

Е.П. Бережная

Государственная публичная научно-техническая библиотека, Новосибирск

**Теория образа А.А. Потебни:
подступы к формальной школе**

Аннотация: В статье рассмотрена теория образа А.А. Потебни, предвосхищавшая основные открытия русского формализма 1920-х годов. Определены формы художественного бытования образа как имманентно присутствующей в тексте универсальной данности.

This paper considers the theory of A.A.Potebnya's image, shadowing forth the main discoveries of Russian formalism in the 1920s. The forms of image literary being are defined as the text immanent universal entity.

Ключевые слова: образ, текст, знак, формализм, «внутренняя форма» слова, динамика стихотворной речи.

Image, text, sign, word's "inner form", rhymed speech dynamics.

УДК: 82.0

Контактная информация: Новосибирск, пр. Лаврентьева, 6. ГПНТБ СО РАН. Тел. (383) 3301760. E-mail: bereg.63@mail.ru.

Среди множества поэтиков, определяющих теоретико-литературную мысль начала XX века, поэт А.А. Потебни представляется содержательным полем, в значительной мере подготовившим почву для «разнотолкований» смысла поэтического слова в филологических учениях. Эти разнонаправленные концепции в редуцированном виде обозначили особое научное направление, потебнианство, имевшее большую перспективную автономность, чем собственно методологические прогнозы основателя теории словесности. Слово как познавательная и, вместе с тем, эзотерическая форма комментирования бытия, со-тождество между «словом и сложным словесным произведением» [Потебня, 1976, с. 308] особой структуры, многозначность знака как интегрирующая точка поэтического текста – идеи, определяющие концепцию ученого, – были осознаны именно в связи с этим направлением и переведены во вторичную область изучений, последовательно противопоставляемую как формалистической в своей основе теории А.А. Потебни, так и антипозитивистской литературной критике начала века.

Лингвистическая поэтика А.А. Потебни с предлежащим ей онтологическим подходом к литературному произведению как специфической модели языковой реальности в конкретных своих положениях сопоставима с формальной поэтикой 1920-х годов не только общностью методологических правил, но и реальной степенью утверждения себя в исторической перспективе. Разработанная А.А. Потебней концепция «внутренней формы» слова или теория образа может рассматриваться как своего рода потенциал для изучения литературоведческих понятий, имеющих универсальную знаковую. В частности, концепция А.А. Потебни корректировала, по меньшей мере, два ключевых для интерпретационного поля науки ряда. С одной стороны, конкретизировалась проблема разграничения стиха и прозы, ставшая краеугольным камнем для формалистских научных исследований; с другой стороны, заключив стихию языка в онтологиче-

скую оболочку («художественное произведение не принадлежит природе: оно присоздано к ней человеком») [Там же, с. 180], можно говорить о «литературном произведении» и «тексте» как двух противоположенных уровнях единой эстетической реальности. Пересмотр общей теории А.А. Потебни, предпринятый формалистами, был связан с отрывом от поэтики «сверху», от общих систем и проблем и обращением к микрофактам художественного творчества. Отход формалистов от потебнианства содержал в себе и более практическую задачу: назвать, терминологически легитимировать тот инструментарий, с помощью которого литература постигается и переживается внутри своего устройства.

Следует отметить, что в 1920-е гг. лингвопоэтическая мысль составляла магистраль в интеллектуальном контексте эпохи. Теоретические аспекты новой науки о литературе получают глубокое освещение в многочисленных сборниках, статьях, обзорах, касающихся собственно анализа поэтической формы слова. Создание поэтики как самостоятельной науки о литературном произведении обосновывало тезис: «Каждое произведение сознательно разлагается на его составные части, в построении произведения различаются приемы подобного построения, то есть способы комбинирования словесного материала в словесные единства. Эти приемы являются прямым объектом поэтики» [Томашевский, 1928, с. 6]. Формалисты пытались вернуть литературе «литературность», освободить ее из плена идеологических фактов, репрезентировать художественный текст как самодовлеющую сущность, «вещь», материально выраженную. Понимание литературного произведения как «вещи», как артефакта («стих можно ощупать руками» – Ю.Н. Тынянов) актуализировало внимание к его художественной форме: не содержание определяет форму, но «выражение обуславливает привлечение и особую организацию сообщаемого смысла» [Энгельгардт, 1995, с. 73]. «Именно как вещь произведение способно воздействовать на общечеловеческое в человеке, тогда как в своем знаковом аспекте оно, в конечном счете, всегда апеллирует к тому, что в человеке обусловлено социальными факторами и эпохой» [Мукаржовский, 1975, с. 192]. Со-присутствие в литературном произведении его «вещной» и «знаковой» сторон, их антиномическое согласие – вопросы, которые не следует считать сугубо «цеховыми», узкоспециальными только. Это был пункт, по которому разошлись потебнианцы и формалисты, и та точка отталкивания, которая зафиксировала момент становления новой науки о поэтике и, окрашивающей ее, новой терминологии. Теоретическим фундаментом для построения собственно науки о литературе была разработанная А.А. Потебней концепция образности поэтического языка.

Согласно концепции А.А. Потебни любое словеснословное образование может рассматриваться как результат деятельности языка, предшествовавшей «всем остальным специально-человеческим деятельности». Это значит, что язык и сопологающие ему формы (как то: мысль, тело, душа, содержание; в терминах А.А. Потебни форма – это лингвистическая категория, утверждающая универсальную знаковую преобразований материального и идеального мира), находясь в отношениях внешневнутреннего контакта и замещения так, что слово, представленное как форма сложного словесного образования («образ»), в свою очередь, восполняется представлением этого образа («образ образа»), становясь, тем самым, новым словом с расширенным значением. «Всякое новое применение слова... есть создание слова. Если делаемый при этом в сознании шаг не крупен, то мы называем это – только расширением значения; если же он крупен, то создается новое слово, и в этом случае является новое представление» [Потебня, 1999, с. 223].

Исходя из «формального» определения поэзии¹, А.А. Потебня строит собственно телеологическое рассуждение, где «новое слово» – это всегда «новая форма», инверсивно заключающая в себе признак, служащий представителем или заместителем многих других, и разграничивающая посредством конкретного образа поэтические и прозаические стихи языка. Таким образом, различение стиха и прозы, стихотворного и прозаического романа находится исключительно в области формы. Инверсивные явления (к ним А.А. Потебня относит не только все случаи поэтических троп; инверсия действует как универсальный принцип существования поэзии и как возможность бытия посредством форм, переходящих друг в друга) стабилизируют разнооформленность языковой реальности, оставляя в иерархии ценностей единственность реальности стиховой. Существенно важным представляется выбор материала и отношение формы к материалу. В парадигматической ситуации «стих-язык» вне поля рассмотрения остаются факты идеологического и социально-коммуникативного анализа, такие, как «идея» или «восприятие», например. У А.А. Потебни они получают конкретность, будучи соотносительными с элементами внутренней структуры произведения. «Вместо “содержание” художественного произведения можем употребить более обыкновенное выражение, именно “идея”. Идея и содержание в настоящем случае для нас тождественны, потому что, например, качество и отношения фигур, изображенных на картине, события и характеры романа и т.п. мы относим не к содержанию, а к образу, представлению содержания, а под содержанием картины, романа разумею ряд мыслей, вызываемых образами в зрителе и читателе или служивших почвою образа в самом художнике во время акта создания» [Потебня, 1976, с. 175].

Абсолютизируя слово как знак бытия в поэтическом выражении, А.А. Потебня, тем самым, прогнозирует в культуре экспансию ПОЭТИЧЕСКОГО, которая возможна лишь при условии взгляда на поэзию как на «особую форму творческого познания мира». А.А. Потебня ставит под сомнение существование любой другой реальности, кроме языковой; человеческая деятельность для него – самая большая условность и иллюзия («величественная иллюзия»), ей предшествует язык, который является, вместе с тем, и средством всякой последующей деятельности. Для того чтобы поэзия приобрела статус «действительности», вовсе не необходимо актуализировать ее в воспринимающем сознании. «С понятием действительности... неразрывно связано то, что каждое явление стоит отдельно, само для себя и что ни одно не зависит от другого как основание или следствие... Понятие действительности делает излишним самое старание отыскивать эту зависимость. Явление перед нами; этого довольно для того, чтобы устранить всякое сомнение в его действительности» [Там же, с. 184]. Читательскому восприятию до известной степени поставлен предел: оно лишено той диктаторской воли, в значительной мере позволившей ему осуществлять эксплицитный произвол над текстом; будучи включенным во внутреннюю структуру произведения (как «отношение и зависимость») читательское восприятие уравнивает коммуникативно-автокоммуникативные поля искусства, настраивая их гармонически и превращая процесс коммуникации в процесс творчества.

Парфразируя А.А. Потебню, можно сказать, что всякая коммуникация есть, вместе с тем, и автокоммуникация («говорят только отдельные лица, и с этой стороны язык есть создание неделимых...») и, напротив, замкнутость «неделимых» в творческом акте автокоммуникации («жизнь неделимого представляет много фактов, заставляющих усомниться и в этой самостоятельности, и в этом единстве») не оспаривает несовместимости знакового бытия и имперсонального творчества, потому что язык как деятельность этих «неделимых» «в каждую настоящую

¹ См. статью «Поэтичность содержания. Идеальность в поэзии и науке» [Потебня, 1976, с. 340].

минуту... принадлежит двоим, говорящему и понимающему, причем и говорящий, и понимающий – представители всего народа» [Там же, с. 62]. И все-таки искусство, по А.А. Потебне, сверхмонологично, так как представляет структурно-вероятностные свойства слова, а «слово и вообще язык нужны прежде всего для самого говорящего». «Как слово своим представлением побуждает понимающего создать *свое* значение, определяя только направление этого творчества, так поэтический образ в каждом понимающем и в каждом отдельном случае понимания вновь и вновь создает себе значение» [Там же, с. 331]. «Раз созданный образ» является эпистемологической точкой, фиксирующей полюс допустимости читательской и научной критики. «...Ценность поэтического произведения, его живучесть... <...> ...зависит не от того объяснения, которое дает сам автор или постоянный критик, не от его целей, а от силы и гибкости самого образа... <...> Раз созданный образ освобождается из-под власти художника; является чем-то посторонним для него самого. Объясняя свое произведение, он становится уже в ряды критиков и может ошибаться вместе с ними. Поэтому такие объяснения, стоящие вне самого произведения, бывают не нужны» [Там же, с. 330].

Семантическая концепция слова в теории Потебни строится на отрицании тождества («в природе нет полного сходства») и утверждении сравнения и аналогий («всякое отрицательное сравнение основано на положительном») [Потебня, 2000, с. 5, 344]. В парадигматике слова функциональное значение контекста исключительно важно. Собственный смысл слова поддерживается сопоставлением этого слова с другим словом, имеющим сходное с ним основное значение. Формула эта сопровождает не только лингвистическое определение слова; она максимально значима в обнаружении смыслового кода поэтических произведений и отдельного слова, в частности. Слово выражает не все содержание понятия, а один из признаков, именно тот, который представляется важнейшим. Ход лексического развития А.А. Потебня видит в следующем: «Новые понятия... обозначались звуками, уже прежде имевшими смысл, и основанием при этом служило единство основных признаков в новых и прежде известных понятиях. <...> Известный признак в каждом новом слове получал особенные оттенки, независимые от вносимых суффиксом, и звук, сживаясь с новым понятием, тоже изменял первоначальное значение. Новые слова рождались уже со словами не первичного, а позднейшего образования и, в свою очередь, удалялись от первого значения признака. Так вместе с лексическим ростом языка затемнялось первоначальное впечатление, выраженное словом, подобно тому, как теряли и теряют смысл грамматические формы по мере удаления от времени полного своего развития» [Там же, с. 5]. А.А. Потебня разграничивает понятия *значение* и *смысл*. Значение есть содержание знака, его постоянная грамматическая категория. Значение слова устанавливается внутренним контекстом словесного ряда; смысл рождается как отношение изоморфных явлений, находящихся внутри и вне художественного текста. Смысл – это всегда «новое слово» и «новая форма», не освобожденная от трансцендентальностей. В имманентной завершенности «новое слово» становится *понятием* или термином, образующим застывшие интерпретации образа. Смысл всегда трансцендентален, значение имманентно.

Редупликация форм поэтического произведения не всегда может быть названа изменением его. Понимающий включен в сферу самопознания, лишь представляя собой ступень в самоосознании искусства; в противном случае читатель сам становится автором, выражающим себя через текст и создающим, таким образом, вместо «первичного» подлинного текста «вторичный» текст-симулякр¹. «То, что

¹ Ср. у Б.А. Ларина: «Поэзии Данте, Хафиза или Пушкина никак для нас не воскресить в первой ее действительности. “Вечно” может существовать только призрак поэзии, а полным, живым голосом она звучит только раз. Вот почему, если хотим исследовать се-

принято за превосходство критики пред художественным произведением, есть действие самих произведений» [Потебня, 1976, с. 332]. По А.А. Потебне, «превосходство критики» и, как следствие этого, ее самодостаточность и отделенность от собственно предмета научного познания (критика перестала быть «служанкой при литературе») связаны с тем, что наука стремится рассматривать прагматику литературного текста, прежде всего, с точки зрения дня сегодняшнего. «Говорят: “Русские романы и повести никогда не стояли на высоте русской критики” (разумеется, критика, обращенная не к объективному прошедшему данного произведения, то есть не к происхождению и ближайшему значению заключенных в нем образов, а к настоящему, то есть к значению этих образов для нас» [Там же, с. 331].

Для А.А. Потебни абсолютно недопустимой представляется возможность идентифицировать читательскую точку зрения на текст с интенцией текста. «Кто разъясняет идеи, тот предлагает свое собственное научное или поэтическое произведение. <...> Это случай перенесения субъективного явления в объект» [Там же, с. 331]. Литературные тексты говорят не то же самое, «что вздумается сказать по их поводу нам». Читатель не выстраивает смыслы, преобразуя творческую активность поэта собственной коммуникативной активностью (по А.А. Потебне, коммуникация (как сообщение) невозможна – «каждое лицо... есть нечто вполне замкнутое»; коммуникация (как понимание) «мнимозвестная величина» – «думать при слове именно то, что другой, значило бы перестать быть собою и быть этим другим, <...> поэтому понимание другого в том смысле, в каком обыкновенно берется это слово, есть... иллюзия») [Там же, с. 331], он лишь встраивает свой личный эстетический опыт в *образующую* структуру человеческого сознания поэтическую деятельность, объективирующую глобальную автокоммуникацию всего человечества. Творческие усилия читателя направлены на то, чтобы расширить, углубить значение поэтического образа. Читатель возвращается к тексту по пути, проделанному автором, но только в обратном порядке. А.А. Потебня предлагает систему обобщений, применение которых достаточно для того, чтобы объяснить закономерность преобразования «самостоятельного содержания, находящегося в мысли понимающего». Всякое поэтическое произведение может быть подведено под формулу сравнения. «То общее *a*, которое мы каждый раз находим между вновь познаваемым и познанным, называется *средством сравнения*, или иначе *знаком*. *Знак* есть для нас то, что указывает на *значение*. То, что мы называем в слове *представлением*, в поэтическом произведении *образом*, может быть названо *знаком значения*» [Там же, с. 543]. Это первое обобщение. Второе обобщение состоит в том, что процесс создания слова или поэтического образа вполне аналогичен процессу понимания того и другого; то есть, когда мы понимаем услышанное от другого слово или поэтическое произведение, то в нас непременно возникают те же самые три элемента в инверсивном порядке.

Как обобщение имеет значение лишь в том случае, если мы найдем конкретный случай, к которому оно применяется, так и любое словеснословесное высказывание получает значение иносказательное и становится поэтическим произведением, если найден «круг применения образа», который по отношению к значению получает значение знака. В этой нарративной панораме смысловую актуальность представляет слово-термин «применение», имеющее в поэтике А.А. Потебни двойную содержательную форму:

1) «практическую», как множественное (многократное) толкование поэтической вещи, которой мы можем воспользоваться или нет.

«Искусство есть язык художника, и как посредством слова нельзя передать другому своей мысли, а можно только пробудить в нем его собственную, так

мантический эффект лирики в его полноте, мы должны обратиться к поэтам-современникам» [Ларин, 1974, с. 78].

нельзя ее 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. 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. Это содержание, проецируемое нами, то есть вносимое в самое произведение, действительно условлено его внутренней формой, но могло вовсе не входить в расчеты художника, который творит, удовлетворяя временным, нередко весьма узким потребностям своей личной жизни. Заслуга художника не в том *minimum'e* содержания, какое думалось ему при создании, а в известной гибкости образа, в силе внутренней формы возбуждать самое разнообразное содержание» [Там же, с. 181–182]. Сходство и сродство поэтического образа состоит не в том, *что* говорит значение, но *как* оно говорит.

2) «теоретическую», как необходимый континуум осуществления возможных форм поэтического произведения.

«Чтобы не сделать искусства явлением не необходимым или вовсе лишним в человеческой жизни, следует допустить, что и оно, подобно слову, есть не столько выражение, сколько средство создания мысли; что цель его, как и слова, — произвести известное субъективное настроение как в самом производителе, так в понимающем; что и оно не есть *έρων*, а *ένέργεια*, нечто постоянно создающееся. <...> Так как умственное стремление человека удовлетворяется не образом самим по себе, а идеею, то есть совокупностью мыслей, пробуждаемых образом и относимых к нему как источнику, то..., во-первых, ... художник, в котором была бы уже готовая идея, не имел бы лично для себя никакой нужды выражать ее в образе; во-вторых, если бы эта идея, по неизвестным побуждениям, была вложена в образ, то ее сообщение понимающему могло бы быть только передачею в собственном смысле этого слова, что противоречит здравому взгляду на понимание как на создание известного содержания в себе самом по поводу внешних возбуждений» [Там же, с. 183].

В первом (1) случае читатель собирает содержание вокруг знака-образа (видоизменяет материал, производит вещь; его деятельность сродни практической деятельности), редуцируя эстетический вопрос, *как* содержание создает форму: в поэтическом произведении содержание само становится формой нового значения.

Во втором (2) поэтическое произведение существует только в пространстве возможных (идеальных) воплощений, как творческая экзегеза, как «движение больших мысленных масс», сообщаемых в последовательном (=повествовательном) заключении. Выразить готовую идею в образе — значит «опредметить» ее, сделать мысль вещью, объективировать содержание, а не динамику содержательных форм. Мысль не становится вещью, так как не является одним из проявлений нашего я, и существует не только в говорящем, но и в понимающем. Творчество не есть выражение «готового значения», но необходимость движения к этому значению¹.

Автокоммуникативность творческого переживания («человек не может выйти из круга своей личной мысли»; «самое полное понимание есть в то же время непонимание»; «мысль и чувства человека невыразимы»)² нарушает возможность

¹ О слове (и художественном = научном произведении) как динамической модели последовательных восприятий А.А. Потебня пишет в статье «Определение поэзии (родовой признак и видовое отличие)» [Потебня, 1976, с. 289].

² См. статью «Язык и народность» [Потебня, 1976, с. 256, 285]. Ср.: «То, что называется общим уровнем мысли между людьми, возможно лишь благодаря способности отвлечения, то есть сведения действительного различия мыслей в различных субъектах на из-

появления подражательных произведений, закрепленных «видимыми знаками», так называемых «эквивалентов полных текстов», воспроизводство повторений и копий; динамика словесного повествования (в теории А.А. Потебни *слово* осуществляет динамическое содержание) эту возможность восстанавливает. Но восстановление это происходит в пространстве ассоциативно восполняемого ряда, превращающего любое эксплицитно прямое значение (=текст) в *иносказательный образ*. С этой точки зрения поэтический образ есть средоточие последовательных восприятий, собирающихся на симультанную сцену человеческого сознания.

В теоретико-практическом применении художественного образа представлена коммуникативно-автокоммуникативная данность искусства, существующая в единой форме выражения, но предметно осуществляемая в разных плоскостях. С точки зрения коммуникативного дискурса поэтическое произведение овеществляется в читательском нарративе, обнаруживая себя как текст-коммуникация, текст-вещь; с точки зрения автокоммуникативного письма любое словесно-сложное образование самоэксплицируется в потоке меняющихся, ассоциативно-копирующих восприятий, явленных как текст-иносказание, текст-знак. Знаки, следующие друг за другом (слова), могут выражать только предметы, которые и в действительности представляются нам в последовательности времени, то есть действия составляют настоящий предмет поэзии [Там же, с. 290]. В прозаическом (=научном) произведении, не требующем от читателя усилий воображения, точка зрения читателя совпадает с авторской точкой зрения. Здесь сохраняется и соблюдается закон тождества, действующий и в прозе, и в науке. «Между образом и значением всегда существует такого рода неравенство, что А меньше Х. Установление равенства между А и Х уничтожило бы поэтичность, то есть или превратило бы образ в прозаическое обозначение частного случая, лишённого отношения к чему-либо другому, или превратило бы образ в научный факт, а значение в закон... Если поэзия есть иносказание... в обширном смысле слова, то проза, как выражение элементарного наблюдения, и наука стремятся стать в некотором смысле тождеством...» [Там же, с. 367]. Читатель – тот же творец (инверсивный художник), так как, применяя художественный образ, он в первую очередь *создает* поэтическую вещь; но материал его вторичен, читатель отталкивается от готовых образов и от них начинает свое творчество. Текстовые сегментации, проводимые читателем, редуцируют не только взаимоотношения между воспринимающим «субъектом» и воспринимаемым «объектом»; в инверсивно контролируемой процедуре понимания (=создания) поэтического произведения разворачивается *устная* форма творческой установки с нацеленностью на отождествление слова и вещи. «Таинственная связь слова с сущностью предмета не ограничивается одними священными словами заговоров: она остается при словах и в обыкновенной речи» [Там же, с. 174].

В ситуации коммуникативного творчества акцент на устранимость смысловых эквивалентов текста предпочтительнее, нежели его множественная смыслообразующая потенция. *Письменная* форма литературного языка закрепляет неподвижность поэтического образа относительно к изменчивости содержания, оставляя ассоциативные следы вариантов данного произведения, «коего концы могут быть до неузнаваемости далеки друг от друга, а промежуточные ступени незаметно между собою сливаются» [Там же, с. 397]. Смысловое пространство знака-образа рассредоточено в примыкающих к произведению и уходящих в бесконечность далеких контекстах, разграничивающее автокоммуникативный акт в имперсональную картину бытия. «Художественное произведение, как и человек, есть микрокосм» [Там же, с. 459]. В знаково ориентированном поэтическом пространстве существенно важным представляется не отношение читателя к реально-

вестный минимум различия, и благодаря факции, состоящей в принятии этого минимума за эквивалент полных мыслей» [Там же, с. 256].

сти, но отношение поэта к языку. Учитывая различительный параллелизм между коммуникативной и автокоммуникативной системами описания, следует отметить, что автокоммуникативная (письменная) речь никогда не может быть сведена к внутренней (в основе содержащей устную форму изложения языковых знаков) речи, поскольку стилистическая характеристика последней эксплицируется в качестве фабульной интериоризации эмпирической реальности, как психический эквивалент внешнего опыта, в то время как структура автокоммуникативного письма дефилирует логоцентрическую (внефабульную) реальность языка, включая в область аналитической определенности возможные (идеальные), не данные непосредственным опытом, миры.

Коммуникативная надежность устной формы творческой экзистенции (изоморфизм знака и замещаемой им реальности; отношение тождества между словом и вещью) релевантна лишь в случае реставрации миметической теории восприятия и изучения художественных произведений. С этой точки зрения отношения читателя и реорганизованной им конвенционально-текстовой среды взаимозависимы, как эквивалентна идентифицируемая зависимость (соотнесенность) дихотомии: «правдивость» искусства – «подражание природе». В коммуникативной системе описания, утверждающей детерминированную связь «читатель-текст», возможно стимулирование именно реалистического способа приобщения художественного текста к внетекстовой реальности. «Главное несчастье реализма заключается в том, что нужно знать близко среду, воспроизводимую автором, чтобы оценить вполне достоинство его превосходнейших произведений, состоящее в сходстве с действительностью» [Там же, с. 336]. А так называемая «правдивость» искусства состоит в том, чтобы из одного свойства предмета, из которого вытекают все остальные или, по крайней мере, многие другие свойства, находящиеся с ним в определенной связи, заключить конечное состояние тех или иных воспроизводимых реалий. Мимезис коммуникативного сообщения устраняет противоположность между искусством и природой, сообщая фактам творения комически-пейоративный смысл. Литература стремится к тексту, как к своему пределу, высшей формой представления которого является эмпирия читательского встраивания в *образующую* структуру художественного произведения, осуществляемая в инверсивном, *обратном* порядке. Рекуррентность образа возвращает читателя к первоначальному, авторскому плану и, в то же время, «простирает» читательский деспотизм «в такие сферы, в которые доступа нет», как, например, мистическое и мифическое углубление познаваемого.

В автокоммуникативном (письменном) выражении искусство и природа несоизмеримы: «...Выражение, что поэт возвышает природу, следует употреблять очень осмотрительно, потому что... художественное произведение и создание природы принадлежат не к одной и той же области и несоизмеримы одним и тем же масштабом, точно так, как чувственный образ и представление его в слове не принадлежат к одному континууму форм душевой жизни» [Там же, с. 185]. Искусство, являясь по отношению к природе ее «настоящим истолкователем», репрезентирует бесспорное и постоянное свое свойство – *идеальность*. Но идеальность эта (как образ или представление образа), будучи совершаема на площадке идентифицируемых сознаний, различается между собой не в пространстве открытой и текучей полисемии, но в омонимично-новом, переработанном мире воплощаемых значений образа. Между искусством и природой стоит мысль человеческая. Быть посредником между двумя разнородными стихиями мысль (=слово) может только потому, что собственное содержание слова способно расти, а различие его внутренней формы должно быть признано a priori. «Внутренняя форма слова есть отношение содержания мысли к сознанию; она показывает, как представляется человеку его собственная мысль. Этим только можно объяснить, почему в одном и том же языке может быть много слов для обозначения одного и того же предмета и, наоборот, одно слово, совершенно согласно с требованиями языка, может

обозначать предметы разнородные» [Там же, с. 115]. Это свойство языка, совершающее перестановку представлений, требуемую пониманием, А.А. Потебня называет *ономато-поэтической* степенью языка, а слова, имеющие субъективное содержание, в котором признаков может быть множество, – *ономато-поэтическими* словами. В *образующем* поле эстетической реальности искусство и природа идентифицируются в омонимическом совпадении, обнаруживая фиктивный характер того определяющего качества литературных произведений, которое Белинский охарактеризовал как «воспроизведение действительности». В воспринимающем сознании художественная омонимия замещается художественной синонимией, «сообщение мысли» понимается не в переносном, а в собственном смысле. Читатель отождествляет действительность (художественную реальность) с *понятием*, интересуясь образом только как феноменом душевной жизни поэта. Искусство сравнивает действительность с образом, через устранение несущественного (идеализацию) достигая субъективного настроения (содержания) как в самом поэте, так и в понимающем.

Поскольку значение образа беспредельно, и в поэтическом образе «понимающий» создает себе значение сам; поскольку любое словесносложное образование понимается не через отражение в нем объективного мира и не как априорное соположение образов, имманентно выстраивающих структуру произведения, – постольку литературный текст никогда не может стать замкнутым целым, но всегда творчески восполняемой идеальной сущностью бытия (природы) – после того, как эта последняя прошла через форму слова.

Итак, образ в поэтике А.А. Потебни есть универсальная данность, имманентно присутствующая: как метафорическая форма вещно определенной художественной структуры; как знаковая необходимость искусства «пересоздавать существующее», возвращая фактам творения континуальный смысл; как эстетический конгломерат значений, тотально выстраиваемых в систему понятий и терминов; как форма воссоздания смысла посредством ввода новых слов.

Теория образности А.А. Потебни представляет структуру художественного текста от «лица» самого текста. Образ является удерживающей точкой, которая, с одной стороны, создает возможность различных интерпретаций (в силу многозначности знака-образа – «вторичные тексты»); с другой – возвращает читательский фактор в проекцию первичного текста («образ... становится образцом и подчиняет себе волю понимающих») [Там же, с. 415]. Концепция образности, представленная в теоретической поэтике А.А. Потебни, опирается на структурные элементы слова и не может быть изучаема вне пределов словесного ряда. Антитестическая данность слова («слово есть самая вещь» и «слово есть идеал и имеет все свойства художественного произведения») [Там же, с. 173, 196] подчеркивает антинимическую заданность поэзии: художественное произведение овеществляется, будучи представленное как *идеальное* выражение бытия.

Литература

- Ларин Б.А. Эстетика слова и язык писателя. Л., 1974.
 Мукаржовский Я. Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве // Структурализм: «за» и «против». М., 1975.
 Потебня А.А. Эстетика и поэтика. М., 1976.
 Потебня А.А. Мысль и язык. М., 1999.
 Потебня А.А. О некоторых символах в славянской народной поэзии; О связи некоторых представлений в языке // Потебня А.А. Символ и миф в народной культуре. М., 2000.
 Томашевский Б.В. Теория литературы. (Поэтика). М.; Л., 1928.
 Энгельгардт Б.М. Формальный метод в истории литературы (1927) // Энгельгардт Б.М. Избранные труды. СПб., 1995.