

Pollstar Magazine – Режим доступу: <http://www.pollstar.com>. 7. The Socialite Life. – Режим доступу: <http://socialitelife.celebuzz.com>. 8. The Telegraph. – Режим доступу: <http://www.telegraph.co.uk>.

**Борисюк І.В.**, к.філол.н., доц.,  
Київський університет ім. Бориса Грінченка

## СУЧАСНА РЕЦЕПЦІЯ ТЕОРІЇ МІФОЛОГІЧНОЇ І ПОЕТИЧНОЇ МОВИ О. ПОТЕБНІ

*Статтю присвячено сучасній теоретичній рецепції концептів О.Потебні, що стосуються взаємодії поетичної та міфологічної мови.*

**Ключові слова:** міф, образ, поетична мова.

*Статья посвящена современной теоретической рецепции концептов А.Потебни, которые касаются взаимодействия поэтического и мифологического языка.*

**Ключевые слова:** миф, образ, поэтический язык.

*The article is dedicated to the modern theoretic reception of concepts by O.Potebnia in correlation of mythic and poetic language.*

**Key words:** myth, image, poetic language.

Без перебільшення можна сказати, що антипозитивістський злам у гуманітарних науках великою мірою підготовлений працями О. Потебні. У літературознавстві незаперечний вплив мала його теорія поетичної і магічної мови, зокрема концепція щодо особливостей реалізації і функціонування мови в поетичному та міфологічному слові. “Міфічне й неміфічне мислення апріорні в тому сенсі, що спираються на попередньо пізнане... збережене за допомогою слова... Слово існує на рівні розвитку нижчому, ніж той, на який вказують найпростіші міфи, що дійшли до нас. Щоразу, коли нове явище потребує пояснення, з попереднього запасу з’являється в свідомості підходяще слово. Воно й намічає русло для течії думки» [Потебня 1976; 418], – зазначає О. Потебня. Міфологічне та поетичне мислення мають спільну основу – багатозначність і метафоричність мови, що є, власне, механізмом для творення нових значень і смислів. Відмінність між міфологічним і поетичним мисленням полягає в тому, що міфологічне мислення наділяє образ об’єктивним існуванням, тому “цілком переносить його в площину значення», вважаючи образ підставою для подальших умовиводів про властивості означеного» [Потебня 1976; 420]. Натомість поетичне мислення розглядає образ лише “як суб’єктивний засіб для переходу до значення і не є підставою для жодних подальших умовиводів» [Потебня 1976; 420]. Встановлення зв’язків еквівалентності О. Потебня вважав головною умовою творення міфу. “Стикаючись із поетичною образністю, зовнішньою і внутрішньою, людський розум чи то порівнює, чи то співвідносить її з наявною дійсністю й сприймає її або

як міф, або як відмінний феномен, тобто як поезію. Образи першого даються як еквівалент, а образи другої — як *tertium comparationis* (третє порівняння), або, в лінгвістичних термінах, як предикати з потенційно великою кількістю підметів», – зазначає І.Фізер, аналізуючи психолінгвістичну теорію О.Потебні [Фізер 1996; 43].

Яскравим прикладом здійсненої мовними засобами міфологізації в поетичному тексті є вірш В. Герасим'юка «Заручини», у якому йдеться про важливий елемент весільної драми з характерними для цього обряду особливостями просторової організації (так, ритуально значущими локусами при його здійсненні є стіл, покуть і сволок [Вовк 1995; 230-232]). У гуцульському обряді під час заручин придане нареченої вивішують на сволок [Кожолянко 2001; 108] («вісять килими, рушники, / верети і ліжники»), який відіграє роль класифікатора внутрішнього простору житла, позначаючи подвійну межу – між горішнім і долішнім, а також між внутрішнім і зовнішнім світами [Кожолянко 2001; 201].

У вірші В.Герасим'юка сволок є полісемантичним символом – «сволок небесний», «невидимий сволок», «сволок, зітертий плечем». Сволок є центральним обрядовим локусом (на ньому вивішено придане), центром хаги, опорною точкою внутрішнього простору, а також віссю світобудови (образ небесного сволока). Членування простору є вертикальним, тому сволок є не так межею між світами, як уособленням горнього світу (протиставлення «сволок небесний / “діл кам'яний»»). Крім того, верх і низ протиставлено за ознакою крихкості / міцності — горішнє, небесне є крихким (образ сволока, що падає, сволока, «зітертого плечем»), а долішнє, земне – міцним (антиподом дерев'яного сволока є кам'яний діл, на якому «узори хребти випрямляють»). Щодо падіння сволока («падає сволок небесний»), то у снотлумаченнях це означає смерть господаря (так само, як тріск сволока у народних прикметах [Кожолянко 2001; 202]).

У В.Герасим'юка символіка набагато складніша: крихкість небесного і міць земного означають не тільки руйнування й відновлення світобудови, порушення і встановлення гармонії, а й *переважання жіночого начала над чоловічим*, адже сама структура вірша передбачає строфу й антистрофу, партію протагоніста й антагоніста, голоси Ї та Його (перший і другий вірш). Крім того, кожен вірш має свої структурні особливості, які істотно посилюють смислові акценти. У першому вірші переважає теперішній час, послідовність передано як одночасність («вісять», «тиснуть», «падає», «повісила»), смислова лінійність оповіді руйнується на рівні граматики і синтаксису, перетворюючись із розгортання у нескінченність, синхронність, з'єднуючи «тепер» і «тоді» («вісять килими, рушники» і – «повісила знову на сволок»).

У другому вірші переважає умовний («може», «ніби») й наказовий («тримай», «віриш») спосіб. Виняток становить остання фраза вірша. «Зморшки немолоді – полотно на воді» – фраза, яка вибивається із загального ритму, в якій умовності «може» і «буде» протиставлено реальність «завжди». Попри очевидну парадоксальність, слід, знак, натяк – єдина підстава для ствердження реальності тієї, чия біла сорочка зливається з черешневим цвітом. Ця гарячкова гонитва за істиною (пришвидшення темпу у другій строфі другого вірша), намагання віднайти дійсність у віддзеркаленнях (адже все, від чого відштовхуюсь, що маю «осягнути суєтним натхненням» – це полотно на збриженій поверхні води, яке нагадує зморшки на обличчі, або обличчя, невловне, як жмури на воді), скидається на пошук Бога у зневірі, пошук Слова серед слів.

“Зморшки немолоді – полотно на воді» – звучить як символ віри, бо це не ілюзія серед ілюзій, а знак справжнього, дійсного (як зазначає М. Еліаде, “відсутність однорідності простору полягає в усвідомленому протиставленні святого простору, при цьому тільки він є *реальним, справді існуючим*, і того хаосу, що його оточує, решти світу» [Еліаде 2001; 12]). Тире у цій фразі багатofункціональне, адже воно не тільки є заміником одного з найдавніших дієслів (“бути»), яким передано наявність, суцільність, присутність у явленому бутті, а й позначає утвердження повної тотожності знаків. Це не умовність порівняння, якою конструюється умовність зв’язків, а беззаперечність ствердження, в якому прозирає міфологічна й магічна природа слова. Таким чином, між двома знаками встановлюються стосунки еквівалентності, що є підставою для міфологізації образу. Жіночий образ у “Заручинах» є архетип ним – Богиня життя і смерті руйнує (сволок падає під вагою “віна» – виготовленого жіночими руками посагу) й будує світи (“свої килими, й рушники, й небеса каламутні / повісила знову на сволок»), а також керує стихіями (“ніби рушник її – як у потоці – / в’ється-зміється і – стискає потік»). Атрибути та ознаки цього жіночого персонажа теж є семантично наснаженими — непомітність, нечутність прописані як знаки присутності: крок (“не побачиш кроку її»), слід (“ніби слідок її виткано в оці»), узір (“ніби узір її шкіру пропік»), розплетене волосся (у ритуальній практиці означає контакт із “чужим» світом [Славянские древности 1995; 423]), біла сорочка (характерний смисловий ряд “дівчина – квітуча черешня»).

Молода в “Заручинах» є одночасно матір’ю, активним (як заклінателька води) й пасивним (як наречена, адже ритуальна роль молодої в обряді передбачає пасивність [Байбурин 1993; 98]) началом. Молода як текст є цілком герметичною, й роль чоловіка полягає у прийнятті (“Сволок тримай плечем»), упізнаванні, осягненні, розшифруванні знаків. Непізнаваність, невидимість Молодої пов’язана з візуальними перепонами: обличчя Молодої приховане орнаментами рушників і килимів, її біла сорочка зливається з черешневим цвітом.

Власне, сам факт зближення міфологічної й поетичної мови виявився плідним при застосуванні міфо-ритуального підходу до аналізу поетичного тексту – від прочитання в поетичному тексті міфологічних матриць (К. Леві-Строс, К. Юнг, Ю. Лотман та інші) до усвідомлення архетипності літературних образів, сюжетів і мотивів (теорія Н. Фрая). Власне, О. Потебня вказує на кілька умов творення міфів. Перша умова – це “перенесення значення слова в пояснюване», що базується на “особовій суб’єктивності змісту народної мови» [Потебня 1976; 418]. Більше того, “під впливом певної мови певні міфи зовсім би не могли постати», оскільки “їхні ознаки різними мовами групуються по-різному» [Потебня 1976; 419]. Іншими словами, міф як словесний феномен твориться в площині певним чином структурованої системи, якою є мова. Друга умова – це “вплив зовнішньої і внутрішньої форми слів, звуків і уявлень» [Потебня 1976; 419]. До міфів, які використовують “пояснювальний» потенціал мови, О. Потебня відносить календарні та історичні. На думку О. Потебні, календарні назви аж ніяк не є випадковими, оскільки назва в цьому випадку точно відповідає значенню. Іноземні назви місяців, днів тощо етимологізуються під впливом мови-реципієнта, змінюючи своє значення відповідно до звучання, якому в середовищі цієї мови підшуковуються пояснення.

Такий принцип вторинної етимологізації слова М. Толстой назвав “етимологічною магією» [Толстой 1988]. За допомогою принципу етимологічної магії може бути пояс-

нена величезна кількість обрядів, звичаїв, повір'їв, які функціонують у середовищі традиційної культури. Додамо, що саме мовний чинник часто є визначальним у такій специфічній сфері народної культури, як снотлумачення. Адже підставою для виникнення переважної більшості пояснень поширених у народному соннику символів є римування слів. Наприклад, вуж сниться до знайомства з чоловіком (відповідно до аналогії “вуж – муж»), корови – до смерті (“корови – короги»), хліб – до печалі (пекти – пектися, журитися) тощо [див: Народний сонник 2000].

Принцип видозміни значення під впливом звука характерний і для поетичної мови. Часто значення набуває додаткових відтінків смислу, подеколи апелюючи до прадавніх, архаїчних пластів слова. У деяких випадках навіть маємо міфологізацію слова під впливом етимологічного контексту. Цю концепцію О. Потебні вельми плідно застосували пізніші дослідники, зокрема Роман Якобсон. “У послідовності, де подібність накладається на суміжність», – зазначає дослідник, – “двом подібним послідовностям фонем, які стоять поряд, властива тенденція до набування параномастичної функції. Слова, подібні за звучанням, наближаються і за значенням» [Якобсон 1996; 372]. Звуковий символізм не є універсальним законом поезії, наполягає дослідник, оскільки він не вичерпує “поетичності» тексту; до того ж він може бути наявний і в позалітературних формах. Самостійне значення звуку є принагідним і залежить від його положення у фонетичній структурі вірша, а також від його співвідношення з іншими звуками (тобто значення елемента визначається його положенням у системі). “Навантаження фонем певного класу (з частотою, що перевищує їхню середню частоту), або контрастуюче зіткнення фонем антитетичних класів у звуковому полотні рядка, строфи, цілого вірша виступає, якщо скористатися образним висловлюванням По, як “підводна течія, паралельна до значення» [Якобсон 1996; 379].

Зосереджене пізнавання слова, заглибленість у його минуле й майбутнє, фіксація багатомірності слова (включення всіх попередніх значень і прочування ймовірних наступних) характерні для лірики М. Вінграновського. Поезія “Утоплена» є яскравим прикладом додаткової семантизації значення слова під впливом звуку, або “форми мови», за визначенням О. Потебні. Через розлам, що утворюється внаслідок зсуву, зміщення означника та означуваного, прозирає міф:

Щастям не обнімана, не взната,  
Я живу, несплакана, в журбі...  
Владо моя, водо непочата,  
Я – Любов-Утоплена в тобі.

Передусім впадає в око навмисне підкреслений синтаксичний парадокс: не “я любов, утоплена в тобі», а “я – Любов-Утоплена в тобі». Корелюють між собою слова ВладО / ВОДО, а також Любов / Утоплена; однак і ВладО / ЛюбОВ, та ВЛадО / угОпЛена. Таким чином, “любов», “влада», “вода», “утоплена» фонетично пов'язані, і через цю пов'язаність вони виламуються в міфологічний простір. Адже Вода в архаїчному фольклорі – це той первісний хаос, із якого твориться світ, це стихія, не поділена на дихотомії, але така, що містить зародки світла й темряви, життя і смерті, чоловічого та жіночого начал. Вода є древньою і первісною, вона є тим ніщо, звідки все постало і куди все по-

вертається [Мифы 2000; 240]. За Ригведою («Ті́мн до найви́шого Ду́ха Прама́тма»), тією силою, що спричинила сотворення світу, роз'єднала буття й небуття, світло й темряву, була Любов [Хейзінга 1994; 124]. З води завдяки Любові постав світ, бо Вода мала Владу його творити [Мифы 2000; 240]. Слова «влада», «вода», «любов», «утоплена» утворюють семантичну та фонетичну цілість. В поезії «Утоплена» з Води ще не постала Любов, Влада не зважилась на чин: «І цвіте в мені моє кохання, та не знаю я, кому цвіте». Ще немає любові, а є влада води, тому «я» – це і любов, і вода, і влада. Народження Любові – «Сумна Лі́Лея срібно-сива», «Лі́Леї́ Лі́нії»; Л наче вилонюється з Во́Ди, з Дани, твердне, набирає форми, обрисів, щоб знову розчинитись у воді. Левко своєю не-любов'ю прикликує владу води, замовляє, зачаровує, повертає Любов у Воду: «Я поВертаюсь, ПаННо моя Пі́ННа, Пригодо́Нько утоплена́ моя, Причаєна Лю́бове Во́допли́Нна» – звук Л, щойно народившись, гасне, розчиняється серед П та Н. Тут маємо зворотну звукову інструментовку: П та Н є тлом, на якому прописується і виокремлюється Л. Це розчинення у воді, ставання любові піною потверджує Левко: «Зостанеться на березі печалі лиш срібна тіль від голосу твого», а потім і сама Утоплена: «Живу сама я за собою, І за водою плине день», «Я за тобою проспівала і руки і роки свої, Я проспівала все, що мала, і на устах сплять солов'ї». Все повертається на круги своя – Любов у Воду, з якої вона постала. Початок: «Щастям не обнімана, не взната, я живу, несплакана, в журбі» корелює з кінцем: «Живу сама я за собою, І за водою плине день». Коло замкнулось.

Таким чином, концепція О. Потебні щодо міфологічної та поетичної мови не тільки знайшла плідне застосування в подальших теоретичних розробках (принцип етимологічної магії, сформульований М.Толстим, поетикальна теорія Р. Якобсона тощо), а й виявилася напрочуд актуальною в практичному застосуванні (аналіз поетичних текстів).

1. Байбурин А.К. Ритуал в традиционной культуре: Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. – СПб.: Наука, 1993. 2. Вовк Ф. Студії з української етнографії та антропології. – К.: Мистецтво, 1995. 3. Еліаде М. Мефістофель і Андрогін: Пер. з англ., нім., франц. – К.: Основи, 2001. 4. Кожолянко Г.К. Етнографія Буковини. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – Т.2. 5. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. Токарев С. А. – М.: НИ «Большая Российская энциклопедия», Олимп, 2000. – Т. 1. – 672 с. 6. Народний сонник / Упоряд. Дмитренко М. – К.: Ред. часопису «Народознавство», 2000. 7. Потебня А.А. Эстетика и поэтика. – М.: «Искусство», 1976. 8. Славянские древности. Этнолингвистический словарь / Под ред. Н.И. Толстого. – Т. 3. – М.: Международные отношения, 2004. 9. Толстой Н.И., Толстая С. М. Народная этимология и структура славянского ритуального текста // X Международный съезд славистов (София, сентябрь 1988): Славянское языкознание. Доклады советской делегации / Отв. ред. акад. Н.И. Толстой – М.: Наука, 1988. – С. 250-264. 10. Фізер І. Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні: Метакритичне дослідження: Пер. з англ. – К.: Обереги, 1996. – 201 с. 11. Хейзінга Й. Homo Ludens. – К.: «Основи», 1994. 12. Якобсон Р. Лінгвістика і поетика // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів: Літопис, 1996. – С. 357-377.