



МЕНТАЛЬНІСТЬ ПОЕТА: ІНДІЙСЬКІ РІШІ ТА ШЕВЧЕНКІВ
ПЕРЕБЕНДЯ (типологічний аспект)

У статті проаналізовано уявлення про поета в індійських Ведах і Шевченковій творчості як типологічно збіжних ментальних структур, що мали значний вплив на формування проблеми авторства у літературознавстві.

Ключові слова: автор, архетип, Слово, Веди, думка, серце, митець-пророк, Муза, Кобзар.

Проблема автора і авторства – це архетипна тема в історії світової поетології, зміст якої заакцентований на уявленні про творчу особистість як незвичайну людину, наділену специфічним знанням і даром спілкування з Богом, природою, соціумом. Як зазначено в енциклопедичному путівнику «Європейська поетика від античності до епохи Просвітництва», домінантна для цієї теми проблема зосереджена у «суперечності між образами поета, окресленими Платоном і Аристотелем: якщо у першого поет творить у стані несамовитості під впливом ззовні, від отриманого від Музи натхнення, то в іншого поет, розумний і раціональний «творець сюжетів», створює свої твори завдяки власним здібностям» [4, 26]. Надалі у західній поетології осмислення авторської свідомості відлунювало платонівськими і аристотелівськими ідеями, проте в кожній історико-культурній епосі позначалося цікавими сюжетами, які намагалися проаналізувати чимало дослідників: Кант, Гегель, Феофан Прокопович, Митрофан Довгалевський, Іван Франко, Олександр Веселовський, Фрідріх Ніцше, Юрій Тинянов, Олександр Білецький, Ролан Барт, Сергій Аверінцев, Ігор Качуровський та ін. У їхніх студіях описана природа ментальності поета у східних і західних культурах, проте типологічний аспект, пов'язаний із вивченням формозмістових паралелей ведійських пам'яток і Шевченкових творів, розроблений недостатньо.

У фольклорі категорія автора не тільки ціннісно імпліцитна, а назагал позбавлена статусу персональної відповідальності за поетичні висловлювання. Більшість творів єгипетського письменства овіяні тасмниціями про їх авторів, а відомі імена лише тих писців, котрі копіювали тексти. Шумерські першовзори, як правило, не називають автора, але це не означає, що його не було. Безіменність творів засвідчує не колективного (фольклорного) автора, а цілком інше розуміння його мистецької місії. Слово для шумерів було мовою богів, навіювалося і надихалося трансцендентними силами, а поет натомість залишався сприймаючою і трансполуючою ланкою. Необов'язково було називати його ім'я, якщо можна зіслатися на більш високий авторитет, на заповіді і традиції предків і божественні інспірації. Поняття про експліцитного

автора стверджується разом із визнанням в історії письменства самоцінності творчої фантазії, художнього доміслю.

Прикметно, що в понятті «автор» поступово зредуковується шар анонімності, літератори настійливо прагнуть виявляти власну самобутність, декларують різноманітні творчі стилі, що дало підстави Ігореві Качуровському розробити систему категорії поетів Середньовіччя в такому викладі:

1. *Скоп* – придворний співак-поет у варварських володарів.

2. У кельтів (ірландців):

друїд – жрець, маг, провидець;

філід – вчений поет, знавець законів і виконавець поетичних

творів;

бард – поет-співак (нижча категорія, яка протрималася найдовше).

3. У скандинавів: *скальд* – поет, часто імпровізатор.

4. *Хугляр* (есп.), *фігляр* (франц.), *шпільман* (нім.);

скомрах (старослов'янське),

скоморох (сх.-слов.) – поет, співак, музикант, фокусник, танцюрист, здебільшого – без сталого місця проживання («бомж»).

5. Представники лицарської поезії:

трубадури – у Провансі-Аквітанії;

трувери – у Франції;

міннезінгери – у Німеччині.

6. *Ваганти*, або *голіярди* – бродячі клірики, школярі, ченці, попи без приходу, що писали латинські вірші, далекі від офіційної церковної ідеології.

7. *Майстерзінгери* – німецькі ремісники, що склали вірші за певними строго визначеними правилами [5, 27].

Усі вони тяжіли до архетипних уявлень про світобудову, Бога, природи, Слова. Сказане підтверджує й творча практика поетів-співців індоаріїв – *ріші*, вихідців із пастуших племен, котрі скомпонували текст “Рігведи”. Індійський філософ-культуролог ХХ століття Ауробіндо Гхош дав осяжну і глибоку характеристику феномену ріші: “Їх витончена і блискуча інтуїція породила власні структури мислі і слова, піднесених на фундаменті надзвичайних духовних відкриттів і досвіду. Для цих старожитніх пророків Веди були Словом, що розкривали Істину і прибирали містичний сенс життя у шати образу і символу. То було вражаюче відкриття можливостей слова, його таємної креативної сили, не слова, народженого безпристрасним і звичним розумом, але інтуїтивне і натхненне ритмічне висловлювання – мантра. Широко застосовувалися образ і міф, не для розпалу уяви, а як живі алегорії і символи предметів, цілком реальні для мовця, які інакше не могли б набути в його мові сокровенної і органічної форми, та й сама уява проповідувала реальність більшою мірою, ніж те здавалося на перший погляд свідомості, обмеженої поверховими уявленнями про життя і фізичне існування. Творець священних текстів, на думку старожитніх мудреців, володів свідомістю, осяною з верховин думкою і словом, бачив і чув Істину. Ведичні поети уявляли своє призначення інакше, ніж це здається сучасним ученим, вони вважали себе не шаманами і творцями гімнів і заклинань для племені дикунів, але пророками і мислителями” [1, 344-345].

У цій розлогій ілюстрації Ауробіндо Гхош створив поетологічний портрет співця-ріші, виявивши доміанти його творчої особистості, сутність яких проявлена, а іноді й закодована в мандалах Рігведи.

Поет-ріші – мислитель і пророк. Методологічним підґрунтям цього постулату є поетичні медитації, які пронизують змістову основу ведійського гімну про пізнання (X. 71):

*О Б्रихаспати, первое начало Речи (возникло),
Когда они пришли в действие, давая имена (вещам).
Что было у них лучшего, незапятнанного,
Это тайно сокрытое в них проявилось с помощью любви.*

*Когда мудрые мыслью создали Речь,
Очищая (ее), как муку через сито,
Тогда друзья познают содружества:
Их приносящий счастье знак нанесен на Речь.*

*С помощью жертвы пошли они по следу Речи.
Они обнаружили, что она вошла слагателей гимнов.
Принеся ее, они разделили (ее) между многими.
Семеро певцов вместе приветствуют её криками.*

*Кто-то, глядя, не увидел Речь,
Кто-то, слушая, не слышит её.
А кому-то она отдала (свое) тело,
Как страстная нарядная жена – (своему) мужу.*

(переклад Тетяни Єлізаренкової)

Тема гімну має чітку філологічну основу – через інвокації до Бога молитви Брігаспаті висловлено подячні розмисли з приводу народження Священної Мови. Старожитні поети-ріші як адепти Брігаспаті з акцентованим почуттям любові дають імена речам і, таким чином, використовуючи форму вірша, роблять таємниче проявленим. Надання імені в індійському каноні не є фактом звичайної номінації, а розглядається як вияв креативного процесу, оскільки без імені втрачає сенс усе існуюче і створене на землі. Своєрідним фільтром для кристалізації мови є акція очищення, що здійснюється під час жертвопринесення Словом.

Текст гімну оприявнює мисленневу структуру щодо місця ріші у спільноті аріїв: носія тієї іманентної мудрості, яка у моменти осяяння відкривається відповідними богами окремим «вибраним» особам. Поет молить богів про те, щоб йому були даровано просвітлення для пізнання високої Істини, яка прихована від споглядання звичайними людьми. Заманіфестована, таким чином, логіко-філологічна епістема: мудрість – це здатність внутрішнім зором охопити спалах сокровенного і виразити це бачення вербально. Звідси проголошення візіонерсько-пророчої місії поета-ріші.

Наступні рядки гімну особливо цікаві тим, що в них подано опис чи не найдавнішої “корпорації поетів”, яку в цитованому вище фрагменті названо “співдружністю”. Члени цього творчого товариства, вирізняючись

неоднаковими здібностями, демонструють єдність прагнень і переконань; вони солідарно-«парадигмально» підтримують один одного під час словесно-поетичних змагань, і перемога на них одного є перемогою всіх.

У процесі інтенсивної поетичної діяльності ріші відбувалося формування інваріантних моделей мислеформ у системі координат “традиція і новаторство”, діалектики співіснування старих і нових пісень. Естетичний досвід творців ведійського письменства базувався на глибинному засвоєнні та вмільому використанні мистецьких взірців великих попередників як божественного, так і напівземного чи земного походження. Шукаючи першоджерел поетичного діалогу людини зі світом, влучну формулу щодо виявлення особливостей культу предків з боку авторів Рігведи запропонував у книзі “Грамматика поезії” Володимир Бібіхін. Осмислюючи специфіку мислення індоаріїв, він пише: “Чим глибше, віддаленіше і старіше джерело, тим голосніше прославляння” [2, 51]. Справді, старожитній митець не мав амбіції щодо створення нових тем, мотивів, сюжетів, а ставив перед собою завдання по-новому розгорнути і забарвити старі, вивірені досвідом теми, мотиви і сюжети з метою привернути увагу богів, котрі свого часу були милостивими до попередників сучасного ріші. Поетичне мистецтво авторів Рігведи цілком підпадало під імператив Канону, духовним осердям якого здебільшого були божества Агні, Індра і Сома, котрі у Рігведі часто титульовано словом-званням *kavi*, і таким чином ніби зближено із земними поетами як співучасникам жертвопринесення Словом. На думку Петра Грінцера, “каві Рігведи – це одночасно і поет, і натхненний пророк, котрий володіє езотеричною мудрістю, і є хранителем світопорядку за допомогою жертви і гімну. Обряд народжує слово, але і слово народжується обрядом, універсальні закони потребують слова, але і самі встановлюються словом” [3, 65]. Отже, поет-ріші, навіть вносячи доповнення чи зміни в тексти попередників, що мали позитивну опінію серед індійців, усвідомлював себе носієм і охоронцем традиції, започаткованої легендарним попередником. І цю традицію він покликаний був передати сучасникам. Тому що істина давно відкрита, важливо тільки зберегти її і знайти логічно вивіреним методом аксіологізації Канону.

Поет сприймає оточуючий світ не в його матеріально-фізичній даності, а як безкінечне вмістилище першофеноменів Божественної волі, що знайшло втілення у міфах, легендах і прихованих одкровеннях. Йому важливо було передати не сукупність спекулятивних ідей у чистому вигляді, а презентувати живі й життєдайні імпульси цих ідей, їх найтонші нюанси. І тоді реалії власного життя чи оточуючої громади, природного світу чи світу космосу досягають сенсової кульмінації крізь світло прихованого смислу. Поет-ріші ніби розріджує канонічне, пробуджує у собі потужний потенціал творчої уяви та інтуїтивного просвітлення, що дозволяє йому вільно ввійти у світ фантазмагорії і містики, а далі і за межі самого художнього образу і все, зображене у творі, позначити натяками і напівтінями. Тому навіть поодинокі метафори у тексті Рігведи позбавлені навмисної літературності, бо для ріші метафорою є фізичні і духовні речі та явища. Тому методологічна інтенція ведійського поета скеровувалася на пошук божественної істини не в космічному континуумі, а в душі звичайної людини, котра визначала свій життєвий уклад культом вогню, поклонінням силам живої природи і ритуалами жертвопринесення як

інформаційної ланки між світом богів і світом людей. Деталі земного буття і ритуального церемоніалу набували символічної оболонки, а поезія, залишаючись присутньо (не)метафоричною, знаходила розуміння у читача чи слухача. Такою, вочевидь, був імпліцитний метод творчих пошуків і знахідок авторів Рігведи, що підсилювався експлікаціями про духовно-психологічний атрибут істинної поезії – натхнення (*пратібга*).

У Рігведі тема поетичного натхнення виявлена в образі-символі злітаючого в небеса птаха Патанги:

*Патангу, окрашеного колдовскою силою Асуры,
Сердцем (и) мыслью видят прозорливцы.
В глубине океана разглядывают (его) поэты.
Устроители обряда ищут след лучей.
В мысли Патанга несет речь (X, 177).*

Метафора “птаха-натхнення” – це наскрізний троп індійської сакральної поезії, що плавно перетікає у поетологічну медитацію *пратібги* як концентрованого виразу гармонійної дії думки і серця, які енергією сонячних променів нуртують у глибинах поетичної душі митця-пророка. Чи не з ведійських джерел, прагнучи “душею, серцем розмовлять”, на генетичному рівні черпав натхнення український поет-пророк Тарас Шевченко, формуючи засадничі прозріння власного художнього світу? У його “Перебенді” читаємо:

*Старий заховавсь
В степу на могилі, щоб ніхто не бачив,
Щоб вітер по полю слова розмахав,
Щоб люди не чули, бо то боже слово,
То серце по волі з богом розмовля,
То серце щєбече господню славу,
А думка край світа на хмарі гуля [8, т.І, 53].*

Іван Франко, осмислюючи концептуальні засади Шевченківського «Перебенді», наголошував: «Основна ідея сеї невеличкої поеми – се давня ідея: протиставлення поета оточуючій його суспільності. Інтересно однак ж, що ідея ся зовсім чужа всякій поезії народній, в котрій традиція, творчість масова цілковито стирає всяку індивідуальність і не дозволяє їй проявити себе. Ідеї такої не знають ані пісні народні, ані полународні епопеї індійські та грецькі» [7, 44]. Іван Франко заманіфестував імпліцитний зв'язок індійських ріші з автором «Кобзаря». У «Перебенді» романтичний образ українського співця-кобзаря поданий у момент злету його творчого натхнення, найвищого піднесення інтелектуальних і духовних можливостей. Корелятивним оприявленням образів думки і серця позначена хрестоматійна поезія “Думи мої, думи мої...”:

*Нехай думка, як той ворон,
Літає та кряче,
А серденько соловейком
Щєбече та плаче... [8, т.І, 50].*

Ведійська аплікація під Шевченковим пером набуває виразних національних окреслень. Довкола образу “серця” створено вербальну атмосферу проникливо-тремтливої ніжності, довірливості, сповідальності. Образ “думки” – це проявлення злету, простору, нескутого пориву душі митця. Одне без одного не існує і навіть не мислиться.

У конотативній матриці цих образів відбита специфічна діалектична єдність емоційно-інтелектуальних спалахів як важливих орієнтирів поетичного мислення Тараса Шевченка. Якщо в ранніх поезіях “Перебендя” і “Думи мої, думи мої...” цей принцип художньої свідомості тільки заманіфестовано, то в пізніших творах означена образна сполука допомагає автору “Кобзаря” психологічно мотивувати поведінку і внутрішні порухи душі персонажів, організовуючи при цьому виражальні та іконічні плани ліричних одкровень. У монолозі-сповіді “Така її доля... О боже мій милий” (“Причинна”) читаємо такі рядки, що вражають читача психологічною точністю і художньою досконалістю:

*Не так серце любить, щоб з ким поділиться,
Не так воно хоче, як бог нам дає:
Воно жить не хоче, не хоче журиться,
“Журись”, каже думка, жалю завдає... [8, т.І, 5],*

Пріоритетне емоційне навантаження покладено на слова-образи думки і серця, які компонують мисленнєві стрижні метафоричних зворотів: експресивно-інтимізованого “серце любить” і буденно-прозового “каже думка”. Крім того, уміло підібраний звуковий інструментарій: асонанс (акцентоване **о** у другому рядку) і алітерація домінантних фонем **ж, х, ч**, що увиразнюють не тільки звукову гаму і тональність вірша, а й визначають напрямок розвитку ліричної теми. Саме асонансно-алітераційний принцип був одним із основних у ведійській і санскритській поетиках. Поети-ріші намагалися бути конгеніальними до моментальних виявів поведінки і мислення індоаріїв.

Такими елементами пройнята і Шевченкова творчість. Він заторкує важливі національні історико-політичні та соціально-побутові проблеми, здебільшого суголосні українській фольклорній традиції. Почуте, вистраждане, пережите постійно хвилює і тривожить його допитливий розум і чуйне серце, стає основою художньо-образної фактури, збагаченої авторською присутністю. Ментально-особистісне начало поєднує дві домінуючі стихії: з одного боку, постійне і всепоглинаюче накопичення життєвих вражень, а з іншого – усвідомлення власного поетичного покликання. «Странное, однако ж, это всемогущее призвание, – міркує на засланні Тарас Шевченко. – Я хорошо знал, что живопись – моя будущая профессия, мой насущный хлеб. И вместо того, чтобы изучить ее глубокие таинства, и еще под руководством такого учителя, каков был бессмертный Брюллов, я сочинял стихи, за которые мне никто гроша не заплатил и которые, наконец, лишили меня свободы, и которые, несмотря на всемогущее бесчеловеческое запрещение, я все-таки втихомолку кропаю» [8, т.3, 43-44].

Очевидно, перший поклик поетичного обдарування був почутий ще в дитинстві, що засвідчує поезія «А. О. Козачковському» («Давно те діялось. Ще в школі...»), написана в другій половині 1847 року під час перебування автора на засланні в Орській фортеці. Звернемо увагу на такі рядки:

*Та сам собі у бур'яні,
Щоб не почув хто, не побачив,
Виспівую та плачу.
І довелося знов мені
На старість з віршами ховатись,*

*Мережать книжечки, співати**І плакати у бур'яні* [8, т.2, 3].

Якщо перед цим йшлося про дитяче захоплення малюванням, переписуванням творів українського просвітника, філософа і поета Григорія Сковороди, слів популярної колядки, то в наведеній цитаті виразно прочитується смислова паралель (минуле – теперішнє), об'єднана рядком «І довелося знов мені», в якому закодовані схожі ситуації, пов'язані зі спробами віршоскладання в умовах заборони. Не можуть бути випадковими і семантико-лексичні паралелі, які позначають типологічні прикмети і психологічний стан ліричного героя в минулому і теперішньому часі (*у бур'яні – у бур'яні; не почув хто, не побачив – з віршами ховатись; виспівую – співати; плачу – плакати*). До всього ж, якщо в минулому спогад про бур'яні мотивований біографічно, то у «тепер», коли довелось «в оцій пустині пропадать» («І виріс я на чужині»), згадкою про бур'яні поет досягає зближення різночасових ситуацій. Цікаво, що індійські ріші не «проходять поетичних університетів», а їх мистецьке покликання виникає ніби спонтанно, що й засвідчили збережені пам'ятки.

У легенді про походження поезії, що інкрустує зміст зачину до епічної поеми “Рамаяна”, розповідається про те, як «перший поет» Вальмікі, перебуваючи на березі річки Ганг, став свідком події, що глибоко вразила його чутливу душу. Він побачив, як мисливець пострілом з лука вбив птаха і, сповнений почуттів внутрішнього болю і суму, послав вербальний прокльон на адресу жорстокого мисливця. Легенда гласить, що Вальмікі синхронно, несподівано для себе самого, відчув ритмічну і метричну впорядкованість промовленого ним тексту-прокльону: він структурно розпадався на чотири фрагменти. Відчуваючи, що ця фраза зродилася від великого болю і суму, він за аналогією із словом “*soka*” (сум) назвав її словом “*sloka*” (вірш). Згодом в індійській поетології термін “шлока” став позначати найбільш поширений метричний розмір епічної поезії: чотирьохрядкову строфу по вісім складів у кожному. Легенда гласить, що свідком цієї події був і бог Брахма, котрий звелів Вальмікі, використовуючи названу віршову форму, написати історію Рами. Так Вальмікі став першим поетом, а створена ним “Рамаяна” – першим поетичним твором з прозорим натяком на авторство.

Проте звернемо увагу не тільки на міфологічні ремінісценції у цій легенді, а й на чітко у ній оприявлені поетологічні контури:

1) художній образ, текст можуть генетично не пов'язуватися з авторською волею, а “відбутися” ніби згори як результат божественної інспірації;

2) відчуття болю і суму – мотиваційні чинники народження істинної поезії.

Подібними думками пройнятий хрестоматійний вірш Тараса Шевченка «Думи мої, думи мої», в якому істинна поезія постає «сумними рядками», а у вірші «Муза» тривожні елегії переходять у сокровенні Слова, сказані «неложними устами». Творчі перегуки ведійської мудрості з поетичними інтуїціями й усвідомленими думками автора «Кобзаря» щодо ментальності поета й особливостей авторської свідомості засвідчують про відсутність часопросторових «лімітів» для справжніх мистецьких цінностей у світовій культурі.

Література

1. Ауробиндо Гхош. Основы индийской культуры / Гхош Ауробиндо // Открытие Индии. Философские и эстетические воззрения в Индии XX в. / [пер. с англ., бенг. и урду; ред. кол.: Э. Комаров, В. Ламшуков, Л.Полонская и др.]. – М.: Художественная литература, 1987. – 611 с.
2. Биbihин В.В. Грамматика поэзии. Новое русское слово / В.В. Биbihин. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2009. – 592 с.
3. Гринцер Н.П., Гринцер П.А. Становление литературной теории в Древней Греции и Индии / Н.П. Гринцер, П.А. Гринцер. – М.: РГГУ, 2000. – 424 с.
4. Европейская поэтика от античности до эпохи просвещения: энциклопедический путеводитель / [под общей ред. Е.А. Цургановой и А.Е. Махова]. – М.: Издательство Кулагиной – Intrada, 2010. – 512 с. – (РАН ИНИОН Центр гуманитарных научно-информационных исследований. Отдел литературоведения).
5. Качуровський І. Генерика і архітектоніка / І. Качуровський. – К.: Вид. дім «Киево- Могиллянська академія», 2005. – Кн. І: Література європейського Середньовіччя. – 382 с.
6. Ригведа: Мандалы IX-X. – М.: Наука, 1999. – 560 с.
7. Франко І. Переднє слово (До «Перебенді» Т. Г. Шевченка) // Франко І. Твори: У 20 т. / [ред. кол.: Корнійчук О.С., Білецький О.І., Козланюк П.С., Копиця П.Д., Омеляновський М.Е.]. – Т.17: Літературно-критичні статті / І.Франко; [ред. тому Д.Д.Копиця]. – К.: Державне видавництво художньої літератури, 1955. – С.42-62.
8. Шевченко Т.Г. Повне зібрання творів: У 6-ти т. / Т.Г. Шевченко; [ред. кол. : М.К. Гудзій (голова) та ін]. – К.: Вид-во АН УРСР, 1963 – 1964.

В статье анализируются представления о поэте в индийских Ведах и творчестве Т. Шевченко как типологически сходных структур, оказавших значительное влияние на формирование проблемы авторства в литературоведении.

Ключевые слова: автор, архетип, Слово, Веды, мысль, сердце, поэт-пророк, Муза, Кобзарь.

В статье анализируются представления о поэте в индийских Ведах и творчестве Т. Шевченко как типологически сходных структур, оказавших значительное влияние на формирование проблемы авторства в литературоведении.

Ключевые слова: автор, архетип, Слово, Веды, мысль, сердце, поэт-пророк, Муза, Кобзарь.