші. В останньому випадку це незадоволення може породжувати дуже гірке почуття жалю з того, що доводиться ділитися з людьми цим своїм скарбом. Звідси скарги митця взагалі і поета на невимовність думки. [...]

ІЗ ЗАПИСОК З ТЕОРІЇ СЛОВЕСНОСТІ

(Фрагменти)

**Слово і його властивості.
Мовлення й розуміння**

[...] Насправді мова можлива тільки в суспільстві. Усамітнена робота думки може бути успішною тільки на значному ступені розвитку, при користуванні писемністю, яка почасти заміняє бесіду. Відсутність суспільства та його сурогатів може довести до отупіння або божевілля навіть високорозвинуту людину. Як у живій розмові особиста мова тече вільніше й набуває позитивних якостей, непомітних для усамітненої думки, так удосконалення мови народу перебуває в прямому відношенні до ступеня жвавості обміну думки в суспільстві [...], обміну, можливість якого зумовлена подібністю людської природи загалом і зокрема ще

більшою подібністю осіб одного і того ж народу й племені [...].

Для набуття якостей, стилю, популярності викладу мало особистого прагнення — необхідні зовнішні умови. Неможливо стати справді письменником для дітей, для малописьменного народу, для суспільства, не перевіривши і не перевіряючи постійно зрозумілості й сили своїх слів на тих, кому вони призначені. Маючи перед собою не справжніх слухачів, а лише уявних на підставі кількох попередніх даних, неодмінно сплонуєш. Щоб писемна мова набула легкості і ясності розмовної, необхідно, щоб розмова передувала письму й залишалася мірилом під час писання. Необхідно спочатку жити в суспільстві, щоб недаремно писати для нього [...].

Ми говоримо не тільки тоді, коли думаємо, що нас слухають і розуміють, але й подумки і для себе. Хоч думка існує й до слова й хоч не кожна думка, яка пройшла через слово, може бути виражена словом, однак почасти правий стародавній книжник, який пояснював а *potiori* думку як приховане мовлення: «гадание — съкръвень глаголь» («тлъкование неудобъ познаваемомъ въ писаныхъ речемъ», 1431 г.) (13, 197; II).

Чим складніше те, що маємо намір сказати іншим, тим виразніша для нас різниця й різночасовість двох моментів мовлення: першого, коли обдумуємо й говоримо для себе, й другого, коли говоримо іншим. Та ж різниця, тільки менш відчутна, і в найпростішому слові.

Тому можна окремо розглядати: 1) дію мови на самого мовця й 2) дію її на того, хто слухає й розуміє, *розуміння*. А оскільки елементи слова й словесного твору тотожні, то так само окремо можна розглядати й дію словесного (зокрема поетичного, взагалі художнього) твору на самого автора й на того, хто розуміє.

Дія слова на самого мовця. Світ постає перед нами лише як хід змін, що відбуваються в нас самих. Завдання, яке виконується нами, полягає в неперервному розмежу-

ванні того, що ми називаємо своїм я, і всього іншого *не-я*, світу в найвужчому розумінні. Пізнання свого я становить іншу сторону пізнання світу, і навпаки.

Але як можливе самопізнання, коли я є неперервна течія, коли пізнаване в мить пізнання уже пішло, вже не вловимо? [...]

Суперечність, яка міститься в понятті самопізнання, усувається тим, що ми пізнаємо не своє теперішнє, не вловимо, а своє минуле (як пізнаємо лише минуле світу: я бачу зірку не якою вона є, а якою вона була, коли послала промінь до мене; тепер, можливо, її й немає). Всяке пізнання, по суті, історичне й має для нас значення лише стосовно до майбутнього.

Але як можливе самопізнання і — в цьому розумінні — пізнання й свого минулого? [...]

Безпосереднє самопізнання неможливе. Первісна мимовільна дія, яка припускається самопізнанням, зводиться до того, що стан нашого я, який неперервно втікає, залишає найвідчутніший слід у членороздільному звуці. Відтворення звуку полегшує, однак, завжди неточне відтворення думки. Звук стає натяком, *знаком минулої думки*. У цьому розумінні *слово об'єктивує думку*, ставить її перед нами, служить тією справою, без якої неможливе самопізнання, як спершу, до набуття навички, неможливо рахувати, не вказуючи на речі, які рахуються, або не пересуваючи їх, неможливо грати в шахи, не пересуваючи шахів.

Слово ділить неперервну течію сприйняття на окремі акти і в такий спосіб створює об'єкти думки, які підлягають дії інших таких же.

Розуміння відбувається таким чином. Вимовляючи слово «корова», мовець думає так: те, що я бачу, уявляється мені рогатим. В такий спосіб нове, чисто особисте сприйняття, що вимагає пояснення, через посередництво уявлення, ознаки, яка спільна йому з попереднім запасом думки, пояснюється цим останнім. Слухач дістає від цього процесу тільки звуки: «корова», які пробуджують у ньому ставлен-

ня до комплексу думки, який він сам об'єктивував у подібних звуках. Судження, яке виникає в ньому при розумінні цього слова, таке: «Ці звуки означають щось, яке уявляється рогатим». Припустимо, що обидва бачать предмет, про який йде мова, і що розуміння полегшене жестами, указанням з боку мовця. При цьому виявиться, що чуттєве сприйняття «корова» в того й іншого різні; що пояснюючі комплекси і в того й іншого різні ще більше, бо різниця їх складу залежить не тільки від відмінності попередніх сприйнять, а й від відмінності поєднань, в які ввійшли ці сприйняття з іншими. Спільним між мовцем і слухачем виявляться тільки звуки й уявлення, а у випадку затемнення (рогатий) — тільки звуки. Отже, «ніхто не думає при слові саме того самого, що інший». Тому «всяке розуміння є разом нерозуміння; всяка згода в думках — розбіжність» (31, т. VI, 78). «У душі немає нічого, крім створеного її самодіяльністю» (31, т. IV, 68). Полум'я свічки, від якої запалюються інші свічки, не дробиться; в кожній свічці загораються свої гази. Так при розумінні думка мовця не передається слухачеві, але останній, розуміючи слово, створює свою думку, яка займає в системі, встановленій мовою, місце, подібне до місця думки мовця. Думати при слові те, що думає інший, означало б перестати бути самим собою. Тому розуміння в смислі тотожності думки в тому, хто говорить, і в тому, хто слухає, є також ілюзією, як і та, внаслідок якої ми приймаємо власні відчуття за зовнішні предмети.

Однак наше слово діє на інших. Воно встановлює зв'язок між замкнутими в собі особистостями, не зрівнюючи їх змісту, а, так би мовити, «настроюючи їх гармонійно» (31, т. VI, 68).

У процесі розуміння виявляються ті ж основні риси слова, що і в мовленні. «Мовлення й розуміння суть лише різні сторони одного й того ж явища» (31, т. VI, 68). Отже, розгляд процесу розуміння служить новим підтвердженням того, що мова мислима тільки як засіб (або, точніше, си-

стема засобів), який видозмінює створення думки; що її неможливо було б зрозуміти як вираз готової думки, бо якби вона була такою, вона мала б значення тільки для свого творця або для тих, які з ним змовилися б (що має місце відносно умовних знаків), або ж, що неможливо, розуміння полягало б в передачі думки, а не в її збудженні.

Вченню про значення слова відповідає критика художнього твору. Паралель між словом і складним словесним твором тут виявляється в наступному. В *слові*: 1) *середовище*, з якого береться образ (А): спіймав (за таких-то умов) такого-то звіра, що міститься в слові *хитр*; 2) *застосування* до іншого такого ж випадку x_1, x_2, x_3 та ін. або до випадку відмінного (піймав не звіра, а взяв наречену, вловив чужу думку); 3) спільне між А і x_1, x_2, x_3 , тобто ознака від них абстрагована (а).

У словесному творі: також А (з середовища α, β та ін.), x і a . Дослідження цих трьох моментів і становить зміст критики.

**Значення поетичного твору
для самого творця (автора).
Поет і публіка, критика, натопв.
Соромливість творчості**

Слово... не можна зрозуміти як вираз і засіб повідомлення готової думки. Воно спонукається в людини роботою думки, служить необхідним для того, хто мислить, засобом створення думки з нових сприйнять за допомогою раніше сприйнятого.

Роблячи висновок від протилежного, припустимо, що поезія (і взагалі слово) є засіб не створення, а лише виразу готової думки*, прийдемо до двох однаково неможливих висновків:

* Так звана «загальна» мова в кращому випадку може бути тільки технічною мовою, бо передбачає готову думку, а не служить засобом її утворення. Вона істотно прозаїчна (без уявлень). Але проза без поезії існувати не може: вона постійно впливає з поезії.

а) «Оскільки людина задовольняється не образом самим по собі, а його значенням, тобто пробуджуваними образом думками, то митець, маючи готове значення, не мав би потреби виражати його в образі, а художній твір не мав би ваги для самого творця» (25, 159). Отже, нероздільність мистецтва з життям людства була б безпричинною.

б) Якби готове значення було вкладене в образ, то, звичайно, для повідомлення іншим людям, інакше для нас було б байдуже, чи жило б значення в образі чи ні. Але передача готової думки неможлива. Отже, існування мистецтва не мало б мети.

Сказане вище про слово потрібно віднести й до поетичного твору **.

Він, яким би не був складним, зводиться до такого. Щось (x), неясне для самого автора, є перед ним питанням. Відповідь він може знайти тільки в минулому своєї душі, в її змісті (A), який вже придбаний або навмисно розширюється. В цьому A , висловлюючись інакомовно, хоч, можливо, не дуже віддаляючись від істини, під впливом питання « x » (що?) справляє деяке занепокоєння, рух, хвилювання; x відштовхує з A все, що для нього не підходить, і повертає споріднене. Це останнє кристалізується в образ A , що склався з елементів, які перебродили.

Виникає судження « x є a » (з A) і разом з тим заспокоєння, яке закінчує акт розвитку. [...]

Чим настійніше питання, чим неспокійніші потуги думки, що народжується, чим бажаніше заспокоєння почуття, прояснення думки, чим необхідніше все це для поета, тим при рівності іншого досконаліше й миліше для інших його твір. [...]

З трьох стихій x , a і A , які існують в душі митця, об'єктивне і доступне стороннім тільки A , тобто сукупність зовнішньої й внутрішньої форми слова і образу.

** *Mutatis mutandis* ¹: про кожний художній і науковий твір, навіть про будь-яку справу.

Про середовище, з якого взято А, і про x сторонні можуть судити тільки за здогадками, тільки з того, що в цих величинах є об'єктивного. Так, до складу того середовища, з якого виникає образ, крім особистих умов життя поета, входить засвоєння ним переказу, доступне дослідженню до моменту цього засвоєння.

Критика, звернута до минулого даного образу, прагне встановити його зв'язок з іншими, які йому передують, його родословну, взагалі наступність типів. Так, образи народної поезії мають родословну, що губиться в імлі віків. Точно так в x , в тому питанні, на яке відповідає даний образ, визначаються тільки доступні зовнішньому спостереженню умови життя поета, скажімо, перебування Пушкіна й Лермонтова на Кавказі по відношенню до віршів того й іншого, що зображують кавказьку природу. Але все це лише небагато зменшує віддаль між x і А.

X неможливо визначити вже тому, що для самого поета воно з'ясовується лише настільки, наскільки виражається в образі, тобто лише почасти. Отже, і в особистому житті «будь-яке розуміння себе» є нерозуміння. Звідси скарга митців на невисловлюваність думки [...].

Поет створює насамперед для себе, потім для публіки (для особистих цілей, як слава, гроші, і громадянських). [...]

Будь-яке слово, хоча б і дурне й пусте, є актом думки, завершенням її зусилля; але думок — не однакової цінності. І чим важливіше для кого діяльність думки, тим більше він буде цінити знахідку відповідного слова. Так і в складній поетичній діяльності важливість твору, як завершення періоду для самого автора й для інших, буде помітна, тим помітніше, чим сильніші й успішніші потуги думки. Тому спостерігати це явище варто в житті справжніх митців [...].

Не можна обійтись без участі слухача як без кохання, але є різниця між жагою кохання та його продажністю; між продажем рукопису й писанням (не скажу творчістю) для продажу.

X з'ясовується поетові поступово, нерідко в кілька при-

йомів. Якщо настрої суб'єктивний, то цими послідовними прийомами позначаються ступені самопізнання.

Всяка, не тільки лірична, поезія суб'єктивна. Поет у більшій мірі, ніж прозаїк, діє на нас особистими властивостями. [...]

Якщо під публікою розуміти ту її частину, яка найрозбірливіше для поета виражає свою думку, тобто найближчу сучасну йому критику, то писати для неї неможливо, бо критика, як всяка наука, говорить про те, що здійснилося; вона лише закріплює свідомістю те, що зроблено поетом. Інша справа — вчитися у минулого.

Всякий великий поетичний твір є новина, котра застає критику й публіку зненацька і викликає її подив і здивування, нерідко приводить до заблудження, тим більше і триваліше, чим значніший сам твір. Якби було інакше, то за правилом: «Ти рівний осягнутому духові» твори поетів не становили б для нас нічого повчального. [...]

Протилежність свободи, яку шукає й вимагає поет, і перешкод, які накладаються життям у суспільстві, є тільки окремий випадок загальнолюдського зіткнення прав особи й середовища, проте випадок, в якому це зіткнення найвиразніше. Поет може наполягати на своєму праві тому, що мета його діяльності не визначається ні ним самим, ні іншими заздальгідь. Але ж і там, де ця мета заздальгідь з боку визначена, втручання в самий спосіб її досягнення псує справу. І візник, найнятий до місця або на годину, хоче, щоб його не смикали й не заважали правити кіньми.

Так, читець, звичайно, для слухачів, актор грає для глядачів; однак погані вони, якщо постійно про це пам'ятають [...].

Свобода творчості, як і взагалі свобода совісті, є право, що накладає обов'язки [...]

Але як уміння роботи, так і строгість та чуйність оцінки своєї діяльності, художня, наукова, моральна совість навчаються.

Серйозний митець, не дилетант і не спекулянт, кожним актом творчості розв'язує важливе для себе завдання, і якщо його особа виділяється з ряду, то разом з тим і завдання важливе для сучасників. [...]

Якщо настрій поета епічний, твір його має значення розв'язання історичного завдання [...].

Якщо він переважно лірик (куди й сатира), він пише історію своєї душі (й побічно історію свого часу), і це є для нього засіб саморозвитку: звільнитися від недоліків, наділяючи ними своїх героїв [...].

У ширих поетів навіть, напевно, випадковий образ має глибоку основу в особистому житті. [...]

Зміст, перетворюваний у образ несвідомо, тобто елементи А даються попереднім вивченням. Цей зміст складається з *самоспостереження* та *спостереження*. [...]

Суперечність між «для себе» (для внутрішніх цілей, для задоволення потреби самого автора) і «для інших» (для зовнішніх цілей, якими є гроші, слава, громадянське служіння), як і суперечність між процесом творення (*ενεργεια*) й створеним (*εργον*) і ставленням автора до того й іншого, непримиренні, лише доки розглядаються як одночасові моменти. Насправді вони різночасові. [...]

Розуміння (критика). Формальність поезії

Як тільки образ створено, він звільняється з-під влади митця, є чимось стороннім для нього самого (див.: 19, 186). Пояснюючи свій твір (змінюючи *a*, загальне між А і *x*), він стає вже в ряди критиків і може помилятися разом з ними. Тому такі пояснення, що перебувають поза самим твором, бувають іноді непотрібні, навіть комічні, як під картиною «се лев, не собака». (Цей випадок не треба змішувати з паралелізмом думки, який міститься в самому творі). У всякому разі цінність поетичного твору, його живучість [...] залежить не від того невизначеного *x*, яке стояло у вигляді

питання перед автором у момент створення; не від того пояснення, яке дає сам автор або постійний критик, не від його цілей, а від сили й гнучкості самого образу. В деяких випадках можна довести, що вплив художнього твору, скажімо, на зміну суспільного життя зовсім не входив у наміри його автора, який турбувався тільки про створення образів, був захоплений, як Гоголь, справою своєї душі.

Як слово своїм уявленням побуджує того, хто розуміє, створити *своє* значення, визначаючи тільки напрям цієї творчості, так поетичний образ у кожному, хто розуміє, і в кожному окремому випадку розуміння знову й знову створює собі значення. Кожний раз це творення (звичайно, не в дивовижному розумінні народження з нічого, а відомої кристалізації стихій, що перебувають у свідомості) відбувається в новому середовищі й з нових елементів.

Висновок з цього для способу пояснення поетичних творів у школі: пояснювати склад і походження зовнішньої й внутрішньої форми, готуючи тільки слухача до створення значення. Хто пояснює ідеї, той пропонує свій власний науковий або поетичний твір.

Властивість поетичного твору — відносна нерухомість образу (А) і мінливість його значення x_1, x_2, x_3 та ін., тобто те, що в кожному випадку розуміння знову оживає, отже, як мова, за словами Гумбольдта, є стільки ж твором ($\epsilon\rho\upsilon\omicron\nu$), скільки діяльністю ($\epsilon\nu\epsilon\rho\upsilon\epsilon\iota\alpha$). Цим пояснюється, «чому твір темних віків зберігає своє художнє значення в часи високого розвитку доти, доки не зникнуть з пам'яті людей ті риси, з яких складені їхні образи».

Таким чином, твердження про те, що поєднання і повна відповідність образу й ідеї перебувають у самому художньому творі, є міф. Погляд, у відповідності з яким все те, до чого застосовувалася образна приказка протягом століть, міститься в ній самій,— не менш казковий, ніж перетворення віршованого розміру в сокола, який викрав боже-ственний напій. Це випадок перенесення суб'єктивного явища в об'єкт. [...]

Формальність поезії. Закиди художнім творам та їх авторам можуть бути, однак, і справедливі. Бо багато хибного в уявленні будь-якої поетичної діяльності «священною жертвою», а поета — «жерцем і віщуном» [...], поетичного збудження — «натхненням» [...], «інтуїцією, відвідинами демона», «божественним глаголом».

Погляд, у відповідності з яким «справжній поетичний твір повинен бути добрим і плідним і коли він не такий, то він непоетичний», настільки ж дитячий, як і поширений у нас спосіб висловлювання: «це науково» або «ненауково». Роздавальники цих епітетів думають, нібито наука сидить у них самих або вона їм тітка чи сестра, яка уповноважила їх для виборів. Твір може бути повністю хибним і для свого й для всіх наступних часів і, однак, науковим. І кращі твори з часом виявляються хибними. Але куди ж їх віднести, як не до науки?

Поезія, як і наука, є лише спосіб мислення, вживаний дорослими й дітьми, цивілізованими й дикими, моральними й аморальними. Вона не тільки там, де великі твори (як електрика не тільки там, де гроза), а, як видно вже з її ембріональної форми, тобто слова, скрізь, щогодинно й щохвилино, де говорять і думають. Її визначення не повинно містити в собі ніяких вказівок на зміст і достоїнство образу.

Поезія є перетворення думки (самого автора, а потім усіх тих, які — іноді протягом багатьох століть — застосовують його твір) *через конкретний образ, який виражений у слові, інакше: «вона є створення порівняно широкого значення за допомогою одиничного складного (на відміну від слова) обмеженого словесного образу (знака)».*

Це неповне визначення. Як первинне створення поетичного образу, так і користування ним (вторинне створення) зв'язане з відомим хвилюванням, іноді настільки сильним, що воно стає помітним сторонньому спостерігачеві [...].

Поетичність змісту. Ідеальність в поезії й науці

Риторичність — прагнення свідомо зображати зміст речами, далекими від дійсності, які звеличують її, — оснований на *cum hoc, ergo propter hoc*². [...] Рабське вивчення зразків приводить до висновку, що враження, яке справляється ними, не може існувати без засобів, котрі є в них. Звідси, між іншим, псевдокласичні прийоми. Звільнення від манери є звільнення особистості. Нова російська поезія з Ломоносова до нас становить інтерес такого звільнення. [...]

Ототожнення мистецтва з дійсністю ми знаходимо в твердженнях, що «життя — поезія», «місцевість — мальовнича». Ландшафтний живопис удосконалений не в Швейцарії або іншій країні, яка багата на так звані красоти природи... Російські поети — Марлінський, Пушкін, Лермонтов і особливо Грибоедов — не красотам кавказької природи зобов'язані своїми творами.

«Мистецтво — наслідування природі» — не застосовується до архітектури й музики. Доля правди є, однак, у цьому твердженні. Як у житті окремих художників, так і в історії художніх шкіл розрізняють періоди вивчення природи, яким ми зобов'язані кращими творами, і періоди, коли люди відвертаються від природи або ставлять за мету наслідування собі й іншим (звідси манірність, риторичність) (див.: 24, 10—14). Безумовне наслідування не становить мети мистецтва (див.: 24, 14—16). Художній твір наслідує лише взаємовідношення і залежності частин у предметах (див.: 24, 16—17). Він змінює ці відношення, висуваючи наперед ознаку, яка служить представником або замісником багатьох інших (див.: 24, 18 і наступні). Таку ознаку (relative ознаки) називають істотною.

Це може бути справедливим лише з доповненням «істотною лише для певного погляду», а не безумовно. Ця істотність не виражає невідомої «сутності речі», а суб'єктивний акт об'єднання ознак, дійсний зв'язок яких нам неві-

домий. Тому художній твір дає завжди лише однобічне, неповне пізнання предмета й явища. Хвалькувато-легковажно стверджувати, що в мові (*respective* в живописі, поезії) *цілком* відобразився вік, народ. Запах може нам нагадати всю квітку, але тільки тоді, коли вона була нам раніше відома. Із запаху ми не можемо вивести форму рослини.

Ніякий живописець або скульптор не створив би зображення лева, якби йому була дана лише ознака, що видається за сутність, а в дійсності є лише блідою абстракцією: «велика четверонога хижка тварина», або фігура: «паша, яка піднялася на чотири лапи»; ні Фальстафа — з сластолюбства або хвастовитості. Мова, або поезія, або мистецтво — тільки одна з діяльностей людини. Лише сукупність проявів дає внутрішній світ людини. По одному не можна пізнати всіх. Мистецтво зводить різноманітність явищ до відносно невеликої кількості символічних форм (образів; музична п'єса — образ настрою її творця). Але є різниця в способах ідеалізації. [...]

Те, що з *x* (пояснюваного) висувається певна риса, залежить від властивості *A* (комплексів, які пояснюють), тобто *істотний* (!) характер — суб'єктивний. В пояснюваному, якщо уявити собі його об'єктивно існуючим, немає риси, з якої *par la seule force du raisonnement*³ можна було б вивести всі інші, бо кожна ознака (наприклад алювіальність країни) є добуток множини інших ознак і змінюється залежно від цієї множини. Поставити алювіальну країну під іншу широту й довготу, населити її іншим плем'ям або дати тому ж племені іншу історію, інше сусідство та ін., — і ми одержимо не Голландію. Таким чином, чиста самоомана, коли нам здається, що властивості Голландії ми вивели з однієї істотної ознаки — алювіальності.

З однобічності художніх творів випливає, що саме користування ними передбачає певне попереднє знання предметів, які воно зображає. Звідси необхідність коментарів для певних застарілих або нерідких нам творів. Звідси можливість того, що старіють навіть найдосконаліші твори [...].

Яблуко, яке я бачу, тримаю, нюхаю, їм, не вигадане мною, але воно існує для мене настільки і в такому вигляді, наскільки і як воно сприймається мною і наскільки ці сприймання викликають попередні або подібні сприймання і думки.

Взагалі все те, що ми називаємо світом, природою, що ми ставимо поза собою як сукупність речей, дійсність і саме наше я є сплетення наших душевних процесів, хоч і не довільне, а вимушене чимось, що перебуває поза нами. В цьому розумінні весь зміст душі можна назвати ідеальним. Але в цій всеохоплюючій ідеальності ми розрізняємо нижчі і вищі течії: сирі матеріали і продукти різного ступеня зосередження. У вузькому розумінні тільки ці сирі матеріали найбільш суб'єктивні, які найменш виражаються, називаємо реальними, а думку — ідеальною. В цьому вже міститься, що думка, все одно — художня чи наукова, так само не може бути тотожною з дійсністю, як спирт з зерном, картоплею й буряком. Вимога, щоб мистецтво було наслідуванням природи, тобто тій же дійсності, подібна на вимогу, щоб вищі організми харчувалися не скупченою їжею й не хімічними продуктами, а як земляні черв'яки — навіть більше: щоб при харчуванні не було перетворення речовин в тонші і потрібніші, тобто щоб самого харчування не було. Якби ця вимога була виконана, вона була б безцільна, бо навіть наслідування, коли є сама природа?

Думки про об'єктивно прекрасне й також про те, що й *життя* з своїми дрібницями — також *художній факт*, що невміла художність швидше послабляє його враження, ніж концентрує його (див.: 27), оснований на *qui pro quo*⁴. Якщо життя (природа, дійсність) є художній, то вона ж і науковий факт. Таким чином прийдемо до непотрібності науки. Але дійсність в розумінні нижчих сфер душевної діяльності людини, які відповідають душевній діяльності тварин, ні художня, ні наукова.

Кожного разу, коли нам здається, що природа безпосередньо справляє на нас художнє враження, між цими

враженнями й природою стоїть щось дуже складне; бо той погляд, результатом якого є нинішній пейзажний живопис, був недоступний навіть живописцю XVI віку, не кажучи вже про більш ранній час. [...]

Вимога, щоб мистецтво було наслідуванням природи, містить у собі інше: щоб прагнення до досконалості в мистецтві було прагненням до знищення різниці між цукром і цукровим буряком. Але мистецтво й природа несумірні. [...]

Поетія (мистецтво), як і наука, є тлумачення дійсності, її перероблення для нових, складніших, вищих цілей життя. Ступінь досконалості цієї діяльності, що має тільки тимчасову й суб'єктивну мірку, байдужа при судженні про необхідність цієї діяльності взагалі.

Поетичний образ може бути названий ідеальним у вужчому розумінні не як «втілення ідеї» (думка незрозуміла), а в тому самому розумінні, коли можна назвати ідеальним уявлення в слові. Саме ідеалізація як створення поетичного образу полягає у виділенні з основного комплексу сприймань, в об'єднанні певних рис і в усуненні інших, присутність яких збивала б думку з шляху, по якому спрямовує її образ. Це також відволікання, що відрізняється від наукового лише видовими ознаками. Однобічністю, яка звідси випливає, і разом зосередженістю дії художнього твору пояснюється те явище, яке іноді приписують неправильному розвитку людей, саме сльози, захоплення та ін., які викликаються поетичними образами, і байдужість до дійсності, з котрої взяті ці образи. Зло було б тут лише тоді, якби сльози і т. п., які викликаються романами та ін., притупляли сприйнятливність, що буває, однак, лише у виняткових випадках. У відповідності з цим поетичний образ, як звичайно говориться, може бути вірним відтворенням дійсності, тобто *з боку свого змісту* він може (нічого) не містити в собі, що не могло б міститися в найтверезішій науковій думці і в найповсякденнішому, мізерному за своєю вартістю для нас сприйманні.

Так у вірші Фета:

Облаком волнистым
Пыль встает вдаль;
Конный или пеший —
Не видать в пыли.
Вижу: кто-то скачет
На лихом коне.
Друг мой, друг далекий,
Вспомни обо мне! —

тільки форма настроює нас так, що ми бачимо тут не зображення одиничного випадку, зовсім незначного за своєю звичайністю, а знак або символ невизначеної низки подібних положень і зв'язаних з нею почуттів. Щоб переконатися в цьому, досить зруйнувати форму. З яким здивуванням і сумнівом в розсудливості автора й редактора зустріли б ми на особливій сторінці журналу таке: «Вот что-то пылит по дороге, и не разберешь, едет ли кто или идет. А теперь видно... Хорошо бы, если бы заехал такой-то!» Цей приклад веде до розгляду наступного.

Види поетичної алегоричності

У слові з живим уявленням завжди є і до самого забуття уявлення збільшується невідповідність між цим уявленням і його значенням, тобто ознакою, зосередженням якої вона стає. Так і поетичний образ кожного разу, коли сприймається й оживляється тим, хто розуміє, говорить йому щось *інше* й *більше*, ніж те, що в ньому безпосередньо міститься. Отже, поезія є завжди *іносказання*, *αλληγορία* в широкому розумінні слова.

Окремі випадки поетичної алегоричності, які в дійсності переходять один в одного й тому їх важко розмежувати, такі:

А. Алегоричність у вузькому розумінні, переносність (метафоричність), коли образ і значення відносяться до

далеких одне від одного порядків явищ, які, наприклад, зовнішня природа і особисте життя. [...]

Б. *Художня типовість* (синекдохічність) образу, коли образ стає в думці початком подібних і однорідних образів. Мета поетичних творів, цього роду саме узагальнення, досягнута, коли той, хто розуміє, пізнає в них знайоме: «я це знаю», «це так», «я бачив, зустрічав таких», «так на світі буває». І одночасно образ є відкриттям, колумбовим яйцем.

Численні приклади такого пізнання за допомогою створених поезією типів дає життя (тобто застосування) всіх видатних творів нової російської літератури від «Недоросля» і до сатир Салтикова; у останнього, крім його власних типів, імена яких стали загальними, ще (як в давньогрецькій трагедії, яка виросла на епічних основах, як в італійських лялькових комедіях з постійними характеристиками) користування відомими вже типами (Молчалін, Чацький, Ноздрьов, Розплюєв).

[...] Сюди ж зображення осіб, характерів, подій, почуттів, які зводять нескінченну різноманітність життя до відносно невеликого числа груп. Тут поезія, як і пластичне мистецтво в своїх сферах, є могутнім донауковим засобом пізнання природи, людини й суспільства. Вона вказує цілі наші, завжди перебуває попереду неї й незамінна нею ніколи.

Це один з випадків синекдохи. Незмінний хід пізнання тут — від образу до пізнаваного. Звідси — непоетичність, тобто безцільність холодних і блідих конкретними рисами, надуманих алегорій, скажімо, уособлень готових абстрактних понять, які нічого не додають до цих понять. Євангельські та інші подібні притчі поетичні остільки, оскільки допускають й інші застосування.

Зберігаючи цю типовість за дальшим збудженням ним рухом думки, образ може стати для нас алегоричним у вузькому розумінні (метафоричним). Є багато поетичних творів, які можна витлумачити так або інакше, *зважаючи*

на властивості того, хто розуміє, на ступінь розуміння, на миттєвість настрою. Тримати того, хто розуміє, у висячому положенні між однією й другою алегорією, говорити те, що добре й для дитини, яка розуміє, але що буде добрим і за різноманітних глибших проникнень у смисл, можуть тільки натури глибокі. Такі — «Кавказ», «Обвал» Пушкіна. Сюди ряд віршів Тютчева [...].

[...] У тому випадку, коли поет прямо або ж натяками, що не допускають двозначності, спрямовує думку до такого, а не іншого розуміння образу, цей останній стає підпорядкованим моментом складнішого образу, який містить у собі й тлумачення, зроблене самим поетом. Виходить нова форма: паралелізм думки, іноді виразний і в розміщенні, й у вислові, іноді більш або менш прихований. Такі, наприклад, ряд віршів Тютчева, які нібито служать відповіддю на питання: «Що внизу?», які зосереджують інтерес не стільки на самому образі, скільки на його застосуванні. [...]

Первісне місце образу в вузькому розумінні (уявлення в слові) в мовцеві (поетові) — до певного значення, в тому, хто розуміє,— до будь-якого значення. Але при створенні складних поетичних образів матеріалом можуть служити й попередні продукти поетичного пізнання. [...]

Вплив поезії. Героїзм

Випадки А і Б можуть розглядатися не тільки як спрямовані на пізнання, що мають теоретичне значення, але й з боку практичного як такі, що впливають на зміни дійсності за допомогою почуттів, викликаних ними в тому, хто розуміє. Цей бік поетичної алегоричності (метонімічне заключення від причини до дії) подібний до практичного значення музики, яка збуджує бадьорість або нудьгу, радість або сум і за допомогою цих почуттів впливає на дії. Кожний поетичний образ за допомогою своєї метафоричності у вузькому розумінні або типовості (тобто через момент пізнання) може викликати такий вплив між іншим.

На цьому ґрунтується поширена думка про моральне, виховне, облагороджуваче значення поезії взагалі,— думка, до якої слід додати й зворотне.

Але є роди поезії, які, не будучи дидактичні у вузькому розумінні, досягають практичної мети возвеличенням або приниженням дійсності. Сюди належить, по-перше, широкий давній рід величань, що виродився, між іншим, в лжекласичне хвалебне віршування.

[...] Цей рід представлений між іншим широким і прекрасним розрядом малоруських колядок і щедрівок. Пісні з нагоди початку нового періоду землеробського життя (почасти і пастушого), «нового літа», ставлять осіб, яким співаються (господаря, господиню, сина, дочку), в ідеальні, бажані положення; іноді виразно апофеозують їх, з тим щоб «дім звеселити», щоб бажане збулося. Вони ґрунтуються на вірі в таємничу силу слова, в те, що слово є сутність, слово—діло; що вимовляння справжнього слова якщо і не є ще здійснення, то прямо веде до нього: «від сього слова бувай же здоров!» або російське «кому поем, тому выпоем», «тому сбудется, не минуется».

Ми давно пережили цю віру й утримали пам'ять про неї лише в небагатьох виразах, як «будьте здорові» і т. п.; але є сфера, в якій і ми повинні визнати слово за діло, в якій здаватися — те ж саме, що бути.

Схильність дітей до героїзму спостерігається час від часу в такому: гімназист третього класу, начитавшись Майна Ріда, відправляєтся подорожувати з наміром перепливати океан та ін. Шкода тільки, коли для цього він краде у рідних і знайомих; шкода, коли він при цьому виявляє дуже мізерні географічні знання. Якщо хлопчик, уявивши себе казковим героєм, розмахує лінійкою як мечем, то за якими ознаками можемо його вважати не справжнім героєм в ту хвилину? Якщо потім у житті йому трапляється з напруженням сил або з втратою здоров'я й життя зробити щось добре й велике, то чи не буде це діло (практичний героїзм) коренитися в тому (ідеальному) розмахуванні лінійкою?

І чи не може трапитися так, що при цій справі він буде так захоплений її технікою, що для почуття не залишиться місця? Якщо так, то героїзм як почуття повноти сил, як щастя швидше тоді, коли дитина розмахує лінійкою, ніж потім. Хто уявляє себе щасливим, той справді щасливий. Тут не може бути різниці між справжнім і уявним. [...]

Таким чином, хоч би і похитнулася й зникла віра в чудову силу слова, але коли героїчні образи, пісні такі, що слухачі застосовують їх до себе, то практична мета величання досягається. [...]

Щаслива література, яка володіє образами, що здатні давати такий напрям героїзму дитинства й юнацтва. Щасливі покоління, які такими враженнями молодості захищені від нудоти життя. Поезія здатна формувати, давати форму мріям юності. Потребу позитивних типів глибоко відчував Гоголь (він ширий у цьому). Він усвідомлював і неможливість створювати такі типи без впевненості в їх існуванні в дійсності, і небезпеку песимізму. [...]

Мета в мистецтві. Чиста і дидактична поезія.

Вислів «мистецтво безцільне» — образний і будь-яке образне положення за допомогою хибних глумачень можна легко довести до абсурду. Одне з найслабших заперечень запозичено з порівнянь з тим, що саме поза науковим пізнанням «мистецтво так само не може бути безцілним, як безцільні творіння його небесного першообразу, божественної всемогутності» (44). Але людиноподібне уявлення бога, що має *цілі*, *отже*, *щось* в даний момент ним досягнуте, його обмежуюче, — несумісне з безмежністю й досконалістю божества. Залишаючись на людському ґрунті, необхідно розглядати спочатку безсумнівні сторони питання.

Художні твори, виникаючи з певного прагнення митця, закінчують собою це прагнення й служать його метою. Таким чином, питання полягає тільки в присутності або від-

сутності зовнішніх цілей. Безперечно також відмінність цілі від дії: чи мав *мету художній твір чи ні*, дія, вплив його, якщо він сприймається, не підлягає сумніву. Нарешті, безперечно, що сам митець може мати зовнішні цілі й може їх не мати. Вже з цього випливає, що вислів «безцільність мистецтва», зрозуміло безумовно,— помилкове. Отже, питання полягає в оцінці наслідків присутності або відсутності зовнішніх цілей у мистецтві.

Без образу немає мистецтва, зокрема поезії. Без надзвичайної складності, конкретності немає образу. Мистецтво всіх часів спрямовує зусилля до досягнення внутрішньої мети. Певна множинність рис і міцність їхнього зв'язку, тобто легкість, з якою їхня сукупність охоплюється й зберігається тим, хто розуміє, є мірою художності. Якщо хто-небудь вирішив заздалегідь довести або прищепити щось і таким чином свідомо прагне до певної мети й доводить *прикладом*, з якого випливає тільки те, що мало бути доведено, то він — прозаїк, учений, мораліст, проповідник, пророк, але не митець. Якщо він, вибравши приклад, знаходить задоволення в його зображенні й захоплено надає своєму прикладові життєвість, конкретність, то неминуче приклад буде говорити більше того або зовсім не те, що передбачалось. Отже, під впливом природи митця дидактична мета буде чимось другорядним.

Поетичний дидактичний твір віддалиться від прози й наблизиться до чисто поетичних творів. Отже, за присутністю або відсутністю зовнішньої свідомої мети поезія ділиться на дидактичну в широкому розумінні й чисту.

Щоб бути дидактиком і в той же час поетом, потрібно володіти любов'ю до істини, яка не допускає спотворення прикладу на догоду тому, що ним повинно бути доведено. За цієї умови дидактична поезія рівноцінна з чистою. Достойнство дидактичної поезії залежить також від того, що нею повинно бути доведено. Це *demonstrandum*⁵ може бути образом характеру й настрою самого поета. В такий спосіб дидактична поезія є суб'єктивною і в певному розумінні

ліричною. Цей ліризм і дидактичність — в дійових особах романів, драм, вустами яких говорить сам автор. [...]

Задалегідь визначити межі, в яких повинен триматися митець, не можна; але ясно, що суб'єктивізм і дидактичність, доведені до краю, приводять (при розсудливості) до наукового узагальнення, для якого той або інший приклад байдужий, тобто приклад схематичний; об'єктивізм, доведений до краю, насамперед робить неможливим історичний живопис (бо розсудливий митець повинен же усвідомлювати, що його зображення минулого у найвищій мірі суб'єктивні), потім доводить до абсурду копіювання дійсності, бо для чого робота Данаїд переносить на полотно незмірно малу частину вражень однаково байдужих, притому з усвідомленням, що наша копія сприймання все-таки цілком суб'єктивна.

Натхнення

З точки зору міфічного світоспоглядання будь-який душевний рух, який виходить з ряду, є навіювання божества, демона.

Платон розрізняє чотири роди екстазу⁶ в (μαγία): перший — у віщуваннях повідомляється від Аполлона, другий — у таїнствах очищення від Вакха, третій — у поезії від муз, четвертий — від Ероса й Афродіти.

Про третій: «Хто без манії (χατοχη — одержимість), яка навіюється музами, приходять до воріт поезії, думаючи, що мистецтвом (εχ τεχνης, тобто свідомо, навмисно) зробиться з нього хороший поет, той ніколи не досягне досконалості, й поезія його як поезія розсудливого (των σωφρονουντος) буде відрізнятися від поезії тих, хто безумствує» («Федр») (26, 22).

Як ланцюг залізних кілець переймає свою силу від магніту, так муза посилає натхнення поетам, які передають його іншим, і так складається ланцюг людей натхнених

(δια δε των ενθεων τουτων αλλων ενθουσιασοντων ορμαθος εξαρταται).

Насправді не мистецтвом, а ентузіазмом і натхненням великі епічні поети створюють свої... творіння. Славні лірики також, подібно до людей, яких хвилює безумство корібантів (жерців фрігійської Кібели), які танцюють, не тямлячи себе, не залишаються в розумі своєму, коли творять витончені пісні: як тільки ввійшли в лад гармонії й ритму, то переймаються безумством, охоплюються екстазом, подібним до екстазу вакханок, які під час захоплення набирають у ріках молоко й мед, чого не буває з ними під час спокою. В душі поетів ліричних насправді відбувається те, чим вони хваляться. Вони говорять, що черпають у медових джерелах, що, подібно до бджіл, літають вони по садах і долинах муз і в них збирають пісні, які співають нам. *Вони кажуть правду* *. Поет насправді є істота легка, крилата і свята; він може творити тоді тільки, коли захоплення охопить його, коли він вийде з себе й розсудок покине його. Але поки він з ним, людина нездатна творити зовсім і проголошувати пророцтво [...].

[...] *Щирість*, відсутність самоспостереження і самоспрямування в момент поетичної творчості, повне заглиблення в творіння. [...]

Загальні властивості епосу. Про «Одіссею»

Сучасне — миттєвість, яка постійно народжується й тут же зникає,— невлівиме. Вся сфера свідомості, отже, і сфера поезії, є об'єктивно минуле. Свідомості (апперцепції) підлягають лише сприйняття, що опустилися на дно душі.

Це минуле за ступенем віддалення від об'єктивно сучасного і одночасно за характером впливу на нього є менш

* Уява до ілюзії.

віддалене (суб'єктивно сучасне) і більш віддалене (суб'єктивно минуле).

Належністю до одного з цих видів сприйняття визначається різниця між епосом і лірикою.

Лірика — *praesens*⁷. Вона є поетичне пізнання, яке, об'єктивуючи почуття, підпорядковує його думці, заспокоює це почуття, відсовує його в минуле і таким чином дає можливість піднятися над ним (див.: 28, 371 — 372, 392, 395).

Лірика говорить про майбутнє й про минуле (предмет, об'єктивне) лише настільки, наскільки воно хвилює, турбує, радує, захоплює або відштовхує. З цього випливають властивості ліричного зображення: короткість, недоговореність, стислість, так зване ліричне безладдя (див.: 28, 381). Таким чином твори в міру збільшення їх епічності можуть ставати довшими (елегія, сатира — див.: 28, 415).

Цьому протиставляється пластичність *via*^{*}, мальовничість епосу.

Хоча будь-яке, в тому числі і поетичне, пізнання впливає на вчинки, проте лірика має більш безпосередній зв'язок з діями й у цьому розумінні практична (при теоретичності епосу). В багатьох ліричних віршах можна прямо побачити побудження до певної дії.

Під суб'єктивністю розуміється: 1) особисте душевне життя на відміну від зовнішнього світу (речей і подій); 2) відмінність особи від інших — своєрідність. Перше — зміст будь-якої лірики, друге — властивість, яка характеризує будь-які (і ліричні, і епічні, і драматичні) твори тимчасово відособленої особистості і особистої творчості.

Епос — *perfectum*⁸. Звідси спокійне споглядання, об'єктивність (відсутність іншого особистого інтересу в речах, зображуваних у подіях, крім того, який потрібний для можливості самого зображення). У чистому епосі оповідача не видно. Він не виступає зі своїми міркуваннями з приводу подій і почуттями (порівняй ліро-епічні поеми Байрона та

* *Via* — через (лат.)

інші). Не співець-поет любить батьківщину, а зображуваний ним Одиссей, який хоче побачити дим батьківщини, хоча б потім померти. Співець повністю схований за Одиссеєм.

У чистому епосі душевні рухи, потаємні рушії дій, повинні б з'являтися лише настільки, наскільки вони виявляються для стороннього спостерігача. Можна допустити тільки фіктивну повсюдність автора, а не безпосереднє проникнення його в душу. У Гомера — розмова зі своєю душею, Паллада — як об'єктивований розум, совість.

Об'єктивність виключає свавілля оповідача відносно стрибків з п'ятого на десяте, усуває перериви й прогалини, вимагає послідовності й неперервності розповіді, доки вона не завершить кола.

Повільність і поступовість у викладі однієї події. Тривалі граматичні форми російського епосу виражають ту ж властивість думки в застосуванні до кожного окремого моменту події.

Та ж вимога в застосуванні й до низки подій: короткість періоду, щоб поет міг заповнити всі моменти цього періоду. [...] В «Іліаді» з десятирічної війни — декілька днів, про які можна розповідати від зорі до ночі. В «Одіссеї» — кінець подорожі й помста женихам. Порівняй «Герман і Доротея»⁹. (Це й загальна поетична вимога — *pars pro toto*¹⁰). Розширення меж часу у вигляді відступів (ретроспективних оповідей). Зловживання цим прийомом (див.: 28, 201—202).

Різниця між епосом і драмою. В останній немає оповідача, посередника між глядачем і подією. Тому — ніяких описів, оповіді й монологи зведені до мінімуму. (В протилежному разі — щось подібне підписам під картинами, сповільнення дії, нудота). Єдність дії й часу доведені до мінімуму.

Епос — поетична розповідь про події або низку подій, які складають одну велику подію (без головного героя — історичний епос) або одне життя (біографічний епос). Від складного епічного цілого вимагається те ж саме, що від

найпростішого поетичного образу: він повинен давати велике в малому.

Низка подій, які утворюють одне ціле, зв'язана причинністю. Але причинність не кінчається за межами цього роду. Вона за споконвічним віруванням і переконанням обіймає все.

Задовольняючи вимогам найвищого порядку, епос повинен містити вказівку на зв'язок дрібних причин, що становлять його зміст, зі світовими. Обидва розряди причин, зважаючи на ступінь і характер розвитку поета, можуть представлятися або зовнішніми силами, або внутрішніми властивостями явищ. У першому випадку — чудесне в міфологічному розумінні, у другому, якщо можна так висловитися, чудесне наукове. Як не назвемо великий зв'язок причин і наслідків — богом або долею, світом,— все одно він в цілому ірраціоналістичний, недоступний нашому розумінню.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. *Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу. Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов: В 3-х т.— М., 1865—1869.— Т. 1—3.
2. *Беджгот В.* Естествознание и политика. Мысли о применении начал естественного подбора и наследственности к политическому обществу.— Спб., 1874.— 329 с.
3. *Белинский В. Г.* Собрание сочинений: В 3-х т.— М., 1948.— Т. 1—3.
4. *Берг Н.* Песни разных народов.— М., 1854.— Т. 1—3.
5. *Буслаев Ф. И.* Историческая грамматика русского языка: В 2-х т.— М., 1881.— Т. 1—2.
6. *Буслаев Ф. И.* Исторические очерки русской народной словесности и искусства: В 2-х т.— Спб., 1861.— Т. 1—2.
7. *Буслаев Ф. И.* Мои досуги: В 2-х т.— М., 1886.— Т. 1—2.
8. *Буслаев Ф. И.* О значении современного романа и его задачах.— М., 1877.— 42 с.
9. *Веркович Ст.* Народные песни македонских болгар.— Белград, 1860.
10. *Галахов А. Д.* История русской словесности.— Спб., 1891.
11. (*Гильфердинг А. Ф.*) Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 г.— Спб., 1873.— 1336 с.
12. *Гомер.* Илиада.— К., 1978.— 432 с.
13. *Калайдович К. Ф.* Иоанн ексарх болгарский. Исследование, объясняющее историю словенского языка и литературы IX и X столетий.— М., 1824.
14. *Кареев Н.* Мифологические этюды.— Филолог. зап., 1872, вып. 3; 1873, вып. 3.
15. *Когляревский А. А.* Разбор сочинения А. Афанасьева под заглавием «Поэтические воззрения славян на природу. Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов», т. 1, М., 1866.— В кн. «Отчет о десятом присуждении наград гр. Уварова 25 сентября 1867 г.»— Спб., 1868.
16. (*Кулиш П. А.*) Записки о Южной Руси, издал П. Кулиш: В 2-х т.— Спб., 1856—1857.— Т. 1—2.

17. *Лессинг Г.-Э.* Лаокоон, или О границах живописи и поэзии.— М.: Политиздат, 1957.— 519 с.
18. (*Метлинский А.*) Народные южнорусские песни, издания Амвросия Метлинского.— Киев, 1854.— 472 с.
19. *Потебня А. А.* Мысль и язык.— Харьков, 1892.— 228 с.
20. *Потебня А. А.* Рецензия на сборник «Народные песни Галицкой и Угорской Руси, собранные Я. Ф. Головацким».— Спб., 1880.— 89 с.
21. *Рыльский Ф.* К изучению украинского народного мировоззрения.— Киев. старина, 1888, т. 2.
22. *Спенсер Г.* Основания социологии: В 2-х т.— Спб., 1876—1877.— Т. 1, 496 с.
23. *Тайлор Э.* Первобытная культура. Исследования развития мифологии, философии, религии, искусства и обычаев.— Спб., 1873.
24. *Тэн И.* Чтение об искусстве. 5 курсов лекций.— Спб., 1889.
25. *Тютчев Ф. И.* Стихотворения. Письма.— М., 1957.
26. (*Федр*) Басни Федра.— Спб.— М., 1874.
27. *Языков Н.* Нехудожественный роман.— Дело, 1857, июль.
28. *Carriere M.* Die Poesie, ihr Wesen und ihre Formen.— Berlin, 1854.
29. *Gerber G.* Die Sprache als Kunst. Bd: 1—2.— Bromberg, 1871—1874.
30. *Heyse K. W. L.* System der Sprachwissenschaft.— Berlin, 1855.
31. *Humboldt's W. von.* Gesammelte Werke. Bd: 1—6.— Berlin, 1848.
32. *Kuhn A.* Über Entwicklungsstufen der Mythenbildung.— Berlin, 1873.
33. *Lessing G.* Abhandlungen über die Fabel.— Leipzig, 1867.
34. *Lotze H.* Mikrokosmos: Bd. 1—2.— Leipzig, 1856—1857.
35. *Müller M.* Essais: Bd. 1—2.— Leipzig, 1869.— Bd. 2.
36. *Ribbeck O.* Die Fabeln von Babrius.— Berlin, 1846.
37. *Steinthal H.* Assimilation und Attraction.— Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft, 1860, Bd. 1.
38. *Steinthal H.* Die Sage von Prometheus.— Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft, 1862, Bd. 2.
39. *Steinthal H.* Grammatik, Logik und Psychologie.— Berlin, 1855.
40. *Steinthal H.* Zur Religionsphilosophie.— Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft, 1875, Bd. 8.
41. *Steinthal H.* Zur Sprachphilosophie.— Zeitschrift für Philosophie von Fichte und Ulrici, 1858, Bd. 32.
42. *Taine I.* Philosophie de l'art.— Paris, 1865.
43. *Tobler A.* Über das volksthümliche Epos der Franz.— Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft, 1866, Bd.
44. *Wackernagel W.* Poetik, Rhetorik und Stilistik. II. Aufl.— Halle, 1873.
45. *Zima L.* Figure u nasem narodnom pjesmictvu s njihorom teorijum. Napisao Luka Zima.— Zagreb, 1880.

ПРИМІТКИ

Матеріали з естетичної спадщини О. О. Потебні, які ввійшли до цього збірника, вперше видаються українською мовою за винятком фрагментів з праці «Із лекцій з теорії словесності». При його підготовці ми прагнули представити все краще з теоретичної спадщини Потебні-естетика. Основну частину підготовленого видання складають розділи з праці «Думка й мова» та статті з опублікованих посмертно «Із записок з теорії словесності», а також фрагменти «Із лекцій з теорії словесності». При цьому увага була зосереджена на відображенні теоретичних положень, а тому переважну більшість емпіричного матеріалу, на який надзвичайно багата спадщина вченого, опущено і залишено лише найбільш характерні ілюстрації.

Дібраний і опрацьований матеріал ми розбили на три розділи. Підставою для віднесення цього матеріалу до певного розділу служила головна тематична спрямованість розділів, статей. Дробити їх на кілька фрагментів ми вважали недоцільним, оскільки був би втрачений принцип систематичності й цілісності, яким керувався Потебня при розгляді проблем.

В основу збірника покладено видання: *Потебня А. А. Эстетика и поэтика.*— М.: Искусство, 1976.— 614 с.; *Потебня А. А. Из записок по русской грамматике, т. 1—2.*— М.: Учпедгиз, 1958.— 532 с.; *Потебня А. А. Из записок по русской грамматике. Т. 3.*— М.: Просвещение, 1968.— 551 с.; *Потебня А. А. Из записок по русской грамматике. Т. 4.*— М.: Просвещение, 1977.— 406 с. Частину матеріалу подано за першодруком.

Матеріали кожного розділу розміщені в хронологічній послідовності публікації творів, з яких взяті фрагменти. Уніфіковано посилання в творах Потебні. Прямі посилки на праці інших авторів зведено нами в бібліографію в алфавітному порядку з суцільною нумерацією. В тексті в дужках вказується курсивом порядковий номер цитованої праці в бібліографії, а також сторінка, параграф або №. Авторські примітки винесені у підрядкові виноски. У тих випадках, якщо вони містять посилання, останні даються в загальному порядку, який прийнятий для прямих посилань.

«Думка й мова» — Під такою назвою в 1862 році Потебня опублікував серію статей в «Журнале Министерства народного просвещения». Того ж року ці статті вийшли окремим виданням.

«Думка й мова» — програмний твір, який приніс його авторові наукову славу і започаткував дослідження питань, над якими вчений працював все життя.

Відомо, що автором були зроблені зміни і доповнення, проте примірник з авторською правкою було втрачено, і ці зміни не враховані у жодному з наступних видань.

Подаємо за виданням: *Потебня А. А. Эстетика и поэтика.* — М., 1976. — 614 с.

¹ *Внутрішня форма є також центр образу, одна з його ознак, яка переважає над усіма іншими* — Це висловлювання Потебні має багато спільного з відомим висловлюванням Л. Фейербаха, яке відзначав В. І. Ленін у «Філософських зошитах»: «Що ж таке назва? Відмітний знак, певна ознака, яка впадає в очі і яку я роблю представником предмета, що характеризує предмет, щоб уявити його собі в його тотальності» (Ленін В. І. Філософські зошити. — Повне збір. творів, т. 29, с. 69).

² *Слово не є... зовнішнім додатком до готової вже в людській душі ідеї необхідності* — Порівняй: І. П. Павлов відзначає виникнення спеціального людської «добавки» до вищої нервової діяльності людини, яку він називав другою сигнальною системою: «Ця добавка стосується функції мовлення, яка внесла новий принцип в діяльність великих півкуль» (Павлов І. П. Физиология высшей нервной деятельности. — Полное собр. соч.: В 6-ти т. — М.; Л., 1951—1952. — Т. 3, кн. 2, 1951, с. 232).

³ *Continuum* (лат.) — поєднання одного з другим.

⁴ *Monumentum aere perennius* (лат.) — пам'ятник міцніший за мідь. «Із записок з російської граматики» (т. 1—2). — Це докторська дисертація Потебні, яку він успішно захистив у 1874 році. Перший том вперше надруковано в журналі «Филологические записки», 1873, вип. 4—6. В 1874 році праця вийшла окремим виданням. Другий том уперше надруковано в 1874 році в журналі «Записки Харьковского университета». В цьому ж році праця вийшла окремим виданням.

В 1888 році були перевидані обидва томи однією книгою. Подаємо фрагменти за виданням: *Потебня А. А. Из записок по русской грамматике. Т. 1—2.* М.: Учпедгиз, 1958. — 532 с.

«Із записок з російської граматики» (т. 4). — Вперше опубліковано в 1941 році. Подаємо фрагменти за виданням: *Потебня А. А. Из записок по русской грамматике. Т. 4.* — М.: Просвещение, 1977. — 406 с.

«Рецензія на збірник «Народные песни Галицкой и Угорской Руси, собранные Я. Ф. Головацким» — Вперше надруковано в 1880 році. Рецензія одержала золоту медаль Академії наук. В ній знайшли відображення цілий ряд оригінальних ідей Потебні з питань естетики і поезики. Для даного збірника вибрані окремі фрагменти, які розкривають глибину думок автора про народну творчість, про умови розквіту і занепаду народної поезії.

Подаємо за виданням: *Потебня А. А. Эстетика и поэтика.*

¹ *Reservatio mentalis* (лат.) — помилка на слові, прихована думка, тобто нещирість.

«Пояснення малоруських і споріднених народних пісень» (т. 1) — Вперше надруковано в 1883 році. Подаємо за першодруком.

«Із лекцій з теорії словесності» — Запис курсу лекцій Потебні, які він читав дома за проханням групи дівчат, одні з яких вже займалися педагогічною діяльністю, а інші готувалися до неї.

Текст рукопису (стенографічний запис однієї із слухачок) переглядався самим вченим, про що свідчить правка, зроблена його рукою. Робота «Із лекцій з теорії словесності» була надрукована за копією, яку зняла з рукопису М. Д. Харцієва. Безпосередня редакція належала В. І. Харцієву. Напевно, що йому належить і назва праці.

Вперше опубліковано вже після смерті О. О. Потебні В. І. Харцієвим в 1894 році.

Подаємо за виданням: *Потебня А. А. Естетика и поэтика.*

«Із записок з теорії словесності».— Основу цього твору складають рукописні записки Потебні, якими він користувався при читанні лекцій з теорії поезії, прози і теорії міфа для студентів Харківського університету. Назва творові була дана учнями вченого В. Харцієвим, О. Ветуховим, Б. Лезиним і В. Кашериновим, які здійснили надзвичайно важку роботу по розбору рукописних заміток свого вчителя, згрупували в певному порядку і опублікували в 1905 році.

В передмові до цього видання В. Харцієв писав так про характер рукописних матеріалів, які складають основу цього твору: «В посмертних паперах... заміток виявилось цілих три об'ємисті папки... Збирались вони протягом тривалого часу, про що можна було судити за зовнішнім виглядом аркушків з виписками і замітками. Матеріал переглядався, змінювався, доповнювався автором; разом з цими переглядами, які перебували в зв'язку з курсами теорії поезії, що неодноразово повторювалися, намітився й ясно вималювався загальний план роботи, оброблялися цілі статті під особливими заголовками. Загальний план роботи становив спробу звести складні явища поезії — мистецтва й прози — науки до найпростіших елементів мислі й мови, які спостерігалися в окремих словах, виразах».

Подаємо за виданням: *Потебня А. А. Естетика и поэтика.*

Фрагменти, в яких аналізуються тропи і фігури взагалі, а також особливості окремих видів тропів, подаємо за першодруком.

¹ *Utile i dulce* (лат.) — корисне і приємне.

² *Epitheton ornans* (грец.+лат.) — епітет «прикрашаючий», поетичний.

³ *Epitheton necessarium* (грец.+лат.) — епітет необхідний. Протилежність *epitheton ornans*.

⁴ *Ad hoc* (лат.) — для цього.

⁵ *Ante* (лат.) — до.

«Із записок з російської граматики» (т. 3).— Вперше надруковано

в 1899 році. Подаємо фрагменти за виданням: *Потебня А. А. Из записок по русской грамматике. Т. 3.*— М.: Просвещение, 1968.— 551 с.

¹ *Propria significatio (лат.)* — власне позначення.

² *Hendiadys (грец.)* — фігура мови, в якій одне уявлення мислиться у вигляді двох окремо існуючих субстанцій, гендіадіс.

«Передмова до «Слова о полку Игоревім».— Книга Потебні «Слово о полку Игоревім». Текст і примітки» вперше надрукована в 1878 році. Вчений веде полеміку з П. П. Вяземським, Вс. Міллером, О. Веселовським, які не визнавали самостійності «Слова», а розглядали його як продукт чужоземних впливів. Подаємо фрагмент за виданням: *Потебня А. А. Слово о полку Игореве.*— Харьков, 1914.

¹ *Виходячи з визнаної вже, наприклад, Максимовичем, необхідності деяких перестановок* — Дослідження Максимовичем «Слова» надруковано: Максимович М. А. *Песнь о полку Игореве.*— Полное собр. соч.: В 3-х т. Киев, 1880.— Т. 3, с. 498—660.

«Задонщина».— Чорнові замітки Потебні, присвячені пам'ятці давньоруської літератури кінця XIV ст., вперше надруковано як додаток до другого видання «Слова о полку Игореве. Текст и примечания». Харьков, 1914. Фрагмент подаємо за першодруком.

¹ *Я не відкидаю ні мірності прози в обох творах* — мається на увазі «Слово о полку Игоревім» і «Задонщина».

² *«Моління Данила Заточника»* — давньоруська літературна пам'ятка, написана у формі звернення до князя.

³ *«Повість про Горе-Злочастіє»* — побутова повість другої половини XVII ст.

⁴ *Автор другої, як визнає І. І. Срезневський* — Мається на увазі оцінка Срезневським «Задонщини» (див.: *Срезневский И. И. Задонщина...*— Известия ОРЯС АН, 1858, т. 6, вып. 5).

«ІЗ ЗАПИСОК З ТЕОРІЇ СЛОВЕСНОСТІ»

¹ *«Вічний жид»* — твір Е. Сю.

² *«Монте-Крісто»* — роман А. Дюма «Граф Монте-Крісто».

³ *«Пайсіїв збірник»* — виписки з давніх російських документів, які відносяться головним чином до XIV ст. Збірник був знайдений С. П. Шевиризовим в бібліотеці Кирило-Білозірського монастиря.

⁴ *До поділу арійського племені* — В буржуазній етнографії й антропології аріями (арійцями) називали всі або окремі народи, котрі належали до індоєвропейської мовної спільності. Термін арії (благородні) містить у собі расистську суть, оскільки за давньоіранською легендою арійці протиставляються турам (неблагородним). У такому розумінні він вживався в расистській літературі (особливо в фашистській Німеччині).

В етнографії і антропології XIX ст. проводилася необгрунтована думка про те, що арійці — це однорідний народ, який нібито в другому

тисячолітті до нашої ери кількома хвилями спустився з гір Паміру або Гіндукушу і розселився в Європі, поклавши початок грекам, латинцям, слов'янам, германцям тощо. Існує й протилежне судження. Нібито арійці прийшли в долину ріки Інду з Європи.

Радянські вчені вважають, що термін арійці слід застосовувати лише щодо племен і народів, котрі говорили на індоєвропейських мовах. У давніх пам'ятках індоіранських народів ці племена самі себе називають арійцями, тобто повноправними людьми, на відміну від сусідніх або завойованих народів. Носії індоіранських мов не мають жодних спільних фізичних властивостей і не утворюють ніякої раси.

⁵ *Urbanum i rusticum, paganum (лат.)* — міське і сільське, поганське (язичницьке).

⁶ *Vitae magistra (лат.)* — наставниця життя.

⁷ *Nomen actionis (лат.)* — Ім'я, яке називає дію.

⁸ «*Веди*» — найдавніші пам'ятки індійської літератури, які є найважливішим джерелом для вивчення релігійних уявлень і філософських ідей стародавніх індійців.

⁹ *A poliori (лат.)* — на основі переважаючого, головного.

¹⁰ ...*З песимізмом деяких учень нашого часу* — Мається на увазі вчення А. Шопенгауера.

¹¹ «*Критика, зосередженість знань і взаємодія наук*». — Редактори першого видання «Із записок з теорії словесності» припускають, що ця стаття становила вступ до публічної лекції про «Одіссею» Гомера.

¹² *L'art est difficile, la critique est aisée (фр.)* — Мистецтво важке, критика легка.

¹³ *У політиці — стояти на точці зору своєї національності, ширшої, ніж погляд партії* — У Потебні відсутній чіткий класовий підхід до аналізу суспільних феноменів. Це, зокрема, позначається на розумінні понять «національність» і «партія». Під національністю він розуміє своєрідні риси певного народу, які відрізняють його від інших народів. Однак, учений не враховує при цьому, що нації можуть складатися з антагоністичних класів. Партія ж, на думку Потебні, об'єднує людей із спільними політичними поглядами. При цьому він не пов'язує діяльність партії з характером інтересів класів, виразником яких є ця партія. Об'єктивістський підхід і приводить до абстрактного висновку, що погляд партії вужчий, ніж погляд національності.

¹⁴ «*Il faut cultiver notre jardin (фр.)*» — «Треба все-таки обробляти наш сад».

«*Про деякі символи в слов'янській народній поезії*». — Вперше опубліковано в Харкові в 1860 році. Це магістерська дисертація Потебні, яка була написана під впливом роботи М. І. Костомарова «Про історичне значення російської народної поезії» та статті Ф. І. Буслаєва «Про епічну поезію».

Дослідження молодого вченого одержало високу оцінку у сучасників. Так, зокрема, один з визначних учених того часу П. О. Лавров-

ський у своєму відгукові на дисертацію Потебні писав: «Дослідження про символи народної поезії слов'янської становить предмет новий, зовсім незайманий філологами слов'янськими... Він зачепив і саме походження, і корінний характер символів, розкриваючи їх у зв'язку з послідовним розвитком мови. Коротко думка моя про дисертацію така: за предметом вона нова, за матеріалом багата, за прийомами сучасна, за результатами у багатьох випадках становить надбання в науці» (Сумцов Н. Ф. Выступление А. А. Потебни на ученое собрание при участии в этом деле М. С. Дринова.— Сб. ист.-филол. общества, состоящего при Харьковском ун-те, 1904, т. 15, с. 133—134).

У даному збірнику друкується вступна частина праці Потебні, яка містить загальнотеоретичні положення про характер символіки в слов'янських народних піснях.

Подаємо за виданням: Потебня А. А. Эстетика и поэтика.

¹ ...Якщо між класами народу немає різкої відмінності...— Ідеалістичне розуміння історії не дозволило Потебні виділити матеріальні класоутворюючі фактори. Причини виникнення класів він шукає у відмінностях у освіті й культурі. В цитованому положенні якраз мова йде про відмінність в цьому плані.

«Малоруська народна пісня за списком XVI століття».— Вперше опубліковано в 1877 році (Воронеж). Подаємо фрагмент за першодруком.

«Пояснення малоруських і споріднених народних пісень (т. 1)».— Вперше опубліковано в 1863 році (Варшава). Фрагменти подаємо за першодруком.

«Пояснення малоруських і споріднених народних пісень (т. 2)».— Вперше опубліковано в 1887 році (Варшава).

«13 ЛЕКЦІЙ З ТЕОРІЇ СЛОВЕСНОСТІ»

¹ *A posteriori* (лат.) — На підставі досвіду, виходячи з досвіду.

«13 ЗАПИСОК З ТЕОРІЇ СЛОВЕСНОСТІ»

¹ *Mutatis mutandis* (лат.) — Змінити те, що вимагає зміни.

² *Cum hoc, ergo propter hoc* (лат.) — після цього, значить, через це.

³ *Par la seule force du raisonnement* (франц.) — Тільки силою розсудку.

⁴ *Qui pro quo* (лат.) — хто замість кого.

⁵ *Demonstrandum* (лат.) — те, що повинно бути наглядно зображено.

⁶ Платон розрізняє чотири роди екстазу — Це положення Платон викладає в діалозі «Федр».

⁷ *Praesens* (лат.) — теперішнє.

⁸ *Perfectum* (лат.) — майбутнє.

⁹ «Герман і Доротея» — поема Гете.

¹⁰ *Pars pro toto* (лат.) — частина замість цілого.

ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

- Арістотель* (384—322 до н. е.) — давньогрецький філософ і вчений — 130.
- Афанасьєв Олександр Миколайович* (1826—1871) — російський історик і літературознавець, дослідник фольклору — 192, 193, 194.
- Байрон Джордж Ноел Гордон* (1788—1824) — англійський поет — 287.
- Бальзак Оноре де* (1799—1850) — французький письменник-реаліст — 152.
- Баранович Лазар* (бл. 1620 — пом. 1693) — український церковний, політичний, освітній діяч і письменник — 140, 159.
- Буслаєв Федір Іванович* (1818—1897) — російський філолог, дослідник російської мови та її історії, билинного епосу, а також давньоруського мистецтва — 152, 160, 162, 164.
- Вергілій Марон Публій* (70—19 до н. е.) — римський поет — 134.
- Веркович Стефан Іванович* (1827—1893) — збирач болгарських пісень — 112.
- Гейзе Карл* (1797—1855) — німецький мовознавець — 219, 220.
- Гете Йоганн-Вольфганг* (1749—1832) — німецький поет і мислитель — 152, 157, 259, 262.
- Гоголь Микола Васильович* (1809—1852) — російський письменник — 134, 136, 155, 198, 273.
- Головацький Яків Федорович* (1814—1888) — український поет, етнограф, історик, фольклорист і педагог — 78, 79.
- Гомер* (бл. 8 ст. до н. е.) — легендарний давньогрецький поет, ймовірний автор «Іліади» й «Одіссеї» — 109, 110, 134, 163, 288.
- Гораций* (65 до н. е.— 8 до н. е.) — давньоримський поет — 140.
- Грибоедов Олександр Сергійович* (1795—1829) — російський письменник — 275.
- Гулак-Артемовський Петро Петрович* (1790—1865) — український поет і культурно-освітній діяч — 140, 220.
- Гумбольдт Вільгельм* (1767—1835) — німецький державний діяч і мовознавець, основоположник сучасної теоретичної лінгвістики — 48, 53, 54, 57, 106, 170, 236, 263, 264, 273.
- Гумбольдт Олександр* (1769—1859) — німецький природодослідник і мандрівник — 253.
- Гюго Віктор Марі* (1802—1885) — французький письменник — 152.
- Державін Гаврило Романович* (1743—1816) — російський поет — 118.
- Діккенс Чарлз* (1812—1870) — англійський письменник-реаліст — 152.
- Достоевський Федір Михайлович* (1821—1881) — російський письменник — 175.

- Езоп* (6—5 ст. до н. е.) — напівлегендарний давньогрецький байкар — 86, 91.
- Еришов Петро Павлович* (1815—1869) — російський поет — 147.
- Жан Поль*, псевд. *Ріхтера Йоганна-Пауля-Фрідріха* (1763—1825) — німецький письменник — 68.
- Жорж Санд*, псевд. *Дюдіван Аврори* (1804—1876) — французька письменниця — 152.
- Карамзін Микола Михайлович* (1766—1826) — російський письменник та історик — 171.
- Катон Марк Порцій* (234—149 до н. е.) — римський державний діяч та письменник, консул і цензор — 128.
- Квінтіліан* (бл. 35 — бл. 96) — римський оратор і теоретик ораторського мистецтва — 126.
- Квітка-Основ'яненко Григорій Федорович* (1778—1843) — український письменник — 138.
- Кирило* (мирське ім'я *Костянтин*, бл. 827 — пом. 869) і *Мефодій* (бл. 820—885) — брати, слов'янські просвітники, православні проповідники, творці слов'янської азбуки — 164.
- Кленович Себастьян Фабіан* (бл. 1545 — пом. 1602) — польський поет — 158.
- Котляревський Іван Петрович* (1769—1838) — український письменник, класик нової української літератури періоду її становлення — 140.
- Кохановський Ян* (1530—1584) — польський поет — 158.
- Куліш Пантелеймон Олександрович* (1819—1897) — український буржуазний письменник, критик, історик, ідеолог буржуазного націоналізму — 161.
- Лафонтен Жан* (1621—1695) — французький поет-байкар — 86.
- Лацарус Моріц* (1824—1903) — німецький філософ, один із засновників так званої психології народів — 71.
- Лермонтов Михайло Юрійович* (1814—1841) — російський поет — 152, 270, 275.
- Лессінг Готхольд-Ефраїм* (1729—1781) — німецький письменник, філософ і критик — 85, 86, 107, 246, 247, 249.
- Ломоносов Михайло Васильович* (1711—1765) — російський учений-енциклопедист — 171.
- Лотце Герман* (1817—1881) — німецький філософ, лікар, природознавець — 231, 231.
- Льонрот Еліас* (1802—1884) — фінський фольклорист і мовознавець — 167.
- Максимович Михайло Олександрович* (1804—1873) — український природодослідник, історик, філолог, фольклорист, етнограф — 146.
- Марлінський*, псевд. *Бестужева Олександра Олександровича* (1797—1837) — російський письменник — 275.
- Маццуолі Франческо (Парміджаніно)* (1503—1540) — італійський живописець — 108.

- Меценат Гай Цильний* (між 74 і 64 — пом. 8 до н. е.) — римський політичний діяч, сприяв гуртку поетів, до якого належали Вергілій, Гораций та інші — 128.
- Мюллер Макс* (1823—1900) — англійський мовознавець, представник так званого натуралістичного напрямку — 164, 190, 191, 194.
- Наполеон Бонапарт* (1769—1821) — французький державний діяч і полководець, імператор — 225.
- Нессельман Юрій* — професор Кенігсбергського університету, дослідник литовської мови — 150.
- Пісістрат* (бл. 600 — пом. 527 до н. е.) — афінський тиран — 205.
- Платон* (428—338 до н. е.) — давньогрецький філософ, об'єктивний ідеаліст — 118, 185.
- Полоцький Симеон* (1629—1680) — церковний діяч, письменник, педагог — 165.
- Пушкін Олександр Сергійович* (1799—1837) — російський поет — 129, 131, 152, 155, 171, 262, 270, 275, 281.
- Рід Томас Майн* (1818—1883) — англійський письменник — 282.
- Сакс Ганс* (1494—1576) — німецький поет-мейстерзінгер — 263.
- Салтиков-Щедрін Михайло Євграфович* (1826—1889) — російський письменник — 280.
- Скотт Вальтер* (1771—1832) — англійський письменник — 152.
- Сократ* (470/469—399 до н. е.) — давньогрецький філософ — 137.
- Соломон* — цар об'єднаного Ізраїльсько-іудейського царства бл. 960—935 до н. е. — 128.
- Срезневський Ізмаїл Іванович* (1812—1880) — філолог-славіст, історик російської мови — 148.
- Тайлор Едуард Бернетт* (1832—1917) — англійський етнограф, фольклорист — 185.
- Тен Іпполіт-Адольф* (1828—1893) — французький історик літератури і мистецтва, філософ-позитивіст — 150.
- Тіціан Вечелліо* (нар. 1477 або близько 1487—1490 — пом. 1576) — італійський живописець — 108.
- Тургенев Іван Сергійович* (1818—1883) — російський письменник — 85.
- Тютчев Федір Іванович* (1803—1873) — російський поет — 182, 281.
- Федр* (1 ст. до н. е.) — римський байкар — 86.
- Фет Опакас Опакасович* (1820—1892) — російський поет — 279.
- Ціцерон Марк Туллій* (106—43 до н. е.) — римський політичний діяч, оратор і письменник — 128.
- Шіллер Йоганн-Фрідріх* (1759—1805) — німецький поет і драматург — 152.
- Шимонович Шимон* (1558—1629) — польський поет — 158.
- Шлейхер Август* (1821—1868) — німецький лінгвіст, основоположник так званого біологічного напрямку в мовознавстві — 150.
- Штейнталь Гейман* (1823—1899) — німецький мовознавець, один із засновників так званого психологічного напрямку в мовознавстві — 232.

ЗМІСТ

Мистецтво слова і психологія творчості в естетичній концепції О. О. Потебні. <i>Вступна стаття І. В. Іваньо і А. І. Колодної</i> . . .	5
I. ВІД МОВИ ДО МИСТЕЦТВА	
Думка й мова	
Уявлення, судження, поняття	32
Поезія. Проза. Згущення думки	44
Із записок з російської граматики (т. 1—2)	72
Із записок з російської граматики (т. 4)	76
Рецензія на збірник «Народные песни Галицкой и Угорской Руси, собранные Я. Ф. Гловацким»	78
Пояснення малоруських і споріднених народних пісень (т. 1)	83
Із лекцій з теорії словесності	84
Із записок з теорії словесності	
Визначення поезії (родова ознака й видова відмінність)	103
Слово і його властивості. Мовлення й розуміння	113
Три складові частини поетичного твору	117
Поезія й проза. Їх диференціювання	119
Про тропи й фігури взагалі	123
Синекдоха й епітет	126
Метонімія	129
Метафора	130
Порівняння	132
Види метафори з боку якості образу і відношення до значення	134
Гіпербола й іронія	136
II. ІСТОРИЧНИЙ РОЗВИТОК ПОЕЗІЇ.	
ПОЕЗІЯ І МІФОЛОГІЯ ТА РЕЛІГІЯ	
Із записок з російської граматики (т. 1—2)	140
Із записок з російської граматики (т. 3)	141
Із записок з російської граматики (т. 4)	145
Передмова до «Слова о полку Ігоревім» «Задонщина»	146
Із записок з теорії словесності	
Поезія й проза. Їх диференціювання	149
Умови процвітання й занепаду поезії	155
Цивілізація і народна поезія	159

Поетія усна й писемна	166
Песимізм і ретроспективність думки . . .	174
Критика, зосередженість знань і взаємодія наук	178
Мислення поетичне й міфічне	182
Характер міфічного мислення	187
Міф і слово	192
Про участь мови в утворенні міфів	201
Релігійний міф	203
Загальні властивості епосу. Про «Одіссею»	204

III. ПСИХОЛОГІЯ ТВОРЧОСТІ І СПРИЙМАННЯ ПОЕЗІЇ

Про деякі символи в слов'янській народній поезії	206
Думка й мова	
Чуттєві сприйняття	210
Мова почуття й мова думки	216
Слово як засіб апперцепції	221
Малоруська народна пісня за списком XVI століття	240
Пояснення малоруських і споріднених народних пісень (т. 1)	242
Пояснення малоруських і споріднених народних пісень (т. 2)	243
З лекцій з теорії словесності	245
Із записок з теорії словесності	
Слово і його властивості. Мовлення й розуміння	264
Значення поетичного твору для самого творця (автора). Поет і публіка, критика, натовп. Соромливість творчості	268
Розуміння (критика). Формальність поезії	272
Поетичність змісту. Ідеальність в поезії й науці	275
Види поетичної алегоричності	279
Вплив поезії. Героїзм	281
Мета в мистецтві. Чиста і дидактична поезія	283
Натхнення	285
Загальні властивості епосу. Про «Одіссею»	286
Бібліографія	290
Примітки	292
Іменний покажчик	298

Памятники эстетической мысли
АЛЕКСАНДР ПОТЕБНЯ
ЭСТЕТИКА И ПОЭТИКА СЛОВА
Сборник

Составители:
Иван Васильевич Иванько,
Альда Ивановна Колодная
Киев, «Мистецтво», 1985
(На украинском языке)

Зав. редакцією *С. М. Пільчевська*
Редактор *В. М. Кордун*
Художник *В. В. Красій*
Художній редактор *Ю. В. Бойченко*
Технічний редактор *Л. Л. Ніколенко*
Коректор *Н. В. Петухова*

Информ. бланк № 1634

Здано на виробництво 20.03.85. Підписано до друку 03.09.85. БФ 18195.
Формат 70×108¹/₃₂. Папір друк. № 1.
Гарнітура літературна. Друк високий.
Умовн. друк. арк. 13.3. Умовн. ф.-відб. 14,0.
Обл.-вид. арк. 16.36. Тираж 2000 пр.
Зам. 5—128. Ціна 1 крб. 70 к.

Видавництво «Мистецтво»,
252034, Київ-34, Золотоворітська, 11.
Київська книжкова фабрика «Жовтень»,
252053, Київ-53, вул. Артема, 25.

Потебня О. О.

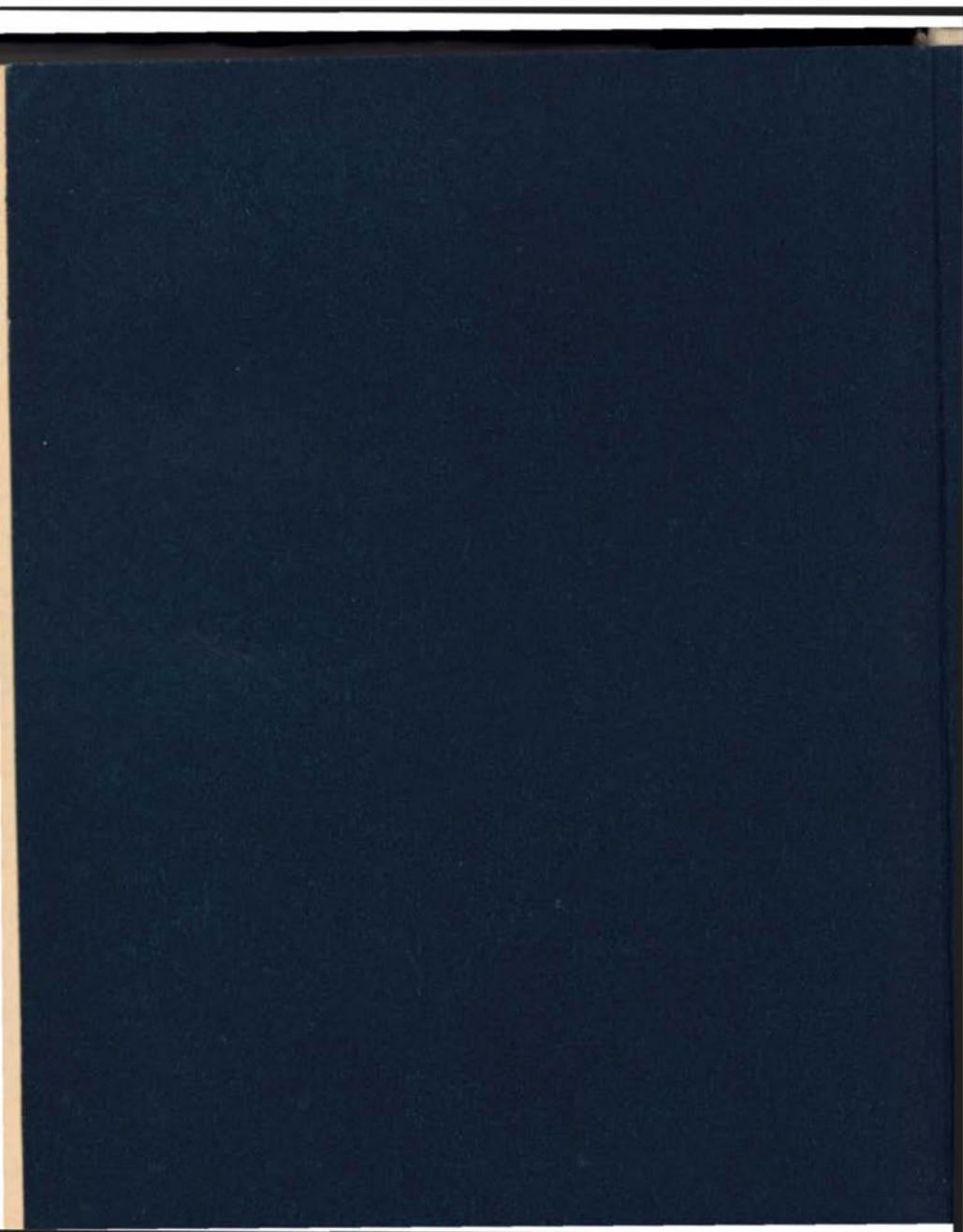
- П64 Естетика і поетика слова: Збірник. Пер. з рос. / Упоряд., вступ. ст., приміт. І. В. Іваньо, А. І. Колодної.— К.: Мистецтво, 1985.— 302 с.— (Пам'ятки естет. думки).

В опр.: 1 крб. 70 к. 2000 пр.

До збірника включено статті та фрагменти з творів і лекцій видатного мислителя-вченого, який зробив великий внесок у розвиток багатьох галузей гуманітарних знань — мовознавства, фольклористики, літературознавства, естетики та психології творчості, а його ідеї справили значний вплив на розвиток вітчизняної естетичної думки і мистецтвознавства. Розраховано на широкі кола читачів, які цікавляться питаннями теорії мистецтва, естетики, психології творчості, фольклористики та філології.

П 0302060000—165
М207(04)—85 22—85

87.8+83



І крб. 70 к.

Багатотомна серія «Пам'ятки естетичної думки» знайомить читача з найвидатнішими творами з питань естетики, які написали діячі вітчизняної та зарубіжної науки, культури, мистецтва. Серія охоплює твори мислителів античного світу, доби Відродження та просвітництва, російських та українських революціонерів-демократів. Щороку видавництво «Мистецтво» випускає книги цієї серії.



