

УДК 82-3+82-522

Г. Ю. ЗАВГОРОДНЯ*

Ю. И. МИНЕРАЛОВ О ФИЛОСОФИИ ЯЗЫКА И ТВОРЧЕСТВА В ТЕОРИИ А. А. ПОТЕБНИ

В статье рассматривается учение выдающегося филолога А. А. Потебни, прежде всего его открытия в области теоретической поэтики, соотношения поэзии и прозы, природы художественного образа. Особое внимание уделено интерпретации и развитию теории А. А. Потебни в исследованиях проф. Ю. И. Минералова, в частности, в его труде «Теория художественной словесности».

Ключевые слова: А. А. Потебня, Ю. И. Минералов, теория художественной словесности, внутренняя форма, слово и образ.

А. А. Потебня — филолог-универсал, в сфере внимания которого пребывали и языкознание, и связь языка и мышления («Мысль и язык»), и фольклор, и мифология («О мифическом значении некоторых обрядов и поверий»), и теория словесности («Теоретическая поэтика»), и её история. Учёный обладал совершенно особым строем мышления, который позволял ему выходить на глобальные, онтологические, философские проблемы. Учение А. А. Потебни требует вдумчивого прочтения, предполагает соразмышление и призывает к дальнейшему развитию подчас тезисно высказанных мыслей; было бы некорректным сразу же «приземлять» его теорию, утилитарно проецируя на практику.

По всей видимости, А. А. Потебня многое не успел. Его ученик, а впоследствии издатель его наследия В. И. Харциев, разбиравший посмертные материалы учёного, отмечал: «На всём лежит печать внезапного перерыва. Общее впечатление от просмотра бумаг Потебни можно выразить малорусской поговоркой: вечеренька на столи, а смерть за плечима...» [4]. В. И. Харциев назвал книгу учёного «Из записок по теории словесности», очень точно определив цель издания: «Дать лицам, занимающимся вопросами теории и истории языка, интересную, глубоко продуманную программу для дальнейших исследований в том направлении, от которого можно и следует ожидать весьма важных и плодотворных результатов» [2, 8–9].

* Галина Юрьевна Завгородняя — доктор филологических наук, профессор; заведующая кафедрой русской классической литературы и славистики Литературного института им. А. М. Горького (Москва, Российская Федерация); galina-yuz@yandex.ru

Наследие А. А. Потебни, в силу различных причин, иногда далёких от собственно научных, не сразу в полной мере было понято и оценено научным сообществом. Впоследствии осознание и введение в научный оборот многих открытий учёного существенно обогатило и продвинуло филологическую науку, и, разумеется, в этой связи неопределима роль исследователей, открывавших, объясняющих и комментирующих его труды.

В ряду таких профессиональных, конгениальных открываемому филологу учёных был профессор Ю. И. Минералов. Как он отмечает в своей работе «Теория художественной словесности», «Александр Афанасьевич Потебня — великий славянский филолог, но ещё до сравнительно недавнего времени Потебня принадлежал к разряду авторов, упоминания о работе которых у потомков повелось маркировать известными эпитетами (вроде “сомнительно”, “спорно” или, в лучшем случае, “интересно, но дискуссионно”))» [1, 245]. Ю. И. Минералов убедительно развенчивает сложившийся стереотип о принадлежности А. А. Потебни к некоему «психологическому» направлению в литературоведении: «Легенда о “психологизме” А. А. Потебни основана, по существу, на недоразумении. Слово “психология” не приобрело в работах Потебни категориального значения (ср. с Д. Н. Овсяннико-Куликовским!); это было популярное в его время обиходное слово, и употреблялось оно Потебней именно в условно-ориентационном смысле. В различных местах его работ оно соответствует то современному понятию об индивидуальном стиле и художественной семантике, то современному понятию художественно-творческого сознания — которое не имеет никакого непосредственного отношения к психологии, находясь в особой плоскости» [1, 247].

Что одновременно и сложно понимаемо, но и весьма импонирует в теории Потебни, так это восприятие языка не в утилитарно-прагматическом ключе, а в ключе сакральном, изначальном; учёный стремится связать воедино *миф, слово и поэзию* (в широком смысле слова). Пожалуй, это ключевые для исследователя категории. Как эти понятия трактуются, как они связаны? Прежде всего он рассуждает о философии языка, развивая идеи своего немецкого предшественника Вильгельма фон Гумбольдта. Потебня далёк от мысли, что язык имеет лишь функцию передачи информации. Он видит в языке удивительные, на первый взгляд парадоксальные свойства: «Человек таков от природы, что только при помощи языка он добывает себе такие средства знать о своей мысли, как письмена и искусства; до этого единственным свидетелем о движении его мысли служило ему слово» [2, 310]. И далее: «Всякое понимание слова есть в известном смысле новое его сознание» [Там же].

Слово же, по Потебне, способно на самостоятельную жизнь; сказанное уже не принадлежит говорящему, слово обретает онтологическое бытие: «Из перемен, каким подвергается мысль при создании слова, укажем здесь только на ту, что мысль в слове перестаёт быть собственностью самого говорящего и получает возможность жизни самостоятельной по отношению к своему создателю» [2, 27]. Интересное, опять-таки не узко-языковое, а именно онтологическое созвучие можно усмотреть с высказыванием Ф. М. Достоевского: «Спокойствие для человека источник жизни, и спасение от отчаяния всех людей, и неперемное условие, и залог всего мира, и заключается в трёх словах: Слово плоть бысть, и вера в эти слова».

Действительно, А. А. Потебня убеждён в том, что слово есть живой организм, способный жить своей жизнью: «Слово одинаково принадлежит и говорящему и слушающему, а потому значение его состоит не в том, что оно имеет определённый смысл для говорящего, а в том, что оно способно иметь смысл вообще. Только в силу того, что содержание слова способно расти, слово может быть средством понимать другого» [Там же].

Самоочевидно, что к художественному произведению (организму в разы более сложному и масштабному, чем слово) это и относится в гораздо большей мере: «Искусство есть язык художника, и как посредством слова нельзя передать другому своей мысли, а можно только пробудить в нём его собственную, так нельзя её сообщить и в произведении искусства; поэтому содержание этого последнего (когда оно окончено) развивается уже не в художнике, а в понимающих. Слушающий может гораздо лучше говорящего понимать, что скрыто за словом, и читатель может лучше самого поэта постигать идею его произведения» [2, 28].

Наверное, закономерно, что Потебня в своих научных изысканиях неоднократно обращается к творчеству Тютчева — в его известных строках обнаруживаются несомненные, хоть и поэтически воплощённые, переклички с концепцией учёного: «Нам не дано предугадать, / Как слово наше отзовется, — / И нам сочувствие дается, / Как нам дается благодать...». А вот другое известное тютчевское стихотворение пребывает скорее в полемике с идеями Потебни: «Ты только сам себя поймёшь. / Мысль изречённая есть ложь». Высказанная мысль, по Тютчеву, обедняется, будучи облечённой в слово, и чаемая коммуникация скорее искажается. Такой вот пессимистический вариант интерпретации философии языка Потебни, полагавшего, что мысль живёт лишь в слове (ну, или в другом виде искусства) и, передаваясь дальше, продолжает жить, прирастая смыслами.

Следующая важная для Потебни мысль связана с идеей того, что слово, язык поэтичны по своей сути. То есть первое произнесённое слово (если гипотетически предположить наличие такового) есть первая попытка осмыслить реальность, представив её в некоем образе. Соответственно, слово — образно: «Символизм языка, по-видимому, может быть назван его поэтичностью...» [2, 13].

И как следствие, слово обладает теми же свойствами (поэтическими), что и произведение. Вот как пишет Потебня (ещё раз оценим, как высоко им ставится слово): «Слово только потому есть орган мысли и неременное условие всего позднейшего развития понимания мира и себя, что первоначально есть символ, идеал и имеет все свойства художественного произведения» [2, 20]. Ю. И. Минералов даёт важный комментарий к этой идее: «Потебня усматривает “символизм” и “поэтичность”, конечно, не в языке как таковом, а в художественно-литературном стиле, реализующем себя в индивидуальных стилях художников слова. Именно наблюдение индивидуальных стилей позволяет вполне ощутить, почему Потебня-концептуалист придавал такое глобальное значение явлению, которое он называет в своих трудах то “объективным содержанием”, то “первым содержанием”, то “внутренней формой”» [1, 260–261].

Действительно, вводя понятие «внутренняя форма», Потебня связывает с ней поэтичность языка («...забвение внутренней формы кажется нам про-

заичностью слова») [2, 22]. Что же такое внутренняя форма слова? «В слове мы различаем: внешнюю форму, т. е. членораздельный звук, содержание, объективируемое посредством звука, и внутреннюю форму, или ближайшее этимологическое значение слова, тот способ, каким выражается содержание» [Там же].

По сути, учёным поднимается вопрос сложный и не поддающийся полному разрешению: почему тот или иной звуковой комплекс (внешняя форма) выражает данный смысл, идею? В чём состоит мотивация, причина, резон такого соединения внешнего и внутреннего? По всей видимости, эта «причина» и есть внутренняя форма. Однако сложность в том, если речь идёт о слове, что этимологическое значение далеко не всегда обнаруживается.

А вот далее Потебня, ещё не переходя к словесности, проводит интересную аналогию, говоря о том, что внутренняя форма, по сути, присуща любому произведению искусства. Например, есть некая фигура из мрамора (внешняя форма), есть некая авторская идея, пусть правосудия (содержание), и есть «женщина с мечом и весами» (внутренняя форма). Иными словами, есть мраморная статуя и есть идея правосудия; внутренняя же форма суть синтез того и другого, то, что даёт жизнь идее. Вот слова самого учёного: «Факторы, например, статуи — это, с одной стороны, бесплотная мысль ваятеля, смутная для него самого и недоступная никому другому, с другой — кусок мрамора, не имеющий ничего общего с этою мыслью; но статуя не есть ни мысль, ни мрамор, а нечто отличное от своих производителей, заключающее в себе больше, чем они [Там же]. И далее: «Замысел художника и грубый материал не исчерпывают художественного произведения соответственно тому, как чувственный образ и звук не исчерпывают слова»; «В общих случаях и та и другая стихии существенно изменяются от присоединения к ним третьей, т. е. внутренней формы» [Там же].

Далее учёный переходит к объяснению весьма сложного феномена — внутренней формы художественного произведения. Однако после наглядных примеров из области более «конкретной» (этимология слова) и более «зримой» (пластические искусства), предваряющих это объяснение, оно становится гораздо более понятным. Если говорить, намеренно упрощая, в произведении должен присутствовать определённый «резон» в соединении внешней формы и идеи.

Потебня начинает с небольшого, на уровне пословичного изречения, примера (точнее, цитаты из народной песни), предлагая рассмотреть случай, где «потерянная эстетичность впечатления могла быть восстановлена только сознанием внутренней формы». Учёный задаёт закономерный вопрос: «Чего недостаёт нам для понимания такого, например, сравнения: Чистая вода течёт в чистой речке, а верная любовь в верном сердце?» И сам же отвечает: «Нам недостаёт <...> законности отношения между внешнею формою или, лучше сказать, между тем, что должно стать внешнею формою, и значением» [2, 25]. Далее даётся сколь поэтичное, столь точное разъяснение: «Образ текучей светлой воды (насколько он выражен в словах) не может быть, однако, внешнею формою мысли о любви; отношение воды к любви внешнее и произвольное. Законная связь между водою и любовью установится только тогда, когда дана будет возможность, не делая скачка, перейти от одной из

этих мыслей к другой, когда, например, в сознании будет находиться связь света, как одного из эпитетов воды, с любовью. Это третье звено, связующее два первые, есть именно внутренняя форма, иначе — символическое значение выраженного первым двуступенчатым образом воды. Итак, для того чтобы сравнение воды с любовью имело для нас эстетическое значение, нужно, чтобы образ, который прежде всего даётся сознанию, заключал в себе указание на выражаемую им мысль» [Там же].

По мысли учёного, форма — это образы, сюжет, композиция и пр., а содержание — это идея; при этом идеи могли быть воплощены и ранее, идеи — архетипичны, а вот внутренняя форма — это уже уникальный, авторский результат соединения формы и идеи. Нельзя не отметить ещё раз, что данная категория весьма сложна и может быть отнесена скорее к сфере философии искусства.

Анализируя теорию А. А. Потебни о внутренней форме, Ю. И. Минералов отмечает: «Потебня не только углубил и “повернул” совершенно неожиданной гранью соображения Гумбольдта о “внутренней форме языка” (о чём достаточно широко известно), но также первым возродил и качественно преобразовал зарождавшееся в античности собственно эстетическое понимание внутренней формы как идеи идей, образа образов, образа идей <...>. В обсуждаемом термине на ложные ассоциации способен навести второй его компонент (“форма”). На деле А. А. Потебня, как и филологи античности, имел в виду собственно семантическое явление. Говоря о том, что ныне принято именовать “содержательной формой”, Потебня выражается иначе: “внешняя форма”, — подчёркивая при этом, что “внешняя форма проникнута мыслью” (то есть содержательна)» [1, 260–261].

И ещё одна любопытная мысль высказывается Потебнёй. По его мнению, поэзия возникает раньше прозы; проза — априори вторична. Однако тут надо учитывать, что поэзию учёный понимает широко, а в качестве определяющего фактора поэзии называет образность; «Всякое искусство есть образное мышление, т. е. мышление при помощи образа. Образ заменяет множественное, сложное, трудноуловимое по отдалённости, неясности, чём-то относительно единичным и простым, близким, определённым, наглядным. Таким образом, мир искусства состоит из относительно малых и простых знаков великого мира природы и человеческой жизни. В области поэзии эта цель достигается сложными произведениями в силу того, что она достигается и отдельным словом» [2, 163].

Если поэзия, в силу присущей ей образности, сгущает, конденсирует смыслы, то проза, наоборот, разлагает, анализирует. Таким образом, получается, что поэзия и проза соотносятся у Потебни как искусство и наука: «В поэзии связь образа и идеи не доказывается, а утверждается как непосредственное требование духа; в науке подчинение факта закону должно быть доказано, и сила доказательств есть мера истины» [2, 163]. И далее: «Наука раздробляет мир, чтобы сызнова сложить его в стройную систему понятий; но эта цель удаляется по мере приближения к ней, система рушится от всякого не вошедшего в неё факта, а число фактов не может быть исчерпано. Поэзия предупреждает это недостижимое аналитическое знание гармонии мира...» [2, 38].

Потебня настаивает на первичности образа и, соответственно, вторичности науки как аналитического процесса. Причём соприродные аналогии

проводятся и между соотношениями слова и прозрачной внутренней формой (оно первично) и затемнённой (возникает позже); между поэзией (первичным явлением) и прозой (вторичным): «По мере того, как мысль посредством слова идеализируется и освобождается от подавляющего и раздробляющего её влияния непосредственных чувственных восприятий, слово лишается исподволь своей образности. Тем самым полагается начало прозе, сущность коей — в известной сложности и отвлечённости мысли» [2, 51]. Обновление же словесной образности А. А. Потебни видит в народной поэзии, которую он хорошо знал, любил и изучал, прежде всего малороссийскую.

Надо сказать, что эта мысль — о возвращении языку внутренней образности — оказалась востребована в эпоху, более всего жаждущую обновления искусства, более всего ощутившую культурную усталость, а может быть, и утрату образности, некую «стёртость слова». Речь идёт об эпохе Серебряного века, и на это также обращает внимание Ю. И. Минералов: «Его (Потебню. — Г. З.) объявили своим духовным учителем деятели символизма. Он оказал несомненное влияние на некоторых русских сторонников религиозно-философского имяславия (П. А. Флоренский, А. Ф. Лосев), да и многих других заметных авторов, либо развернувшихся, либо начинавших в эпоху Серебряного века. Наиболее детально и зримо огромное значение трудов Потебни для этого периода развития нашей духовности проявилось в творческой деятельности А. Белого» [1, 247].

Но и футуристы черпали мысли в трудах Потебни; яркий тому пример — Велимир Хлебников. Их идея словотворчества, создания новых слов с прозрачной внутренней формой, подражание якобы древнейшему языку — это всё очень созвучно Потебне: «Словотворчество не нарушает законов языка <...> языководство даёт право населить новой жизнью, вымершими или несуществующими словами оскудевшие волны языка. Верим, они заиграют новой жизнью, как в первые дни творения» [3, 627].

Подводя некоторые итоги, следует отметить, что учение А. А. Потебни, в чётком соответствии с его собственной концепцией, живёт собственной жизнью, будит мысль, ждёт восприятия и осмысления на новых культурно-исторических витках. В XX веке неоценимый вклад в исследование и развитие взглядов внёс Ю. И. Минералов; теоретические изыскания которого успешно проецируются на конкретную филологическую практику анализа индивидуальных писательских стилей.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Минералов Ю. И.* Теория художественной словесности. — М. : Владос: 1999. — 360 с.
2. *Потебня А. А.* Теоретическая поэтика / сост., вступ. ст., коммент. А. Б. Муратова. — М. : Высш. шк., 1990. — 344 с.
3. *Хлебников В.* Наша основа // Творения. — М. : Советский писатель, 1986. — 734 с.
4. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 86 т. — СПб. : Семёновская типолитография (И. А. Ефрона), 1890–1907. Том XXIVА (48). Полярные сияния — Прая. [Электронный ресурс] URL: <https://runivers.ru/bookreader/book10179/#page/9/mode/1up> (дата обращения: 17 апреля 2020 г.).

REFERENCES

1. *Mineralov Yu. I.* Teoriya khudozhestvennoy slovesnosti. [The Theory of the artistic literature] — M. : Vldos: 1999. — 360 s.
2. *Potebnya A. A.* Teoreticheskaya poetika [Theoretical poetics] / Sost., vstup. st., komment. A. B. Muratova. — M. : Vyssh. Shk. 1990. — 344 s.
3. *Khlebnikov V.* Nasha osnova /Tvoreniya. [Our Foundation /Creation] — M. : Sovetskiy pisatel. 1986. — 734 s.
4. Entsiklopedicheskiy slovar *Brokgauza i Efrona*: v 86—ti tt. — SPb. : Semenovskaya Tipolitografiya (I. A. Efrona): 1890–1907. Tom XXIVA (48). Polyarnyye siyaniya — Praya. URL: <https://runivers.ru/bookreader/book10179/#page/9/mode/1up> Data obrashcheniya: 17 aprelya 2020 g.

© Г. Ю. Завгородняя