

Отже, якщо повернутися до існуючої цілісної атомарної моделі Всесвіту, то не можна не помітити, що “броунівський рух” атомарних частинок у рамках обмеженого поля є подібним до процесу композиторської творчості, в якій із безлічі музичних образів-інтонацій виникає цілеспрямований процес. Таким же “обмеженим полем”, в якому спонтанно-цілеспрямовано рухаються музичні звуки, є для виконавця музичний інструмент. І, звичайно ж, духовно “розкріпачений” слухач обов’язково стає співтворцем Бога в декодуванні інформації, якщо вона подається за принципом “Не убий!”.

У відомому фільмі російського режисера П.Лунгіна “Острів” на запитання “Чому Каїн убив Авеля?” відповіді немає. З контексту фільму зрозуміло, що навіть думка про вбивство є тяжким гріхом. Але в Біблії про це говориться чітко: тому, що Каїн не міг принести Богові *живий* плід своєї праці. Це особливо важливо пам’ятати в наш час технічного прогресу: “Як живий Господь”, що створив людину за “образом і подобою”, означає атомарну єдність із Богом!

З музичної точки зору цей постулат можна трактувати як триєдність, в якій цілісність атомарної моделі Всесвіту взаємодіє з митцем через вібраційні потоки. Цей принцип поширюється й на інші сфери людської діяльності та називається “Любись одне одного!”. Триєдність Всесвіту – у взаємопов’язаності духовного й матеріального через вібраційну складову (Отця і Сина, і Святого Духа!). У музичному контексті вона є основою тріади: непізнаність (“інформаційний простір”), матеріальний об’єкт (творча особистість) і творчий продукт (“енергетична складова”).

1. Біблія. – United Bible Societies. – 1980.
2. Бор Н. Анализ аппарата физических теорий. – М. : [б. и.], 1997.
3. Бердяев Н. Смысл истории. – Берлин, 1923.
4. Валитов Н. Вакуумные колебания при химическом возбуждении атомов, молекул. – М. : [б. и.], 1997. – 100 с.
5. Порвенков В. Акустика и настройка музыкальных инструментов / В.Порвенков. – М. : Музыка, 1990. – 420 с.
6. Технологический словарь. – М. : Советская энциклопедия, 1985.
7. Философский словарь. – М. : Советская энциклопедия, 1981.
8. Музыкальный энциклопедический словарь. – М. : Советская энциклопедия, 1991. – 670 с.

*The author of this article gives the idea of vibrational nature of the processes of the Universe that are decoded in human mind as a “word” which is the “Voice of God”. According to the author, musical sound and musical intonation are God’s image that influences directly without any decoding via the intellect a word’s bank of information from its vibrational component. One in three nature of the Universe that operates in the Time-Space through vibration is the basis of the Harmony (the Father, the Son and the Holy Spirit!).*

*Key words: One in three nature of the Universe, Vibrational basis, Eternal formant, Decoding bank of information, Vibrational code Sensory associations, Sound harmony, Atomic integrity.*

**УДК 78.072**

**ББК 85.310.004**

**Оксана Мельник-Гнатишин**

### **ЛІНГВОПСИХОЛОГІЧНІ ІДЕЇ ФІЛОСОФІЇ О.ПОТЕБНІ В КОНЦЕПЦІЇ МУЗИЧНОЇ МОВИ Й МИСЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИКОЗНАВСТВА**

*“Чим серце наповнене, те говорять уста”  
(Євангеліс від св. Матвія, 30)*

*Автор статті досліджує погляди О.Потебні на мову в її відношенні до думки (мислення). Проаналізовані концепції слова як твору мистецтва, засобу мистецької комунікації, національно-мовного феномена; структури слова і його відповідника – музичного звука; сутності мови як відображення божественного Логоса. Проведено аналогії лінгвопсихологічної теорії О.Потебні з поглядами Г.Сковороди у розвитку концепції музичної мови і мислення українського музикознавства.*

**Ключові слова:** слово, мова, комунікація, думка, художні образи, твір, мислення, людина, звук, зміст, форма.

Олександр Опанасович Потебня (1835–1891) – філолог, лінгвіст, етнограф, фольклорист, літературознавець, славетний представник філософського напрямку в українській лінгвістичній науці. Займаючись вузькоспеціальними питаннями описової та історичної фонетики, теоретичної й порівняльно-історичної морфології, порівняльно-історичного синтаксису, діалектології, етимології, семасіології, а також проблемами загального мовознавства (походження мови, співвідношення мови та мислення, мови й нації, мови та мистецтва), він досяг справжніх вершин національної філософської думки. І хоча його капітальні праці (“Мысль и язык”, “Из записок по теории словесности”, “Из записок по русской грамматике”, “Объяснение малорусских и сродных народных песен”, “Язык и народность”) давно й високо оцінені в науці, однак істинне їх значення, їх глибока філософська основа, прихований під доволі складним викладом зміст, що вказує на нові шляхи й відкриває далекі перспективи думки, – все ще недостатньо вивчені іншими суміжними галузями науки.

У зв’язку з утвердженням у сучасній музикознавчій науці нових напрямів, зокрема семіотичного, увагу музикознавців сьогодні все частіше привертають питання розкриття мовної (експресивно-комунікативної) природи музики, її християнської антропології, в якій основною естетико-філософською категорією є онтологія, а також музичне мислення як окрема категорія музикознавства. Цим проблемам уже присвячені як окремі ґрунтовні дослідження (“Українська національна музична мова” О.Козаренка, “Музыкальная речь и язык музыки” С.Шипа, “Модальність музичного мислення” М.Денисенка та ін.), так і деякі публікації (“Аура слова в музичній інтонації”, “Музичний твір як текст” В.Москаленка, “До проблеми семіотичного аналізу музичного твору” та “Феноменологія музичного мислення” І.Пяковського, “Музыка в слове: аналитические и когнитивные проекции” Н.Герасимової-Персидської, “Вербальность в онтологической структуре музыкального произведения” Л.Зайцевої, “Семиотическая модель музыкального произведения” Ю.Созанського та ін.). Однак основні ідеї О.Потебні досі ще не стали предметом спеціальної уваги. Саме тому погляди видатного мислителя-лінгвіста на питання філософії мови, психології творчості, на божественно-людську природу мови й мислення, зосібна музичних, у національному контексті обрані як предмет пропонованого дослідження. Його метою є визначення місця та ролі вчення О.Потебні в генезі концепції музичного мислення й музичної мови українського теоретичного музикознавства.

Уся широка діяльність науковця являє собою строго логічне проведення цільного філософського погляду на мову в її відношенні до думки, а отже, мислення, що став одним із визначальних у його лінгвістичній концепції. Однак ця філософська основа довгий час залишалася непомітною, а тому й не була відповідно оцінена. В етимологічних, фонетичних та інших дослідженнях вона могла проявлятися лише зрідка й дає про себе знати лише дуже віддаленим способом, опосередковано, де-небудь у мимовільному висловлюванні щодо якогось спеціального питання. При цьому читачеві, не зважаючи на доволі важкий, часто навіть малодоступний стиль праць Потебні, доводиться самому видобувати філософську основу цього питання. У результаті стає помітно, що важливу методологічну роль у його вченні відіграють постійні аналогії “слово-твір” і “мова-мистецтво”. О.Потебня неодноразово підкреслював, що мова в усьому обсязі й кожне слово зокрема відповідають мистецтву не тільки елементами своєї структури, а й способом їх поєднання. Мистецтво – така ж діяльність, як і мова, тільки більш усвідомлена. Отже, “між твором мистецтва й природою стоїть думка людини; тільки за цієї умови мистецтво може бути творчістю” [1, с.51].

Для музикознавства передовсім цікаві згадані погляди вченого на слово та його роль у формуванні думки (зв’язок мови й мислення), аналогії його з мистецтвом (ототожнення моментів слова й твору мистецтва в музичному контексті), котрі також виявляються в його текстах не завжди прямо. Такі паралелі майже завжди пов’язані в О.Потебні з порівняннями певних аналізованих мовних або мисленневих явищ. Наприклад, говорячи про здатність свідомості охоплювати множину, Потебня пише: “Одноразові звуки музики кожному уявляються такими (розрізненими. – О.Г.)...; музично ж освіченому вуху вони з першого разу уявляються багатим відношеннями цілим, внутрішня організація якого підготовлена попередньою течією мелодії” [1, с.230]. В іншому випадку з метою з’ясування паралелей між поезією й музикою вчений віддаляє читача в часовому вимірі. Так він переконує, що “нинішня складність музичних творів і самостійність інструментальної музики зменшується в напрямі до минулого; чим далі в старо-

вину, тим більш службовим було відношення інструментальної музики до співу й поезії. Чим більше музичний інструмент зводиться нанівець, замінюючись людським голосом, тим загальнішим стає правило, що пісня співається для змісту” [1, с.111].

О.Потебня весь час говорить про слово, котре в його концепції ототожнюється з мовою. Він вважав, що “мова є засіб не виражати вже готову думку, а створювати її” [1, с.43]. Більше того: говорити – означає не передавати свою думку другому, а лише розбуджувати в другій людині її власну думку, тобто зв’язувати своє індивідуальне мислення із загальним мисленням народу. При цьому твердження Гумбольдта про те, що всяке розуміння є водночас нерозуміння, О.Потебня пояснив як процес мовлення, при якому зміст думок мовця й слухача завжди різний і сходяться вони між собою лише в слові.

Коли розглядати музику не тільки як вид творчості, а й як особливий вид комунікату (“мистецтво інтонованого змісту” за Б.Асаф’євим), то це мистецтво може існувати при умові, що в якійсь частині закони цієї творчості й музичне сприйняття збігатимуться. Власне, при цьому, як доводить М.Арановський, твір і розглядається як комунікат, повідомлення, що надсилається композитором і отримується слухачем. Водночас він є уособленням певної мови, за допомогою котрої створюється текст повідомлення й котра відома як відправнику, так і отримувачу. Тип мови пов’язаний із типом комунікації. Музичне мислення, що супроводжує двосторонній акт спілкування (через музичний твір, що звучить), наповнившись “мовним змістом”, постає як “мовне мислення”. Оскільки слухач повинен володіти хоча б мінімальним “мовним запасом” для того, щоб зрозуміти запропонований йому озвучений текст, то можна вважати, що музичне мислення взагалі є не лише прерогативою композитора або музиканта-професіонала, а притаманне, в принципі, всім (інакше процеси музичної комунікації були б нездійсненними) [2, с.91]. Мовні (за О.Потебнею, словесні, а отже, й художні) образи, що виникають при цьому, визначають передусім характер художнього мислення, й “це мислення визначає генезис і мови, і мистецтва” [3, с.62], бо останнє Потебня визначає як спосіб мислення (“всяке мистецтво є образне мислення, тобто мислення за допомогою образу” [1, с.125]) і пізнання, причому пізнання “специфічного”, такого, що “завжди зв’язане з інакомовністю”, оскільки “силу художнього впливу і багатоплановість мистецтва визначає саме алегоричність” [3, с.63]. “Без образу немає мистецтва”, – пише О.Потебня [1, с.284]. Процес творення образів учений назвав “процесом згущення думки”, й це є основною закономірністю розвитку мистецтва. Творення художніх образів і їх сприйняття (“споживання”) (отже, творчу діяльність думки) супроводжує душевне хвилювання, й це в обох споживачів мистецтва пов’язано не з передачею думки, а з резонансом певних настроїв автора. Згадане душевне хвилювання з’являється з недосяжною глибини духу. Саме так О.Потебня вслід за Гумбольдтом виявляє нерозривну єдність мови й духовної сутності людини.

М.Грінченко також вважав, що “ніде так рельєфно не виступає душа людини, її суб’єктивні почування та переживання, як в музиці та поезії. Тому то й не можуть вони існувати одна без другої..., [однак] можуть бути моменти, коли слово, не маючи змоги передати всі невліпові нюанси в переживаннях душі людської, іде за допомогою до музики, яка по самій природі своїй більше рідна усьому неясному, невліповому...” [4, с.11].

Поетичну алегоричність О.Потебня вподібнює до “практичного значення музики, яка збуджує бадьорість або сум і за допомогою цих почуттів впливає на дії” [1, с.281]. Таким чином, філософ розглядає мистецтво як феномен, що “є водночас і творчість і художнє мислення”, й котрий виник і “працює” “на межі пізнання і практичної творчої діяльності” [3, с.64].

Продукт творчої діяльності митця – його твір разом зі створеним ним образом – є певним знаком, і цей “образ-знак у мистецтві є засобом комунікації і передачі інформації”. А “для того, щоб образ міг виражати не лише думки людей, але й все багатство їх почуттів, мистецтво відповідно його обробляє” [3, с.66]\*.

\* Через багато років музикознавці відокремлять різного виду структури, що мають знакову функцію: лейтмотиви (закріплені за певним героєм в операх), наспіви-символи (типу “Dies irae”), ознаки деяких жанрів (наприклад, побутових) та ін. і дійдуть висновку, що в порівнянні з вербальною мовою, що є знаковою, музична мова є *незнаковою* семіотичною системою (Арановський М.Г. Мышление, язык, семантика... – С.103). Пізніше до національно-самобутніх віднесуть зовнішню форму таких знаків, як мелос, ладо-гармонію, принципи організації багатоголосся, типи розвитку тощо (Козаренко О. Феномен... – С.84).

“Художність образу і естетичність враження... є величина надзвичайно мінлива”, – писав О.Потебня [5, с.373–374]. Як композитор творить перш за все для себе, шукаючи у творчості відповідь на хвилюючі його питання, так і реципієнт (слухач) перетворює музичний твір відповідно до власних можливостей. Фактично утворюється необмежена кількість інтерпретацій, бо в кожній новій модифікації твір ніби отримує інше життя, щоразу відкриваючись новими гранями. Адекватне розуміння твору буде тим повнішим, чим глибше зануриться в його глибини поціновувач, адже розуміння – це одночасно й синхронічний, і діахронічний процеси інтерпретації смислів слів, символів, образів, структури твору – “Богом даного тайнопису” (Г.Грабович). Відповідно такою ж діахронічною є й динаміка розвитку музичної мови. О.Потебня вважає, що “первісне слово це також твір мистецтва, а саме поезія; душевний процес творення і розуміння слова цілком аналогічний з процесом творення і розуміння поетичного твору. Мистецтво – подібно як і слово – це не так вираз думки, як радше засіб витворювання її”. І далі: “...кожде інше мистецтво – як каже Потебня – це мова художника і подібно як словом не можна передати другому своєї думки, лише можна розбудити в ньому його власну, так само не можна передати її у творі мистецтва і тому зміст такого твору розвивається вже не у митця, лише у тих, хто цей твір розуміє” [6, с.52]. Заслуга О.Потебні в тому, що він, як твердить мовознавець, продовжувач принципів свого старшого колеги по Харківському університету Д.Овсянико-Куликовський, “довів..., що творча робота мови по відношенню до думки не зупинилась, а тільки вступила в іншу фазу” [7, с.43]. І тут постає проблема розуміння, котра породжує проблему самопізнання людини. “Слово є настільки засіб розуміти іншого, наскільки воно засіб розуміти самого себе”, – писав О.Потебня [1, с.239].

М.Грінченко, котрий чи не вперше в українській музичній науці застосував поняття музичної мови, погоджується з Д.Овсянико-Куликовським, на думку котрого процес мовлення “є процес самопізнання людськості... Уся природа, увесь космос в його безмежності служить для мистецтва лише матеріалом для пізнання людини й людськості” [4, с.15]. Услід за обома мовознавцями (на що вказує використання цитат) М.Грінченко звертає увагу на те, що “пізнаємо ми не дійсність, не природу, а себе в ній; на першому пляні у нас завше буде *людина*, а потім вже все інше; в природі пізнаємо ми дух людський, своє власне “я” і через нього вже природу. Світ з’являється перед нами як низка пертурбацій, що робляться в нас самих (Потебня)” (курсив М.Грінченка. – *О.М.-Г.*) [4, с.16].

О.Потебня розрізняє в слові (а отже, в художньому творі) три елементи: звукову (зовнішню) форму, зміст (значення) і внутрішню форму (уявлення як спосіб зображення даного значення). Крім того, розглядає його (слово) як засіб розвитку думки, результат несвідомої творчості, тобто приводить нас до думки, що слово є мистецтво. Переконаливо в його концепції сформульована ідея про те, що людське мислення не обов’язково репрезентується словом: “Та хіба те, що виражається в музичних тонах, у графічних формах, фарбах, не є думка?” [1, с.252].

Якщо розглядати музичний звук як відповідник слова, то, за М.Грінченком, виступаючи водночас “як самостійний елемент музичної форми” і “як засіб до висловлювання почувань”, він “відкриває безмежний простір для утворення не лише красивих звукових форм, але й наповнює їх змістом живої творчої душі художника” [4, с.23]. У походженні звука й слова, як основах музики та поезії, є, як відомо, багато спільного, аналогічного. М.Грінченко, зокрема, наводить думку Спенсера, який “просто каже, що тон також греба відносити до мови, котра на його думку складається зі слів та тонів; перші є знаки ідей, другі – знаки почувань” [4, с.11]. Категорія музичного знака є першою мікроструктурою музичної мови, що є носієм значення [8, с.50]. У подальшому, як відомо, тривалий процес розвитку музичної мови привів аж до “витворення Лисенком справжньої етнохарактерної музично-семіологічної системи” [8, с.37].

Співвідношення уявлення до значення творить внутрішню форму слова, а отже, мови, що стала, по суті, головним предметом концепції українського мовознавця й наявність котрої надає йому (слову) поетичності, художнього характеру. Саме внутрішня форма слова виступає своєрідною душею мистецтва й визначається дослідниками як спосіб творчого конструювання й емоційного сприйняття образу, до того ж пов’язана з особистим світоглядом індивіда. Останній (індивід) живе в певному соціокультурному й психологічному середовищі, котре має свою історію та культуру. Отже, мова формує світогляд не тільки окремої людини, а й нації загалом.

У цілому, розуміння слова як національно-мовного феномену, що виражає не весь зміст поняття, а одну з ознак, а саме “ту, котра уявляється народному баченню найважливішою” [5, с.221], є ще одним визначним здобутком у лінгвістичній спадщині О.Потебні. Його міркування є, як знаємо, продовженням і розвитком ідей В. фон Гумбольдта, який вважав, що різні мови – це зовсім не різні позначення однієї й тієї ж речі (предмета), а “різні бачення” її [9, с.349]. При цьому кожний народ той самий сюжет інтерпретує завжди своєрідно, по-своєму. У такому контексті для нас цікавим видається порівняння О.Потебнею мов різних народів із музичними інструментами (скрипка, відтворюючи ту саму мелодію, ніколи не стане іншим інструментом). Отже, саме О.Потебня передбачив обґрунтований висновок сучасних музикознавців (зокрема, О.Козаренка) про те, що в основі “глибинної тенденції до максимально-адекватної звукореалізації етносу” є “створення власної музичної мови” [8, с.21]. У такому (“потебнянському”) контексті особливою, “власною” музичною мовою відзначався, наприклад, М.Лисенко, для мови котрого характерні “семантично-знакова багатомірність, глибинна відповідність внутрішньої форми питомим рисам національної психології, гетерогенна природа лексики як породження полі- та моностильового синтезу”, що зумовили її демократизм і завдяки котрим вона стала справжнім “універсальним інструментом духовної культури народу” [8, с.90–91].

Досконало й повною мірою володіти таким інструментом можуть не всі. Міркування О.Потебні про те, що освічені люди краще репрезентують дух свого народу та мають більше сили, щоб піднести свою національність, ніж проста, неосвічена людина, служать на користь цивілізації, котра не тільки не затирає, а дуже сприяє закріпленню національної своєрідності. Засуджуючи денационалізацію, він водночас має на увазі те, що “чим менше народ підготований для прийняття чужої мови, тим гірше це на ньому відбивається” [10, с.488].

Жива людська мова існує в дійсності лише у своїх національних формах. У кожного народу є своя національна мова, яку творить народ. Тому, крім категорій “мова” й “мислення”, для Потебні першорядне значення мають і категорії “народ”, “народність”, “нація”, “національний”, “націоналізм”. Мова як квінтесенція культури зумовлює народний дух і є вираженням характеру та духу кожного народу, “своєрідним синтезом усього національного, вона концентрує енергію світу. І тому розслаблення чи активізація національного організму відбувається через Слово” [11, с.71].

Генезу народного світогляду О.Потебня бачить лише на підставі тісних зв’язків мови та фольклору [12, с.40].

О.Потебня – активний збирач усної народної творчості, один із найвидатніших дослідників фольклору слов’янських народів, представник міфологічного напрямку у фольклористиці. Не концентруючи спеціально своєї уваги на мелодійній стороні фольклорного зразка, йому, проте, у фольклористиці 60–80-х рр. XIX ст. належить одне з найвизначніших місць більшою мірою тому, що запропонував комплексне вивчення народної пісні як матеріалу для мовознавства, етнографії, історії, психології та ін. Завдяки такому широкому підходу, розроблений ним міфологічний напрям переріс у структурно-порівняльний. Саме в такому напрямі він пропонує “аналіз пісні, нашарувань у ній сенсів, що утворюють її міфологічну тинктуру” [12, с.39]. Його фольклористична концепція аналізу силабічної та синтаксичної будови пісні значною мірою вплинула на подальший розвиток науки про усну народну творчість. Музикознавство ж не може минати розробку вченим власної методики записів та групування народних пісень (за якою, серед іншого, ритміка мелодії тісно пов’язана зі словом – найвиразнішим носієм смислового начала пісні). Той факт, що О.Потебня, крім словесного тексту, власноруч записував і мелодії пісень, красномовно свідчить про те, що вчений не ігнорував її музичного компонента, наполягаючи в процесі дослідження на тому, що пісні мають бути систематизовані за наспівами

---

\*Дослідник фольклористичної діяльності О.Потебні М.К.Дмитренко наводить відомості про знайдені серед архівних матеріалів М.Лисенка, що зберігаються в рукописних фондах Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського НАН України, два великих нотних аркуші, на яких рукою вченого записані мелодії пісень “Ой у лузі, в лузі, стоять воли в плузі”, “Ой гаю мій, гаю”, “Ой п’є козак” та ін. Див.: Дмитренко М.К. Видатний дослідник і збирач фольклору (до 150-річчя з дня народження О.О.Потебні) // Народна творчість та етнографія. – 1985. – №5. – Вересень-жовтень. – С.20.

й розмірами вірша. Тим самим він попередив подальші наукові дослідження народної творчості П.Сокальського, Ф.Колесси, С.Людкевича, котрі “заклали основи структурної класифікації пісень за силабічними схемами і строфікою” [12, с.44]. Так, оцінюючи чотиритомний збірник пісень Я.Головацького, О.Потебня вперше висловив думки про класифікацію пісень саме за розміром на відміну від дотеперішньої за змістом, бо “таке ділення завсігди буде самовільним крайням живих стоп музикальних” (І.Франко). Як писав Ф.Колесса, досліди О.Потебні (а за ним П.Сокальського, О.Фамінцина, О.Колесси) показали, що “в основі української, а також великоруської народної ритміки лежить принцип синтаксично-музикальної стопи, причому синтаксична цілість буває разом музикальною цілістю або єдністю чи то стопою” [13, с.191]. Отже, поетична стопа народної пісні є водночас синтаксичною й музикальною, тобто має всі ознаки певної моделі. Крім того, О.Потебня довів, що в українських піснях стали розміри силабічного вірша були вироблені ще в половині XVI ст., тобто задовго до прояву в книжній поезії латинсько-польського впливу, а сама “складочислова ритміка українських народних пісень із музикальними стопами – це успадкування давніх передхристиянських часів” [13, с.217].

Аналізуючи обряди в праці “Обьяснения малорусских и сродных народных песен”, О.Потебня також “спирається на мову творів як основу всієї психічної та розумової діяльності людини”. “Поетичні образи, формули, нав'язані асоціативним мисленням, набирають значення символів... Символи (вербальні, музичні) стають розпізнавальними знаками генетичних, типологічних зв'язків у межах всієї фольклорної системи” [12, с.63]. На думку С.Грици, основною ідеєю названого дослідження О.Потебні “стало дедуктивне виявлення типових образів як утілення думки і дослідження їх еволюції” [12, с.63].

Дослідники лінгвістичної концепції вченого не виключають, що теоретична метонімія, за якою слово ототожнюється з мовою, “породжена глибокою філософською метонімією знаменитого біблійного “спочатку було Слово”, де “Слово” (= *logos*) мало сприйматися одночасно не тільки (і, очевидно, не стільки!) як словесний знак, а й як думка, поняття, уявлення і etc., виражені в мові і, власне, в слові, як основному її провідникові...”. Ця біблійна фраза “передбачає не буквальне, а багатомірне (залежно від міри глибинного філософського мислення людини) прочитання...” [14, с.24].

Отже, О.Потебня сміливо формулює тезу про вищу сутність мови як відображення божественного Логосу. Він вважає, що оскільки “мова не може виводитись із народного духу, то, очевидно, і мова, і дух повинні мати вище начало, вищу внутрішню єдність” [15, с.299]. Інакше кажучи, “где нет мысли о сверхчеловеческом могуществе и намеренной мировой деятельности, там, я думаю, нет мысли о божестве” [16, с.24].

Так ми підійшли до чи не найважливішого для всієї концепції вченого цілком логічного, на думку деяких мовознавців (Фл. Бацевич), висновку про те, що “мова є справою божественною, причому не в тому сенсі, в якому можуть бути названі божественними всі витвори, які необхідно виникають із властивостей людського духу (наприклад поезія): мові немає нічого рівного, окрім самого духу (пізніше М.Грінченко повторить: “Мистецтво є виключно витвір вільного духу людського” [4, с.10]. – *О.М.-Г.*); разом з духом вона сягає божественного начала” [15, с.299]. Тимчасом “дух без мови неможливий, через те, що сам утворюється за допомогою мови і мова в ньому є перша за часом подія” [17, с.37].

Носієм мови, а отже духу, є поет (творець мистецтва, в нашому випадку – композитор), котрий, за О.Потебнею, “насправді є істота легка, *крилата і свята* (курсив *О.М.-Г.*); він може творити тоді тільки, коли захоплення охопить його, коли він вийде з себе й розсудок покине його. Але поки він з ним, людина нездатна творити зовсім і проголошувати пророцтво” [1, с.286]. Йдеться, очевидно, про творення й відтворення (для нас виконавство) справжнього, “високого” мистецтва. О.Потебня переконував, що “мистецтво є творчістю в тому ж значенні, що й слово. Художній твір, очевидно, не належить природі: він достворений до неї людиною” [1, с.48].

Сьогоднішній неупереджений і незаідеологізований аналіз свідчить про те, що в концепції О.Потебні був “...підкреслений, виведений на передній план аспект нерозривного зв'язку божественного і людського начал природи мови за умови генетичної та гносеологічної природи першого”. І тут “дуже важливо усвідомити, що генетичну первинність божественної природи мови вчений розуміє глибше, ніж просто процес “створення” мови Богом” (отже, мова не є готівим Божим даром. – *О.М.-Г.*), бо “в мові є багато аспектів, про які й не снилось людській сва-

волі, і що свідомо скеровані сили людини нікчемні стосовно завдань, які вирішуються мовою...” [18, с.11].

І на завершення. Хоча прямих текстових підтверджень немає, на думку Фл. Бацевича, можна твердити, що контекст праць українського вченого, акценти, вживання термінів “еманація”, “енергія світу”, “витікання” “свідчать про те, що він схилився до глибоко містико-геологічного еманацийно-енергетейного розуміння сутності мови в її генетичних джерелах” [15, с.301]. Це розуміння природи мови сформулював ще в середині XIV ст. відповідно до традиції Східної церкви візантійський теолог Григорій Палама, який говорив про непізнаваність сутності Бога й одночасну можливість особистісного спілкування з Ним за допомогою Божої енергії через її еманацию (“витікання”). “У цьому процесі особистісного спілкування, злиття слова – один із проявів енергетейної еманации Творця. Г.Палама пише: “Слово, всаджене (влите) в нас, яке перебуває в нашому розумі, є відблиском того Слова Вічного Розуму, за зразком якого і створена людина” [15, с.302].

Сучасний стан української науки, зокрема музичної, завдяки якому, крім іншого, актуалізуються дотепер довгий час “забуті” генетичні основи її предмета, дають підстави спробувати розглянути божественно-людське розуміння сутності мови О.Потебні. Така національна теоантропологічна, релігійно-містична традиція розуміння сутності мови, що була продовжена О.Потебнею в його концепції, мусить знайти своє відображення в наступних працях українських музикознавців.

У контексті сказаного не зайвим буде окреслити кілька аналогій між філософськими поглядами О.Потебні та Г.Сковороди, не претендуючи при цьому на їх вичерпність. Будучи невіддільними від українського національного контексту (а також географічного, бо їх перебування більше чи менше було пов’язане зі Слобідською Україною, а точніше – Харковом), творили в різний час. Притому для обох визначальною була божественно-людська природа: для О.Потебні – стосовно мови (а отже, творчості), для Г.Сковороди – всього буття (в т. ч. творчості). Для О.Потебні пізнання дійсності (світу) відбувалося лише в контексті пізнання себе, що було характерним і для Г.Сковороди. Специфіка мислення Г.Сковороди, подібно як виведена структура слова О.Потебні, залежна від змісту, форми й сутнісного наповнення його творів. Сковородинівське першопочаткове творення образу, а від нього – думки (мислення в образах) переросло в О.Потебні в процес “згущення думки”, котрий він вважав основною закономірністю розвитку мистецтва. Багатозначність вислову в поетичних творах Г.Сковороди замінила усвідомлена “інакомовність” мистецтва в Потебні. Якщо Г.Сковорода започаткував у національній музичній мові акцентовану знаковість, то О.Потебня, вважаючи цю знаковість невіддільною від образу, обґрунтував її вже як інструмент діалогу й засіб передачі інформації.

Ці та інші аналогії дають змогу говорити про пряме до того ж у багатьох відношеннях органічне продовження О.Потебнею філософських поглядів Г.Сковороди, а тому й наступним етапом у розвитку концепції музичної мови й мислення українського теоретичного музикознавства.

1. Олександр Потебня. Естетика і поетика слова : збірник. – К. : Мистецтво, 1985. – 301 с.
2. Арановский М.Г. Мышление, язык, семантика / М.Г.Арановский // Проблемы музыкального мышления : сб. ст. / составл. и ред. М.Г.Арановского. – М. : Музыка, 1974. – С.90–128.
3. Теняню Ю.П. Аналогія слова і мистецтва в концепції О.О.Потебні / Ю.П.Теняню // Олександр Опанасович Потебня і проблеми сучасної філології : зб. наук. праць / відп. ред. В.Ю.Франчук. – К. : Наук. думка, 1991. – С.59–74.
4. Грінченко М. Історія української музики / М.Грінченко. – К., 1922. – 278 с.
5. Потебня А.А. Эстетика и поетика / А.А.Потебня. – М., 1976.
6. Чехович К., др. Філософія у Олександра Потебні / К.Чехович // Науковий збірник Українського Університету в Празі.– Прага, 1930. – Т.ІІ. – С.40–54.
7. Овсяннико-Куликовский Д.Н. А.А.Потебня, какъ языковедъ-мыслитель / Д.Н.Овсяннико-Куликовский // Киевская Старина. – 1893. – Т.42, VII. – С.30–46.
8. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / О.Козаренко. – Львів : НТШ, 2000. – 284 с.
9. Гумбольдт Вильгельм фон. Язык и философия культуры / В. фон Гумбольдт. – М., 1985.
10. Шульгин О. Потебня і національне питання / О.Шульгин // Записки Наукового товариства ім. Шевченка. – Париж ; Нью-Йорк ; Мюнхен ; Торонто ; Сідней, 1962. – Т.169 : Праці Філологічної та Історично-філософської секцій : збірник на пошану Зенона Кузелі / за ред. В.Янева. – С.479–489.
11. Вільчинський Ю. Олександр Потебня як філософ / Ю.Вільчинський. – Міністерство освіти України, Львівський державний університет ім. І.Франка. – Львів, 1995. – 74 с.

12. Грица С. Українська фольклористика XIX – початку XX століття і музичний фольклор / С.Грица. – К.; Тернопіль : Астон, 2007. – 151 с.
13. Колесса Ф. Ритміка українських народних пісень // Колесса Ф.М. Музикознавчі праці. – К. : Наук. думка, 1970. – С.25–233.
14. Манакін В.М. О.О.Потебня про національно-мовну специфіку слова / В.М.Манакін // Олександр Потебня: сучасний погляд : матеріали міжнародних читань, присвячених 170-річчю від дня народження фундатора Харківської філологічної школи, 11–12 жовтня 2005 року. – Харків : Майдан, 2006. – С.24–31.
15. Бацевич Фл. Божественно-людська природа мови в концепції Олександра Потебні / Фл.Бацевич // Записки Наукового товариства ім. Шевченка. – Львів, 1997. – Т. 234: Праці Філологічної секції. – С.297–303.
16. Потебня А.А. Малорусская народная песня, по списку XVI века. Текст и примечания / А.А.Потебня. – Воронеж, 1877.
17. Потебня А.А. Мысль и язык / А.А.Потебня. 3-е изд. – Харьков, 1913.
18. Потебня А.А. Мысль и язык / А.А.Потебня. – Одесса, 1992.

*The ideas of O.Potebnia concerning the relationship between the language and thinking are analyzed. His thoughts on: the word as an artistic work and the national linguistic phenomenon; the structure of the word and its analogy – music sound; the essence of the language as a reflection of God's Logos are considered. Some analogies to the philosophy of H.Skovoroda are discussed. It is stressed that O.Potebnia's linguistic and psychological theory in the development of the conception of the music language and thinking in the Ukrainian music study.*

**Key words:** word, language, communication, thought, artistic imagies, composition, thinking, person, sound, content, form.

УДК 78.072

ББК 85.310.004

Наталія Вакула

## ПОНЯТТЯ МАРГІНАЛЬНОСТІ ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН

*У статті зроблено спробу проаналізувати зміст поняття “маргінальність” та аргументувати її позитивну роль у формуванні галицького психотипу. Об’єктивною підставою для цього слугували численні матеріали й документи з історії Львівщини та Галичини.*

**Ключові слова:** маргінальність, галицька культурна ситуація, художня всеосяжність, ментальне пограниччя.

Поняття маргінальності виступає важливим компонентом структури оновленого історичного знання. Традиційно вважається, що маргінальність – це історично та політично зумовлена властивість, яка утворюється переходом, “витісненням” із центру на околицю, на узбіччя. Водночас історія й статистика свідчать про те, що значний відсоток видатних осіб походять саме з маргіналій, тобто з географічних чи політичних провінцій.

Концепція маргінесу, маргінальної особи, культурна самоідентифікація якої не може бути об’єктивно цілісною, виникла ще в 30-ті роки XX століття. Згідно з енциклопедичним визначенням, “маргінальна особа – індивід, який, асимілювавши багато цінностей двох або більше конфліктуєчих соціокультурних систем, ... визнає дискомфортні почуття природними і своєю поведінкою перетворює їх у своєрідні анафеми для усіх систем” [3, с.224]. Повною протилежністю наведеному визначенню є *галицька культурна ситуація*, яка є продуктом маргінесу. Безперечний позитив цього культурного феномену не вимагає спеціальних доказів. Безнадійно застарілим видається таке твердження: “Маргінальність означає сукупність особливих свідомостей та поведінки соціальних груп, що не здатні інтегруватись у велике співтовариство...; для маргінальності характерна заплутаність особистих рис..., це не стан автономності, а результат конфлікту з прийнятими у суспільстві нормами..., що характеризується розривом соціальних зв’язків і відсутністю здатності до самоідентифікації. Маргінальність пов’язана з втратою моральної саморегуляції, перетворює людину на чуттєво залежну істоту, не здатну до послідовної систематичної діяльності” [3, с.225].

Кожен пункт цього “діагнозу” заперечується численними аспектами змісту маргінальності в її галицьких інтерпретаціях, насамперед, подіями та станом її мистецького простору. Тому