

DOI: <https://doi.org/10.31874/2309-1606-2019-25-2-14>
УДК 130.2

Юлия Моркина

Язык и поэтика: анализ концепций последователей

А.А. Потебни.

Часть II: Д.Н. Овсяннико-Куликовский, А. Горнфельд, Т. Райнов, П. Энгельмейер



Аннотация

*В 1907 – 1923 гг. в Харькове выходил неперIODический сборник трудов так называемой «Харьковской школы» – последователей А.А. Потебни и А.Н. Веселовского. Сборник назывался «Вопросы теории и психологии творчества». В данной статье проведен анализ трудов, вошедших в этот сборник и так или иначе связанных с теорией поэтического творчества. Мы показываем, что ряд мыслей, высказываемых исследователями «Харьковской школы» и поныне применимы в философии поэтического творчества. В данной статье мы анализируем применимость к современной философии поэтического творчества трудов **Д.Н. Овсяннико-Куликовского, А. Горнфельда, Т. Райнова, П. Энгельмейера**. Труды каждого из них мы рассматриваем с точки зрения их современности и своевременности для философии поэтического творчества, а также полезности для философии образования. Д.Н. Овсяннико-Куликовский анализирует лирическое чувство, возникающее у читателя-интерпретатора при чтении поэтического произведения. Мы подчеркиваем важность лирического чувства также и при обучении искусству. Горнфельд обращается к идеям Потебни, признавая любое художественное творчество символичным и иносказательным, а также постулируя бесконечное число возможных интерпретаций каждого художественного произведения. Этот факт также важен для процесса образования. Райнов пишет главу под названием «Лирика научно-философского творчества», в которой также рассматривает факторы, важные и для философии образования. В своем труде он рассматривает факторы, влияющие на восприятие индивидом решаемой и решенной задачи, которая вполне может быть обучающей. Наконец, Энгельмейер намерен основать свою науку о творчестве – Эврологию. Мы также показываем, что к его рассуждениям о творчестве может быть проведена параллель размышлений об обучении.*

Ключевые слова: язык, лингвистика, поэзия, образование, поэтика, художественное творчество, лирическая эмоция, произведение, историческое развитие.

Представление о механизмах понимания и мышления, о которых много говорят последователи известного языковеда 19 века А.А. Потебни, дают в руки обучающему теоретическую основу обучения. И хотя как языкознание, так философия творчества и философия образования продвинулись с тех пор далеко вперед, мы советуем прислушаться к тому, что говорят Потебни и его последователи об изначальной поэтичности языка и его единицы – слова. Ведь из этого его свойства (как и из его структуры) вытекает то, как мы им пользуемся для познания мира и для обучения как направляемого познания. Из изначальной поэтичности языка вытекают определенные особенности творчества, общения, обучения с его помощью.

Все, что говорится о поэзии и поэтике как изначальному аспекту как творчества, так понимания, может представлять собой вклад в философию образования.

Сборник «Вопросы теории и психологии творчества» является не периодическим изданием, выходящим под редакцией Б. А. Лезина с 1907 по 1923 г. в г. Харькове. В первых выпусках сборника разрабатывались преимущественно психологическая поэтика А. А. Потебни, историко-сравнительная поэтика А. Н. Веселовского. Со временем тематика сборников расширялась.

В первой части данной статьи мы анализировали вклад в данный сборник таких исследователей творчества и последователей в этом исследовании А.А. Потебни, как В. Харциев, Б.А. Лезин. Нашей основной мыслью являлось утверждение о том, что как теории А.А. Потебни, так его последователей могут быть далее развиты и ассимилированы современной философией творчества. Утверждения А.А. Потебни о языке как элементарной форме поэзии и рождении слова естественного языка как поэтическом акте, с нашей точки зрения, не устаревает. Его философское чутье ведет нас в нашем анализе поэтических текстов как развернутых отражений языковых процессов.

Во второй, данной, части нашей статьи мы рассмотрим работы такого авторитетного исследователя как Д.Н. Овсяннико-Куликовский, а также труды Т. Райнова, А. Горнфельда, И. Энгельмейера. Все эти труды собраны в многотомном издании «Вопросов теории и психологии творчества». Несмотря на название сборника, отсылающее к психологии, данные труды могут быть с полным правом названы философскими.

Д.Н. Овсяннико-Куликовский

В разбираемом нами сборнике Д.Н. Овсяннико-Куликовскому принадлежат статьи: «Из лекций об основах художественного творчества» и «Лингвистическая теория происхождения искусства и эволюции поэ-

зии». Авторитет Д.Н. Овсяннико-Куликовского признают его собратья по перу, в том числе Б. Лезин. Как и все авторы, писавшие в данный сборник, Овсяннико-Куликовский – последователь А.А. Потебни.

Пп. 1. Лирическое чувство по Овсяннико-Куликовскому

Задачей своей части вклада в общую книгу Овсяннико-Куликовский ставит установление основных научных понятий, относящихся к психологии художественного творчества. Как и Потебня, Овсяннико-Куликовский рассматривает язык и поэзию в исторической перспективе, начиная свой анализ с доисторических времен, он даже сосредотачивается на исторической перспективе больше, чем Потебня. От Потебни он перенял также упор на такие науки, как языкознание и психология для анализа языка и поэтического творчества. Проблема состоит в том, как определить искусство? К решению этой проблемы автор подходит пошагово. Искусство, по Овсяннико-Куликовскому, создается актами мышления. Чем искуснее и искусственнее выражение психического процесса жестом, словом, звуком, чем оно сложнее, тем больше в нем, по Овсяннико-Куликовскому, элементов мысли. Художественное творчество, искусство Овсяннико-Куликовский понимает как реализацию потребности человека выразить себя. Эту потребность необходимо принимать во внимание при творческом обучении. Художественное творчество Овсяннико-Куликовский ставит рядом с творчеством религиозным, метафизическим, научным, научно-философским и техническим. На вопрос об основе любого творчества он отвечает, что все виды творчества опираются на акты мышления. И в то же время, все эти виды творчества «естественно рождаются и психологически классифицируются вместе с языком, понимаемым как работа мысли и психическая функция» (Овсяннико-Куликовский, 1911: 3). Язык как явление, по Овсяннико-Куликовскому, также основывается на глубокой человеческой потребности выразить себя. В соответствии с этим, исследователь считает необходимым, сводя сложное к простому, открыть в языке элементы, из которых возникли в процессе эволюции высшие формы творчества, в том числе художественного. Овсяннико-Куликовский ищет определение, которое было бы применимо одинаково к искусству образному и искусству лирическому (здесь надо оговориться, что поэтическое искусство, поэтические приемы Овсяннико-Куликовский делит на образные – где преобладает образ – и лирические – с безобразным преобладанием лирического чувства, о котором подробнее мы скажем далее). Исследователь обращает внимание на то, что обыкновенно искусство определяют как образное воспроизведение действительности. Но под это определение не подпадает музыка, а также лирическая поэзия, т.е. та часть поэзии, которая, по Овсяннико-Куликовскому, воспроизводит безобразные мыс-

ли, а также чувства и настроения. Кроме того, о самих чувственных образах, воспроизводимых в искусстве, Овсяннико-Куликовский уточняет, что это должны быть *типичные* образы (Овсяннико-Куликовский, 1911: 4-5), воспроизводящие тип явления, осмысляемого в процессе художественного творчества. Один из шагов к решению проблемы о сущности искусства представляет собой определение: «После всего сказанного мы можем определить *образное искусство* так: оно есть умственная творческая деятельность, создающая художественно-типичные образы, т. е. *такие индивидуальные образы, которые наделены обобщающей силой*» (Овсяннико-Куликовский, 1911: 4-5).

Правда, он сам оговаривается, что определение это также не подходит к лирическому творчеству. «Установленная нами формула достаточно широка для того, чтобы под нее подошли все виды *образного искусства*. Но она не распространяется на *искусство лирическое*, в котором образы либо совсем отсутствуют, либо играют роль второстепенную. В лирике воспроизводятся *чувства и настроения*; образы же, если они есть в данном лирическом произведении (так это – в лирической живописи, т. е. в пейзаже, в картинах природы), служат только *способом выражения* чувств и настроений» (Овсяннико-Куликовский, 1911: 7). В этом еще остается проблема. Как автор решает ее? Он делает следующий шаг.

Овсяннико-Куликовский пишет о «психологии лиризма» (Овсяннико-Куликовский, 1911: 7). Лирическое произведение, по Овсяннико-Куликовскому, отличается тем, что вызывает в его читателе определенные чувства или настроения. Он сравнивает чувства и настроения, вызываемые чтением лирической поэзии, с чувствами и настроениями, в которые нас ввергают события нашей действительности. «Из этого сопоставления оказывается, что та первая «грусть» в то первое «грустное настроение» (обозначим их, для краткости, буквами SP*) отличается от вторых аналогичных им по содержанию и по «окраске» чувств и настроений (обозначим их через SN**) прежде всего, тем, что они не причиняют той душевной боли, какая причиняется последними, – что в них (SP) нет ничего *личного* (эгоцентрического): человек грустит или скорбит, но эта грусть и скорбь не задевает его за живое, она – не его, личная, скорбь или грусть, а какая-то общая, и кроме того, она смягчена, просветлена, преобразована действием какого-то другого чувства, придающего ей что-то отрадное, превращающего ее из страдания в наслаждение» (Овсяннико-Куликовский, 1911: 8). Поэтическое (искусственно вызванное) чувство, по Овсяннико-Куликовскому, таким образом, сложнее вызванного естественным ходом жизненных событий. Эта сложность обусловлена добавлением к остальным психологическим факторам «лирического чувства», действие которого – в психологической переработке соответствующих чувств и настроений. Лирическое чувство ве-

дет поэта при создании им лирического произведения. То, что мы сами испытываем лирическое чувство при чтении данного произведения, по Овсяннику-Куликовскому, говорит о том, что все мы в душе поэты. Лирическое чувство, по его мнению, участвует в создании не только чисто лирических произведений, но и образных поэтических произведений – оно участвует в создании образов и в художественном созерцании действительности. Он пишет, что «в этой роли оно известно под именем “вдохновения”» (Овсяннику-Куликовский, 1911: 8). Отметим, что так называемое «лирическое чувство» также ждет своего более детального анализа в феноменологии творчества – абстрагируясь от того, что по этому поводу может сказать психология. Оно ждет именно философского осмысления, каковое, с нашей точки зрения, и пытается представить читателю Овсяннику-Куликовский.

«Вдохновение» же или «лирическое чувство», руководившее поэтом при создании поэтического произведения, ответственно и за понимание этого произведения читателем. «Если образы поняты правильно, то читатель улавливает мысль художника и переживает, так сказать, повторяет весь процесс его творчества. *Понять художника значит повторить процесс его творчества*» (Овсяннику-Куликовский, 1911: 11). И лирическое чувство, и образ Овсяннику-Куликовский объединяет под понятием *стимула, возбудителя* творчества, как поэта при создании произведения, так и читателя, понимающего для себя это произведение. Такое понимание, по Овсяннику-Куликовскому, обусловлено тем, что мы *повторяем* для себя в мысли процесс создания произведения автором (мысль, с которой можно было поспорить). Процесс понимания Овсяннику-Куликовский описывает в соответствии с учением Потебни, как возникновение движения мысли в сознании читателя под воздействием поэтического произведения, созданного автором, прежде всего, в своем сознании. В соответствии со своими рассуждениями, исследователь дает очередное определение искусству: «Пользуясь этими понятиями, мы дадим следующую формулу, которая будет одинаково пригодна, как для искусства образного, так и для лирики: *Искусство есть умственная творческая деятельность, направленная на постижение и развитие человечности и орудующая особыми стимулами (возбудителями) творчества, которыми служат образы (типичные, символические и иные) и лирическое чувство*» (Овсяннику-Куликовский, 1911: 11).

Итак, созданию поэтического произведения (как образного, так и лирического, без образов) предшествует «лирическое чувство», которое Овсяннику-Куликовский приравнивает к «вдохновению». Чувство это отличается возникновением «спокойного, тихого» настроения, которое «можно было бы назвать «созерцательным». В созерцательном настроении поэт рассматривает собственные мысли и чувства как бы

через призму этой тихой созерцательности и, соответственно, он может выразить их в произведении так, что состояние созерцательности прибавляется к ним, изменяет их как для самого автора, так и для читателя, впадающего при чтении лирического произведения также в «лирическое чувство». «Как видно из «показаний» Пушкина и Тургенева, «лирическое настроение» (SL) есть чувство *успокаивающее, умиротворяющее, вносящее порядок и гармонию в разброд мыслей и чувств*. Оно отвлекает внимание от низших впечатлений, направляет его внутрь («и забываю мир...»)» (Овсяннико-Куликовский, 1911: 10). Но лирическое чувство как вдохновение, по Овсяннико-Куликовскому, не пассивная созерцательность, но активная сила, вызывающая к жизни мощные поэтические произведения.

Концепция Овсяннико-Куликовского о лирическом чувстве может стать основой для разработки особых приемов образования, особенно касающихся культурологических предметов – при обучении поэзии, живописи, скульптуре. При обучающем разборе поэтических текстов следует обращать внимание на лирическое чувство и его отличие от чувства реальной скорби, вызываемой травмирующими событиями. Следует обратить внимание обучаемых на это различие, и это также будет являться хорошим поводом поговорить об авторе, эмпирическом и лирическом герое, об их различиях и особенностях.

Пп. 2. Лингвистическая теория Овсяннико-Куликовского

Овсяннико-Куликовский также разрабатывает лингвистическую теорию происхождения искусства и эволюции поэзии. Его «лингвистическая теория», как он сам ее обозначает, – это гипотеза о происхождении искусства в целом и поэзии, в частности. Разрабатывая эту гипотезу, он замечает, что в языке содержится много поэтических элементов. Это и образы вообще, и те образы, которые известны под названием тропов (метафора, метонимия, синекдоха) и, во-вторых, это лиризм, входящий в состав человеческой речи. Язык Овсяннико-Куликовский понимает не как материал поэзии, но как ее орган: «Поэзия относится к языку, как функция к органу» (Овсяннико-Куликовский, 1911: 21). Он пишет: «Художественное творчество возникло силою эволюции языка; развитие творчества заключено в пределах эволюции языка, т. е. искусство, возникшие из языка, не обособилось от него, не пошло по своему особому пути развития, а осталось, если можно выразиться, в недрах языка» (Овсяннико-Куликовский, 1911: 21). В соответствии с этим он указывает, что поскольку всякое сказанное слово есть факт языка (как и целая фраза), то любое поэтическое произведение, сколь угодно *сложное*, останется *фактом языка*. Овсяннико-Куликовский ссылается на Вильгельма Гумбольдта, который указывал на то, что язык есть деятельность, работа,

и что этой работе присущ признак художественности. Согласен в этом Овсяннико-Куликовский также с Потебней, указывающим на то, что всякое слово языка есть единица поэтического, всякое образование слова – это поэтическое творчество. Но далее Овсяннико-Куликовский делает очень спорный шаг. Он указывает на то, что лингвистическая теория «претендует объяснить происхождение и природу не только поэзии, но и других искусств, исходя из мысли, что явления одного порядка должны иметь одно и то же происхождение, одну и ту же природу» (Овсяннико-Куликовский, 1911: 22). В соответствии с этой мыслью он отмечает, что другие искусства (живопись, скульптура, музыка) должны рассматриваться наряду с поэтическим искусством как однопорядковые с ним и, соответственно, их происхождение, их элементарные формы должны также брать начало в языке. Произведения живописи и скульптуры, по Овсяннико-Куликовскому, такие же факты языка, как и поэтические произведения, наряду с лирическим стихотворением, поэмой, драмой, повестью, романом. Даже произведения музыки и архитектуры Овсяннико-Куликовский, стараясь быть последовательным, причисляет к фактам языка, причем не языка в расширенном смысле, причастность всех искусств к которому мы можем допустить, – языка как всех знаковых систем человечества – но он имеет в виду язык в узком смысле этого слова – язык вербальный. Овсяннико-Куликовский считает, что его мысль не будет так парадоксальна, если рассматривать процесс художественного творчества, а не его готовый результат. Художник, пишет он, творит образы, которые и выражаются в его художественном произведении. Образы же эти, считает он, изначально, при своем рождении имели вербальную природу, т.е. художник мог их описать и описывал для себя словами. Это образы-типы, образы-портреты, образы-символы, различные сочетания образов. По Овсяннико-Куликовскому, любое художественное произведение, будь то картина, скульптура, архитектурное сооружение и т.д., есть *перевод* изначально словесно сформулированных образов на «язык» пластики, живописи и даже музыки. Все образное в искусстве для него по существу словесно и составляет явление языка. Овсяннико-Куликовский анализирует также лирику в искусстве, рассмотренную им также ранее при анализе «лирического чувства». Лирика, по его мнению, может принимать разные формы, развиваясь из одного синкретического источника на протяжении эволюции человека и его языка. В настоящее время, по Овсяннико-Куликовскому, мы имеем: словесную лирику, музыкальную, живописную, архитектурную лирики. Лиризм произведения, по его понятиям, означает также его определенную ритмическую организацию – лирика означает определенный ритмизм, «психологический ритм». Делая экскурс в доисторическое время эволюции человечества и его языка, Овсяннико-Куликовский пишет: «Едва ли мож-

но сомневаться в том, что первобытная лирика предшествовала возникновению членораздельности звуков речи (выработке артикуляции) и постепенно слагавшейся и упрочивавшейся ассоциации – звуковых комплексов с различными представлениями. Первобытный «лиризм» по необходимости входил в состав этих ассоциаций, – и в течение долгих веков язык человеческий являлся не столько орудием повседневного обмена, сколько языком приподнятых душевных состояний, эмоций, по большей части коллективных, и, наконец, спутником совместной работы. Иначе говоря, он был *примитивным искусством* и при том – лирическим» (Овсяннико-Куликовский, 1911: 24-25). Возникшие из первобытной лирики архаические искусства (пение, поэзия, музыка) он признает «фактами архаического языка» (Овсяннико-Куликовский, 1911: 25). Первобытная синкретическая поэзия понимается Овсяннико-Куликовским как факт языка, но языка архаического, стоящего на нижней ступени развития. Как и Харциев, он признает следующей ступенью развития языка и поэзии *национальные язык и поэзию*. Исследователь, пишет он, должен задаться вопросом о переходе поэзии из донациональной фазы в фазу национальную и в связи с этим поднять также вопрос о возникновении национального языка и национальной психологии. Он может проследить также «развитие функции речи, как орудия создания индивидуальной мысли» (Овсяннико-Куликовский, 1911: 29). подводя итог своему изложению лингвистической теории происхождения искусства, Овсяннико-Куликовский пишет: «Теория происхождения искусства из языка не отрицает существования доязычных и дочеловеческих прецедентов искусства. Но теория ставит вопрос так: эти прецеденты могли превратиться в настоящее искусство только в языке человеческом, и их эволюция, как искусства, начинается с того момента, когда язык стал выражением представлений и когда в нем явственно обозначились две стороны: поэтическая и *прозаическая*» (Овсяннико-Куликовский, 1911: 31).

Как и остальные исследователи, взгляды которых мы проанализировали в данной статье, Овсяннико-Куликовский является последователем Потебни и рассматривает поэзию и ее происхождение в рамках лингвистического и психологического подходов с позиции их развития, присутствующего времени его жизни и творчества.

Из лингвистической теории происхождения поэзии и других искусств (хотя я и считаю ее ложной) можно сделать выводы о *взаимоотношениях* обучающего и обучаемого. Они заключаются в том, что, получая от обучающего задание, обучаемый переформулирует его в речи про себя и в этой речи также сначала выстраивает процесс мышления и затем формулирует ответ. Так что неверная с точки зрения творения предметов искусства, теория может быть верна как с точки зрения вос-

приятия этих предметов, так и *в части* решаемых обучаемым учебных задач. О внутренней речи писал Л.С. Выготский, создавая ее концепцию и описывая ее роль в развитии ребенка и обучении.

А. Горнфельд

Свои взгляды на творчество и его понимание излагает А. Горнфельд в статье «О толковании художественного произведения». Все, что он говорит о толковании художественного произведения интерпретатором будет верно для разбора произведений обучаемым.

Ранее, пишет он, истолковать художественное произведение, понять его, значило для исследователя отыскать идею, вложенную в произведение автором.

Здесь, как и в случае спора о научном законе, пишет Горнфельд, кажется бесспорным, что существует единое, единственно верное толкование художественного произведения, а именно, то, которое известно автору и которое сам автор дает своему произведению. Можно ли спорить о едином смысле художественного произведения, о его единственном смысле, задается вопросом Горнфельд и отвечает: «Мы выросли в убеждении, что можно и должно». Старые учебники словесности, отмечает он, повторяют слова о том, что поэт выражает идею не отвлеченно, но в живых образах, создаваемых его фантазией, но при этом выражаемая в ярких образах идея – одна, и она отличается определенностью и по прочтении поэтического произведения в сознании читателя остаются «мысли, чувства и образы, группирующиеся около одной общей идеи» (Горнфельд, 1916: 3).

В новейшем из учебников, пишет Горнфельд, утверждается, что кроме своего содержания, сочинение может заключать в себе идею, т.е. мысль, которая должна являться в сознании читателя на основании сочинения или под его влиянием. При этом, если мысль является на основании произведения, то она может быть из него логически выведена, если же «под влиянием», то она внушается читателю посредством воздействия произведения на его душу. Иногда, как это бывает в басне, автор сам ясно высказывает идею произведения. Пример басни, пишет Горнфельд, здесь особенно поучителен. Ведь именно на примере басни А.А. Потебня показал, как могут быть разнообразны и разноплановы толкования и применения поэтического произведения. Горнфельд отмечает:

«Если басня принадлежит к художественным созданиям, то во всяком случае нравоучение ее автора для нас не обязательно. Это один из возможных выводов, не больше. Мы применяем ее как пословицу, там где она подходит, совершенно не справляясь с тем, какой конкретный

случай, какой вывод, какую идею имели в виду ее создатель – индивидуальный художник или творец-народ» (Горнфельд, 1916: 4).

Итак, Горнфельд отвергает изложенное в старых а также современных ему учебниках словесности, решение вопроса о единственно возможном и верном толковании поэтического произведения и о том, что оно ясно ведомо автору, создавшему данное произведение.

Горнфельд обращается к идеям Потебни относительно многообразия возможных толкований и применений любого поэтического произведения, как и любого слова в языке (Потебня ведь признает любое слово естественного языка элементарной формой поэтического произведения). Для Потебни (Горнфельд признает его учение передовым для современной ему теории искусства) любое художественное произведение символично (как и любое слово естественного языка) и иносказательно. Поэтому многообразии его толкований и применений бесконечно. Его рассуждение и выводы таковы: если бы было возможно единственно верное прозаическое толкование поэтического произведения (а прозой Потебня называет слова и произведения, потерявшие свое иносказательное образное представление и состоящие на настоящий момент только из фонемы и значения), если бы в прозе возможно было единственно верно истолковать поэтическое произведение, то само произведение было бы не нужно. Если бы идею поэтического произведения можно было исчерпать в форме единой абстракции, то собственно поэтической мысли здесь не было бы применения, невозможны и не нужны были бы образы, символы, иносказания, составляющие, по Потебне, саму суть поэзии в слове. То, что сказано в образе и посредством образа, пишет далее Горнфельд, не существует и не может существовать в сознании поэта в форме отвлеченной идеи. Иначе поэт выражал бы в своем произведении не поэтический образ, но эту сухую отвлеченную идею, и собственно поэтическому здесь не было бы места. Откуда же берется идея в произведении? По Горнфельду, идею в произведение вкладывает тот, кто его воспринимает, толкует, «кто им пользуется для уяснения жизненных явлений» (Горнфельд, 1916: 5). Толкований же таких и разъяснений, а также применений для уяснения жизненных явлений может быть столько, сколько у поэтического произведения читателей, каждый из которых является личностью и имеет право на собственное истолкование художественного произведения.

Для педагогики здесь важно признавать обучаемого личностью, имеющей право на самостоятельное толкование художественного произведения. Обучающий может при помощи наводящих вопросов «подталкивать» обучаемого к определенному способу толкования, но при этом полностью передать свой смысл толкования обучаемому обучающий не может. Еще в соответствии с воззрениями Потебни (и Горнфельд им сле-

дует) при интерсубъективном общении говорящий (а мы можем сказать и обучающий) не передает смысл говоримого напрямую слушающему, но слова говорящего индуцируют в слушающем собственное *движение мысли*, порождая собственную интерпретацию говоримого. Когда же речь идет о преподавании теории искусства на конкретных примерах, обучающий должен быть готов к многообразию интерпретаций обучаемых, а также должен быть готов признать их правоту как личностей. То, что он может сделать – рассказать обучаемым неизвестные им факты о разбираемом произведении и об авторе – так можно скорректировать интерпретацию разбираемого произведения обучаемыми.

Горнфельд приводит как свидетельство слова Гете о том, что он сам (как поэт) нигде в своих произведениях не стремился к воплощению заранее готовой абстракции, но воспринимал и поэтически перерабатывал жизненные впечатления, пестрые и разнообразные, какие только могло доставить ему воображение. Гете как поэту оставалось переработать поднесенные воображением жизненные впечатления и постараться подать их так, чтобы читатель воспринял их настроение так же, как воспринимал его сам Гете. Поэт писал: «чем недоступнее рассудку произведение, тем оно выше» (Горнфельд, 1916: 6). Ближайшее и необходимое следствие такой иррациональности поэтических произведений, на которую указывает Гете, по Горнфельду – равноправие их различных толкований. Здесь Горнфельд снова цитирует Потебню, который писал:

«Слушающий может гораздо лучше говорящего понимать, что скрыто за словом, и читатель может лучше самого поэта постигать «идею» его произведения. Сущность, сила такого произведения не в том, что разумел под ним автор, а в том, как оно действует на читателя или зрителя, следовательно в неисчерпаемом возможном его содержании» (Горнфельд, 1916: 6).

Нет ни единственно верного объективного содержания, пишет Горнфельд, ни раз и навсегда данного смысла поэтического произведения, ни единственной известной автору идеи произведения. Есть, по Горнфельду, лишь образ как неподвижная форма для всего этого. Образ сам по себе неподвижен, но он рождает в читателе содержания. Здесь Горнфельд снова придерживается учения Потебни, считавшего, что при понимании поэтического произведения, появившегося вследствие движения мысли в сознании автора, в читателе происходит его собственное движение мысли, ассоциирующейся с прочитанным произведением. Смысл не передается из рук в руки, но заново индуцируется в сознании читателя и зависит от содержания и возможностей этого сознания. Идея о многообразии возможных интерпретаций поэтического произведения как никогда актуальна для современной философии. Интересным является утверждение Горнфельда о неподвижности поэтического

образа как единой формы для множества различных толкований. Поэтический образ при этом как бы помещается им в «третий мир».

Горнфельд так анализирует художественное произведение:

«Совершенно ясно, что художественное произведение есть некое органическое целое, система, элементы которой находятся в теснейшей зависимости друг от друга. В этой системе нет ничего более или менее важного, более или менее выразительного; каждая – и самая ничтожная – ее часть говорит о целом, говорит за целое» (Горнфельд, 1916: 7).

Итак, рассмотрение художественного произведения как целостной и сложной системы мы находим полезным для себя при нашем анализе смыслов в поэтическом творчестве. Поэтическое произведение мы можем рассматривать как сложную идеальную систему смыслов. Здесь возникает еще одна проблема: как сопрягаются между собой отдельные элементы художественного произведения?

По Горнфельду, законом для соотношения между собой элементов художественного произведения (ритма, содержания, образов, сюжета, тенденций) является не соответствие действительности, а внутренняя логика элементов, соединяющихся между собой органически и органически друг другу соответствующих. Так поэтическое произведение, по Горнфельду в том числе, представляет собой сложную и целостную систему. Форма и содержание здесь органично соответствуют друг другу, образуя единое целое, определяемое единым законом целесообразности или законом стиля. Так, он приводит пример из театрального искусства: «подмостки означают мир» не потому, что в пьесах отражается человеческая жизнь, но потому, что спектакль в целом есть «целокупная система», в которой уравновешены все отдельные элементы и воплощается единый замысел – выдерживается закон стиля. И даже, если пьеса не похожа на жизнь, даже, если имеет место гротеск, – действует закон стиля и пьеса представляет на театральных подмостках созданный режиссером особый мир, по-своему задевающий зрителя.

Помимо статики художественного произведения, поэтического в том числе, по Горнфельду, имеет место и его динамика.

Для Горнфельда как исследователя особую ценность представляет мысль о том, что художественное произведение живет, и живет своей собственной жизнью. Раз созданное своим автором, произведение потом приобретает автономию. Созданное в сознании автора и воплощенное в материальном носителе, оно становится от автора независимым. За дальнейшую жизнь произведения, заключающуюся в том числе в динамическом изменении его смысла, отвечают интерпретаторы – создатели произведения. Произведение становится «орудием творчества воспринимающих». Это произведение, по Горнфельду, необходимо нам потому, что оно содержит ответы на наши вопросы: такие вопросы, ко-

торые художник, автор не ставил себе и которые он не мог даже предвидеть.

Что же происходит со смыслом произведения, уже написанного автором и живущего своей жизнью для читателей?

Смысл единожды написанного и отрешенного затем от автора поэтического произведения, по Горнфельду, изменяется в соответствии с динамикой самостоятельной жизни произведения. Смысл определяется многочисленными восприятиями и толкованиями, даваемыми всеми прошлыми, настоящими и будущими читателями-интерпретаторами, которые задают все новые вопросы и ищут в толкуемом произведении ответы на них. «Каждое приближение к нему есть его воссоздание, каждый новый читатель Гамлета есть как бы его новый автор, каждое новое поколение есть новая страница в истории художественного произведения» (Горнфельд, 1916: 8).

Так, художественное произведение имеет свою историю не в смысле истории его написания, но в смысле истории его жизни после его создания, жизни в умах поколений воспринимающих читателей. Горнфельд сокрушается, что эта история еще не написана, более того, почти невозможно ее написать, ибо читатели-интерпретаторы очень редко оставляют письменные свидетельства своего восприятия, толкования, применения произведения (исключение составляют критики, но Горнфельд считает сведения, данные ими, – неполными и отрывочными).

Итак, произведение живет своей жизнью и имеет свою историю после его создания автором. Горнфельд замечает, что на протяжении этой истории различные толкования произведения не просто сменяют друг друга, но одно из другого вытекают, одно другое дополняют, «чередуются в зависимости от смены общественных настроений» (Горнфельд, 1916: 9). Наиболее неуловима из всех историй художественных произведений история музыкальной интерпретации. Но жизнь поэтического произведения в сознаниях интерпретаторов также почти неуловима – настолько, насколько неуловим для нас внутренний мир сознания человека, эмпирического субъекта, не оставляющего письменных свидетельств своих состояний сознания. В то же время, жизнь эта имеет как микроисторию – историю жизни произведения в отдельном человеческом сознании, сознании не критика, не оставляющего записей о своих душевных движениях, так жизнь поэтического произведения имеет и макроисторию – жизнь его в коллективном сознании целого народа, когда сменяющие друг друга поколения приписывают произведению, его образу как неподвижной форме все новые и новые содержания-смыслы. Эта история зависит от жизни многотысячных человеческих масс, и она также остается трудноуловимой – о ней тоже можно судить только по единичным письменным отзывам профессиональных критиков.

Итак, по Горнфельду, любое, даже самое великое произведение великого автора, даже безусловного гения, – лишь семя, которое может упасть на каменистую почву и не дать ростка. Жизнь и историю произведению дают поколения интерпретаторов, оно живет только в употреблении, применении интерпретаторами для ответы на их собственные вопросы, неведомые автору. Толкование поэтических произведений многочисленны, как многочисленны их читатели, поэтому не существует единственного привилегированного толкования произведения. Начать писать историю произведения посильно для обучающего – найти и представить обучаемым новые талантливые поэтические произведения, новых современных талантливых авторов. Обучающий, как и обучаемые могут стоять у истоков славной биографии талантливого произведения, а также составить письменные свидетельства начала этой биографии.

Горнфельд, однако, оговаривается о том, что такие толкования не могут быть полностью произвольны, но должны допускаться неподвижным образом-формой. Образ же этот, в свою очередь, зависит от замысла автора. Этой своей оговоркой Горнфельд делает свои построения менее стройными и логичными, но зато они оказываются как-то согласованными с повседневным здравым смыслом. Но можно ли им руководствоваться при анализе поэтических произведений, как читатель, так автор которых над повседневностью поднимаются?

Т. Райнов

Т. Райнов предлагает нам проанализировать проблему влияния результатов философского творчества на ум и душу воспринимающего субъекта. Он делает это в статье «Лирика научно-философского творчества». Прочитав эту статью, мы понимаем, что и для нашего анализа поэтического творчества ее аналитическое содержание и выводы могут быть полезны. Как и Овсяннико-Куликовский, Райнов исследует сущность лирического чувства, только это лирическое чувство возникает не у читателя поэтического произведения, а у субъекта, воспринимающего философский труд. Так же, как и Б.А. Лезин, Т. Райнов обращается к принципу экономии в мышлении. Поставленная им проблема касается эмоции, возникающей в сознании при чтении философского или научного труда, как и при чтении поэтического произведения. Эмоция эта, считает он, находится в зависимости от материального состояния нашего тела – процессов в нашей нервной и сердечно-сосудистой системе.

Овсяннико-Куликовский описывает эту эмоцию в своем этюде о лирике. Райнов называет эту эмоцию интеллектуальной – она представляет собой некое интеллектуальное наслаждение, испытываемое читателем

при проникновении в смысл сложных научно-философских трудов (как в смысл поэтических произведений).

«Это – именно настроения, тонкие и нежные состояния чувствующей сферы, в которых явственно различается приятный, ласкающий тон. Он слегка возбуждает, приподнимает ваш душевный регистр, но вместе и умиротворяет, утихомиривает, упорядочивает душу, сообщая ей что-то такое, что уносит за пределы суетных мыслей, исканий, стремлений» (Райнов, 1911: 295).

Т. Райнов рассматривает как проблему причину и механизм возникновения такой эмоции. Такие настроения, пишет Райнов, возникают непроизвольно, и именно эта непроизвольность, автоматичность, указывает на эмоциональную природу испытываемого читателем. Интеллектуальная эмоция, испытываемая при чтении философских трудов или поэтических произведений, однако, (и в этом Райнов расходится с Овсяннико-Куликовским) – не элементарна. Райнов видит эту эмоцию как сложное сочетание двух эмоций, двух факторов, более или менее противоречащих друг другу, но в то же время, друг друга дополняющих. Эти две компоненты интеллектуальной эмоции:

«Две эмоции, синтез которых дает «интеллектуальную эмоцию»... тем менее должны смешиваться, что *генетически они возводятся к принципиально различным психофизическим коррелятивам* и в переживании являют образец настроений *различного функционального значения и роли*». (курсив Райнова) (Райнов, 1911: 297).

Одна из этих эмоций «действительно сводится к рефлексу сбережения умственных сил в чувствующей сфере» (Райнов, 1911: 297), как это и описывает Овсяннико-Куликовский. Другая же «психофизически дана в ритмических процессах нервно-сосудодвигательной системы» (Райнов, 1911: 297) – так материалистически Райнов понимает обе компоненты интеллектуальной эмоции. Рассмотрим его построение более подробно. Итак, первая компонента интеллектуальной эмоции зависит от реализации рефлекса сбережения умственных сил. Райнов ссылается также на Э. Гуссерля, считавшего, впрочем, этот принцип предметом психологической науки и стремящегося в своих трудах абстрагироваться от психологии.

Райнов, в свою очередь, формулирует постулат об относительности принципа экономии умственных сил. Он пишет: пусть субъект решит две математические задачи – А и В. Задача А будет для сознания субъекта решена экономно, если при ее решении было затрачено меньше умственных сил, чем при решении задачи В.

«Короче говоря, до сознания нечто доходит как экономия, лишь при том условии, что *даны два случая затраты, разница которых сознается отчетливо*. Если же в сознании нельзя установить такого двучленного

соотношения, то переживание экономии не может быть констатировано» (Райнов, 1911: 298).

Относительность – первый признак процесса переживания сознанием экономии, считает Райнов. Другой признак он называет «индивидуационным»:

«И вот в этот момент, неотделимый от переживания экономии, возникает противоположение субъекта и ограничивающего его сопротивления, что, как известно, есть основной principum individuationis. Сопротивление, встречаемое субъектом, мыслится, как объект, ограничивающий субъекта, и на это ограничение последний реагирует целым аппаратом переживаний, более или менее сложных, слабых или высоко напряженных, но всегда и одинаково воздвигающих, утверждающих существование его, субъекта. В этом именно реагировании и дается психологическое основание сознания «я»» (Райнов, 1911: 299).

Итак, по Райнову, в основании психического переживания, эмоции, возникающей при чтении и анализе сложных научных или философских трудов (включающего как решение сложных задач, так и создание новых литературных произведений) лежит принцип экономии умственной энергии, неразрывно связанный с «индивидуационным» переживанием – более острым, чем в повседневной жизни, осознанием себя как субъекта мыслительного процесса, осознанием своей «самости» (немецкое Ichheit) – это переживание является для субъекта экзистенциальным и глубоко личным. Это переживание себя, своей «самости», ichheit как субъекта, решившего сложную задачу, понявшего философский труд.

Вторую же компоненту интеллектуальной эмоции Райнов связывает с переживанием ритмики и тесно увязывает с функциями нервной системы человека. Он находит решение научных задач, чтение философских трудов – ритмическими процессами, восприятие ритма которых зависит от «нервнососудодвигательного аппарата». Ритм этот, тем не менее, свойственен именно интеллектуальному труду. В противоположность чувству экономии, которое Райнов связывает с сильными экзистенциальными переживаниями своей самости, ритмическое чувство Райнов находит сопряженным с чувством лиризма, а последнее – с ощущением растворения, децентрализации, деиндивидуализации личности, переживающей его. Лирический, ритмический и деиндивидуализирующий момент – вторая компонента интеллектуальной эмоции и сопровождает она умственный труд, который заключается, как его анализирует Райнов, в решении научных задач, разборе философских трудов или в написании и восприятии поэтических произведений. Мы можем без труда применить описываемые им принципы к философии образования. Там и там соблюдается как принцип экономии умствен-

ных сил, сопряженный, по Райнову, с принципом индивидуации, так и ритмико-лирический принцип, дающей чувство «растворения» Я во всем, его потери. Оба этих переживания являются в высшей степени экзистенциальными. Вместе они, по Райнову, в различных пропорциях составляют сложную интеллектуальную эмоцию.

П. Энгельмейер

П. Энгельмейер, в отличие от своих коллег, рассматривающих в основном языковое творчество, язык как поэтическое творчество и поэтическое творчество само по себе, движим желанием создать единую теорию творчества, которая могла бы объять любое творчество: «человеческое творчество во всем его объеме», включающее как художественное творчество, так и техническое изобретение, а также и научное открытие и волевое действие. В двух своих статьях он рассматривает техническое изобретение и научное открытие как виды творчества вообще. Науку о всем человеческом творчестве, которую он хочет основать, он называет эврологией. Эврология имеет дело с такими предметами: 1) субъект творчества; 2) объект творчества; 3) процесс творчества. Субъектом творчества при этом является творческая личность, которую Энгельмейер рассматривает как совокупность трех следующих факторов: интуитивного, дискурсивного, активного. Он рассматривает далее эти факторы или части, из которых, по его мнению, складывается личность, более подробно. Мы считаем, что то, что говорит Энгельмейер относительно творчества может практически параллельно быть сказано о философии образования. Так, Эврология-2 (как мы ее назовем) имеет дело с такими компонентами как: субъект образования; предмет образования; процесс образования И три фактора, которые он рассматривает в контексте их важности для творчества, важны также и для процесса образования. Итак, прежде всего обучающий и обучаемый должны быть наделены интуицией...

Итак, интуитивный фактор «мы постольку признаем в личности, постольку она способна на почин (инициативу), на самоопределение. Отсюда исходит всякая догадка, всякое предположение и предчувствие. Здесь коренится все то инстинктивное, что так бессознательно и так верно «понимает» действительность» (Энгельмейер, 1916: 79).

Интуитивный фактор Энгельмейер видит как обращенный наружу, воспринимающий внешнюю для субъекта реальность объективного мира, «фактической жизни» (Энгельмейер, 1916: 79). Этот фактор, по Энгельмейеру, отвечает за связь, общение личности с космосом – всем охватывающим всю действительность миром. Отвечает он также за связь обучаемого с обучающим и догадки, которые «осеняют» обуча-

емого в процессе обучения. Интуитивный фактор в личности ответственен за зарождение всякого познания (даже познания кантовских «вещей в себе»), но при этом все эти начатки познания – чувственны, инстинктивны и смутны. До сознания доходят только их отголоски – намеки, гипотезы, предположения и предчувствия. Отсюда творческую личность Энгельмейер видит как наделенную даром предчувствия, инстинктивного и смутного, но познания и познания именно окружающей действительности, внешней реальности. Личность смутно, но познает при помощи своего интуитивного фактора. Но деятельность интуиции Энгельмейер помещает в подсознание – интуиция действует вне и помимо сознания, и только смутные отголоски интуитивного познания мира могут проникать в сознание, определяя творческую личность как предчувствующую. Всякое решение творческой личности, творческой задачи, поставленной жизнью, Энгельмейер видит как задействующее интуитивный фактор. Научные открытия, технические изобретения, художественное творчество или этический поступок (а также обучение любому предмету) – все, по Энгельмейеру проходит с участием интуитивного фактора, однако, не только его. Далее Энгельмейер переходит к рассмотрению фактора дискурсного. По Энгельмейеру, это то, что называют рассудком или разумом. Дискурсивный фактор, как и интуитивный Энгельмейер восхваляет. Разум или рассудок, в отличие от интуиции, имеют дело именно с сознанием личности и целиком с ним. Дискурсивный фактор, во-первых, пускает в ход или останавливает свое действие по сознательному желанию личности: мы можем отложить сознательное решение какой-либо задачи, и затем – вернуться к ней, начав размышление там, где оно было закончено. Этот навык особенно важен в процессе обучения. Во-вторых, работа дискурсивного фактора, т.е. мышление, по Энгельмейеру, происходит «при полном свете сознания» (Энгельмейер, 1916: 82), так что может быть повторено, проверено, доказано или опровергнуто. От дискурсивного фактора – мышления, разума зависит любое творчество, любая творческая деятельность, а, домысливая, любое взаимодействие обучаемого и обучающего и любая сознательная работа обучаемого над поставленными перед ним задачами, в том числе, задачами, новыми для него, которые нельзя решить по готовому шаблону. Наконец, третий фактор, составляющий личность – активный, он обуславливает внешние действия личности с вещами этого мира. По Энгельмейеру, активный фактор «лишь выполняет на деле предписания первых двух» (Энгельмейер, 1916: 83). Функция активного фактора при всем своем многообразии, по Энгельмейеру, сводится к воздействию на материю, без активного фактора также немислимо никакое творчество, идеи, творимые личностью, остались бы навсегда частью в ее подсознании в ведении интуитивного фактора, частью в

сознании, определяемые фактором дискурсивным. Это то, что в современной психологии называется экстерниоризацией. Энгельмейер подчеркивает при этом неделимость личности, тесную сцепленность между собой всех трех выделенных им факторов. Тесно связаны они не только в процессе творчества, но и в процессе обучения как творчества, ибо учитель и ученик взаимно творят знания друг друга, обучение – процесс двусторонний, взаимный.

Можем отметить, что то, что Энгельмейер говорит о мышлении в понятиях, а также интуиции и деятельностном факторе также актуально для современной философии, особенно изучение творческой интуиции как иррационального фактора, иррациональность которого стоит на пути его философского осмысления. Поэтому мы считаем, что будущее философии – за поиском путей философского познания иррационального момента творчества.

Не углубляясь более нужного в рассуждения Энгельмейера об эврологии, отметим одну его парадоксальную мысль, которая также может пригодиться и которая в силу своей парадоксальности, видимо, не была никем из мыслителей подхвачена: а именно, мысль о том, что автоматическая бессознательная деятельность выше сознательной, которая к ней, к автоматической деятельности стремится. Энгельмейер отмечает автоматизм всех наших повседневных нетворческих действий, интуитивный фактор в которых, минуя дискурсивный, передает импульс сразу в активный фактор. Действие при этом выходит автоматическим, совершается помимо сознания или с его, сознания, небольшим участием. Творческие же задачи для своего решения требуют мышления сознания, дискурсивного фактора. Но в то же время решение творческой задачи при помощи дискурсивного фактора, сознания, по Энгельмейеру, есть уже «зародыш» нового автоматизма. Сознание, таким образом, по Энгельмейеру, есть «неполный автоматизм», как разум есть «неполная интуиция» (Энгельмейер, 1916: 87). Идеал всякой деятельности, таким образом, есть рефлекс с упразднением разума и сознания. Мы могли бы домыслить, что в Эврологии-2 этому утверждению соответствует утверждение о том, что идеал всякого обучения – доведение передаваемых обучаемому навыков до автоматизма. Что же, стоило поменять предмет рассмотрения с творчества на обучение, и фраза стала из парадоксальной вполне банальной. Такое упразднение разума и сознания, однако, в действительности невозможно, поскольку невозможен полный автоматизм всех наших действий, и даже повседневность порой ставит перед нами творческие задачи. На этом мы позволим себе закончить анализ работы Энгельмейера, взгляды которого, как любая философская система прошлого, содержат «рациональное зерно» – и поэтому некоторыми

их его мыслей мы можем воспользоваться для нашего анализа. Эти мысли рассмотрены нами выше.

Итак, мы рассмотрели вклад в сборник «Вопросы теории и психологии творчества» (1907 – 1923 гг., Харьков) таких исследователей как Д.Н. Овсяннико-Куликовский, Т. Райнов, А. Горнфельд, И. Энгельмейер. Все они являются последователями А.А. Потебни, в разной мере ассимилируя его различные идеи. Все они вносят свой вклад в развитие современной им философии творчества, будь то поэтическое творчество, научное и философское, или творчество вообще (как в глобальном проекте П. Энгельмейера). Мы, в свою очередь, можем вывести из каждой рассмотренной работы определенное «рациональное зерно», не устаревшие соображения, применимые к нашей теме – философии поэтического творчества.

Литература:

- Горнфельд А. (1916) О толковании художественного произведения // Вопросы теории и психологии творчества. Т. VII. Харьков, 1-30.
- Лезин Б.А. (1911) Художественное творчество как особый вид экономии мысли. В: *Вопросы теории и психологии творчества. Т. I.* Харьков: Типография «Мирный труд», 202-243.
- Овсяннико-Куликовский Д.Н. (1911) Из лекций об основах художественного творчества. В: *Вопросы теории и психологии творчества. Т. I.* Харьков: Типография «Мирный труд», 1-20.
- Овсяннико-Куликовский Д.Н. (1911) Лингвистическая теория происхождения искусства и эволюции поэзии. В: *Вопросы теории и психологии творчества. Т. I.* Харьков: Типография «Мирный труд», 20-32.
- Потебня А.А. (1976) Эстетика и поэтика. М.: «Искусство».
- Потебня А. А. (1990) Теоретическая поэтика. М.: Высшая школа.
- Райнов Т. (1911) Лирика научно-философского творчества. В: *Вопросы теории и психологии творчества. Т. I.* Харьков: Типография «Мирный труд», 294-316.
- Смирнова Н.М. (2017) Смысл и творчество. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация».
- Харциев В. (1911) Элементарные формы поэзии. В: *Вопросы теории и психологии творчества. Т. I.* Харьков: Типография «Мирный труд», 347-398.
- Энгельмейер П. (1916) Эврология, или всеобщая теория творчества. В: *Вопросы теории и психологии творчества. Т. VII.* Харьков, 76-108.

References:

- Gornfeld A. (1916) On the interpretation of the artwork. In: *Questions of the theory and psychology of creativity. T. VII.* Kharkov, 1-30 [in Russian].
- Lezin B.A. (1911) Artistic creativity as a special kind of economy of thought. In: *Questions of the theory and psychology of creativity. T. I.* Kharkov: Peaceful Labor Printing House, 202-243 [in Russian].
- Ovsyaniko-Kulikovsky D.N. (1911) From the lectures on the basics of artistic creativity. In: *Questions of the theory and psychology of creativity. T. I.* Kharkov: Peaceful Labor Printing House, 1-20 [in Russian].

- Ovsyaniko-Kulikovskiy D.N. (1911) Linguistic theory of the origin of art and the evolution of poetry. In: *Questions of the theory and psychology of creativity. T. I.* Kharkov: Peaceful Labor Printing House, 20-32 [in Russian].
- Potebnja A.A. (1976) Aesthetics and poetics. M.: "Art" [in Russian].
- Potebnja A. A. (1990) Theoretical Poetics. M.: Higher school [in Russian].
- Raynov T. (1911) Lyrics of scientific and philosophical creativity. In: *Questions of the theory and psychology of creativity. T. I.* Kharkov: Peaceful Labor Printing House, 294-316 [in Russian].
- Smirnova N.M. (2017) Meaning and creativity. M.: "Canon + " ROOI "Rehabilitation" [in Russian].
- Kharzeev V. (1911) Elementary forms of poetry. In: *Questions of the theory and psychology of creativity. T. I.* Kharkov: Peaceful Labor Printing House, 347-398 [in Russian].
- Engelmeier P. (1916) Evrology, or the universal theory of creativity. In: *Questions of the theory and psychology of creativity. T. VII.* Kharkov, 76-108 [in Russian].

Юлія Моркіна. Мова і поетика: аналіз концепцій послідовників А.А. Потебні. Частина II: Д.Н. Овсяніко-Куликовський, О. Горнфельд, Т. Райнов, П. Енгельмейер

У 1907 – 1923 рр. у Харкові виходив неперіодичний збірник праць так званої «Харківської школи» – послідовників А.А. Потебні і А.Н. Веселовського. Збірник називався «Питання теорії і психології творчості». В даній статті проведено аналіз праць, які увійшли до цієї збірки і так чи інакше пов'язаних з теорією поетичної творчості. Ми показуємо, що ряд думок, висловлюваних дослідниками «Харківської школи» і понині застосовні у філософії поетичної творчості. У даній статті ми аналізуємо застосовність до сучасної філософії поетичної творчості праць Д.Н. Овсяніко-Куликовського, О. Горнфельда, Т. Райнова, П. Енгельмейера. Праці кожного з них ми розглядаємо з точки зору їх сучасності і своєчасності для філософії поетичної творчості, а також корисності для філософії освіти. Д.Н. Овсяніко-Куликовський аналізує ліричне почуття, що виникає у читача-інтерпретатора при читанні поетичного твору. Ми підкреслюємо важливість ліричного почуття також і при навчанні мистецтву. Горнфельд звертається до ідей Потебні, визнаючи будь-яку художню творчість символічною і алегоричною, а також постулюючи нескінченне число можливих інтерпретацій кожного художнього твору. Цей факт також важливий для процесу освіти. Райнов пише главу під назвою «Лірика науково-філософської творчості», в якій також розглядає чинники, важливі і для філософії освіти. У своїй праці він розглядає фактори, що впливають на сприйняття індивідом розв'язуваного і вирішеного завдання, яке цілком може бути навчальним. Нарешті, Енгельмейер мав намір заснувати свою науку про творчість – Еврологію. Ми також показуємо, що до його міркувань про творчість може бути проведена паралель роздумів про навчання.

Ключові слова: мова, лінгвістика, поезія, освіта, поетика, художня творчість, лірична емоція, твір, історичний розвиток.

Julia Morkina. Language and Poetics: Analysis of the Conceptions of A. A. Potebnja's Followers. Part II: D.N. Ovsyaniko-Kulikovskiy, A. Gornfeld, T. Raynov, P. Engelmeier

In 1907 – 1923 in Kharkov a non-periodical collection of works of the so-called “Kharkov school” – the followers of A.A. Potebnja and A.N. Veselovskiy – was published. Its title was “Questions of Theory and Psychology of Creativity”. This article deals with the works included in this collection and in one way or another connected with the theory of poetic creativity. I show that some ideas of the researchers of the “Kharkov school” are still relevant for the philosophy of poetic creativity and philosophy of education and analyze the relevance of D.N. Ovsyaniko-Kulikovskiy's, A. Gornfeld's, T. Raynov's and P. Engelmeier's works for the contemporary philosophy.

These works are examined from the point of view of their modern character and relevance for the philosophy of poetic creativity, as well as usefulness for the philosophy of education. D.N. Ovsyaniko-Kulikovskiy analyzes the lyrical feeling that arises in the reader- interpreter reading a poetic work. We emphasize the importance of lyrical feeling in teaching as well. Gornfeld addresses the ideas of Potebnja recognizing any artistic work as symbolic and allegorical, as well as postulating an infinite number of possible interpretations of each artwork. This fact is also important for the education process. T. Raynov writes a chapter called “Lyrics of Scientific and Philosophical Creativity,” which also studies factors important for the philosophy of education. He analyses the factors influencing the way an individual conceives the problem being solved and solved, which may well be a teaching one. Finally, Engelmeier intends to establish his science of creativity – Evrology. We also show that a reflection on teaching can be developed in parallel with his arguments about creativity.

Key words: *language, linguistics, poetry, education, poetics, artistic creativity, lyrical emotion, work, historical development.*

Моркина Юлия Сергеевна, кандидат философских наук, старший научный сотрудник Института философии РАН. Researcher ID: Q-1064-2018; Scopus Author ID: 6507259571;

<https://orcid.org/0000-0001-9520-154X>

E-mail: morkina21@mail.ru.

Моркіна Юлія Сергіївна, кандидат філософських наук, старший науковий співробітник Інституту філософії РАН. Researcher ID: Q-1064-2018; Scopus Author ID: 6507259571;

<https://orcid.org/0000-0001-9520-154X>

E-mail: morkina21@mail.ru.

Julia Morkina, Ph.D. in Philosophy, Senior Research Fellow of Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences. Researcher ID: Q-1064-2018; Scopus Author ID: 6507259571; ORCID ID <https://orcid.org/0000-0001-9520-154X>

e-mail: morkina21@mail.ru.