

О.С.Колесник  
(м. Чернігів)

## ПОЕТ ТА ВІДТВОРЕННЯ АРХЕТИПУ У МІФОПОЕТИЧНОМУ СВІТОВІДНОШЕННІ

Колесник О.С. Поет та відтворення архетипу у міфопоетичному світовідношенні / О. С. Колесник // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності. Збірник наукових праць / Відп. ред.: М.М.Бровко, О.Г.Шутов. – К.: Вид. центр КДЛУ, 2000. – С. 123 – 131.

Роль митців у житті традиційних суспільств була і залишається надзвичайно великою. Це добре помітно на прикладі давніх індоєвропейських культур, таких, як кельтська, слов'янська, германо-скандинавська та грецька. Чому це так?

Для міфопоетичного бачення світу типовим є відношення до митця, зокрема, “поета” (у широкому сенсі: автора та виконавця пісень, саг тощо), як до персоніфікованого знання, обоженної пам'яті колективу. Більш того, він постає у якості творця світу в його текстовому втіленні, який, подібно до жерця, творить порядок із хаосу. Ця ідея про космічне призначення митця залишається актуальною і зараз, про що свідчать, наприклад, слова Папи Римського Івана Павла II у зверненні до митців, що “митець є образом Бога Сотворителя”; він цитує Адама Міцкевича: “Нехай ваше мистецтво спричиниться до виявлення справжньої краси, яка, як майже відблиск Духа Божого, нехай преобразить матерію, відкриваючи душі до розуміння вічного” [8, 39].

Дослідження міфологічного матеріалу дозволяє дійти висновку, що така висока місія митця пов'язується з тим, що саме на нього покладалася завдання від-творення вічних принципів буття, які визначають життя людини і суспільства. Що мається на увазі під від-творенням? Це – наслідування людиною архетипного акту, який, як вважалося, був здійснений божеством на початку часів. Проте це наслідування не є суто символічним ритуалом, чимось вторинним по відношенню до свого зразка. Міфопоетична свідомість осягає цю дію як тотожну своєму прообразу, таку, що зливається з ним в одне ціле. Таким чином, ця дія, набираючи сакрального характеру, виводить людину за межі часу та простору – до світу вічних принципів. Більш того, людина виходить за межі самої себе, осягаючи свою єдність з певним божеством чи героєм, якому приписується запровадження даної дії.

Ця здатність вийти за межі профанного є (в ідеалі) спільною для усіх учасників ритуалу. Проте сила митця, “поета” цим не вичерпується. Адже він може не тільки сам увійти в понад-мирський стан, але і ввести до цього і глядачів/слухачів, які не приймають у ритуалі безпосередньої участі. Тобто він виступає як медіум, що отримує з іншого, божественного світу магічну силу, та ретранслює її у цей, людський світ. Його активна позиція, вміння контролювати цю циркуляцію енергій між світами робить поета чаклуном, який інколи може дорівнювати самим богам.

Ця космічна місія творчості добре помітна на прикладі власне космогонічних уявлень, що побутували у традиційних суспільствах. Міфи цього типу є дуже подібними у різних народів. Космогонія звичайно описується як послідовне введення основних бінарних опозицій та градуальних серій. Порядок їх інтродукції часто підкреслюється чергуванням питань та відповідей. Так у “Старшій Едді” читаємо: “Дай першу відповідь ... як створили землю, як небо виникло...”, друїди практикували виклад філософії у формі римованих загадок,

що перегукується з композицією Авести, Вед, Голубиної книги та окремих пам'яток білоруського фольклору.

Можна виділити два моменти, що пов'язують таку форму викладу матеріалу з космогонічним міфом. По-перше, це чітка послідовність: речі називаються у тому самому порядку, в якому вони виникали (були створені) на початку часів. По-друге, у подібній оповіді приймають участь *двоє* – той, хто питає, та той, хто відповідає, - що може бути прозорим натяком на створення світу в результаті взаємодії *двох* космічних сил. Таким чином, навіть записані тексти, що відірвалися від обрядової практики, відсилають нас до основного річного ритуалу. Суттю цього ритуалу є саме рецитація, від-творення космогонії задля оновлення світу; адже, як показав М.Еліаде, у міфопоетичній уяві астрономічний рік та світ як Космос є тотожними і, коли минає рік, світ “зношується” та потребує реконструкції.

Якщо ж ми повернемося до космогонічних міфів, то знайдемо серед них цікаві варіанти Уявлення про участь у створенні світу двох конкуруючих сил, найчіткіше помітне, коли ми зустрічаємося з викладом космогонічного міфу у формі змагання в мудрості (а можна зробити припущення, що саме воно і полягає у основі викладу історії Всесвіту у формі питань та відповідей). Класичним прикладом (хоча не індоєвропейським, а угро-фінським, але це лише підтверджує універсальне значення мотиву) є змагання Вьянмяйна з молодим Еукахайненом у знанні природних явищ та походження всього існуючого. Багато подібних прикладів з усіх кінців світу зібрано Й.Хейзінгою, який зближує поетичні поєдинки юнаків та дівчин (Ост-Індські острови); традиційну манеру читання Калевали, коли два співаки змагаються в декламації віршів; традицію поетичної аргументації (В'єтнам, французькі “дебати” XV ст.); давньоарабські змагання в хулі і хвастошах; ескімоські змагання в обмові й образах, що замінюють судочинство, а також Cours d'amour (Лангедок XII ст.); змагання в мудрості Одіна; тощо [21, 69-75]. Цей список можна було б продовжити. Зокрема, у ірландських сагах знаходяться і “дуелі на піснях” воїнів перед двобоєм, і змагання мудреців у знанні усіх речей, (як і турніри у фідхелл, гру типу шахів, що теж мала певне космічне значення). Є в кельтській традиції і антифонний спів: це валійський пеннілл – імпровізація під акомпанемент традиційної мелодії арфи. До речі, багато із згаданих поетичних змагань супроводжуються музикою, зокрема, барабаним боєм; це ще раз підкреслює сакральне походження таких “конкурсів”.

Й.Хейзінга констатує, що, як наслідок її зв'язку з релігією, філософією та культом, поезія має життєву, соціальну і літургійну функції: “Будь-яка древня поезія є водночас культ, святкове звеселяння, колективна гра, прояв майстерності, іспит або загадка, мудре повчання, чаклунство, пророкування, пророцтво, змагання”. Зокрема, він вбачає в імпровізації засіб звільнення від тих чи інших уз, закляття, що близько до мотиву загадки Сфінкса [21, 70-71]. Не сперечаючись з цими положеннями, можна додати, що викладене не вичерпує завдань поетичної майстерності.

Тут ми торкаємося наступного питання, а саме, місця, яке займали фольклорні оповіді у житті носіїв традиції. Зокрема, М.Грушевський констатує таку важливу функціональну особливість словесної оповіді, як здатність програмувати майбутнє, обирати з багатьох можливих варіантів розвитку подій бажаний. Він цитує спостереження “обсерваторів примітивного життя” про певну категорію оповідань, котрі “добре оповідати” перед полюванням на того самого звіра, про якого йдеться у оповіданні [6, 70-71]. Ця роль залишалася і в

словесної творчості більш розвинутих народів, наприклад, вважалося, що ірландські саги приносили удачу, якщо їх оповідали в ситуації, близькій до тієї, про яку в них йдеться. Містичне значення зберігали і записані твори. Про осмислення спадковості усної та письмової традиції свідчить легенда про центральний твір ірландської літератури – “Викрадення бика з Куалнге”: великий воїн Фергус, один з героїв “Викрадення”, підвівся з могили, і продиктував поетам повний текст.

Уявлення про те, що розповідати міфи – значить накликати благословення богів, відоме багатьом народам. Тут маємо справу з відтворенням архетипу-принципу (на зразок платонівського “ейдосу”) на людському рівні та його своєрідною “трансляцією” до навколишнього світу. Цю саму роль виконує танок, що як і вербальна оповідь, розвинувся з первісного синкретичного дійства, де разом “працювали” і слово, і музика, і рух, поєднані загальним ритмом, якій мав співпасти з архетипним ритмом процесу, на який треба вплинути, та задати його землі. М.Грушевський вважає, що метою танків була передача енергії світові, розбудження природних сил. Як приклад мімічно-магічних дій (“intichiuma”), він наводить хоровод, у якому учасники, звиваючись, подібно до горохового стебла, вже несвідомо для себе, пособляють вегетації гороху чи інших рослин. Редукованою формою імітаційної магічної дії він вважає такі забави як “просо”, “сіяння маку”.

Згадана сакральна функція робить цілком природною певну близькість митця з жерцем, яка інколи переходила у злиття. Такими були кельтські друїди – жерці, віщуни, мудреці, лікарі, юристи, філософи, - які багато в чому нагадували перських магів, індійських брахманів, слов’янських волхвів. У цьому можна вбачати прояв не тільки функціональної, але і генетичної єдності, адже, на думку Ж.Дюмезіля, друїдизм є спільним індоєвропейським явищем, із певною кельтською специфікою. Покровителькою друїдів була Брігіт, богиня вогню, мудрості і ковальського мистецтва (не таке вже дивне сполучення функцій, якщо врахувати символічно-міфологічну близькість вогню, мови і знання).

Уявлення про магічну, “вогняну” силу слова, пророчий дар поетів могли бути і досить незалежними від офіційної релігії. Це можна побачити на прикладі філідів та бардів, які не мали відношення до культу, проте, як і друїди, користувалися репутацією могутніх чарівників. До філідів зараховувалися представники усіх творчих дій – художники, музиканти, ковалі, ювеліри, лікарі. Філіди були також юристами, істориками, що підтверджували шляхетне походження претендента на престол і приймали від нього присягу на вірність давнім звичаям; типовою є постать Сенхі з Уладського циклу саг – судді, радника, воїна. Але, насамперед вони відомі як поети і оповідачі переказів, у середовищі яких зародилися ірландські саги.

Слово “філід” означало “пророк” і передбачало знання через містичне бачення, натхнення. Тут знов можна згадати Й.Хейзінгу, який вважав, що поезія “стоїть по той бік серйозного – у першоджерел, до яких так близькі діти, тварини, дикуни і ясновидці, у царстві мрії, захоплення, сп’яніння і сміху”, та називає поета одержимим, шаленим, ентузіастом, “усе знаючим”. Прикладом можуть слугувати найдавніші поети Греції та thulr давньонорвезької літератури – виконавець священної драматичної дії та чаклун [21, 71].

Сказане є цілком вірним і в кельтській традиції. Так, філідам приписувалася спроможність заклинати духів, блискавично відповідати на будь-яке запитання, та багато інших магічних здатностей, що добре помітно на

прикладі жінки-філіда Леборхам, що вважалася могутньою чарівницею. Про шанобливе відношення до цієї професії можна судити вже по тому, що саме філіду Аморгину приписується поділ Ірландії між людьми та Туата Де Данан, давніми богами; причому рішення оцінюється як мудре, таке, що задовольнило обидві сторони. Його тезка Амаргін, найперший із філідів Уладу, вихователь Кухуліна, підноситься як переможець монстра Айлена Трехенда.

З поета-ясновидця поступово виділяються фігури пророка, жерця, оракула, містагога, поета-віршотворця, а також філософа, законодавця, оратора, демагога, софіста і ритора. Відношення між цими професіями можуть бути складнішими, бо, паралельно з відокремленням спеціальностей, може проходити процес переймання певних функцій.

Барди, співаки і музиканти, які зберігали багатство епічної літератури, первісно не займали у суспільстві такого високого положення, як друїди та філіди. Проте їхнє становище виявилось більш стійким. З поширенням християнства вони запозичили від друїдів роль вчителів. В їхніх школах, які проіснували до XVII ст., навчалось до третини всього населення Ірландії. Перебравши на себе функції друїдів та філідів, барди користувалися величезними правами, пошаною і свободою, а про те, наскільки цінувалася їхня праця, можна судити по ірландському переказу про те, як один селянин у нагороду за поему про його рідне селище, віддав барду корову, яку отримав за рік роботи. Довідавшись про це, патріотичні односільчани винагородили його чередою в сорок корів. Бард вважався присвяченим, тим, хто знає таємниці жерців ("Скам'янілі закохані"). Британська традиція декларує, що за усю історію відомий лише один випадок убивства барда (це був шалено-натхненний Анерен, перший бард, який узявся за меч). Його вбивця був збезчещений.

Інструментом бардів була арфа, зображення якої стало центральним елементом державного герба Ірландії. З цим інструментом пов'язано багато міфів і легенд: відомі історії про арфи, що самі грали і навіть співали, повідомляючи людям таємниці (цей мотив добре відомий у традиції, зокрема, такою була золота арфа легендарного шотландського поета Томаса Лермонта (гаданого предку роду Лермонтових), яку він отримав як нагороду в поетичному турнірі. Тема використовується і сучасними письменниками, наприклад, Л. Александером у книзі "Правдива арфа").

Не тільки постать поета, але і поезія в традиційних культурах мала свою специфіку. Характерною рисою є її езотеричність (ознака сакральності). Так, занадто ясна мова скандинавського скальда вважалася серйозним недоліком; слово давньогрецького поета повинно бути "темним"; поезія трубадурів була "закритою", "поезією з потаємним змістом" [21, 82-83]. У кельтів представник стана "шляхетних" не міг вважати свою освіту повною, якщо він не розбирався в музиці (відголоси цього знаходимо і в пізніших версіях, так, Тристан зображується арфістом) і не вмів виголошувати "риторики", складні за формою поетичні промови, розуміння якого було доступно лише присвяченим [25, 495]. На думку С.В.Шкунаєва, риторика пов'язана з якоюсь давньою практикою заклинань. Переклад її майже неможливий, бо кожне слово є загадкою чи аллюзією на втрачені джерела.

Як уважається, ірландська "риторика" має безпосередній зв'язок зі скандинавськими кеннінгами, проте залишається питанням, як саме проходило запозичення. І для "риторики" і для кеннінгів є типовим суворий розмір, складний візерунок алітерацій і внутрішніх рим, мова, що сильно відрізняється від мови прози, тобто, максимальна стилізація. Як пише М.Стеблін-Каменський,

“...у скальдичних віршах форма настільки вигадлива й умовна, що вона в значній мірі незалежна від змісту. Так, наприклад, жебрак може бути позначений у скальдичному вірші кеннінгом “роздавач багатства”, бо цей кеннінг позначає чоловіка взагалі” [18, 65].

Досить цікаве психологічне пояснення цієї ускладненості надає Г.К.Честертон. “Можна сказати, що прості душі не люблять простих речей. Щоб переконатися в цьому, порівняйте класику з мудрою простотою Середньовіччя і з невідшліфованими дорогоцінностями, що заблискали в темній ночі варварських віків. Одна з цих дорогоцінностей – рима. Неписьменні люди любили мистецьке різьблення й ритмічні, римовані пісні; люди вчені люблять голі стіни і білий вірш. Проте на прикладі поезії нелегко розмежувати простоту і складність. Римований вірш простий тому, що штучний. Рима – іграшка, гра, навіть хитрість із тих, яким так радіють діти” [22, 225-227].

Здається, у цьому є раціональне зерно. Проте чи можна зводити роль римованого слова, ширше, усієї складної музично-поетичної системи до суто естетичного задоволення від гри?

Що ж саме робить пісню такою силою? Здається можливим виділити два основних компоненти. Це слово та музика.

Згідно з міфопоетичними уявленнями, слово є тотожним з річчю. Саме тому у багатьох космогонічних оповідях (аж до Біблії) процес творення є процесом виголошення імен, які надають буття відповідним предметам, тобто слово тут уявляється формою, яка вступає до взаємодії з без-образною матерією Хаосу, внаслідок чого створюються усі речі світу. За допомогою слова (згадаймо замовляння, закляття, казкові чудеса типа “за щучим велінням”, аж до молитви) можна впливати на світ, тобто, як писав О.Потебня, слово є ділом. Чарівна сила слова походить від богів. Це вони спочатку володіють усною та писемною мовою: Одіну знані таємниці рун, Огма уявлявся автором так званого “огамічного” письма, яке, так само, як скандинавські руни, мало величезне сакральне значення. Звідси частий епітет богів - “солодкомовний”, тому що добре говорити – добре робити. Цей погляд завжди був близьким літераторам, недарма в роботі “Про поезію або мистецтво” С.Т.Кольридж пов’язує початок цивілізації і культури з виникненням членороздільної мови, а потім писемності. [3, 110].

Одним з коренів цього значення яке надавалося мові, є віра в зв’язок – аж до єдності – між ім’ям та сутністю особистості (до речі, цікавим є погляд Л.Вітгенштейна, який називає ім’я “найголовнішим інструментом людини”). Це добре помітно на прикладі деяких міфологічних систем, зокрема, австралійської, де те саме ім’я позначає водночас місце, топографічний об’єкт на ньому, відповідний вегетативний, теріоморфний чи інший символ, атрибут божества, саме божество, пов’язану з ним життєву силу тощо [13, 508]. Визнання цього зв’язку веде до уявлень про те, що знання імені дає владу над його володарем. Звідси відоме у етнографії та фольклорі правило *Nomina sunt odiosa* (“імена не підлягають оголошенню”). У повній відповідності з ним діє герой, що рекомендується як “Я-Сам”, що і рятує його від фейрі (як ім’я “Ніхто” рятує Одиссея від кіклопів). Ілюстрацією можуть бути численні перекази про надприродну істоту, що слугує тому, хто знає її ім’я (як у корнуольській казці про сприггана, що дає горщик золота тому, хто угадає його ім’я), а також бродячий сюжет “Ім’я помічника”.

Іншим аспектом цієї ж проблеми є табування імен певних істот. Адже назвавши ім’я ми примусово викликаємо, “матеріалізуємо” його володаря. А це

не завжди є доречним. Наприклад, одна з галльських богинь була відома як Негалленія – “Та, Котру Не Називають”; її секретне справжнє ім’я втрачено. У сазі “Смерть Муїрхертаха” сіда Сін, ставши дружиною короля, ставить умову: не згадувати її численні і лиховісні імена; порушення цієї заборони викликає катастрофічні наслідки. Взагалі, у кельтських регіонах фейрі здебільшого називають евфемістично: “Ті, Що Там”, “Благе Подвір’я”, навіть “Материнське Благословення”. Не має імені (або його ім’я табуйовано) Мала Людина, дух болота, в існування якого до недавніх часів вірили в Лінкольнширі. Інколи евфемізм повністю замінював у мові первісну назву певного об’єкту, що трапилося, наприклад зі словом “ведмідь” (“мед-ведь” – той, хто відає мед), яке витіснило “справжнє” заборонене ім’я цієї небезпечної тварини.

Від визнання влади імені лише один крок до розуміння сили мови як сукупності імен: той, хто знає істинні імена усіх речей, володіє ними. Хто вимовляє їх – наказує їм. Щодо ж поезії, то можна припустити, що спеціально організована мова примножує, акумулює якості окремих слів.

Особливе значення саме ритмічно організованої мови, поезії, визнається і сучасними вченими, які називають її “одним із найдавніших, найархаїчніших інструментів трансляції культури...” [16, 16]. Дуже близьким до цього є висловлювання С.Бураго: “Поетична мова є концентрацією змісту в духовному досвіді людства. Рядок гарного вірша за смисловою насиченістю вартий сторінки гарної прози. І причина тут у тому, що відрізняє поезію від прози, тобто в музикальності, що створює зміст...” [2, 124].

Саме музика є другим джерелом влади “поета” (знов-таки, у первісному, синкретичному розумінні; хоча зв’язок з музикою залишається, і є дуже суттєвим і у сучасній поезії). Величезне значення, яке надавалося музиці, – це спільна риса індоєвропейської культури. Так, індійські Арії вбачали у ній початок і кінець усіх мистецтв, для кельтів музика була одним з космічних принципів. Дагда, верховний бог ірландського пантеону, керував сезонними змінами, граючи на арфі Койр Кетаркуїр (“Пісня Чотирьох Кутів” – натяк на чотири сторони світу). Це уявлення є гомологічним образу Шиви-Натараджи, танок якого керує енергіями та задає ритм Всесвіту. Цей зв’язок музики та космології на основі принципу універсальної гармонії був сформульований піфагорейцями як “мелодія сфер”, визнана не тільки в античності, але і в середні віки (у неї, вірив, зокрема, Й.Кеплер) як одна з характеристик впорядкованого, гармонійного Космосу.

У наш час величезне значення поняттю “загального ритму” надає Х.Е.Керлот, який посилається на теорію М.Шнайдера. Тут “загальний ритм” – це принцип, що поєднує два плани реальності. Щоправда, ритм розуміється тут гранично широко: як “узгоджений, визначений динамічний чинник, властивий персонажу або фігурі, і переданий тому об’єкту, який ним контролюється, або з якого він еманує”. Таким чином, ритм може розумітися як “угруповання відстаней, кількісних розмірів, а також як формальна схема, обумовлена ритмічними числами, тобто як просторова, формальна і позиційна подоба”, яка й дає людині можливість, наприклад, ототожнити рух хвилі з рухом спин череди овець [11, 36]. Таким чином, ритм дозволяє встановлювати горизонтальні та вертикальні “мости” між різноманітними планами реальності. На думку Шнайдера, джерелом ідеї відповідностей є віра в нерозривну єдність Усесвіту.

У такий спосіб утворюються так звані концептуальні матриці, що поєднують зовні несхожі феномени, які мають “загальний ритм”: музичні інструменти або знаряддя культури і праці; тварини, боги і небесні тіла;

ритуали, кольори і посади; частини людського тіла і фази людського життя тощо. Звідси Шнайдер виходить на розуміння символізму як магнетичної сили, що притягує феномени, котрі володіють тим самим ритмом. І як онтологічний наслідок – висновок про оманливість видимої множинності зовнішніх форм, тому що всі феномени всесвіту можуть бути зведені до деяких основних ритмічних форм. Тобто, до чогось дуже близького до платоновських ейдосів, або архетипу, якщо брати останній в онтологічно-космологічному розумінні.

Керлот цілком згодний: “Дійсно, морфологія у своєму систематичному аналізі форм виявила, що тільки деякі з них фундаментальні: це особливо вірно в біології, де яйцеподібна форма є базовою, із якої виводяться сфера, її сегмент, багато проміжних форм. Подібним чином, тільки “первинні” числа входять у першу декаду грецької системи числення, або числа до 12 – у східну систему. Інші виникають за правилом “множини”, що попросту являє собою перевпорядкування базового ряду” [11, 38]. Тобто, у межах архетипної схеми, усі подібні істоти можуть розумітися як одна істота.

Космічне значення музики у іншому аспекті констатує Ф.В.Й.Шеллінг, який пише, що в результаті її сприйняття відбувається подолання фізичного часу, який зводиться відразу до миті і до вічності. Це і складає одну з найважливіших функцій мистецтва в нашому духовному житті”. Цю думку продовжує Г.А.Орлов: не випадково епічні мотиви на зразок оповідей про флейту Крішни, спів Орфея саме з музикою зв’язують вихід із потоку фізичного часу, духовне звільнення, прилучення до вічного.

Не менш важливим є психологічний вплив музики. Так, К.Г.Юнг показав глибокі зв’язки між ритмом і емоцією. Саме у психологічній дії музики вбачав зв’язок музики з релігією Дж.Дж.Фрезер, який вважав, що “...гра на лірі або на арфі в Пафосі, як і в Єрусалимі, була не просто розвагою, але складала частина релігійної служби, тому що глибокий вплив на душу музики, як і стан сп’яніння, мабуть, приписувалися прямому впливу божества. Ми не сумніваємося, що музика, найбільш проникливе і хвилююче з усіх мистецтв, відіграла значну роль у справі формування і вираження релігійних емоцій, більш-менш глибоко видозмінюючи тим самим структуру віри, стосовно якої вона на перший погляд здається усього лише служницею. Подібно пророку і мислителю вніс свій доробок у формування релігійного світогляду і музикант” [20, 373].

Про величезну психологічну дію музики писав Виготський, який вбачав у мистецтві необхідну розрядку нервової енергії та складний “прийом врівноважування організму і середовища у критичні хвилини” [5, 320]. Друга риса, (про яку, до речі, писав у “Крейцерівій сонаті” Л.Толстой) – це якась невизначена, проте сильна примусова влада, яку має музика: “...вона безпосередньо ні до чого не спричиняє нас, вона створює тільки невизначену і величезну потребу в якихось діях, вона розкриває шлях і розчищає дорогу самим глибоко лежачим нашим силам; вона діє подібно до землетрусу, відкриваючи до життя нові шари...” [5, 327]. Мистецтво є, скоріше, установкою наперед, вимогою ... яка змушує нас ринутися поверх нашого життя до того, що лежить за ним”. Чудову ілюстрацію до цього положення можна знайти в класичній ірландській сазі “Плавання Брана”, де саме пісня спонукала героя плисти до тасмничої Емайн. Тут ми маємо справу з саме психологічним впливом, проте, від цього вже не так далеко до визнання за музикантом сили, яка впливає на людей та на природу.

Традиційні культури добре знали психологічну дію музики, яка вважалася спроможною втихомирювати гнів, прояснювати розум тощо (пор. з

практикою піфагорійців лікувати душу музикою). Цікавий момент, що перегукується із сучасними дослідженнями біологів, можна знайти в одній з ірландських саг: чуючи спів Найсі та його братів, люди насолоджувалися, а худоба давала на дві третини більше молока, ніж звичайно. Коли співав бог Енгус, усі люди закохувалися, а коли грав легендарний музикант Рафтери, “люди забували голод і спрагу, жару і холод, чорні душі світлішали”. Типово кельтським є уявлення про те, що музика може навіювати сон; є оповіді, сюжети яких будуються саме на цьому мотиві, наприклад, сага про Аїллена Мак Мідна, що спалив королівський палац, приспавши усіх співом, або історія про Леді Озера Ниме, яка, граючи на арфі, занурила Мерліна в чаклунський сон, у якому він, як говорять легенди, перебуває й понині. Цей мотив відомий і слов’янам, казки котрих згадують kota-баюна, гуслі-самогуди, які В.Пропп пояснює як елемент ініціації: випробування сном. Проте здається, що це пояснення небагато чого дає для розуміння саме такої ролі музики.

Крім цих психологічно більш-менш пояснених прикладів сили поета, можна знайти і суто магичні якості та спроможності, такі як зцілення будь-якої хвороби. Сила може поширюватися і на природу; так, Аморгін утихомирив магичну бурю на море, перемігши тим самим богів, а Таліесін наслав подібну бурю, щоб покарати самовласного короля.

Сила поета, хоча, здебільшого, маркована позитивно, могла виявитися і шкідливою. Так, друїди, філіди і “люті співаки” могли співати “люті пісні”, що містять погрозу наслати різні біди, хвороби і навіть смерть у випадку невиконання вимоги, подібні до тієї, якою загрожував легендарний Форголл королю Монгану: “буду співати проти ваших вод, так що ніколи вже не впіймаєте рибу в затоках, буду співати проти ваших садів, щоб ніколи більше не давали вони плодів, і проти ваших полів, щоб вони назавжди залишилися марними”. Інколи такі пісні могли ставати справжнім шантажем, тим більш, що, як вважалося, вони були не просто погрозою, а мали реальну непереборну силу і могли змусити людини діяти собі на шкоду, як це трапилося з Фердиадом, що, під погрозою Трьох пісень і Трьох заклинань, був змушений битися зі своїм другом; і з Кухулином, котрого в такий спосіб змусили віддати ворогам спис, яким він пізніше був убитий. До них удавалися навіть при судочинстві: при відсутності виконавчого апарата, коли засуджений відмовлявся підкоритися вироку, не залишалося нічого іншого, як заспівати йому таку “люту пісню”. Мабуть, відгук уявлень про “люті пісні” зберігся в “Смерті Артура” Т. Мелорі, в епізоді із сатиричною піснею про короля Марка, складеної Дайнаданом.

Ще один прояв влади співака і музиканта – це спроможність змусити людей (і тварин) танцювати. Цей мотив є доволі складним, та до того ж може комбінуватися з іншими. Так, у шотландській казці про Джока, під волинку якого танцювали зайці, можна вбачати ще риси Дикого Пастуха (давній індоєвропейський, а може і доіндоєвропейський образ), а також алузії на особливу роль зайця у кельтській релігії. Відома розповідь про мага Майкла Скотта, що покарав нешанобливих за допомогою вірша і танка. Схожі спроможності приписувалися надприродним створінням, таким як корнуольські брауні та бретонські корред, бретонські ж кріони могли навіть “затанцювати” людей на смерть. У слов’ян цікавою паралеллю виступає, зокрема, повір’я про “одмінка”, підкинуту людям дитину мари, підступну, дику, злобну істоту, яка не вимовляє ані слова, поки не буде до того примушена, проте має схильність до музики; коли “одмінок” грає, і люди, і тварини, і предмети нестримно танцюють [23, 151-152].



I, нарешті, поезія вважалася тісно пов'язаною з пророкуваннями. Адже і слово (ім'я усього класу речей, архетипу) і музика (“загальний ритм”) виводять людину за межі профанного, до позачасового світу універсальних принципів, де у вічності єднаються минуле, теперішнє та майбутнє; і те, що тільки має трапитися є таким само реальним, як те, що вже відбулося. Так, Мерлін, поет та найбільший маг не тільки кельтського, але і всього західноєвропейського фольклору, передбачав долі всіх, крім своєї власної; друїд Катбад вимовив римоване пророкування долі ще ненародженої дитини; Томас Лермонт славився своїми пророчими віршами. Можна підібрати безліч паралелей і в інших традиція.

Настільки незвичні здатності потребували пояснення, відтак нерідко зустрічаються легенди про походження поетичного дару. Одна група кельтських переказів зв'язує його із сакральною їжею, здебільшого ужитою по незнанню. Відомо, що друїди перед гаданням куштували м'ясо вепра, пса, kota або бика. Як переконливо доведено, скуштувати м'ясо якоїсь істоти (або бути проковтнутим нею) означає долучитися до її сутності, таким чином, друїди перебирали магічну силу священних тварин. Так, легендарний провидець Фінн отримав свій дар, скуштувавши лосося мудрості, який, у свою чергу, з'їв горіхи, що падали зі світового дерева в джерело п'ятьох потоків (п'ятьох почуттів). Паралельні перекази добре відомі в інших культурах – це скандинавська історія Сігурда, який почав розуміти мову тварин, скуштувавши крові Фафніра, та казки типу “Пташина мова” у слов'ян.

Поєднання двох мотивів ми бачимо в історії напівлегендарного валійського барда VI ст. Таліесіна. Початок тут майже такий, як в сазі про Фінна – герой випадково проковтнув три краплі зілля богині Керідвен, що дало йому надприродну мудрість, поетичний дарунок, спроможність до перевтілень тощо. Проте далі розповідається про магічну втечу Таліесіна від розлюченої богині, яка, нарешті, проковтнула героя, котрий обернувся зернятком, і народила його знов. Тут до віри у зілля долучається уявлення про таку рису барда, як пам'ять про попередні інкарнації, яка і вважалась головним джерелом мудрості поета.

Іншим варіантом знаходження надзвичайних спроможностей поета був контакт із потойбічним світом. Люди творчих професій мали на це більше шансів. До речі, ця давня віра у вульгаризованому вигляді відбилася в українському уявленні про те, що чорти особливо часто прив'язуються до музикантів [23, 190]. Взагалі, на чортів було перенесено спільні для індоєвропейців дохристиянські уявлення. Це підтверджується великою схожістю українських, кельтських, германо-скандинавських (та, деякою мірою, індійських) історій про “погане місце”; ця схожість полягає, перш за все в уявленні про здатність надприродної істоти до створення ілюзій (ірландський “пішоґ”, індійська “майя”). Характер контакту з іншим світом міг бути різним: від запрошення на бал фейрі (оповіді “Волинщик та пак”, “Два скрипаля зі Страсбі”), до пропозиції стати коханим сіди, як трапилося з Ойсінном (Оссіаном). У цьому відношенні типовими є розповіді про корріган – бретонських дівах джерел, що знають таємниці поезії і мудрості; чоловік, який чув їхню пісню, повинен був женитися на корріган або померти. Ще характерніше розповіді про Ланон Ші – “Чудесну кохану”, що надихає поетів і співаків, готових віддати життя за шанс долучитися до таємниць мистецтва. Звичайними у фольклорі Британських островів є і розповіді про надприродних істот, готових ділитися з людьми своєю мудрістю цілком безкорисливо, як, наприклад лурідан, що вчили валійських бардів поезії і музиці, або фейрі, що зробила рід МакКріммонсів

найвидатнішими музикантами. Рідкісним прикладом зворотної дії є ірландська історія про смертного, якому вдалося вдосконалити музику фейрі, за що він був щедро нагороджений.

Особливо виділяються розповіді про філідів Тір На нОга (ірландської Землі Молодості), та інших потойбічних країв, звідки обрані приносили магичні знання та вміння. Взагалі, музика є обов'язковим елементом опису кельтського потойбічного світу. Практично усі (!) персонажі кельтської нижчої міфології (сіди, Діні Ші, брауні, Гуарагед Аннун, Тілуйт Тег, трау, муріани, Ганконер, фейрі, ельфи, зелені дами, піксі, коблінай, Тілуйт Тег, бааван ші, глейстіг тощо), так чи інакше, пов'язані з піснями, музикою і/або танцями. Це стосується навіть тварин, пов'язаних з потойбічним світом: так, бик Донн Куалнге “напевно мукав”. Своєрідне відтворення традиційних уявлень про зв'язок потойбічного світу – музики – чар, ми знаходимо і у літературі, прикладом чого може бути “Сон літньої ночі” В.Шекспіра.

Багато персонажів та мотивів кельтської міфології стали надбанням усієї західноєвропейської традиції. Це перш за все феї та ельфи, у образах яких злилися риси герmano-скандинавських та кельтських персонажів, а також морські дівки, яких при перекладі невірно називають русалками, у той час як аналогічні персонажі в українському фольклорі – це морські люди, істоти з риб'ячим хвостом, які відрізняються надзвичайною красою і захоплюючим голосом. Саме ним приписувалося авторство усіх відомих пісень і казок. Вірять, що морські люди підпливають до кораблів і починають співати, а якщо їх не відігнати, то вони можуть приспати моряків та перекинути корабель. Дуже близькі до морських людей “мнемозіни” – напівжінки, напівриби, теж відомі співом, таким прекрасним, що море перестає хвилюватися, а людина може заслухатися навіки.

Інші ж образи, напевне, не були результатом запозичення, а походять від одного кореню (хоча вплив не виключений). Це справжні слов'янські русалки, без усілякого риб'ячого хвосту, схожі, скоріше, на корріган, та дещо – на грецьких німф, проте, на відміну від них, завжди смертельно небезпечні. Це дівчини, що живуть у кришталевих палацах на дні ріки, і вночі співають чудових пісень, які мають особливу силу: той, хто їх почув, неодмінно має підійти. Схожими є постаті інших водяних дів, не таких зловісних, бо на них менше позначилися уявлення про заложних мерців, що були суттєвим джерелом формування образів русалок та мавок. Це, наприклад, лебедині дівки, що мають дар передбачення, який походить від безсмертного напою, котрим вони володіють (знов паралелі з корріган та, більш опосередковано, з сідами, що долучаються до мудрості через чарівну посудину) [17, 77], а також досить небезпечні віли, які співають та танцюють на луках, лишаючи на траві велике витопане коло (повна паралель британським фейрі) [17, 94].

Взагалі, танок, музика і спів є улюбленими заняттями усіх водяних духів. Певний зв'язок з водною стихією помітний і в оповідях про поетів як чаклунів, що проникають у сутність світу і, відповідно, мають владу над ним (гадані Амаргін та Талієсін що керували бурею на морі тощо; можливо, відголос давнього уявлення ми бачимо у грецькому міфі про Аріона). Цей зв'язок музики з водою І.Борисова пояснює тим, що “музичне розуміється як іманентно властиве водяному”, а звідси і навпаки, музичному атрибууються якості водяної стихії, наприклад, у “Рігведі”: “тричі сім корів розточують промову-молоко, а співак закликає собі на поміч “тричі сім струмлих річок” [1, 184]. На думку дослідниці, комплекс уявлень про спорідненість музики, вологи та

душі, походить від міфопоетичної ідеї “універсальної рідини, Алкагеста (універсального розчинника – *О.К.*), світової душі, що мала особливе, концептуальне значення для романтиків”, які вбачали в ній принцип проникнення усього в усе.

Не сперечаючись з наведеною гіпотезою, можна додати, що зв'язок води та музики укладається до концептуальної матриці: вода – першоелемент – потойбічний світ – циклічне переродження і так далі. Цей зв'язок підтверджується тим, що у кельтських міфах лейтмотивом виступає уявлення про розташовану на острові (Авалон), або на дні озер країну, де є невідомими смерть, хвороби і прикrostі, і де прекрасні жінки бережуть таємниці мудрості. Усе це – дуже архаїчні уявлення (хоча, безсумнівно, суттєво змінені та збагачені пізнішими нашаруваннями), що збереглися незважаючи на зміну офіційної релігії.

У цілому ж можна підсумувати, що практично будь-який міфопоетичний образ, так чи інакше пов'язаний із мистецтвом слова – пов'язаний також і з уявленнями про магічне, надприродне, теургічне. Часом цей зв'язок очевидний, часом – завуальований і потребує реконструкції. Але, загалом, міфологему “поет – деміург – володар стихій – пророк” можна вважати однією зі стійких характеристик індоєвропейської парадигми, яка має численні паралелі у інших культурах.

І на закінчення, наведу слова Й.Хейзінги: “трапляється, що міф, граючи, піднімається до висот, куди за ним не в силах піти розум” [21, 78]. Саме тому намагання дослідити міф, є ще однією спробою зрозуміти людину та світ і обґрунтувати можливості їхнього співмірного, коеволюційного існування.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Борисова И. Музыка и утопический/апокалиптический дискурс // Символы, образы, стереотипы: художественный и эстетический опыт. Международные чтения по теории, истории и философии культуры. № 9. – СПб., ФКИЦ “Эйдос”, 2000. – С.179-193.
2. Бурого С.Б. Мелодия стиха (Мир. Человек. Язык. Поэзия): Монография – К.: Collegium, 1999 – 350 с.
3. Вайнштейн О.Б. Философия слова С.Т.Кольриджа // Восток – Запад. Исследования. Переводы. Публикации. – М.: Наука, 1988. – С. 107-119.
4. Витгенштейн Л. Заметки о «Золотой ветви» Дж.Фрэзера // Историко-философский ежегодник. – М.: Наука. – 1989. – С. 246-264.
5. Выготский Л.С. Психология искусства. Ростов н/Д: Феникс, 1998. – 480 с.
6. Грушевський М. Історія української літератури: в 6 т. 9 кн. Т. 1 / Упоряд. В.В.Яременко. – К.: Либідь, 1993. – 392 с.
7. Грушко Е.А., Мадведев Ю.М. Энциклопедия славянской мифологии. – М.: Астрель, 1996. – 206 с.
8. Іван Павло II. Лист до митців. – Львів: Львівська академія мистецтва та Український Католицький Університет, 1999. – 40 с.
9. Історія філософії на Україні. / Гол. ред. В.М.Нічик. – К., 1987. – Т. 1. Філософія доби феодалізму. – 399 с.
10. Кельты. Валлийские сказания. Мабиногион. – М.: Арт-Флекс, 2000. – 254 с.

11. Керлот Х.Э. Словарь символов. – М.: “REFL-book”, 1994. – 608 с.
12. Лосев А.Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. – М., 1957. – 620 с.
13. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. / Гл. ред. С.А. Токарев. – М.: Рос. энциклопедия, 1994. – Т. 1 – 671 с.
14. Орлов Г.А. Часові характеристики музичного досвіду. // У кн.: проблеми музичного мислення. – М., 1974, С. 285, 286.) С. 135-136.
15. Предания и мифы средневековой Ирландии. / Под ред. Г.К. Косикова. – М.: Изд-во МГУ, 1991. – 284 с.
16. Семенцов В.С. Проблема трансляции традиционной культуры на примере судьбы Бхагавадгиты. // Восток – Запад. Исследования. Переводы. Публикации. – М.: Наука, 1988. – С. 5-33.
17. Славянская мифология. Словарь-справочник / сост. Л.М. Вагурина. – М.: Линор & Совершенство, 1998. – 320 с.
18. Стеблин-Каменский М.И. Мир саги. Становление литературы. – Ленинград: Наука, 1984. – 246 с.
19. Тайлор Э. Б. Первобытная культура. – М.: Политиздат, 1989. – 573 с.
20. Фрэзер Дж.Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии. – М.: Политиздат, 1980. – 831 с.
21. Хейзинга Й. Homo Ludens. Опыт исследования игрового элемента в культуре. // Самосознание европейской культуры 20 века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М.: Политиздат, 1991. – С. 69-92.
22. Честертон Г.К. Романтика рифмованных стихов // Самосознание европейской культуры 20 века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М.: Политиздат, 1991. – С. 225-227.
23. Чубинський П. Мудрість віків. Книга 1. – К.: Мистецтво, 1995. – 222 с.
24. Широкова Н.С. Культура кельтов и нордическая традиция античности – СПб.: Евразия, 2000. – 352 с.
25. Шкунаев С. «Похищение быка из Куальнге» и предания об ирландских героях. // Похищение быка из Куальнге. – М.: Наука, 1985. – С. 382-444
26. Элиаде М. Священное и мирское. – М.: Изд-во МГУ, 1994. – 144 с.
27. Энциклопедия сверхъестественных существ. / Сост. К.Королев. – М.: Локид; Миф, 1997. – 592 с.
28. Юнг К.Г. Либи́до, его метаморфозы и символы. - СПб.: Изд-во Восточно-Европейского института Психоанализа, 1994. – 415 с.
29. Marliboe, Snut. The Encyclopedia of the Celts. New York, 1998.

Потебня. Слово есть дело. С. 35-37.

Кривулін – мова, називання прелдмету як засоб привласнення. С. 3

У однієї з кращих своїх книг Джордж Макдональд пише про юного рудокопа, що проганяв лютих духів, читаючи на пам'ять вірші. Середньовічні вірші на кухонній латині нерідко були з рук вон погані, але вони проганяли лютих духів - блідих бісів песимізму і чорних бісів гордині. І коли змовкне ревіння небачених інструментів, я почую в раптовій тиші, як скребуть копитця по скелях, і хлопчик читає вірші.

Виклад трактатів віршами - Емпедокл, Лукрецій. Не тільки через мнемоніку. У архаїчній фазі культури саме життя будується ще метрически і строфічно, стих більш природний. У Японії до перевороту 1968 суть усіх серйозних державних документів ще викладалася у віршах.

Стишки велетнів  
 петь - открыть холмы  
 мерлин - магия - поэзия инвокации  
 королева потустороннего мира - воительница - пророчица - Скатах  
 Ветер в ивах

Brief

О.С.Колесник  
 (м. Чернігів)

### ПОЕТ ТА ВІДТВОРЕННЯ АРХЕТИПУ У МІФОПОЕТИЧНОМУ СВІТОВІДНОШЕННІ

Роль митців у житті традиційних суспільств була і залишається надзвичайно великою. Це добре помітно на прикладі давніх індоєвропейських культур, таких, як кельтська, слов'янська, германо-скандинавська та грецька. Чому це так?

Для міфопоетичного бачення світу типовим є відношення до митця, зокрема, “поета” (у широкому сенсі: автора та виконавця пісень, саг тощо), як до персоніфікованого знання, обоженної пам'яті колективу. Більш того, він постає у якості творця світу в його текстовому втіленні, який, подібно до жерця, творить порядок із хаосу. Ця ідея про космічне призначення митця залишається актуальною і зараз, про що свідчать, наприклад, слова Папи Римського Івана Павла II, що “митець є образом Бога Сотворителя”; він цитує Адама Міцкевича: “Нехай ваше мистецтво спричиниться до виявлення справжньої краси, яка, як майже відблиск Духа Божого, нехай преобразить матерію, відкриваючи душі до розуміння вічного” [5, 39].

Дослідження міфологічного матеріалу дозволяє дійти висновку, що така висока місія митця пов'язується з тим, що саме на нього покладалася завдання від-творення вічних принципів буття, які визначають життя людини і суспільства. Що мається на увазі під від-творенням? Це – наслідування людиною архетипного акту, який, як вважалося, був здійснений божеством на початку часів. Проте це наслідування не є суто символічним ритуалом, чимось вторинним по відношенню до свого зразка. Міфопоетична свідомість осягає цю дію як тотожну своєму прообразу, таку, що зливається з ним в одне ціле. Таким чином, ця дія, набираючи сакрального характеру, виводить людину за межі часу та простору – до світу вічних принципів. Більш того, людина виходить за межі самої себе, осягаючи свою єдність з певним божеством чи героєм, якому приписується запровадження даної дії.

Ця здатність вийти за межі профанного є (в ідеалі) спільною для усіх учасників ритуалу. Проте сила митця, “поета” цим не вичерпується. Адже він може не тільки сам увійти в понад-мирський стан, але і ввести до цього і глядачів/слухачів, які не приймають у ритуалі безпосередньої участі. Тобто він виступає як медіум, що отримує з іншого, божественного світу магічну силу, та ретранслює її у цей, людський світ. Активна позиція поета, вміння

контролювати цю циркуляцію енергій між світами робить його магом, який інколи може дорівнювати самим богам.

Ця космічна місія творчості добре помітна на прикладі власне космогонічних уявлень, що побутували у традиційних суспільствах. Міфи цього типу є дуже подібними у різних народів. Космогонія звичайно описується як послідовне введення основних бінарних опозицій та градуальних серій. Порядок їх інтродукції часто підкреслюється чергуванням питань та відповідей (“Старша Едда”, Авеста, Веди, Голубина книга, окремі пам’ятки білоруського фольклору).

Можна виділити два моменти, що пов’язують таку форму викладу матеріалу з космогонічним міфом. По-перше, це чітка послідовність: речі називаються у тому самому порядку, в якому вони виникали на початку часів. По-друге, у подібній оповіді приймають участь *двоє* – той, хто питає, та той, хто відповідає, - що може бути прозорим натяком на створення світу в результаті взаємодії *двох* космічних сил. Таким чином, навіть записані тексти, що відірвалися від обрядової практики, відсилають нас до основного річного ритуалу. Суттю цього ритуалу є саме рецитація, від-творення космогонії задля оновлення світу; адже, як показав М.Еліаде, у міфопоетичній уяві астрономічний рік та світ як Космос є тотожними і, коли минає рік, світ “зношується” та потребує реконструкції.

Уявлення про участь у створенні світу двох конкуруючих сил, найчіткіше помітне, коли ми зустрічаємося з викладом космогонічного міфу у формі змагання в мудрості (а можна зробити припущення, що саме воно і полягає у основі викладу історії Всесвіту у формі питань та відповідей). Класичним прикладом (хоча не індоєвропейським, а угро-фінським, але це лише підтверджує універсальне значення мотиву) є змагання Вяйнямйнена з молодим Еукахайненом у знанні природних явищ та походження всього існуючого. Багато подібних прикладів з усіх кінців світу зібрано Й.Хейзінгою, який зближує поетичні поєдинки юнаків та дівчин (Ост-Індські острови); традиційну манеру читання Калевали, коли два співаки змагаються в декламації віршів; традицію поетичної аргументації (В’єтнам, французькі “дебати” XV ст.); давньоарабські змагання в хулі і хвастошах; ескімоські змагання в обмові й образах, що замінюють судочинство, а також Cours d’amour (Лангедок XII ст.); змагання в мудрості Одіна; тощо [8, 69-75]. Цей список можна продовжити. Зокрема, у ірландських сагах знаходяться і “дуелі на піснях” воїнів перед двобоєм, і змагання мудреців у знанні усіх речей.

Й.Хейзінга констатує, що, як наслідок її зв’язку з релігією, філософією та культом, поезія має життєву, соціальну і літургійну функції: “Будь-яка древня поезія є водночас культ, святкове звеселяння, колективна гра, прояв майстерності, іспит або загадка, мудре повчання, чаклунство, пророкування, пророцтво, змагання”. Зокрема, він вбачає в імпровізації засіб звільнення від тих чи інших уз, закляття, що близько до мотиву загадки Сфінкса [8, 70-71]. Не сперечаючись з цими положеннями, можна додати, що викладене не вичерпує завдань поетичної майстерності.

Зокрема, М.Грушевський констатує таку важливу функціональну особливість словесної оповіді, як здатність програмувати майбутнє, обирати з багатьох можливих варіантів розвитку подій бажаний. Він цитує спостереження “обсерваторів примітивного життя” про певну категорію оповідань, котрі “добре оповідати” перед полюванням на того самого звіра, про якого йдеться у оповіданні [4, 70-71]. Ця роль залишалася і в словесної творчості більш

розвинутих народів, наприклад, вважалося, що ірландські саги приносили удачу, якщо їх оповідали в ситуації, близькій до тієї, про яку в них йдеться.

Уявлення про те, що розповідати міфи – значить накликати благословення богів, відоме багатьом народам. Тут маємо справу з відтворенням архетипу-принципу (на зразок платонівського “ейдосу”) на людському рівні та його своєрідною “трансляцією” до навколишнього світу. Цю саму роль виконує танок, що як і вербальна оповідь, розвинувся з первісного синкретичного дійства, де разом “працювали” і слово, і музика, і рух, поєднані загальним ритмом, якій мав співпасти з архетипним ритмом процесу, на який треба вплинути, та задати його землі. М.Грушевський вважає, що метою танків була передача енергії світові, розбудження природних сил. Як приклад мімічно-магічних дій (“intichiuma”), він наводить хоровод, у якому учасники, звиваючись, подібно до горохового стебла, вже несвідомо для себе, пособляють вегетації гороху чи інших рослин.

Згадана сакральна функція робить цілком природною певну близькість митця з жерцем, яка інколи переходила у злиття. Такими були кельтські друїди, які багато в чому нагадували перських магів, індійських брахманів, слов’янських волхвів. У цьому, на думку Ж.Дюмезіля, можна вбачати прояв не тільки функціональної, але і генетичної єдності. Покровителькою друїдів була Брігіт, богиня вогню та мудрості (не таке вже дивне сполучення функцій, якщо врахувати міфопоетичну близькість вогню, мови і знання).

Уявлення про магічну, “вогняну” силу слова поетів могли бути і досить незалежними від офіційної релігії. Це можна побачити на прикладі філідів та бардів, які не мали відношення до культу, проте, як і друїди, користувалися репутацією могутніх чарівників. До філідів зараховувалися представники усіх творчих дій – художники, музиканти, ковалі, ювеліри, лікарі. Але, насамперед вони відомі як поети і оповідачі переказів, у середовищі яких зародилися ірландські саги. Про шанобливе відношення до цієї професії можна судити вже по тому, що саме філіду Аморгину приписується поділ Ірландії між людьми та Туата Де Данан, давніми богами; причому рішення оцінюється як мудре, таке, що задовольнило обидві сторони.

Слово “філід” означало “пророк” і передбачало знання через містичне бачення, натхнення. Так, філідам приписувалася спроможність заклинати духів, блискавично відповідати на будь-яке запитання, та багато інших магічних здатностей. Тут знов можна згадати Й.Хейзінгу, який вважав, що поезія “стоїть по той бік серйозного – у першоджерел, до яких так близькі діти, тварини, дикуни і ясновидці, у царстві мрії, захоплення, сп’яніння і сміху”, та називає поета одержимим, шаленим, ентузіастом, “усе знаючим”. Прикладом можуть слугувати найдавніші поети Греції та thulr давньонорвезької літератури – виконавець священної драматичної дії та чаклун [8, 71].

З поета-ясновидця поступово виділяються фігури пророка, жерця, оракула, містагога, поета-віршотворця, а також філософа, законодавця, оратора, демагога, софіста і ритора. Відношення між цими професіями можуть бути складнішими, бо, паралельно з відокремленням спеціальностей, може проходити процес переймання певних функцій.

Барди, співаки і музиканти, які зберігали багатство епічної літератури, первісно не займали у суспільстві такого високого положення, як друїди та філіди. Проте їхнє становище виявилось більш стійким. З поширенням християнства, перебравши на себе функції друїдів та філідів, барди користувалися величезними правами, пошаною і свободою, а про те, наскільки

цінувалася їхня праця, можна судити по ірландському переказу про те, як один селянин у нагороду за поему про його рідне селище, віддав барду корову, яку отримав за рік роботи. Довідавшись про це, патріотичні односільчани винагородили його чередою в сорок корів.

Не тільки постать поета, але і поезія в традиційних культурах мала свою специфіку. Характерною рисою є її езотеричність (ознака сакральності). Так, занадто ясна мова скандинавського скальда вважалася серйозним недоліком; слово давньогрецького поета повинно бути “темним”; поезія трубадурів була “закритою”, “поезією з потаєним змістом” [8, 82-83]. У кельтів представник стана “шляхетних” не міг вважати свою освіту повною, якщо він не розбирався в музиці, та не вмів виголошувати “риторики”, складні за формою поетичні промови, розуміння якого було доступно лише присвяченим [11, 495]. Переклад її майже неможливий, бо кожне слово є загадкою чи алюзією на втрачені джерела. Як уважається, ірландська “риторика” має безпосередній зв’язок зі скандинавськими кеннінгами, проте залишається питанням, як саме проходило запозичення.

Досить цікаве психологічне пояснення цієї ускладненості надає Г.К.Честертон. “Можна сказати, що прості душі не люблять простих речей. Щоб переконатися в цьому, порівняйте класику з мудрою простотою Середньовіччя і з невідшліфованими дорогоцінностями, що заблискали в темній ночі варварських віків. Одна з цих дорогоцінностей – рима. Неписьменні люди любили мистецьке різьблення й ритмічні, римовані пісні; люди вчені люблять голі стіни і білий вірш. Проте на прикладі поезії нелегко розмежувати простоту і складність. Римований вірш простий тому, що штучний. Рима – іграшка, гра, навіть хитрість із тих, яким так радіють діти” [9, 225-227].

Здається, у цьому є раціональне зерно. Проте чи можна зводити роль римованого слова, ширше, усієї складної музично-поетичної системи до суто естетичного задоволення від гри?

Що ж саме робить пісню такою силою? Здається можливим виділити два основних компоненти. Це слово та музика.

Згідно з міфопоетичними уявленнями, слово є тотожним з річчю. Саме тому у багатьох космогонічних оповідях (аж до Біблії) процес творення є процесом виголошення імен, які надають буття відповідним предметам, тобто слово тут уявляється формою, яка вступає до взаємодії з без-образною матерією Хаосу, внаслідок чого створюються усі речі світу. За допомогою слова (згадаймо замовляння, закляття, казкові чудеса типа “за щучим велінням”, аж до молитви) можна впливати на світ, тобто, як писав О.Потебня, слово є ділом. Чарівна сила слова походить від богів. Це вони спочатку володіють усною та писемною мовою: Одіну знані таємниці рун, Огма уявлявся автором так званого “огамічного” письма, яке, так само, як скандинавські руни, мало величезне сакральне значення. Звідси частий епітет богів - “солодкомовний”, тому що добре говорити – добре робити. Цей погляд завжди був близьким літераторам, недарма С.Т.Кольридж пов’язує початок цивілізації і культури з виникненням членороздільної мови, а потім писемності. [3, 110].

Одним з коренів цього значення яке надавалося мові, є віра в зв’язок – аж до єдності – між ім’ям та сутністю особистості. Визнання цього веде до уявлень про те, що знання імені дає владу над його володарем. Звідси відоме у етнографії та фольклорі правило “імена не підлягають оголошенню”. Ілюстрацією можуть бути численні перекази про надприродну істоту, що слугує тому, хто знає її ім’я. Іншим аспектом цієї ж проблеми є табування імен



певних істот. Адже назвавши ім'я ми примусово викликаємо, “матеріалізуємо” його володаря. А це не завжди є доречним. Наприклад, одна з галльських богинь була відома як Негалленія – “Та, Котру Не Називають”; її секретне справжнє ім'я втрачено. У сазі “Смерть Муірхертаха” сіда Сін, ставши дружиною короля, ставить умову: не згадувати її численні і лиховісні імена; порушення цієї заборони викликає катастрофічні наслідки. Взагалі, у кельтських регіонах фейрі здебільшого називають евфемістично: “Ті, Що Там”, “Благе Подвір'я”, навіть “Материнське Благословення”. Не має імені (або його ім'я табуйовано) Мала Людина, дух болота, в існування якого до недавніх часів вірили в Лінкольнширі. Інколи евфемізм повністю замінював у мові первісну назву певного об'єкту, що трапилося, наприклад зі словом “ведмідь” (“медведь” – той, хто відає мед), яке витіснило “справжнє” заборонене ім'я цієї небезпечної тварини.

Від визнання влади імені лише один крок до розуміння сили мови як сукупності імен: той, хто знає істинні імена усіх речей, володіє ними. Хто вимовляє їх – наказує їм. Щодо ж поезії, то можна припустити, що спеціально організована мова примножує, акумулює якості окремих слів.

Особливе значення саме ритмічно організованої мови, поезії, визнається і сучасними вченими, які називають її “одним із найдавніших, найархаїчніших інструментів трансляції культури...” [6, 16]. Дуже близьким до цього є висловлювання С.Бураго: “Поетична мова є концентрацією змісту в духовному досвіді людства. Рядок гарного вірша за смисловою насиченістю вартий сторінки гарної прози. І причина тут у тому, що відрізняє поезію від прози, тобто в музикальності, що створює зміст...” [2, 124]. Величезне значення, яке надавалося музиці, – це спільна риса індоєвропейської культури. Так, індійські Арії вбачали у ній початок і кінець усіх мистецтв, для кельтів музика була одним з космічних принципів. Дагда, верховний бог ірландського пантеону, керував сезонними змінами, граючи на арфі Койр Кетаркуйр (“Пісня Чотирьох Кутів” – натяк на чотири сторони світу). Це уявлення є гомологічним образу Шиви-Натараджи, танок якого керує енергіями та задає ритм Всесвіту. Цей зв'язок музики та космології на основі принципу універсальної гармонії був сформульований піфагорейцями як “мелодія сфер”, визнана не тільки в античності, але і в середні віки (у неї, вірив, зокрема, Й.Кеплер) як одна з характеристик впорядкованого, гармонійного Космосу. Саме музика є другим джерелом влади “поета” (знов-таки, у первісному, синкретичному розумінні; хоча зв'язок з музикою залишається, і є дуже суттєвим і у сучасній поезії).

Традиційні культури добре знали психологічну дію музики, яка вважалася спроможною втихомирювати гнів, прояснювати розум тощо (пор. з практикою піфагорійців лікувати душу музикою). Проте, крім психологічно більш-менш пояснених прикладів сили поета, можна знайти і суто магічні якості та спроможності, такі як зцілення будь-якої хвороби. Сила може поширюватися і на природу; так, Аморгін утихомирив магічну бурю на море, перемігши тим самим богів, а Таліесін наслав подібну бурю, щоб покарати самовласного короля. Сила поета могла виявитися і шкідливою. Так, друїди, філіди і “люті співаки” могли співати “люті пісні”, що містять погрозу наслати різні біди, хвороби і навіть смерть у випадку невиконання вимоги. Інколи такі пісні могли ставати справжнім шантажем, тим більш, що, як вважалося, вони були не просто погрозою, а мали реальну непереборну силу і могли змусити людини діяти собі на шкоду, як це трапилося з Фердиадом, що, під погрозою Трьох пісень і Трьох заклинань, був змушений битися зі своїм другом.

Ще один прояв влади співака і музиканта – це спроможність змусити людей (і тварин) танцювати. Цей мотив є доволі складним, та до того ж може комбінуватися з іншими. Так, у шотландській казці про Джока, під волинку якого танцювали зайці, можна вбачати ще риси Дикого Пастуха (давній індоевропейський, а може і доіндоевропейський образ), а також алюзії на особливу роль зайця у кельтській релігії. Відома розповідь про мага Майкла Скотта, що покарав нешанобливих за допомогою вірша і танка. Схожі спроможності приписувалися надприродним створінням, таким як корнуольські брауні та бретонські корред, бретонські ж кріони могли навіть “затанцювати” людей на смерть. У слов’ян цікавою паралеллю виступає, зокрема, повір’я про “одмінка”, підкинуту людям дитину мари, підступну, дику, злобну істоту, яка не вимовляє ані слова, поки не буде до того примушена, проте має схильність до музики; коли “одмінок” грає, і люди, і тварини, і предмети нестримно танцюють [10, 151-152].

І, нарешті, поезія вважалася тісно пов’язаною з пророкуваннями. Адже і слово (ім’я усього класу речей, архетипу) і музика (“загальний ритм”) виводять людину за межі профанного, до позачасового світу універсальних принципів, де у вічності єднаються минуле, теперішнє та майбутнє; і те, що тільки має трапитися є таким само реальним, як те, що вже відбулося. Так, Мерлін, поет та найбільший маг всього західноєвропейського фольклору, передбачав долі всіх, крім своєї власної; Томас Лермонт (легендарний шотландський поет, гаданий предок роду Лермонтових) славився своїми пророчими віршами. Можна підібрати безліч паралелей і в інших традиціях.

Настільки незвичні здатності потребували пояснення, відтак нерідко зустрічаються легенди про походження поетичного дару. Одна група переказів зв’язує його із сакральною їжею. Відомо, що друїди перед гаданням куштували м’ясо вепра, пса, kota або бика. Як переконливо доведено, скуштувати м’ясо якоїсь істоти (або бути проковтнутим нею) означає долучитися до її сутності, таким чином, друїди перебирали магічну силу священних тварин. Так, легендарний провидець Фінн отримав свій дар, скуштувавши лосося мудрості, який, у свою чергу, з’їв горіхи, що падали зі світового дерева. Паралельні перекази добре відомі в інших культурах – це скандинавська історія Сігурда, та казки типу “Пташина мова” у слов’ян.

Поєднання двох мотивів ми бачимо в історії напівлегендарного валійського барда VI ст. Таліесіна. Початок тут майже такий, як в сазі про Фінна – герой випадково проковтнув три краплі зілля богині Керідвен, що дало йому надприродну мудрість, поетичний дарунок, спроможність до перевтілень тощо. Проте далі розповідається про магічну втечу Таліесіна від розлюченої богині, яка, нарешті, проковтнула героя, котрий обернувся зернятком, і народила його знов. Тут до віри у зілля долучається уявлення про таку рису барда, як пам’ять про попередні інкарнації, яка і вважалась головним джерелом мудрості поета.

Іншим варіантом знаходження надзвичайних спроможностей поета був контакт із потойбічним світом. Характер контакту з іншим світом міг бути різним: від запрошення на бал фейрі (оповіді “Волинщик та пак”, “Два скрипаля зі Страсбі”), до пропозиції стати коханим сіди, як трапилося з Ойсіном (Оссіаном). У цьому відношенні типовими є розповіді про корріган – бретонських дів джерел, що знають таємниці поезії і мудрості; чоловік, який чув їхню пісню, повинен був женитися на корріган або померти. Ще характерніше розповіді про Ланон III – “Чудесну кохану”, що надихає поетів і співаків, готових віддати життя за шанс долучитися до таємниць мистецтва.

Особливо виділяються розповіді про філідів Тір На нОга (ірландської Землі Молодості), та інших потойбічних країв, звідки обрані приносили магічні знання та вміння. Взагалі, музика є обов'язковим елементом опису кельтського потойбічного світу. Практично усі (!) персонажі кельтської нижчої міфології (сіди, Діні Ші, брауні, Гуарагед Аннун, Тілуйт Тег, трау, муріани, Ганконер, фейрі, піксі, коблінай, бааван ші, глейстіг тощо), так чи інакше, пов'язані з піснями, музикою і/або танцями. Своєрідне відтворення традиційних уявлень про зв'язок потойбічного світу – музики – чар, ми знаходимо і у літературі, прикладом чого може бути “Сон літньої ночі” В.Шекспіра.

Багато персонажів та мотивів є спільними для усієї західноєвропейської традиції. Деякі з них, очевидно, є запозиченими. Це, зокрема, морські дівки, яких при перекладі невірно називають русалками, у той час як аналогічні персонажі в українському фольклорі – це морські люди та “мнемозіни”, істоти з риб'ячим хвостом, які відрізняються надзвичайною красою і захоплюючим голосом. Інші ж образи походять від спільного індоєвропейського кореню. Це справжні слов'янські русалки, без усілякого риб'ячого хвосту, схожі, скоріше, на корріган, та дещо – на грецьких німф. Це дівчини, що живуть на дні ріки, і вночі співають чудових пісень, які мають особливу силу: той, хто їх почув, неодмінно має підійти.

Взагалі, танок, музика і спів є улюбленими заняттями усіх водяних духів. Певний зв'язок з водною стихією помітний і в оповідях про поетів як чаклунів, що проникають у сутність світу і, відповідно, мають владу над ним (Амаргін та Таліесін, що керували бурею на морі; можливо, відголос давнього уявлення ми бачимо у грецькому міфі про Аріона). Цей зв'язок музики з водою І.Борисова пояснює тим, що “музичне розуміється як іманентно властиве водяному”, а звідси і навпаки, музичному атрибутуються якості водяної стихії, наприклад, у “Рігведі”: “тричі сім корів розточують промову-молоко, а співак закликає собі на поміч “тричі сім струмлих річок” [1, 184]. На думку дослідниці, комплекс уявлень про спорідненість музики, вологи та душі, походить від міфопоетичної ідеї “універсальної рідини, Алкагеста (універсального розчинника – *О.К.*), світової душі, що мала особливе, концептуальне значення для романтиків”, які вбачали в ній принцип проникнення усього в усе.

Не сперечаючись з наведеною гіпотезою, можна додати, що зв'язок води та музики укладається до концептуальної матриці: вода – першоелемент – потойбічний світ – циклічне переродження і так далі. Цей зв'язок підтверджується тим, що у кельтських міфах лейтмотивом виступає уявлення про розташовану на острові (Авалон), або на дні озер країну, де є невідомими смерть, хвороби і прикrostі, і де прекрасні жінки бережуть таємниці мудрості. Усе це – дуже архаїчні уявлення (хоча, безсумнівно, суттєво змінені та збагачені пізнішими нашаруваннями), що збереглися незважаючи на зміну офіційної релігії.

У цілому ж можна підсумувати, що практично будь-який міфопоетичний образ, так чи інакше пов'язаний із мистецтвом слова – пов'язаний також і з уявленнями про магічне, надприродне, теургічне. Часом цей зв'язок очевидний, часом – завуальований і потребує реконструкції. Але, загалом, міфологему “поет – деміург – володар стихій – пророк” можна вважати однією зі стійких характеристик індоєвропейської парадигми, яка має численні паралелі у інших культурах.

І на закінчення, наведу слова Й.Хейзінги: “трапляється, що міф, граючи, піднімається до висот, куди за ним не в силах піти розум” [8, 78]. Саме тому

намагання дослідити міф, є ще однією спробою зрозуміти людину та світ і обґрунтувати можливості їхнього співмірного, коеволюційного існування.

#### ЛІТЕРАТУРА:

30. Борисова И. Музыка и утопический/апокалиптический дискурс // Символы, образы, стереотипы: художественный и эстетический опыт. Международные чтения по теории, истории и философии культуры. № 9. – СПб., ФКИЦ “Эйдос”, 2000. – С.179-193.
31. Бураго С.Б. Мелодия стиха (Мир. Человек. Язык. Поэзия): Монография – К.: Collegium, 1999 – 350 с.
32. Вайнштейн О.Б. Философия слова С.Т.Кольриджа // Восток – Запад. Исследования. Переводы. Публикации. – М.: Наука, 1988. – С. 107-119.
33. Грушевський М. Історія української літератури: в 6 т. 9 кн. Т. 1 / Упоряд. В.В.Яременко. – К.: Либідь, 1993. – 392 с.
34. Іван Павло П. Лист до митців. – Львів: Львівська академія мистецтв та Український Католицький Університет, 1999. – 40 с.
35. Семенов В.С. Проблема трансляции традиционной культуры на примере судьбы Бхагавадгиты. // Восток – Запад. Исследования. Переводы. Публикации. – М.: Наука, 1988. – С. 5-33.
36. Славянская мифология. Словарь-справочник / сост. Л.М. Вагурина. – М.: Линор & Совершенство, 1998. – 320 с.
37. Хейзинга Й. Homo Ludens. Опыт исследования игрового элемента в культуре. // Самосознание европейской культуры 20 века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М.: Политиздат, 1991. – С. 69-92.
38. Честертон Г.К. Романтика рифмованных стихов // Самосознание европейской культуры 20 века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М.: Политиздат, 1991. – С. 225-227.
39. Чубинський П. Мудрість віків. Книга 1. – К.: Мистецтво, 1995. – 222с.
40. Шкунаев С. «Похищение быка из Куальнге» и предания об ирландских героях. // Похищение быка из Куальнге. – М.: Наука, 1985. – С. 382- 444
41. Элиаде М. Священное и мирское. – М.: Изд-во МГУ, 1994. – 144 с.
42. Юнг К.Г. Либи́до, его метаморфозы и символы. - СПб.: Изд-во Восточно-Европейского института Психоанализа, 1994. – 415 с.
43. Marliboe, Cnut. The Encyclopedia of the Celts. New York, 1998.