

звучить його твердження: “Взагалі можна сказати, що в цих віршах більш чи менш виразно відбилася історія та еволюція думки українського народу, а точніше його більш освічених і більш самостійних верств, починаючи від кінця XVI століття до наших днів. У всій сукупності твори цього типу досі не тільки не були відповідно опрацьовані, але навіть не зібрані і критично не видані...” [5: т. 30: 240].

### Література:

1. Білик М. “Роксоланія” С. Ф. Кльоновіца. Латинська поема XVI ст. про Русь. Генезис, переклад і літературно-історичний коментар поеми. Дис. ... канд. філол. наук. – Львів, 1950.
2. Грушевський М. З історії релігійної думки на Україні (Друге, удосконалене видання). – Вінніпег, Мюнхен, Детройт, 1962.
3. Довгалевський М. Поетика (Сад поетичний). – К., 1973.
4. Прокопович Феофан. Сочинения. – Москва, Ленинград, 1961.
5. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
6. Чижевський Д. Історія української літератури. – Прага, 1942. – Кн. 2.

*Людмила Тарнашинська (Київ)*

## **До питання народження художнього образу в інтерпретаційному полі Івана Франка та Олександра Потебні**

Творчість як “ігрова модель Всесвіту”, що виникає в креативній свідомості на перетині безумовного та умовного [6: 378], здійсненна лише за умови презентації образу, який “відтворює буттєву, пізнавальну та чуттєву причетність людини до життя” [6: 378].

У різні періоди розвитку науки дослідники напрацьовували різні рівні різнопланової інтерпретації природи творчого процесу, який, проте, й досі залишається таємницею, а отже, дає підстави для різних інтерпретаційних моделей.

Те інтерпретаційне поле, яке витворилося довкола цієї проблеми у другій половині XIX ст. у зв’язку з розвитком європейської науки, зокрема, психології, філософії, лінгвістики тощо, оприявлене й іменами найвизначніших українських вчених – Івана Франка та Олександра Потебні, які зосереджували увагу на дослідженні психологічних механізмів мислення, зокрема художнього мислення як специфічного виду людської творчості. Вони простежили закономірності пластики народження образу, що передбачає когерентність свідомості й підсвідомості, особливо ж коли йдеться про творчість художню.

Праця І. Франка “Із секретів поетичної творчості”, що не втрачає своєї актуальності понині, з’явилася в епоху становлення позитивістської психології й естетики кінця XIX – початку XX ст. як результат зацікавлення досягненнями експеримен-

тальної психології, а тому, за спостереженням В. Мазепи, значною мірою ввібрала в себе настанову розгортання філософії як наукової субстанції, що узагальнювала б здобутки усіх конкретних – природничих і гуманітарних – наук [7: 128]. Вона є певною спробою витлумачити конфлікт між раціональним та ірраціональним, до певної міри примирити їх, а надто – досягнути й пояснити природу людського “я” не механічними принципами, а психологічними – ці Франкові тези ґрунтовно інтерпретувалися, зокрема у овідомій передмові Є. Адельгейма до окремого видання цієї праці [2]<sup>1</sup>.

У трактаті І. Франка з його динамічною моделлю творчого акту, в основі якої лежить домінанта підсвідомого, тієї “нижньої свідомості”, яка є вулканічним вмістилищем художніх образів (це означення вдало корелює до тих динамічних процесів, що там стихійно відбуваються), не знайдемо теоретичних побудов З. Фрейда та К.-Г. Юнга – у своїх психологічних засновках письменник щасливо оминув їх, поклавшись на власну інтуїцію доцільності і залишивши ті напрацювання для рефлексій наступним дослідникам. При цьому, на що й звертає увагу В. Мазепа, І. Франко показав, що категорія позасвідомого дотична до вирішення усіх питань філософії мистецтва, “навіть такого, здавалося б запозиченого з інших сфер, як ідейність і тенденційність художньої творчості” [7: 140].

З огляду на статус полемічності означеної І. Франком проблеми, шлях його трактату до цілкового вирозуміння й сприйняття був непростим. Досить згадати той факт, що в XIV томі творів І. Франка 1955 року видання вилучено ту частину його розвідки, де йдеться про перевагу в творчому процесі несвідомого, багатство, що його таять у собі “таємні скритки та схованки нашої нижньої свідомості”, а також подібність між “творчістю сонної і творчістю поетичної фантазії” [20: т. 31: 73–74]. Тож замість того, аби долучити трактат І. Франка до контексту досліджень європейської психологічної школи, його тривалий час вводили лише в “контекст літературно-критичних шукань рубежа ХХ ст.”, ставлячи на котурни концепцію впливу його психологічної праці на розвиток літературно-критичної думки, пом’якшуючи хіба що звинувачення на адресу письменника в тому, нібито він залишив поза межами дослідження “перспективу суспільно-історичного критерію” [5].

Наше ж завдання – ввести провідні тези Франкової концепції психології творчості у контекст потєбнянської “психолінгвістичної теорії літератури” (І. Фізер), керуючись дещо іншою засадничою метою: витворити уявний/умовний діалог, своєрідну інтеракцію між чільними дослідниками гуманітарних проблем другої половини ХІХ ст., спробу легітимізувати дискурс двох наукових практик в одному (суміжному/дотичному) інтерпретаційному полі, актуалізувавши взаємозв’язок їх концептуальних наукових рефлексій. Адже неординарні праці цих дослідників витворили/сформували своєрідне інтерпретаційне поле, широкий контекст поезики

<sup>1</sup> Треба зважати на ту обставину, що писалася вона в часі, коли нейропсихологічні процеси людського мозку здебільшого залишалися ще terra incognita, а над поясненням суті конфлікту Франкової концепції підсвідомого з апологетами “чистого реалізму”, що йде тільки від гасіо, тяжіли ідеологічні табу.

й естетики як “високої творчої функції людського духу” [20: т. 31: 114], занурений як у філософію мови (О. Потебня), так і в психологію творчості (І. Франко). З-поміж ключових його понять домінують такі, що покладені в основу психічних процесів: *перцепція* (від лат. *perception* – сприймання, пізнання) та *анперцепція* (від лат. *ad* – до та *перцепція*) – властивість сприймання, в якій виявляється залежність сприйняття людиною тих чи тих предметів і явищ об’єктивного світу від її попереднього досвіду та психічного стану в момент сприйняття.

До тих моментів, які мають принципове значення в інтерпретації О. Потебнею питань психології творчості, Р. Піхманець відносить, зокрема, такі: 1) специфічність такого виду пізнавальної (а не міметичної) діяльності, як мистецтво, зокрема й літературна творчість; 2) психофізіологічні характеристики таланту як внутрішньо-суб’єктивні первні творчої активності; 3) внутрішня динамічність процесуальної структури художньої творчості; 4) поетична образність як механізм, що приводить у дію психологічний закон художнього мислення; ці аспекти знайшли продовження у працях чільників психологічного літературознавства, як-от Д. Овсянико-Куликовського, Б. Лезина, А. Горнфельда та ін. [9: 20–25].

Обертаючись в одному силовому полі впливів тогочасної західної філософії та психології, обидва дослідники виходили з концепту неповторності кожного поступального руху, що розгортається у свідомості (й підсвідомості) людини як виявлення думки через мову; цей мисленнєвий акт виступає як творчий, а отже, неповторний (О. Потебня), а сам рух образної думки постає як особливе пластичне/рухоме розгортання ідей/образів підсвідомості й свідомості.

Франкова концепція домінанти не речей, явищ, ідей (як матеріалу творчості) [20: т. 31: 118], а домінанти творчої дії (творчого освоєння/опрацювання цих речей), коли важливим є не те, “щоб висловляти ідеї чи образи – все одно, свідомо чи несвідомо, а в тім річ, як висловлюється їх” (курсив наш. – Л. Т.) [20: т. 31: 115], цілком вкладається в уявлення О. Потебні, що в мистецтві найбільшим досягненням є образ, і саме він збуджує почуття в душі кожного реципієнта по-своєму [12: 166].

Якщо І. Франко окреслює простір художньої творчості як специфічної діяльності людської особистості, виокремлюючи цей процес кристалізації художнього мислення (мислення образами), що розвивається за своїми особливими психічними механізмами, з усіх інших видів людської дії-діяльності, то О. Потебня розгортає загальну тезу про діяльність людини в світі як безнастанний творчий процес, що відбувається через думку і слово.

Людина, об’єктивуючи довколишню дійсність, постає й постійно розвивається як творча особистість, адже в результаті її невинної мисленнєвої діяльності, оприявленої в слові, – фундаментальної тези-максими О. Потебні у поглядах на еволюцію свідомості, через анперцепцію нескінченного ланцюга вражень формується щоразу новий рельєф реальності як специфічного витвору свідомості.

Вважаючи, що “слово є першообраз і зародок пізнішої поезії і науки” [12: 178], О. Потебня виходив у своїх наукових працях із того, що в художньо-поетичному мисленні значення виражає себе в образі і подається через образ, а І. Франко якраз і

розгорнув динамічний рух моделі творчого акту (“Із секретів поетичної творчості”), серцевиною якого є перевага “нижньої свідомості”, що діє як “великий закон непропащої сили” [20: т. 31: 61], зберігаючи до часу в собі художні образи<sup>1</sup>.

Аби простежити рух художнього образу в інтерпретаційному полі І. Франка та О. Потебні, необхідно з’ясувати, чим же насправді є образ, без якого, на переконання О. Потебні, “немає мистецтва, зокрема поезії” [11: 83], оскільки поезія, за його ж визначенням, є мисленням в образах.

Як у реальному бутті, за О. Потебнею, “одне мистецтво є умовою існування іншого” [12: 162], що доводиться, зокрема, незамінністю одного з них іншим, так і в художньому творі один образ є умовою існування іншого, що ілюструє на численних прикладах свого трактату “Із секретів поетичної творчості” І. Франко.

Саме образ як “форма відображення і засвоєння людиною об’єктів світу” [3: 466], що виступає і як щось “натуральне”, і як щось “сконструйоване” [6: 378], є тим своєрідним екраном, що відображає роботу свідомості й підсвідомості. Вже внутрішня інтуїція сповіщає нам, зазначає Ж.-П. Сартр, що “образ не є річчю” [16: 101]. При цьому він вважає теорію свідомості, не оперту на образ, “хибною перцепцією, бо саме *образ* (курсив наш. – Л. Т.) є певною психічною реальністю, яку неможливо звести до чуттєвого змісту або конституювати її на основі цього змісту” [16: 105].

Як своєрідна психічна реальність, образ визначається цілим параметром (досить плинним) ознак та властивостей, які здобуваються на свою образну цілісність через певні психічні механізми.

“Під образом у власному, гносеологічному сенсі треба розуміти зовсім не будь-яке чуттєве враження, а лише таке, в якому явища, їх властивості, (форма, величина) і відносини предметів виступають перед нами як предмети або об’єкти пізнання. Це й становить основну характеристику сприйняття у власному значенні цього слова” [15: 74] – таке визначення вченого-психолога С. Рубінштейна<sup>2</sup> залишається переконливим і функціональним й понині.

Сучасна дослідниця філософії свідомості Н. Абрамова наголошує на такій суттєвій рисі: образ відображає навіть не сам об’єкт, а швидше те враження, яке склалося при взаємодії з ним, а відсутні деталі й ознаки з’являються в образі в результаті побудови, конструювання [1: 125]. Стосовно ж художнього образу, то тут “корективи в трактування образу вносить автор проекту, використовуючи при цьому, наприклад, свій внутрішній досвід. Причому, сама “добудова”, зазвичай,

<sup>1</sup> Сучасні українські дослідники, зокрема Р. Піхманець, досліджуючи проблеми художньої творчості в літературно-теоретичних працях І. Франка, зокрема звертають увагу на таку суттєву обставину: якщо О. Потебня простежував переважно психологічні механізми художнього мислення, зводячи їх здебільшого до поетичної образності, то “Франко під кутом зору душевної організації письменника досліджував, говорячи словами Гегеля, “яким чином художній твір належить внутрішньому життю суб’єкта”, що привело до оригінальної концепції творчості” [Див.: Піхманець Р. Деякі проблеми психології художньої творчості в літературно-теоретичних працях І. Я. Франка // Радянське літературознавство, 1987. – № 12. – С. 42–50].

<sup>2</sup> С. Рубінштейн – радянський учений, який сорок років прожив в Україні і в чий дослідженнях знаходимо й апелювання до праці І. Франка “Із секретів поетичної творчості”.

відбувається не вербально, залишається експліцитно не вираженою, а швидше обмежується тільки “впізнанням” [1: 123].

Отже, в широкому розумінні значення *образ* постає як універсальний (збірний) спосіб репрезентації знань про щось, причому обсяг його майже безмежний – від образу найдрібніших часток атомного ядра до образу Всесвіту. У словесній творчості такою моделлю віддзеркалення малого у великому, взаємоопозицією макро/мікрокосму може служити теза О. Потебні “...складний художній твір є таким самим розвитком одного основного образу, як складне речення – одного чуттєвого образу” [12: 159].

Інтегральність (за Н. Абрамовою) – найважливіша функціональна властивість образу: він сумує (соборує) об’єктивну чи суб’єктивну систему фактів/відчуттів. Другою визначальною властивістю є його симультантність, адже в будь-якому образі одночасно присутній увесь його зміст [1: 124]. Це можна означити як чуттєву соборність, трансцендентальність образу – ту модель трансцендентальності всесвіту, пізнання якої дається людині “відразу і цілком”, миттєво, ірраціонально – як осяяння.

“Образ – ОБР– Аз – це той (те), що виражає Божественне, творить Його цілісне бачення як єдність реального та містичного, видимого та екзистенційного засобами Мови, Діяльності та Середовища” [21: 100], де останні постають як архетипні чинники, що у взаємодії творять Національний Образ Ідеї, – так узагальнює уявлення про образ О. Хмельовський, для якого “Обр – це обрїй, межа, лик, обличчя, аз – його наповнення, разом – образ” [21: 280].

Загалом теоретичне осмислення образу розпочалося ще в античності, коли він термінологічно виступав як ейдос (eidos, idea, eikon, schema, morphe) і ніс у собі смислово амбівалентність, виступаючи як зовнішньою формою, так і позатілесною, незмінною сутністю. Задана Платоном парадигма розуміння образу як досконалого зразка (прообразу) для наслідування [3: 466], який є метою земних речей, що уподібнюються до неї й прагнуть до вищої ідеї, підтримана надалі Плотіном, несе в собі перший досвід обґрунтування апріорного знання. Арістотель акцентував на ментальній образності, доводячи неможливість мислення без образності, коли образ наслідує не суще, а можливе, несе в собі не одичне, а всезагальне, а отже, ідеальне.

Оскільки образ є своєрідним породженням свідомості (й підсвідомості також, про що варто говорити окремо), а свідомість є предметом онтології та метафізики, вивчення предмета передбачає різноплановість – як філософську, так і психологічну, художню, і нерідко ці площини неминуче перетинаються. Тим-то означена тема знайшла свій розвиток у Плотіна, Д. Юма, Б. Спінози, В. Лейбніца, І. Канта, Е. Гуссерля, З. Фрейда, Ж.-П. Сартра, Ж. Піаже, Л. Вітгенштейна, К. Ясперса, Т. Мітчела, Ж. Лакана, Р. Барта, Ж. Дельоза та ін. [3: 466–468].

Якщо взяти за основу типологію образу, розроблену Т. Мітчеллом, відповідно до якої існує 5 класів образів: 1) графічні (картини, статуї), 2) оптичні (дзеркальні, проєктивні), 3) перцептивні (чуттєві дані), 4) ментальні (сни, спогади, ідеї, фантазії), 5) вербальні (метафори, описи) [3: 468], то найдоцільнішими в інтерпретаційному

полі нашої проблематики є три останніх, при цьому, однак, варто внести одне суттєве уточнення: всі вони когерентно “присутні” у свідомості й підсвідомості митця.

Тут потрібне ще одне уточнення сучасної наукової думки, яка вже чітко ієрархізує різні ступені переробки мозком інформації та чуттєвих вражень: “...свідомість – це те, що має своєю сферою визначення людини як цілісності, підсвідомість – людини як сукупності підсистем і несвідоме – як окремих систем, що входять в організм” [4: 115].

При цьому зазначається, що вислови “підсвідомість” і “несвідоме” часто використовують як взаємозамінювальні. Однак є сенс у тому, щоб прийняти тезу, згідно якої несвідоме – це рівень інформаційних процесів, змісти яких особливо важко досягнути цілісними через їхню вкоріненість у тому пласті внутрішнього світу людини, який вона називає рівнем окремих субсистем, тоді як підсвідомість доступна людині як цілісність через те, що її сферою локалізації є рівень людини як сукупності підсистем.

Таке уточнення допомагає структурувати ту сферу чуттєвої та мисленнєвої діяльності людини, яка й визначає специфіку її художнього сприйняття та мислення.

Інтерпретаційне поле О. Потебні більшою мірою охоплює в себе роботу свідомості, а вже з тим підсвідомості, адже його першочерговою метою є довести тезу нетотожності мови й мислення, механізм того, як думка виявляє себе через мову<sup>1</sup>.

За І. Франком, саме шляхом асоціативної комбінації “зміслів”, яка розгортається в силовому полі певної “інерційності” й ланцюговості асоціативного мислення [12: 170–171], художнього переплавлення пережитих вражень, подій, картин, образів, що до часу дримають у “тайниках душі”, можна “відкрити наново” колись поглинуту емоційною сферою митця реальну дійсність як народження дійсності нової [див.: 18] – через повну гармонію “сеї еруптивної сили вітхнення з холодною силою розумового обміркування” [20: т. 31: 65]. Тобто для народження нової дійсності “пам’ять серця” вступає у складну психологічну взаємодію з “пам’яттю розуму”.

Ця взаємодія “пам’яті серця” й “пам’яті розуму” – як своєрідних синонімів до понять свідомості й підсвідомості – в інтерпретаційному полі І. Франка лежить в одній площині переконань і О. Потебні. Відповідно до його уявлень, спонукуваних тезами В. Гумбольдта, “...в кожному миттєвості життя все, що є в душі, розпадається на дві нерівні області: одну обширну, яка нам невідома, але не втрачена для нас, тому що багато чого приходить нам на думку без нових вражень ззовні, другу – відому

<sup>1</sup> Принагідно зазначимо, що в новітніх дослідженнях подібне питання залишається ще відкритим для наукових рефлексій. Так, М. Савельєва звертає увагу на те, що М. Мамардашвілі та А. П’ятигорський (Пятигорский А. Три беседы о метатеории сознания; вместе с М. Мамардашвили // Избранные труды. – Москва, 1996) наполягали на розрізненні свідомості “як постійної можливості самої себе і мовної форми її вираження”: “...для нас мовна форма розуміння свідомості не повинна накладатися повністю на сферу свідомості. Ми не можемо сказати: “Де є мова – там є свідомість”. Ми просто передбачаємо, що в нашому розумінні свідомість користується мовою, оскільки це розуміння есплікується. Стосовно ж самої свідомості як гіпостазованого об’єкта, то ми залишаємо питання про його стосунок до мови повністю відкритим”. Цит за: Савельєва М. Введение в метатеорию сознания. – К., 2002.

нам, що знаходиться в свідомості, дуже обмежену порівняно з першою. Свідомість – явище абсолютно відмінне від самосвідомості (яка здобувається людиною пізно, тоді як свідомість є повсякчасна якість його душевного життя), визначають як сукупність актів мислі, що насправді здійснюються в цю миттєвість. Таке визначення передбачає, що все в душі поза свідомістю не є дійсна думка (представлена у найширшому розумінні цього слова), а тільки прагнення до неї”, при цьому “щось змінюється в самій думці в той час, як вона входить у свідомість” [12: 96–97].

Тут доречним буде одне застереження: поняття свідоме/несвідоме/позасвідоме інтерпретуються обома дослідниками відповідно до їхніх уявлень та відповідно до потреби тлумачення тієї чи тієї частини теоретичного матеріалу, а отже, з погляду наших сучасних уявлень, спостерігаємо взаємозаміну цих понять – іноді складається враження, що сам матеріал диктує їм той чи той підхід, тобто наповнення цих термінів відповідним до моменту змістом [12: 97]. (Це вповні стосується й витлумачення такого метафізичного поняття, як душа). З огляду на це проблема потребує окремої розвідки.

Як зауважив І. Фізер, якщо внутрішню форму слова відносно просто визначити, оскільки О. Потебня ототожнював її з етимомом, то образ поетичного твору не піддавався такому ж легкому окресленню<sup>1</sup>. Чи не тому теорія О. Потебні, “незважаючи на центральну значимість внутрішньої форми”, не дає жодної дефініції поняття “образ”? [19: 37]. Отже, услід за І. Фізером, можна вести мову про образ “на основі потебнянської теорії як цілості” [19: 37], в якій, зокрема, розуміння художнього образу дослідником підноситься до максимального узагальнення: “...Художній образ, відносячись у хвилину створення до дуже тісного кола чуттєвих образів, тут же стає типом, ідеалом” [12: 157], де “ідеал має значення того, що перевершує дійсність” [12: 155].

Суттєвою для інтерпретації поглядів О. Потебні є така його дефініція: “Для кого поетичний образ є осердяч десяти, двадцяти, тридцяти окремих випадків, і для кого ці окремі випадки зв’язалися між собою й відтворили абстрагований висновок, для того поетичний образ змістовніший, багатозначніший, ніж для того, котрому він промовляє тільки те, що міститься в самому образі” [10: 521].

І. Фізер зазначає, що О. Потебня віддає перевагу другому образу “як інтелектуально потужнішому” [19: 38], тоді як для І. Франка ближчим є “вкріплений в душу образ” [20: т. 31: 87], оскільки він охоплює максимальне чуттєве наповнення. При цьому О. Потебня наголошує, що “внутрішня форма є теж центр образу, одна із його ознак, що переважає над усіма іншими” [12: 116], де під поняттям “внутрішньої форми” має на увазі зображення – на відміну від “зовнішньої форми” – артикульованого звуку.

Внутрішня форма, крім того, виступаючи ще й як “пам’ять внутрішньої форми” [12: 169], “крім фактичної *єдності образу*, дає також *знання цієї єдності*; вона є не

<sup>1</sup> І. Фізер вказує на існуючий дискурс поняття “внутрішня форма”, репрезентований в історичному розрізі працею Г. Шпета “Внутренняя форма слова / Этюды и вариации на тему Гумбольдта. – Москва, 1927).

образ предмета, а образ образу, тобто зображення” (курсив наш. – Л. Т.) [12: 116]. Утворена взаємозалежна позиція – єдність образу – знання цієї єдності виокремлює механізми творчого процесу і стосується здатності художника шляхом асоціативного мислення (чи радше осяяння) осягнути потрібне “одразу й цілком”.

Те, що І. Франко “замикає” в чуттєву сферу, якою переважно живиться художня образність, О. Потебня переносить у мовленнєву царину, де подібні процеси розглядає під власним кутом зору: “В сфері мови через зображення, що об’єднує чуттєву сферу і відділяє предмет від усього іншого, тобто такого, що надає йому ідеальності, встановлюється внутрішній зв’язок сприйняття, відмінний від механічного їх зчеплення” [12: 157].

Якщо І. Франко, простежуючи етапи творчого процесу, наголошує, що поетична, так само як і “сонна фантазія не любить абстрактів і загальників і залюбки транспонує їх на мову конкретних образів” [20: т. 31: 75], то О. Потебня, неначе розгортаючи цю думку “від зворотнього”, робить суттєве уточнення-узагальнення, відповідно до якого слово є “засобом усвідомлення єдності чуттєвого образу [...] слово є в той же час і засобом усвідомлення спільності образу” [12: 123].

Франкова засаднича настанова, згідно з якою духовна діяльність полягає у двох прикметах психічного устрою – “можливості репродукції вражень, які колись безпосередньо торкали наші змисли [...], другій прикметі того устрою, що одна така репродукована ідея викликає за собою іншу, цілі ряди інших ідей, ті знов [...] викликають дальші ряди ідей, і так без кінця” [20: т. 31: 65], зближується з поглядами О. Потебні щодо взаємодії “двох стихій апперцепції [12: 95], де апперцепція “є, звичайно, явище цілком внутрішнє” [12: 183] як результат невидимої внутрішньої роботи двох сфер – свідомості й підсвідомості, в результаті чого (і тільки так) народжується “дещо нове”, не схоже на жодне з цих двох попередніх [12: 95]. Дві стихії апперцепції – з одного боку, те, що сприймається й пояснює, з іншого – та сукупність думок і почуттів, якій підкоряється перше, і через яку воно пояснюється.

Розглядаючи слово як засіб апперцепції, О. Потебня зазначає, що при створенні слова, зарівно і в процесі мовлення і розуміння, що відбувається за одними й тими ж законами з твором, “отримане вже враження зазнає нових змін, ніби повторно сприймається, тобто, одним словом, апперципується” [12: 91].

Сугестивну силу слова/думки, що має принципове значення для концептуальної моделі руху образної думки І. Франка, О. Потебня трактує як міру впливу одних думок на інші, яка може, очевидно, залежати або від сили почуття, що їх супроводжують, або від їх ясності [12: 97].

Образи, що несуть у собі багатозначність, непрозорість, розмитість, не співвідносяться прямо з реаліями, вони насправді постають артикуляцією внутрішніх смислів слова, часто це артикуляція “невловимого” – того, що до певного моменту “неприступне для нашої свідомості”, лежить там приховане, “як золото в підземних жилах”, а проте керує нашою діяльністю “не раз далеко сильніше від усіх контраргументів нашого розуму” [20: т. 31: 61].

Художній твір постає в І. Франка результатом комбінації таких ідей/образів, “які



в звичайній уяві тільки з трудом можна звести до купи” [20: т. 31: 75] й “багатство і знородність” яких, утворених “способом комбінування” як “мовним” стрибком від зображення до значення (О. Потебня) за законами асоціації, і визначають головну прикмету поетичної фантазії [20: т. 31: 65].

Своєрідним трактуванням/розгортанням відомої тези І. Франка: “В тім пануванні над сферою нашої нижньої свідомості і в тій легкості комбінування лежить увесь секрет сили і багатства нашої сонної фантазії, та тут же лежить також увесь секрет сили і багатства поетичної фантазії” [20: т. 31: 74] можна назвати тлумачення О. Потебні: “Основні закони утворення рядів уявлень – це асоціація і злиття. Асоціація полягає в тому, що різнорідні враження дані одночасно або одне вслід за іншим, не знищують взаємно своєї самостійності” [12: 105].

Однак у просторі “царства фантазії” О. Потебня оперує загальними уявленнями, розуміючи її як “взагалі творчу здатність душі” [12: 154]. Звідси – досить контрастне розмежування “характеру явищ, що належать до обох цих царин” [12: 154] – царства фантазії й царства дійсності.

Чуттєвий образ, за О. Потебнею [12: 159], як такий здатний до розпаду і, відповідно, до зв’язку з іншими. Дослідник на прикладах доводить свої тези, згідно яких чуттєвий образ предмета з багатьма ознаками може скластися лише тоді, коли сукупність цих ознак стосуватиметься всіх інших [12: 114 ], і при цьому ізольований ряд сприйнятих не завжди повторюється в тому ж порядку, хоча “стихії його залишаються ті самі” [12: 115].

Саме момент найвищого осяяння, або, за словами І. Франка, “еруптивності його нижньої свідомості, т. є. її здібності час від часу піднімати цілі комплекси давно погребаних вражень і споминів, покомбінованих, не раз також несвідомо, одні з одними на денне світло верхньої свідомості” [20: т. 31: 64] (принагідно зазначимо, що в А. Макарова знайшла розвиток концепція про особливості рептиліанського мозку – ті найдревніші успадковані комплекси, латентна функціональність яких неминуче впливає на т. зв. сновидну творчість [8]), спонукає до розгортання цілий асоціативний ланцюг образних перевтілень.

По суті, йдеться про ті самі “вибухові” тенденції чи механізми психологічної динаміки глибин підсвідомого, які стали об’єктом дослідження К.-Г. Юнга. Переглядаючи Фройдівську концепцію творчості, К.-Г. Юнг дає своє психоаналітичне обґрунтування природи мистецької творчості, звертаючи увагу на праглибини “зачаття твору”: “Психологія Творчого є, власне кажучи, психологією жіночою, бо творчий твір проростає із несвідомих глибин, по суті, із царства матерів. Якщо гору бере Творче, то гору бере Несвідоме як формуюча життя доленосна сила на протигагу свідомій Волі, і Свідомість, часто безпорадно споглядаючи події, підхоплюється навалом якогось підземного потоку” [22: 105] – того високоемоційного стану душі, який у І. Франка тлумачиться терміном еруптивності або виверження, а в Ю. Липи – присутністю “янгола” [див.: 17].

Іншими словами, мусить настати момент “критичної маси” – тоді поет для “доконання сугестії” може (у І. Франка – мусить) “розворушити цілу свою духову

істоту, зворушити своє чуття, напружити свою уяву, одним словом, мусить сам не тільки в дійсності, але ще й другий раз, репродуктивно, в своїй душі пережити все те, що хоче вилити в поетичнім творі, пережити якнайповніше і найінтенсивніше, щоб пережите могло вилитися в слова, якнайбільше відповідні дійсному переживанню...” [20: т. 31: 45–46]. Саме на цій стадії динамічного творчого процесу і спрацьовує те, що О. Потебня називає “пам’яттю внутрішньої форми” [12: 169], яка, очевидно, впливає з психологічного синтезу того, що І. Франко означає “пам’яттю серця” і “пам’яттю розуму”.

І. Франко наголошує на особливому продукуючому значенні такого психологічного вияву асоціації, як імпульс, іскри творчої фантазії, що спонукає до незвичайного напруження нашої уяви, бо саме вона в стані збудження й піднесення може “викликати в душі те саме занепокоєння, напруження, ту саму непевність та тривогу, яка змальована в [...] віршах” [20: т. 31: 67], тобто те психологічне підґрунтя, на якому “виростає” нова художня дійсність. Причому, за І. Франком, саме в легкості та натуральності (несилуваності) “асоціювання ідей лежить увесь секрет поетичної принади” [20: т. 31: 68] того чи іншого вірша, бо саме таким чином досягається особлива пластика образу – та рухлива властивість поетичного образу “в категорії часу і руху” [20: т. 31: 105], на якій докладно зупиняється у своїй студії І. Франко.

Подібний внутрішній стан “занепокоєння, напруження” О. Потебня так само означає цілком конкретним і багатомістким поняттям *рух*, що вбирає в себе усю множинність і різноплановість цієї внутрішньої роботи. Увесь її механізм передано такою “формулою”: “Нове сприйняття, зливаючись із попереднім, неодмінно або вводить його у свідомість або, в крайньому разі, приводить у незрозумілий для нас стан, який назвемо *рухом* (курсив наш. – Л. Т.); але оскільки це попереднє сприйняття було дано разом, або взагалі перебувало у відомому зв’язку з іншими, то входять у свідомість і ці інші. Так через злиття утворюється зв’язок між такими уявленнями, які першопочатково не були поєднані ні одночасовістю, ні послідовністю своєї появи в душі” [12: 106].

Отже, в дослідженнях обох учених увиразнюється динамічний концепт руху, що є альфою та омегою розгортання художнього образу в просторі невпинного творчого акту.

Однак, і це зрозуміло, О. Потебня більше акцентує на метафізичних аспектах внутрішньої асоціативної роботи – для нього має важливе значення просторово-часовий континуум мозку людини, той результат синтезу сприйняття у розрізі часу, який перетворює час лінійний на час художній. При цьому в інтерпретаційному полі дослідника структурується часом сам акт пізнання й самопізнання через мистецький твір засобами думки й слова.

Проте і “невеличка екскурсія на поле естетичної метафізики” [20: т. 31: 119], як називає сам І. Франко підрозділ свого трактату “Що таке поетична краса?”, де потреба витлумачення поняття абстрактної “артистичної краси”, хоч і порівнюється з безплідністю дискусій про “душу” [20: т. 31: 113], все ж зближує Франків

інтерпретаційний простір із тим метафізичним простором мовотворення, у якому, за О. Потебнею, відбувається “келійна робота думки” – як значно пізніше явище людської свідомості, оскільки воно передбачає “в душі значний запас досвідченості” [12: 111].

Йдеться, очевидно, про поняття вищого, аніж сам механізм зародження й руху художнього образу, порядку, що стосується певних узагальнень і переведення одних шарів напрацьованого в інші, загальніші, системніші (як-то естетика), що можливе лише при оперуванні свідомістю попередньо напрацьованого або, іншими словами, омовленого часопростору, як нею самою, так і підсвідомістю.

Намагання поєднати психологічний механізм апперцепції та метафізичні уявлення приводять О. Потебню до такого висновку: “Чим вищим є розвиток духу, чим тоншими – відносини, якими він зв’язує між собою окремі думки, тим більше розширюється свідомість навіть для таких уявлень, які зв’язані між собою уже не простором або часом, а внутрішньою залежністю” [12: 104].

Розуміючи творчу діяльність людини “як перетворення існуючого” [13: 254], О. Потебня вкотре – що особливо важливо для інтерпретації Франкової студії – наголошує на безперервності цього процесу: “Зображення підіймаються з глибини душі, зчіплюються й тягнуться вервечками, складаються в чудернацькі образи або в абстрактні поняття, і все це відбувається саме собою, схід або захід світил, без того двигуна, що необхідний для лялькового театру” [12: 76].

Ще одне важливе спостереження О. Потебні, для якого, кажучи словами М. Гайдеггера, мова є “домом екзистенції”: “В мові поезія безпосередньо наближається до позбавлених будь-якої обробки чуттєвих даних; уявлення, що відповідають ідеалу в мистецтві, призначені об’єднувати чуттєвий образ, під час апперцепції слово доти не втрачає своєї особності, поки із чуттєвого образу не створило поняття і не змішалось із множинністю ознак цього останнього” [12: 165].

Треба віддати належне О. Потебні і в тому, що він намагається поєднати закони психологічної дії з законами рецептивної естетики, в полі якої когніція мовна виступає як акт інтерпретації, тим самим наче вказуючи шлях І. Франкові до розгортання його психологічно-естетичного дискурсу.

“...Ані сам факт висловлювання, ані зміст висловлюваних ідей не чинить краси” [20: т. 31: 115] – цей етап творення краси як еквівалента досконалого художнього твору, перенесений І. Франком у сферу форми, вдало доповнюється спостереженням О. Потебні, згідно якого є багато створених поезією образів, “в яких не можна нічого ні додати, ні відняти” [12: 165] – йдеться саме про завершальний етап складного процесу художнього творення, коли “напруга порівнювальної сили”, за О. Потебнею [12: 172], здатна виважити на терезах естетичного чуття, чи вдалося насправді авторові “сугестувати тобі свою думку” [20: т. 31: 45] й тим досягти такої довершеної форми твору, “яка би не тільки не затемнювала яркості того безпосереднього переживання, але ще й в додатку підносила б те переживання понад рівень буденної дійсності...” [20: т. 31: 46]. Однак друге неминуче залежить від першого – як причина і наслідок: “...чим легше апперципуються поетичні образи і

чим більша насолода, що випливає з цього, тим досконалішими – і завершенишими видаються нам ці образи” [12: 165], а отже, й сам художній твір.

Важливими видаються також переконання І. Франка та О. Потебні в тому, що “запаси” вражень відкладаються (пластуються) в людській свідомості й підсвідомості віками – упродовж поколінь, являючи, за трактуванням першого, “великий запас чуттєвих зворушень найрізніших людей і многих поколінь” [20: т. 31: 77], а в інтерпретації другого – створюються “розумовими зусиллями багатьох тисячоліть”, як, зокрема й мова, що несе в собі ознаки спадковості [12: 176, 182–183]. Ця теза особливо важлива з огляду на специфічну діяльність підсвідомості в народженні художнього образу – цей процес у сучасній добі зробив спробу дослідити А. Макаров [8].

Так само в інтерпретаційному полі І. Франка та О. Потебні зближуються їхні герменевтичні позиції. Як зазначає І. Франко, “не в тім, які речі, явища, ідеї бере поет чи артист як матеріал для свого твору, а в тім, як він використовує і представить їх, яке враження він викличе при їх допомозі в нашій душі, в тім однім лежить секрет артистичної краси” [20: т. 31: 178]. О. Потебня, оперуючи двома типами поетичних образів – як “правдивим відтворенням дійсності” [11: 67], так і таким, що “оживляється тим, хто його розуміє”, бо “говорить йому щось інше й більше, ніж те, що в нього безпосередньо включене” [14: 68], окреслює парадигму образного освоєння реальності у своєрідному діалозі, суб’єктами якого є творець і реципієнт. Натомість І. Франко, розгортаючи тезу про “модель резонансу” – як взаємопов’язаність творчого акту і сприйняття, звертає увагу на здатність художніх образів спричиняти сигнали, що викликають у душі читача, або, як він каже, повинні бодай будити у ній “певні суголосні тони як часті якоїсь ширшої мелодії”, збуджувати “певні тривкі вібрації, що не втихали б і по прочитанні твору” [20: т. 31: 46].

Означені “точки зближення” інтерпретаційного поля/дискурсу, витвореного працями двох видатних українських дослідників, не вичерпують теми, а лиш окреслюють шляхи до розширення цього теоретичного поля і певною мірою доповнюють напрацювання вчених, які безпосередньо займалися дослідженням природи творчого процесу [9: 22].

## Література:

1. Абрамова Н. Несловесное мышление. – Москва, 2002.
2. Адельгейм С. Эстетичний трактат Івана Франка і проблеми психології творчості // Франко І. Із секретів поетичної творчості. – К., 1969.
3. Азаренко С. Образ // Современный философский словарь // Под общей ред. В. Кемерова. – Москва, 2004.
4. Бескова І. Природа сновидений. Эпистемологический анализ. – Москва, 2005.
5. Будний В. Поетика і критика. (Праця І. Франка “Із секретів поетичної творчості” на тлі літературно-критичних шукань рубежа ХХ ст.) // Українське літературознавство. Респ. міжвідомчий наук. зб. – Львів. – 1987. – Вип. 48.; Див. також: Мороз О. Передісторія трактату Івана Франка “Із секретів поетичної творчості” // Жовтень. – 1985. – № 10.

6. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці, 2001.
7. Мазепа В. Філософія мистецтва (естетика) в загальнокультурному контексті // Мазепа В. Культуроцентризм світогляду Івана Франка. – К., 2004.
8. Макаров А. П'ять етюдів. Підсвідомість і мистецтво. Нариси з психології творчості. – К., 1990.
9. Піхманець Р. Психологія художньої творчості (теоретичні та методологічні аспекти). – К., 1991.
10. Потебня А. Из лекций по теории словесности // Потебня А. Эстетика и поэтика – Москва, 1976.
11. Потебня А. Из записок по теории словесности. Поэзия и проза. Тропы и фигуры. Мышление поэтическое и мифическое. – Харьков, 1905.
12. Потебня А. Мысль и язык. Вид. четверте, переглянute і виправлене, з вступ. ст. В. Харциева. – Одеса, 1922.
13. Потебня А. Эстетика и поэтика. – Москва, 1976.
14. Роменець В. Психологія творчості. – К., 2001.
15. Рубинштейн С. Бытие и сознание. – Москва, 1957.
16. Сартр Ж.-П. Воображение // Логос. – 1992. – № 3 (1).
17. Тарнашинська Л. “Боротьба з янголом” як народження “нової ясності”. Юрій Липа і деякі питання психології творчості // Творчість Юрія Липи в культурно-історичному контексті ХХ століття. Матеріали Всеукраїнської наукової конференції. Одеса, 27–28 квітня 2000. – Одеса, 2000.
18. Тарнашинська Л. Іван Франко – Юрій Липа – Богдан-Ігор Антонич: народження “нової дійсності”. До питання психології творчості // Шевченко – Франко – Стефаник. Матеріали міжнародної наукової конференції. – Івано-Франківськ, 2002.
19. Фізер І. Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні. Метакритичне дослідження. – К., 1993.
20. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
21. Хмельовський О. Теорія образотворення. – Луцьк, 2000.
22. Юнг К.-Г. Психологія та поезія // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів, 1996.

*Нонна Шляхова (Одеса)*

## **Автор і читач в естетиці Олександра Потебні та Івана Франка**

“Новітні методи дослідження літературних творів (структуральні, рецептивна естетика, герменевтичне прочитання, феноменологічна критика), про які сьогочасні вчені активно сперечаються, своїм корінням сягають у літературознавство попередніх періодів, зокрема, в науку про літературу другої половини ХІХ – початку ХХ століття”, – таким висновком розпочинає М. Гнатюк свої роздуми про співвідношення класичної та сучасної методик прочитання літературних творів [1: 20].