**Теория словесности А.А. Потебни**

Юрий Минералов

Волна публикаций из наследия отечественных мыслителей позволила читателям 90-х годов XX века нередко впервые «открывать» для себя малодоступных ранее В. Соловьева, П. Флоренского, Н. Бердяева, Г. Шпета и др. Однако появлению на этой волне нескольких сборников избранных трудов Александра Афанасьевича Потебни не предшествовал и не сопутствовал тот общественный ажиотаж, который часто обрамлял нынешние публикации данного рода. Скромность и незаметность появления А. Потебни тем характернее, что обычно люди невольно ожидают и надеются, что ликвидируемое «белое пятно» скрывало некоего центрального для той или иной сферы отечественной культуры деятеля. Видимо, эти чаяния не всегда основательны. Но именно в случае с Потебней они были бы уместны и оправданны. Между тем не исключено, что, несмотря на выход обсуждаемых сборников, этот авторитетнейший в предреволюционные десятилетия филолог останется для русских читателей «знакомым незнакомцем» — то есть что продлится сформированное в 20-е годы и бытующее с тех пор по инерции деформированное и упрощенное восприятие концепции Потебни как якобы «незавершенной» системы, недоработанность, внутреннее несовершенство которой требуют «не преувеличивать» ее значимость.

Все, кто имел отношение к подготовке и изданию сборников «Теоретическая поэтика» (М., 1990), «Слово и миф» (М., 1989) и др., сделали прекрасное дело, заслуживающее самой искренней благодарности. Но при этом все же некоторая невнятность оценок значения А. Потебни в предисловиях и комментариях к этим сборникам особенно бросается в глаза на фоне той безусловно комплиментарной «подачи» наследия публикуемых ученых, которая ныне обычна (хотя «мотивирована» порою лишь объяснимым субъективным увлечением публикующего лица своим «предметом»). Речь не о том, что Потебне нужно аналогичное «захваливание». Но о Потебне необходимо сказать нечто главное. Сделано ли это в указанных сборниках? «Выводы Потебни имеют общий характер» (с. 18),— пишет в «Теоретической поэтике» А. Муратов. А. Байбурин утверждает в «Слове и мифе», что «многие мысли и идеи» Потебня высказал «в общей форме», а важность их «сам скорее всего не сознавал» (с. 5). Если А. Муратов, давний тонкий исследователь Потебни, сопровождает свой цитированный тезис смягчающими оговорками, то здесь о том же говорится «в лоб», а заодно Потебня с большой степенью вероятия «подозревается» в озадачивающей редкостной личностной особенности. А. Байбурин делает также любопытное указание, что такие неосознанно мысли, «сформулированные позже другими исследователями, произведут переворот в некоторых областях знания» (там же). Понятно, сколь неординарная обрисована ситуация.

Невозможно не согласиться, что «многие мысли и идеи» А.А. Потебни в многоразличном смысле пригодились потомкам. Однако крайний лаконизм, действительно присущий трудам Потебни, явно требует осмысления и серьезного объяснения. Сегодня условия для того и другого особенно благоприятны, поскольку в сборнике «Слово и миф» переиздана знаменитая книга «Мысль и язык» (есть и отдельное переиздание), а также магистерская диссертация Потебни «О некоторых символах в славянской народной поэзии», статьи «О связи некоторых представлений в языке», «О доле и сродных с нею существах» и «О купальских огнях и сродных с ними представлениях». Здесь же даны фрагменты первой докторской диссертации Потебни «О мифическом значении некоторых обрядов и поверий» (защита которой в Харьковском университете сорвалась по квазиученым причинам), статья «Переправа через воду как представление брака» и реплика Потебни на статыо А. Афанасьева «Для археологии русского быта» (в сокращении). Параллельно в сборнике «Теоретическая поэтика» переиздана работа «Из лекций по теории словесности» и, что особенно важно, ряд глав из основного литературоведческого труда Потебни «Из записок по теории словесности» — «отдел второй», который ранее в советское время не переиздавался, а «отдел третий» был переиздан лишь частично (1). На что же в концепции Потебни можно сегодня обратить внимание читателя, основываясь на недавних публикациях его наследия?

Для А. Потебни характерно убеждение, что длинноты, подробное изложение мысли суть нечто излишнее, поскольку «говорящий и равный ему по образованию слушатель удовлетворяются одним намеком на известный им ряд мыслей — намеком, выраженным в слове или ряду слов, не исчерпывающих собою соответственного ряда мыслей, но только указывающих на него... разница между образованным и необразованным состоит в степени густоты, или сгущения... мысли» (2). Тем самым Потебня дает косвенный «намек» на необходимость и в его собственных трудах обращать внимание буквально на каждую фразу, на всякий смысловой нюанс. Надеяться, что какие-то суждения бросались им неосознанно, «по ходу», невозможно.

Важно учесть и то четкое философско-филологическое обоснование, которое А. Потебня давал своему лаконизму. Уже в «Мысли : и языке» он солидаризируется с навсегда сохранившим для него свою привлекательность тезисом Вильгельма Гумбольдта о человеческом взаимопонимании: «Всякое понимание есть вместе непонимание, всякое согласие в мыслях — вместе разногласие» («Слово и миф», с. 443) (3). В курсе «Из лекций по теории словесности» Потебня подчеркивает невозможность «передачи мысли» так, как обычно представляют себе это явление, утверждая: «Говорить — значит не передавать свою мысль другому, а только возбуждать в другом его собственные мысли. Таким образом, понимание, в смысле передачи мысли, невозможно» (ТП, с. 113, 115).

Можно, конечно, выражать сомнение, в какой мере А. Потебня вообще прав в своих представлениях, развивающих высказанные Гумбольдтом соображения. Но совершенно ясно иное: то, что они отражают особенности мышления самого Потебни. Не очень надеясь на «понимание» в обычном смысле этого слова (стремясь не «передавать», а «возбуждать» идеи), он на протяжении жизни изощрял и совершенствовал свой природный лаконизм, свою способность к эллиптическому построению высказывания. Как итог, Потебня сам до некоторой степени усложнил читательский контакт со своими работами (в частности, повлиял на формирование ощущения их мнимой «незавершенности»), воздвигнув между собой и читателями философски обоснованный смысловой барьер. Сетовать на него за это — пустое занятие. Но очевидно, что компетентно судить о концепции Потебни можно, лишь осознав факт существования такого барьера и сумев его преодолеть.

Примером того, что такое осознание происходит далеко не всегда, могут служить даваемые рядом авторов трактовки едва ли не центрального понятия потебнианской концепции — понятия внутренней формы. Второй его компонент («форма») так и наводит на ложные ассоциации. Дело в том, что внутренней формой А. Потебня именует собственно семантическое явление и в качестве синонимов к этому термину употребляет выражения «объективное содержание» и «первое содержание» (СиМ, с. 98). Говоря же о форме в современном ее понимании, Потебня выражается — «внешняя форма», не забывая подчеркнуть, что внешняя форма «проникнута мыслью», то есть содержательна (СиМ, с. 165). Следует прибавить, что кроме внешней формы и внутренней формы («объективного содержания») Потебня выделяет еще и «субъективное содержание». Так им переименована при адаптации к своей концепции «идея» (идея автора, идея произведения и т. п.) — термин, небезызвестный поныне. Своим выражением «субъективное содержание» Потебня, между прочим, точно указывает на произвольность многочисленных попыток формулировать за писателей выражаемые ими идеи (или вычленять таковые из произведений), которыми злоупотребляли современные исследователю литературоведение и критика. Потебня подмечает: «В поэзии Державина выражается идея «правды» (Шевырев у Галахова...). Такое бледное отвлечение принимают за сущность» (ТП, с. 139). К отвлеченным формулировкам «идеи» Потебня относился неизменно иронически — художественная идея доносится до читателя внутренней формой; где разная внутренняя форма, там в разная идея.

Однако с пониманием того, что такое, по А. Потебне, внутренняя форма, по сей день в литературоведении обстоит достаточно сложно. Ее сводят (вслед за Г. Шпетом), во-первых, к внутренней форме слова, хотя у Потебни неоднократно говорится о внутренней форме более сложных единиц. Потебня недвусмысленно указывает, что «в поэтическом, следовательно, вообще художественном, произведении есть те же самые стихии, что в слове», и в частности, «внутренняя форма, образ» (СиМ, с. 165). Потебня усматривал наличие внутренней формы у всякого семантически целостного словесного образования (от слова до произведения) и признавал, кроме того, правомерность гумбольдтовского понятия «внутренней формы языка». Кроме того, и потебнианское понимание внутренней формы слова, во-вторых, нередко в свою очередь сужают, сводя его (вслед за Г. Винокуром) к лингвистически истинному этимологическому образу (типа стол — стлать или окно — око). Подобные вышеприведенным примеры на протяжении десятилетий всплывают а работах литературоведов, едва заходит речь об обсуждаемом термине Потебни. В «Мысли и языке» исследователь действительно несколько раз иллюстрирует внутреннюю форму этимологическим разбором вышеприведенных и некоторых других слов (см.: СиМ, с. 97—98, 160). Однако изучение последующих работ Потебни убеждает, что это всего лишь именно иллюстрации, которые привлекали его своей несомненной наглядностью. Думать, что такого рода примерами исчерпывается реальная сложность термина Потебни, глубоко ошибочно.

А. Потебня, естественно, прекрасно знал явления народной этимологии и художественно-поэтической (или мнимой) этимологии и в своей концепции принимал их во внимание. «Слова: гаснуть и веселье, — пишет, например, он, — для нас безобразны; но «безумных лет угасшее веселье» заставляет представлять веселье угасаемым светом, что лишь случайно совпадает с образом, этимологически заключенным в этом слове» (ТП, с. 153—154). К этому можно прибавить, что такое лингвистически истинное совпадение, если оно и правда имеет тут место, вряд ли участвует в создании художественного образа, но зато словосочетание «безумных лет угасшее веселье», несомненно, обладает единой внутренней формой. В другом месте Потебня анализирует целый ряд свидетельств того, как народная этимология создает звукосмысловые связи, корректирующие некоторые семантические представления в религиозно-мифологическом сознании. По народным представлениям, «Василий Парийский — землю парит», «Обновление Царяграда — не работать в поле, чтобы царь-град не выбил хлеба», «Константина и Елены (Олены) — сеять лен», «Федор Студит — землю студит» и т. д. (ТП, с. 286). В соответствии со своим своеобразным отношением к проблеме передачи мысли Потебня предельно лаконичен в объяснении таких фактов, но в его нескольких фразах изложена в свернутом виде целая концепция. Он пишет, в частности: «День может носить название, только соответствующее его значению, и если он называется так-то, то это недаром. Иностранное происхождение и случайность календарных названий не признается. Звуки этих непонятных названий напоминают слова родного языка, наиболее связанные с господствующим содержанием мысли, и таким образом служат посредниками (tertium comparationis) между объясняющим и объясняемым. Будь звуки календарных названий другие, то и слова и образы, вызываемые ими, хотя и принадлежали бы к тому же кругу мыслей земледельца и пр., но были бы другие. Это — влияние формы языка. Бывает и то, что первоначально данные звуки календарных названий не вызывают в памяти подходящих туземных слов; в таком случае эти звуки бессознательно видоизменяются и приспособляются к господствующему содержанию мысли. Это — влияние на язык» (ТП, с. 285).

Итак, А. Потебня не сводил внутреннюю форму к внутренней форме слова, а последнюю не сводил к этимологическому образу в слове. Однако всего интереснее отметить, что еще в «Мысли и языке» у него обозначилось особое расширительное понимание внутренней формы, по сей день почти не освоенное литературоведением, хотя оно явно наиболее перспективно для этой науки. Это — интерпретация внутренней формы как «образа образов» (образа идей). Остановлюсь на данном феномене подробнее.

Категории «эйкона» и «эйдоса» в античной эстетике и их диалектика, проявляющая себя в понятиях, подобных «образу образов», начиная с 20-х годов и вплоть до наших дней глубоко анализировались А. Лосевым; им же не раз было указано в данной связи на «замечательное учение» А. Потебни (4). «Поэтический образ, — писал А. Потебня, — дает нам только возможность замещать массу разнообразных мыслей относительно небольшими умственными величинами... Этот процесс можно назвать процессом сгущения мысли...» (ТП, с. 100). В синонимическом смысле Потебня употреблял также термин «конденсация» (5). Способность к «сгущению» («конденсации») мысли и превращает поэзию в «один из главных рычагов в усложнении человеческой мысли и в увеличении быстроты ее движения» (ТП, с. 100). Но «сгущение» («конденсация») и «убыстрение» — лишь одна сторона потебнианской теории. Потебня ввел параллельно понятия «разложения» и «замедления» мысли. Он пишет: «Слово может быть орудием, с одной стороны, разложения, с другой — сгущения мысли единственно потому, что оно есть представление, то есть не образ, а образ образа» (СиМ, с. 152—153). В другом месте он акцентирует, что «образ образа» («представление») и есть внутренняя форма: «Внутренняя форма, кроме фактического единства образа, дает еще знание этого единства; она есть не образ предмета, а образ образа, то есть представление» (СиМ, с. 131).

Но если внутренняя форма — «образ образа» (образов), то это со всей непреложностью означает, что у нее всегда и непременно имеется какой-то прообраз (прообразы), «представление» которого (которых) есть, конечно же, процесс его (их) переработки, того или иного переосмысления. Применительно к внутренней форме в литературе сказанное значит, что у «образа образа» существует некий жизненный или литературный прообраз, а внутренняя форма есть результат определенной творческой переработки, «освоения» этого прообраза (или прообразов).

Попробуем осветить связанное с литературным прообразом (6). Собственно, «образы образов» — прерогатива всех искусств. Музыковеды и теоретики живописи активно пользуются, например, термином «парафраз», обозначающим переработку в «своем» произведении композитором или живописцем «чужих» мелодических тем, образов и т. д. Бах, Гендель, Моцарт, Лист, Стравинский и другие — сразу приходящие на память имена великих композиторов, активно использовавших парафразы. Рафаэль, Гойя, Ван-Гог, Эдуард Мане, Пикассо — имена живописцев. В литературе к парафразам часто прибегают современные «постмодернисты» (среди которых, однако, к сожалению, пока нет «имен» — хотя фамилий предостаточно). Всюду в искусстве художественная оригинальность достигается не самоценным выдумыванием чего-то небывалого, абсолютно нового. Образ, ранее кем-то созданный и давно присутствующий в литературном процессе, незаменим такой выдумкой, сколь бы «свежа» и «оригинальна» она ни была. Ведь смысловая ее насыщенность не может идти ни в какое сравнение с теми огромными смысловыми наслоениями, которыми «оброс» долговременно живущий в литературе образ, помимо всего прочего, «опутанный» сложными ассоциативными связями с многочисленными явлениями искусства и жизни. Если писателю удается применить его по-своему, создав образ этого образа, автор включает в произведение своего рода конденсат художественного смысла. Но именно потому, что это не просто некий «кирпичик», взятый на стороне и уложенный в новую постройку, а нечто активно воздействующее на содержание произведения «изнутри» и в самых непредсказуемых направлениях, таким конденсатом надо уметь пользоваться. И, по всей видимости, умение это жестко обусловливается силой самобытного дара, яркостью творческой личности художника.

«В этом отношении поучительно, — говорил А. Потебня, — наблюдение различия личностей поэтов и их произведений при преемственности образов...» (7). Далее он ввел ряд примеров «применения образов» одних великих русских поэтов другими поэтами-классиками. Стихотворение «И путник усталый на бога роптал» из пушкинского цикла «Подражания Корану» дало импульс лермонтовскому «Три пальмы», пушкинский «Узник» («Сижу за решеткой в темнице сырой») — лермонтовскому «Пленному рыцарю», пушкинский «Пророк» — лермонтовскому «Пророку» и т. д. В курсе «Из лекций по теории словесности» Потебня также рассматривает на конкретных примерах из классики феномен образно-текстуальной переклички произведений разных авторов, когда образность более поздно творившего художника оказывается «представлением» образности предшественника (ТП, с. 123—131). Он говорит здесь, «что настоящие поэты — не те, которые стараются казаться таковыми и делают из поэзии продажное ремесло, а те, для которых это есть дело их души, — что такие поэты весьма часто берут готовые формы (курсив мой. — Ю.М.) для своих произведений. Но разумеется, так как содержание их мысли представляет много особенностей, то они неизбежно влагают в эти готовые формы новое содержание и тем изменяют эти формы» (ТП, с. 123) (8). Как следствие, самобытность и новизна всякого подлинно художественного произведения столь же «неизбежны». Близость или совпадение в «готовых формах» не должны кого-либо обманывать, — там, где разные творческие личности, там разное «объективное содержание».

С полным основанием можно заключить, что концепция Потебни весьма четко и плодотворно разрешает проблемы художественной оригинальности, «приоритета» в искусстве, мимесиса и его роли в литературном творчестве и т. д.

Внутренняя форма как образ каких-то других образов, сам творческий принцип «представления» жизненных и литературных прообразов по-своему, в переработке, — это, несомненно, одни из важнейших компонентов феномена, обозначаемого обычно как «индивидуальный стиль» художника. Теории стиля по сей день вредит статика ее категорий. А. Потебня, беря внутреннюю форму в характеризуемом плане (как образ образа и тем более как «представление»), вскрывает динамику — описывает процесс, деятельность художественной личности. Нет возможности подробно остановиться здесь на концепции человеческого языка как деятельности, развитой им вслед за В. Гумбольдтом («Мысль и язык»; «Из записок по русской грамматике», т. I — IV; «Из записок по теории словесности» и др.). Потому ограничимся констатацией, что круг идей Потебни, связанных с «представлением» (образом образа), восходит к основам основ его филологических воззрений.

Колоссальны масштабность и культурно-историческая перcпектива этих воззрений. Язык воспринимался А. Потебней как мыслителем и описывался им как исследователем во всем многообразии того таящегося в нем «богатого запаса содержания», который и в родном языке осваивают, сам факт существования которого сознают лишь глубокие натуры. Разные языки — «различные системы приемов мышления». Более того, «различные языки в одном и том же человеке связаны с различными областями и приемами мысли». Как образцовый пример этого Потебня рассматривал деятельность Ф. Тютчева: «Это, с одной стороны, поэтическое творчество на русском языке, с другой стороны — мышление политика и дипломата, светского человека в лучшем смысле этих слов — на французском». Семантическая различность языков настолько глубока, «что перевод с одного языка на другой есть не передача той же мысли, а возбуждение другой, отличной»; «предупреждая решение науки, верное чутье понимает самые сходные наречия, как различные музыкальные инструменты, быть может, иногда относящиеся друг к другу, как церковный орган к балалайке, но тем не менее не заменимые друг другом» (9). А во включенной в труд «Из записок по теории словесности» статье «Национальный вопрос в истории и литературе» Потебня пишет, полемизируя с А. Градовским: «...даже в употреблении и понимании вещей, переходящих от одного народа к другому, существует большое разнообразие... Неужели, напр., автор думает, что силлабическое стихосложение на русской почве было равно польскому или французскому или что есть, напр., в живописи и гравюре не только два народа, две школы, но даже два художника с одинаковой техникой?» (10)

А. Потебня совершенно точно указывает на самобытность, особую семантическую нюансировку «одной и той» же, казалось бы, системы стихосложения — даже на базе языков таких близкородственных народов, как русский и польский. На деле тут две разные силлабики — уже потому, что глубоко различен «запас содержания», культурно-историческое наполнение этих языков. Потебня так комментирует свою вышеприведенную полемическую реплику: «Если бы речь шла только о возможности делать от всего отвлечения, то не стоило бы приводить частных примеров; но дело идет о большем, именно о возможности критики народного, с точки зрения общечеловеческого» (11).

Всюду А. Потебня стремится во всей конкретности, без упрощений постичь семасиологическую сторону явления. Вряд ли «вперед» ушло от Потебни в умении проникать в эту ипостась современное нам литературоведение, культивируя схемы, «модели» и якобы необходимое в научном анализе «огрубление» материала... В «Слово и миф» в качестве работы Потебни включены конспекты Б. Лезина, которые, на мой взгляд, носят явные следы авторской обработки, модернизирующей то, что реально говорил Потебня. Но, к сожалению, до сих пор не переиздано другое — весьма достоверные записи лекций Потебни, которые делал в студенческие годы В. Харциев — «его последний любимый ученик, постигавший его мысль в ее тонких изгибах» (12). А Харциев записал, например, слова учителя, что «очень часто, — и прежде и теперь, — отвлечение, совершенное нашей мыслью, следовательно, нечто в высокой степени субъективное, мы превращаем почти бессознательно в объект и, кроме того, приписываем этому объекту творческое значение, считаем его причиной вещей. Так пифагорейцы, подметил уже Аристотель, считали причинами всего сущего числа, числовые отношения, которые для нас не более не менее, как результаты усилий нашей мысли...» (13). И еще одно суждение А. Потебни, побуждающее о многом задуматься (в частности, о том, что числа, подсчеты для литературоведения — способ интерпретации исследовательских данных об объекте, причем не единственный и не очень органичный, а уж никак не объект и не материал исследования): «Что иметь дело с... отвлечением легче и, может быть, полезно в работах, не требующих большой точности, это так; но чтобы тот, кто хочет и умеет обращаться от этих отвлечений к чтению подлинных документов, подвергался сравнительно с первым двойному ряду заблуждений, это уж едва ли» (14).

Невозможно пройти мимо такого «знакомого незнакомца» из концепции А. Потебни, как его аналогия между словом и произведением, подробно обсуждаемая именно во включенных в «Теоретическую поэтику» и «Слово и миф» работах. Она неотделима от другой потебнианской идеи — идеи, что при известных условиях «большое поэтическое произведение сжимается до одного периода, иногда до одного выражения, во всяком случае до одной синтаксической единицы» (ТП, с. 102). Тезис о «сжимании» произведения не раз вызывал полемику, основанную на смешении некоторыми литературоведами, психологически скованными системой понятий, внедренной формальной школой в 20-е годы, художественной семантики с «конструкцией». Стабильность последней естественно рождает элементарное ощущение или надежду, что идея «сжимания» произведения (как и «сгущения» содержания) если не абсурдна, то сопряжена с чудовищной натяжкой. Встречная полемика не входит в мою задачу. Отметим лишь, что разобранное Потебней в знаменитом лекционном курсе по теории словесности сжимание басни в пословицу, а пословицы — в поговорку представляет собой всего лишь иллюстрацию, частный пример сложного явления.

Вернусь к слову и произведению. Думается, эту аналогию тоже легко воспринять с излишним буквализмом и неправомерной узостью, если не принимать во внимание упоминавшийся выше смысловой барьер, который воздвигает перед читателем органичная для А. Потебни манера излагать свои мысли фрагментарно и «тезисно». Потебня действительно писал, что «отдельно взятое слово во всех отношениях можно рассматривать как поэтическое произведение» (ТП, с. 107) и что «все свойства поэтического произведения находят соответствие на свойствах слова» (ТП, с. ИЗ) (15). Ученый оговаривал и наличие определенной разницы между словом и произведением. Например: «Разница между внешнею формою слова (звуком) поэтического произведения та, что в последнем, как проявлении более сложной душевной деятельности, внешняя форма более проникнута мыслью» (СиМ, с. 165). Но все же чаще Потебня подчеркивает не элемент разницы, а именно однородность слова и произведения словесности. Он акцентирует, что произведение является «таким же объективированием мысли, как слово» (ТП, с. 116). Он снова и снова повторяет, что «в слове мы находим те же самые элементы, которые встречаются в более сложных произведениях словесности» (ТП, с. 107). Последняя цитата интересна по-особенному: именно из подобных ей реплик уясняется одна важная черта воззрений А. Потебни. Ученый считал, что слово тоже способно играть роль произведения словесности. Оно может функционировать наряду с «более сложными» произведениями, оно и «более сложные произведения» обнаруживают общность «не только по своим стихиям, но и по способу их соединения» (СиМ, с. 165). Произведение словесности — это не только роман, поэма, рассказ, басня, стихотворение и т. п.; это и афоризм, каламбур, в фольклоре — пословица, поговорка, загадка и т. п. Все они, вплоть до известных примеров однострочного стихотворения, в функциональном отношении суть самостоятельные произведения. Легко возразить мне, что даже наикратчайшие из них содержат не менее двух-трех слов. Но это не совсем так! Потебня пишет о «сжимании»: «Таким образом, сокращение или сгущение пословиц приводит нас к отдельным выражениям: «на руку», «по нутру», «в тупик» — или к одному слову: «сдуру», «везет»... мы приходам к тому, что отдельное слово, вроде «везет», есть поэтическое произведение» (ТП, с. 106). «Каково отношение этих слов к словам, которые не могут быть названы поэтическими произведениями, — пишет далее А. Потебня, — это вопрос другой» (ТП, с. 106).

Как видим, исследователь четко и недвусмысленно указывает, что лишь определенная разновидность слов (а не всякое вообще слово) подразумевается им в знаменитой аналогии между словом и произведением. Именно к словам типа «везет» (в которых А. Потебня видел результат лаконизации и смыслового «сгущения» более сложных образований) относится знаменитая, но вряд ли вполне понятная вне сопутствующего ей контекста формула ученого: «...отдельно взятое слово во всех отношениях можно рассматривать как поэтическое произведение» (ТП, с. 107). Как следствие, я вынужден не согласиться с тем, что Потебня будто бы говорил «об изоморфизме слова художественному произведению» и что такова одна из «его наиболее важных идей»,— как утверждается в предисловии к «Слову и мифу» (с. 7). Помимо того, что Потебней подразумевалась в его аналогии особая категория слов, а не cлова вообще, термин «изоморфизм» никогда им не употреблялся, и приложение к концепции Потебни этого современного нам термина неорганично модернизирует его концепцию — со всем, что из данного обстоятельства следует. Здесь уместно задаться вопросом, какая же филологическая традиция стояла за плечами А. Потебни, в своих наиболее зрелых трудах («Из лекций по теории словесности», «Из записок по теории словесности», «Из записок по русской грамматике», «Объяснения малорусских и сродных народных песен», т. I—II) завершавшего изложение своих идей о «сжимании» большого произведения в малое, «сгущении» или «конденсации» содержания (и противоположных процессах), слове и произведении. При всем своеобразии концептуального мышления Потебни он явился не на пустом месте, не ниоткуда и творил не в вакууме. Что касается так называемого «психологизма» его воззрений, то миф об этом основан не на анализе взглядов Потебни, взятых в их генезисе и в их системе, а прежде всего на том, что ученого субъективно считали своим предшественником деятели так называемого «психологического направления» в русском литературоведении, также трансформировавшие на свой лад его концепцию. И для критиков Потебни «типично смешивать его метод с методом... «психологического направления»...» (16). Но за подобное некорректное смешение «сам Потебня не отвечает» (17).

Потебня рассматривал духовную деятельность людей как факт, феноменологически, никогда не пытался заниматься анализом ее внутренних «материальных» психофизиологических механизмов (в отличие от Д. Овсянико-Куликовского и его соратников), а потому назвать его метод «психологическим» затруднительно. Тут принципиально иной, чем в психологии, ракурс. То же самое надо отнести помимо А. Потебни к В. Гумбольдту. Тем интереснее вопрос, какую же традицию объективно продолжали своими семасиологическими концепциями эти два исследователя.

Словом «психология» и его производными в XIX веке пользовались весьма широко. И в таком широком употреблении оно, естественно, утрачивало свой категориальный, строго терминологический смысл, оказываясь, например, одним из обозначений не психологии как таковой, а художественно-творческого сознания, творческого духовного начала. Гегель даже разрабатывает философский вариант особой науки о сознании, именуя ее «феноменологией духа». Но и в филологии была имевшая многовековую историю своя отрасль, в русле которой изучались именно проблемы творческого сознания, «мысли», «идеи», «соединение идей» и т. п. Это риторика.

Приоритет семантики перед формой пронизывает концепции В. Гумбольдта и А. Потебни. Гумбольдт подчеркивал, что «самые искусные и богатые звуковые формы» «не в состоянии сделать достойными духа, если ослабнет влияние лучезарных идей, направленных на язык и пронизывающих его своим светом и теплом. Эта внутренняя и чисто интеллектуальная сторона языка и оставляет собственно язык» (18). И для Потебни «грамматическая форма... есть значение, а не звук» (19). Но ранее этого рода соображения высказывала именно классическая риторика, которая слово понимала как простую идею», предложение — как идею «сложенную», «соединенную» (но заключающую в себе «полный смысл»); так называемое «соединение и расположение идей» (то есть слов и отдельных предложений, взятых не с точки зрения их формы, а в семантическом плане) вообще было поставлено в центр проблем, изучаемых риторикой. В силу невозможности подробно осветить здесь затронутую интереснейшую тему, отошлю читателя к «малой» Риторике М. Ломоносова (в особенности к ее разделам «Изобретение» (§ 6—11), «О изобретении простых идей» (§ 12—39), «О сложении простых идей» (§ 40—44) и др.), к его «большой» Риторике (в «особенности к ее главам «О изобретении простых идей», «О сопряжении простых идей» и др.), к двум «Реторикам» Н. Кошанского, к «Риторике» И. Рижского и к другим, менее значительным русским риторическим трактатам, единым в своем семасиологическом пафосе (20).

«Мысль и язык» — традиционная для риторики тема, и в одноименном труде А. Потебни «риторический» элемент нетрудно ощутить (например, в разделе «Язык чувства и язык мысли»). Но и в трудах «позднего» Потебни угадывается названная традиция (хотя, повторяю, родство здесь типологическое, чисто объективное, и вряд ли сам ученый ощущал внутреннюю связь с риторикой, попытки возрождения которой начинаются в наше время, но которая при жизни Потебни воспринималась как отошедшая архаика). Так, тезис Потебни, что мысль «есть средство к созданию другой, следующей мысли» (ТП, с. 282), от которого происходят такие важнейшие понятия его теории словесности, как «представление» (образ образа), прямо соотносится с излюбленным тезисом риторики: «Всякая мысль рождает другую. В каждом предложении таится другое, в другом третье... и так далее». Семасиологический ракурс найден Потебней и в его теории тропов и фигур (ТП, с. 158—280), а это снова напоминает о том, как подходила к тропам и фигурам риторика.

Такова одна из чисто филологических традиций, из которых, по-видимому, исходит А. Потебня в своих концептуальных построениях. Как можно почувствовать из вышеизложенного, современные советские издания его трудов («Из записок по русской грамматике», т. I—IV, сборники «Эстетика и поэтика», «Слово и миф», «Теоретическая поэтика») — основательная база для того, кто пожелает разобраться в теории словесности Потебни. Причем не случайно перечисление я начал с «лингвистического», судя по названию, исследования. Пафос единства филологического знания пронизывает деятельность Потебни. В этом исследовании многие десятки страниц прямо соотносятся с теорией словесности, фольклора, мифа, наблюдения над языком плавно перетекают в наблюдения литературоведческого и культурно-исторического характера. Это одна из главнейших черт научного творчества Александра Афанасьевича Потебни — великого славянского филолога.

**Список литературы**

1 Эта часть, а также «отдел первый» данного труда переиздавались в сборнике: А.А. Потебня. Эстетика и поэтика, М., 1976. Здесь же представлены «Мысль и язык» и «Из лекций по теории словесности» (сегодня изданные, таким образом, повторно).

2 А.А. Потебня. Из записок по русской грамматике, т. IV, вып. II, М., 1977.

3 В дальнейшем: «Слово и миф» — СиМ; «Теоретическая поэтика» — ТП.

4 А.Ф. Лосев. Диалектика художественной формы, М., 1927, с. 157; А.Ф. Лосев, Проблема символа и реалистическое искусство, М., 1976, с. 342.

5 А.А. Потебня. Из записок по русской грамматике, т. IV, вып. II, с. 48.

6 Подробно об образности у А. Потебни см: Ю.И. Минералов. Теория образности А.А. Потебни и индивидуальный стиль. — «Филологические науки», 1987, № 2.

7 А.А. Потебня. Из записок по теории словесности, Харьков, 1905, с. 147. См. также с. 147-149.

8 В ТП отсутствуют два тире в первой фразе из приведенной цитаты, на которых я настаиваю по смысловым основаниям (без них целостную фразу трансформируют два начинающихся с союза «что» предложения, говорящих о слабо связанных между собой вещах). Пунктуация в «Лекциях» принадлежит не Потебне, а стенографировавшим его курс слушательницам, и мои сомнения небеспочвенны.

9 А.А. Потебня. Из записок по теории словесности, с. 170,174. См. также: А.А. Потебня. Эстетика и поэтика, с. 267, 259, 263, 262, 265.

10 А.А. Потебня. Из записок по теории словесности, с.194—195.

11 Там же, с. 195.

12 Д.Н. Овсянико-Куликовский. Александр Афанасьевич Потебня. — Д.Н. Овсянико-Куликовский. Литературно-критические работы в двух томах, т. 2, М., 1989, с. 471.

13 В.И. Харциев. Основы поэтики А.А. Потебни. — «Вопросы теории и психологии творчества», т. II, вып. 2, СПб., 1910, с. 1—2.

14 А.А. Потебня. Иэ записок по русской грамматике, т. III, М., 1968, с. 6.

15 В силу своеобычного отношения А. Потебни. к терминологии, «слово», вероятно, далеко не всегда значит у него — «лексема языка», имея более широкий смысл, соотнесенный с древнерусским употреблением (ср.: «Слово о полку Игореве»). Этот вопрос подробно освещен мной в работах: Ю.И. Минералов. Концепция А.А. Потебни и русский поэтический стиль, — «Ученые записки Тартуского государственного университета», вып. 649. «Из истории славяноведения в России», 11,1983; он же. Внутренняя форма как проявление стиля (к концепции А.А. Потебни). — «Ученые записки Тартуского государственного университета», вып. 710. «Slavica Tartuensia», 1, 1985.

16 О.П. Пресняков. Литературоведение и филология в научном наследии А.А. Потебни. — «Контекст-1977», М., 1978, с. 125.

17 В.В. Виноградов. О теории художественной речи. М., 1971, с. 10.

18 В. Гумбольдт. Избранные труды по языкознанию, М., 1984, с. 100.

19 А.А. Потебня. Из записок по русской грамматике, т. I—II, с. 61.

20 См.: М.В. Ломоносов. Полн. собр. соч. Труды по филологии, т. VII, М.-Л., 1952; Н.Ф. Кошанский. Общая реторика, СПб., 1834; он же. Частная реторика, СПб., 1836; И.С. Рижский. Опыт риторики, М., 1809.