

ΜΟΥΣΑΙ "МУЗИ" В КОНТЕКСТІ МІСТЕРІАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ЕГЕЙСЬКОГО СВІТУ

Поліщук (Шадчина) Анна Сергіївна,
канд. філол. наук

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Метою дослідження є реконструкція образу Муз шляхом виявлення паралельних мотивів з іншими давньогрецькими жіночими божествами, такими як Афінa, Артемїда, а також інтерпретація їх космічної й есхатологічної символіки, тієї символіки, яка була відображена в містеріальних ідеях і практиках Егейського світу.

Ключові слова: *Музи, оргії, містерії, німфи, Афінa, Артемїда, давньогрецька, фракійська, егейська культура.*

Без перебільшення можна сказати, посилаючись на праці Р. Грейвза (1948, 2000), Е. Курціуса (1947, 2007), що Музи належать до архетипних образів європейської традиції, чим упродовж тисячоліть привертали увагу до свого образу й імені, балансуючи на грані між статусом культових фігур і втіленням суто духовних принципів. Ця підмічена П. Мюррей [Murray 2005] амбівалентність як і, незважаючи на високий статус дев'яти дочок Зевса, непримітність з-поміж інших олімпійських богів грецького пантеону, дають перший натяк на їхні витoki в іншій, більш давній релігійній традиції. Можна погодитися з В.М. Топоровим [1997, 257-258], що гармонійний гомерівський образ Муз, об'єднаних навколо Аполлона, настільки віддалений від своїх витоків і настільки глибоко перероблений у напрямку від "природи" до "культури", що майже не залишає даних для того, щоб встановити вихідні умови, в яких формувалися його підвалини. З цієї причини цілісна і системна реконструкція образу Муз насправді являє собою досить непросте завдання. До праць, які присвячені цьому питанню належать роботи J. Assaël (2000), A. Hardie (2004), P. Skarsouli (2006), І.І. Ковальнової (2008), В. Михайліна (2008). Особливо хочеться виділити відому статтю В.М. Топорова (1977, 1997) "ΜΟΥΣΑΙ "Музы": соображения об имени и предыстории образа (к оценке фракийского вклада)" в якій автор, встановив типологічні паралелі між Музами і образом, реконструйованим на основі текстів західноєвропейських та слов'янських замовлянь, – дев'яти або дванадцяти дів, сестер Сонця, які танцюють в особливому стані трепету і можуть наслати хворобу або, навпаки, вилікувати за допомогою стріл. Наше дослідження ставить за мету подальшу реконструкцію образу Муз та інтерпретацію його символів. Зокрема, йдеться про розкриття не акцентованих Топоровим аспектів, таких як символіка води, зв'язок з культом померлих та ідейне наповненням давньогрецьких, або ширше – Егейських, містичних практик.

Генеалогії Муз у всіх її міфологічних варіантах, як від Мнемосіни (Hes. *Theog.* 52-54, 915-917; *h. Hom.* III 429), а тим більше від Урана і Геї (Diod. *Syc.* IV 7.1; Paus. IX 29.4), по суті, зводяться до схеми космогонічного міфу, головними персонажами якого є Небо-батько і Земля-мати, у шлюбі яких народжується діти подвійної¹ природи, число яких, як правило, визначається деякою сакральною константою, зокрема 3 або 9 [Топоров 1997, 260]. Характерно, що троїстими є практично усі колективні жіночі

персонажі грецької міфології – Музи, Мойри, Граї, Горгони, Еринії, Харити, Ори, "Бджолині діви" (*h. Hom. Merc.* 552-563), причому ці персонажі часто включені в "чоловічі" героїчні сюжети в ключових ситуаціях переходу [Михайлин 2008, 14].

У своїй спробі прочитання давніх міфів Середземномор'я і півночі Європи як свого роду магичний код, пов'язаний з релігійними ритуалами, Р. Грейвз у своїй відомій книзі "Біла Богиня" (1948, 2000) робить спробу реконструювати образ триєдиного жіночого божества, частина рис якого походить ще з неоліту. *"Немає нічого дивного, – пише А.А. Тахо-Годі [Тахо-Годи 2005, 579], – що Грейвз, знавець давніх релігій і міфологій, возводить у деяку триєдину космічну цілісність Білу богиню (символізуючи народження, любов і смерть) в її численних іпостасях, у витоків якої стоїть Мати-Ніч"*. Подібно до змінного лику Місяця, вона бліда при народженні, з рожевим відтінком при повноті кохання і темна на ущербі, знаменуючи вмирання. Кожна з трьох іпостасей, сполучаючись з трьома сферами: неба, землі і потойбічності, – разом утворюють дев'ятикомпонентний спектр. Як богиня Підземного царства вона була богинею Народження, продовження роду і смерті. Як богиня Землі вона була богинею трьох пір року (весни, літа і зими), дарувала життя рослинам і всьому живому. Як богиня Неба вона була Місяцем у трьох фазах: молодим місяцем в образі дівчинки, повним – жінки шлюбного віку і старого – жінки в старості [Грейвс 2000, 85]. Символіка тріади відбита, наприклад, у праві давньогрецької Артеміди годувати своїх ланей трилисником, а також дев'ятирічний вік її жриць нагадував про те, що число тричі три символізувало смерть місяця. На честь Білої богині жриці Артеміди Алфеї в Летрині й Ортигії фарбували свої обличчя гіпсом або білою глиною, а найзнаменитіша статуя Артеміди в Афінах так і називалася Λευκοφρύνη "білоброва" (Paus. I. 26.4). Білою крейдою розмальовували обличчя так звані "померлі", учасники Малих містерій біля храму Артеміди-Гекати в Аграх [Лауэнштайн 1996, 161, 172]. Тут справді ми маємо одну з форм архаїчного посвячення, добре відомого в первісних суспільствах: ініціанти натирають обличчя крейдою або попелом, щоб бути схожими на примар, тобто вони проходять через ритуальну смерть. [Еліаде 2002, 453, 590]

У відношенні до однієї з функцій Місячної богині Р. Грейвз [Грейвс 2000, 88] припускає, що після того, як вона стала дружиною Громовержця і підкорилася йому, вона віддала покровительство над поезією своїй так званій дочці – собі самій в особі потрійної Музи. З якою б критичністю не ставитися до автора "Білої богині", аспект триєдності жіночого божества нам здається досить цінним, зокрема, у нашому випадку його підкріплюють й вузькоспеціалізовані дослідження [Іванов (1923) 1994; Schachter 1972] щодо трієдності *беотійських* жіночих релігійних фіасів, з якими могли асоціюватися геліконські² Музи.

Про Муз відомо, що першими, хто вшанував і приніс їм жертви на горі Гелікон, були велетні *Алоади*, відомі своєю надлюдською силою і буйним норомом (Paus. IX 29, 1-2). Вони встановили культ трьох Муз і дали їм імена: Мелета ('Досвіченість'), Мнєма ('Пам'ять') і Аойда ('Пісня'). Згодом з Македонії прибув Пієр (ім'ям якого нібито була названа гора), і встановив число муз (дев'ять), назвавши іменами власних 9 дочок [Мифы 1991-92. Т.2., 178]. Ці міфологічні свідчення повертають нас до

часу переселення ахейських, а можливо, і фракійських, якщо спиратися на Страбона (X 3.17), племен і перенесення ними культу Муз, так само як і топографічних назв вершин, гротів, джерел, з гори Піер у північній *Фессалії* до гори Гелікон у *Беотії*: τὸν τε Ἑλικῶνα καθιέρωσαν ταῖς Μούσαις Ὅρκες οἱ τὴν Βοιωτίαν ἐποικῶσάντες, οἵπερ καὶ τὸ τῶν Λειβηθριάδων νυμφῶν ἄντρον καθιέρωσαν "*Гелікон присвятили Музам фракійці, що оселилися в Беотії, які присвятили їм також печеру німф-лібефріад*". Відомо також, що брати Алоади, вихідці з Фессалії чи Беотії, які здійснили вдалий похід у *Фракію* для звільнення з полону своєї матері і сестри, за їхню зарозумілість були вбиті Артемідой і Аполлоном. На острові Наксос *Артеміда*, руки якої домагався один з братів, перетворилася на лань і стала поміж ними, внаслідок цього Алоади дротиками вразили один одного насмерть. Коментуючи цей міф, Р. Грейвз [Грейвс 2005, 180] пише, що смерть близнюків від руки один одного нагадує про вічне суперництво за любов Білої богині між царем-жерцем і його таністом, які поперемінно приймають смерть один від одного. Їхнє покарання в Тартарі біля стовпа, на якому сидить *сова*, ймовірно співвідноситься з календарною символікою, в якій близнюки сидять спиною один до одного і дивляться у протилежні боки, причому вершина стовпа, на якому сидить богиня смерті-в-житті, позначає середину літа, коли закінчується царювання царя-жерця і починається царювання таніста. Таким чином, з перших міфологічних свідочств про Муз можна виявити надзвичайно важливу інформацію для реконструкцію їхнього образу: сакральне число 3 або 9 як символ жіночого божества, зв'язок з горами і водоймищами, ремінісценції щодо образу *Артеміди* і *Афіни*, мотив ритуальної смерті, а також географічні локуси *Фессалії*, *Беотії* і *Фракії*.

Інформація про Муз в античних джерелах завжди пов'язана з топографією гір і водоймищ. Уже в Гесіодовій "Теогонії" (*Theog.* 1-2, 7) у першу чергу згадуються назви гір Гелікон, Піер (Піерія – місце народження), Олімп (Олімпійські житла богів), а також джерело Гіпокрена, ріки Пермес і Ольмей³. Так само в Трезені (Коринфія), за свідченням Павсанія (II 31.1-4, 12), у показовому сусідстві зі святилищем Муз знаходилося джерело, причому з тією ж назвою Гіпокрена, як і на Геліконі. У цьому контексті варто підкреслити, що об'єктами жіночого культу і дотримання доволі жорстких ритуалів і ворожінь були природні і рукотворні феномени, які символізували жіноче ество: печери, озера, джерела, вінки, кільця тощо. Саме тому символіка води – уособлення жіночого начала – посилюють трактування образу триєдиної Музи як іманентного жіночого божества. Зі стихією води пов'язані також *німфи* – володарки прадавньої мудрості, таємниць життя й смерті. На місці дельфійського оракула був оракул Геї, а потім Дафни – однієї з гірських німф. Помічені людьми **цілющі** властивості **джерел**, що б'ють із землі, перетворили німф у супутниць бога-цілителя Асклепія, які лікують і дарують здоров'я. Часто вони наводять на людину божевілля, одержимість, посиляють пророчий дар і несамолюбне **натхнення**. Людина, охоплена цим екстазом, νυμφόληπτος, могла танцювати так само несамолюбно, як німфи (= 'вакханки', *Soph. Antig.* 1130), і набувати таким чином сокровенного знання та надзвичайні здібності: бачити крізь землю, розуміти мову рослин і птахів [Мифы 1991-92, Т.2, 219-20]. Коли ці, майже

шаманські, властивості отримали самодостатнього значення, їх стали приписувати покровительству сестер німф – муз [ЭАМ 2001]. Щодо питання, чи можна повністю отожднювати образи гірських німф і муз, в науці немає одностайного погляду, про що свідчить список дослідників, поділений П. Марквардт [Marquardt 1982, 9-10] на *pro* (К. Latte (1946); F. Krafft (1963); M. West (1966)) *et contra* (U. Wilamowitz (1931); K. Deichgraber (1965)). Для нас важливо, по-перше, те, що між цими божествами безсумнівно існує тісний зв'язок, а по-друге, що німфи є фракійськими за походженням божествами [Isaak 1997, 10-1].

Існує богиня, вже згадана нами у зв'язку з місячною символікою і фессалійсько-беотійськими міфами, яка, як і Музи, подібна до німф і яка постає у супроводі німф, – Артеміда⁴. На думку М. Нільссона [Нильссон 1998, 20-24], вона була, власне, головною німфою: Архедем з Фери, який прикрасив печеру у Варі (Vст. до н.е.), присвятив свої написи німфам, причому один з написів звернений до Німфи (в однині). Святилища Артеміди часто перебували поблизу **джерел і боліт**, можливо, тому неподалік джерела Гіпокрені в Трезені, окрім згаданого вже нами Мусейона (Paus. III 31.12), знаходився храм, присвячений Артеміді, Діонісу і Семелі. Порівняємо епіклези Артеміди: *Λιμνατις* Λιμνᾶτις (Strb. VIII 4.9; Paus. III 2.6), *Λιμνεία* Λιμναία (Id.2.7.6) – "Болотна", *Λιγοδέσμη* Λυγροδέσμη – "Обв'язана вербою" (Paus. III 6.11). Пов'язаний із символікою води культ верби/вільхи⁵ в Греції виродився дуже давно, однак відгомони його ще збереглися в класичній літературі: вільхою заріс острів смерті чаклунки Кірки (Hom. *Od.* V. 64. 239), якій у Колхиді належав цвинтар під покровом *ῥέα* – верб (Apoll. Rhod. III.201), нарешті на храмовому розписі в Дельфах Орфей зображений схиленим до верби, торкаючись її гілок (Paus. X 30.3) [Грейвс 2005, 82]. Згадаємо також Ітонійські ворота на південній стіні Афін, поруч зі святилищем Афін *Ιτονίη* (*Itonia*), яка вшановувалася в Короней (Беотія), у Фтіотиді і поблизу Лариси (Фессалія). Їй приписували функцію дарування безсмертя: вона прагнула зробити безсмертним Ерихтонія (Apoll. III 14, 6), Ахіла (Hom. II. XIX 353), і тому цей епонім розуміли як 'безсмертна', 'вічна'. Однак сучасні етимологи пов'язують походження імені Ітонія з назвою фессалійського міста Ітома Ἰθώμη (Hom. II. 2.729), і.-е. корінь якого (*uidhu-) позначає дерево, пор. *ῥέα* 'верба/вільха'. Отже, Ітома, очевидно, – це 'місто верб' [Шичалин 1986, 569; Грейвс 2005, 57]. Ще одна рослина тісно пов'язана з уявленнями про смерть і життя взагалі – це кипарис. Кипариси стояли при вході у підземний світ, кипарисовими гілками оздоблювали дім покійника, кипарис часто асоціювався з могилами. З іншого боку відомий зв'язок кипарису з хтонічними і стихійно-екстатичними культами Кібелли, Артеміди Ефеської і Афін [Лосев 1999, 243]. Зв'язок Артеміди з потойбічністю й переродженням, окрім рослинних символів верби/вільхи і кипарису підтверджує також найдавніший її балканський культ в Аркадії, де Артеміда асоціювалася з **Деметрою і Персефоною** [Элиаде 2002, 344]. Геродот (Hrdt. II, 156) говорить, що Есхіл, спираючись на єгипетський переказ, уважав Артеміду дочкою Деметри, тобто богинею Підземного царства.

Значну роль у більшості культів Артеміди, відігравали **танці й маскаради** доволі фривольного й навіть непристойного характеру. У храмі Артеміди Лімнатіс на

границі Лаконії й Месенії були виявлені кімвали. Під час розкопок у знаменитім святилищі Артеміди Орфії в Спарті, знайдені теракотові маски, які зображують гротескні чоловічі й жіночі обличчя. Цілком імовірно, що подібні маски вдягали учасники культових танців [Нильссон 1998, 23; Доддс 2000, 143]. Хтонічна неприборканість Артеміди близька образу фракійсько-фрігійської матері богів – *Кібелли*, звідки оргіастичні елементи культу. Вона також була відома як коуротрофос, годувальниця й наставниця хлопчиків. У деяких пов'язаних з нею обрядах, записаних в історичні часи, можна помітити сліди ініціації дівчат в егейських суспільствах II тис. до н.е. [Еліаде 2002, 345].

Артеміда і Афінa являють собою приклади жіночих божеств, які і в олімпійській період зберігали свою матриархальну незалежність. Про перетин міфологічних сюжетів, пов'язаних з іменами цих богинь, свідчать приклади із згаданими братами Алоадами (за однією міфічною версією Ефіальт прагнув руки Афінi (Paus. IX 29, 1.2)), Орестом, якому за прощення провини Афінa наказала побудувати храм Артеміді, спільна оборона Дельф 241р. до н.е. (Just.Epit.Pomp.Tr. XXIV 8,5), ритуал омовіння, вербова/кіпарисова тематика тощо. Нарешті, як нам вдалося з'ясувати, чимало міфологічних мотивів пов'язує обох богинь з Музами.

Щодо місця народження Афінi є розбіжності, але перший античний переказ фіксує Есхіл (Aesch.Eum. 292-3), кажучи, що вона народилася біля **озера** Тритоніда в Лівії. Натомість Страбон (Strb. IX 2.36) говорить про *Фессалійсько-Беотійські* витoki Афінi. Є всі підстави вважати, що хоча ім'я Афінi негрецького походження, але в її класичному образі злилися дві споріднені богині, одна Критська або Малоазійська, а інша – Фессалійсько-Беотійська [Лосев 1999, 290-1]. Міф про народження Афінi від Метіди (Μῆτις 'Думка, Мудрість, Здібність') і Зевса, схарактеризований М.Еліаде [Еліаде 2002, 348] як "міфологія інтелекту", належить часу оформлення класичного олімпійського канону (після X ст. до н.е.). Р.Грейвз [Грейвс 2005, 56] припускає, що спочатку вона була партеногенною дочкою однієї Метіди. Те, що Метіда продовжує провіщувати добро і зло у чреві Зевса, свідчить про те, що хтонізм не був знищений, але лише перетворений і піднесений до нового ступеню, як це відбувається, наприклад, у міфі про вбивство Піфона Аполлоном, де мудрість змія повністю не знищується, а отримує нове оформлення і стає основою мудрості Аполлона і його нового святилища [Лосев 1999, 229]. Таким чином, генеалогія Муз і Афінi надзвичайно зближує їх між собою: шлюб Зевса з Мнемосіною 'Пам'яттю', від якого народилися Музи, так само як і його перший шлюб з Метідою, 'Думкою', матір'ю Афінi, був необхідний для зміцнення позицій Зевса у світі культурних цінностей, адже без пам'яті і поза пам'яттю поступальний рух неможливий, неможливий будь-який розвиток [Тахо-Годи 1999, 95]. У.Віламовіц припускав (грунтуючись на тому, що слово корυφή позначає як тім'я Зевса в міфі, так і вершину **гори**), що первинним було уявлення про народження Афінi як корυθής 'з гірської вершини'. Суголосно цій гіпотезі звучить версія про народження Афінi παρ корυθήν 'на гірській вершині' неподалік берега ріки Трито (Stoic.vet.grahm. II 908 Arn.), а також вислів Елія Аристіда про те, що вона панує над кремлями міст і головами людей [Лосев 1999, 237, 323]. Окрім Афінського, Афінi було присвячено акрополі в Аргосі,

Спарті, Мегарі, Трої, Трезені, Епідавр-Лімері, Фенеї, Коронеї, Скепсисі, Акраганті, причому ще до приходу ахейців, у прадавній період. У контексті зв'язку Афіни з критськими богинями, відзначимо, що культ мінойських богинь відправлявся на вершинах гір, так само як і в палацових каплицях або приватних будинках, де вони виявлялися в центрі релігійного дійства. Початок середньо-мінойської культури (2100-1900 рр. до н.е.) дає нам найбільш ранні свідчення про святилища на високих місцях. Про асоціації Муз з горами ми вже говорили раніше.

Афіна, подібно до німф і муз, не була стороння **цілительського мистецтва** (Ovid. *Fast.* III 8.27). Біла Кераміка в Афінах (Paus. I 2.5) була статуя Афіни Пеонії-Цілительки, а в Оропі (I 34, 3) цій самій Афіні була присвячена частина жертовника Амфіарая; вона вважалася творцем гарячого джерела в Гімері (Diod., V 3). Плутарх розповідає, як під час побудови храму Афіни при Періклі один робітник впав на будівництві, але був вилікуваний травою, яку Афіна вказала Періклу уві сні (*Nat. hist.*, XXII 44) [Лосев 1999, 265-6]. Однак ми не повинні забувати про амбівалентність мотивів здоров'я і хвороб: у "Аяксі" Софокла Афіна постає давньою богинею **безумства** і кривавих жахів, наводячи божевілля на Аякса, щоправда спрямовує енергію героя на скот, який Аякс і перебиває, але врешті-решт спричиняє його самогубство. Такий фінал божевілля спіткав і дочок Кекропса [Лосев 1999, 246].

Зворотним боком зв'язку Афіни зі сферою здоров'я була й її здатність **осліплювати**. Очі, за архаїчними уявленнями, є одним з місць зосередження життя в організмі. Водночас вони мають і магічну силу знищення життя, що засвідчено в міфі про Артеміду, яка одним своїм поглядом перетворила на попіл гай, у міфі про Медузу Горгону – одну з іпостасей Афіни [Тахо-Годи 1999, 34]. У міфі про осліплення відомого фіванського пророка Тіресія (Callimach *Нутн.* V 75-84), (Apollod. III 6.7.2-3) розповідається про те, як під час обряду омовіння Афіни в Іпокрени під Геліконом на неї випадково натрапив молодий Тіресій, син її подруги-німфи Харікло, яка купалася там же. За мимовільну нескромність Афіна покарала юнака (таку ж провину не вибачила й Артеміда Актеону) – вона *позбавила його зору*, дарувавши, між тим, *дар пророцтва*.

Мотив сакрального покарання у формі позбавлення зору знаходимо в античній традиції у зв'язку з Аполлоном, який цікавитиме нас як своїми зв'язками до теми насилання хвороб/зцілення, так і відношенням до Муз. У Геродота (IX. 93-4) засвідчена історія про осліплення якогось Евенія з міста Аполлонії, який не зумів зберегти присвячених Сонцю овець. За припущенням І.І.Ковалевої, цей текст дозволяє об'єднати Аполлона і Геліоса як божеств, що володіють стадами, на прямий зв'язок з Аполлоном вказує і назва міста Аполлонія [Ковалева 1977, 179-190; Наумова 2004, 20]. Мотив кореляції Аполлона і втрати/відновлення зору виражається й через опосередкування його сина, бога-цілителя Асклепія. Асклепій як одна з іпостасей Аполлона Смінтеуса (Мишиного) був не лише пов'язаний з кротом, а й сам був богом-кротом, на що вказує, зокрема, його святилище в Епідаврі, яке є образом житла крота. Нарешті зворотний зв'язок дарування внутрішнього зору і осліплення можна продемонструвати міфом про *фракійського* царя Фінея (Φινεύς), який отримав від Аполлона дар пророкування, але, підбурений своєю другою дружиною, осліпив двох своїх дітей від першого шлюбу. За цей вчинок цар був позбавлений зору Гро-

мовержцем Зевсом (Зевс дав йому право обрати собі кару: смерть або осліплення, чому Фіней і надав перевагу). Те, що ім'я Фінея збігається з епітетом сина Аполлона, Асклепія, чи його особливою епіклезією Φιναιός, засвідченою на монеті з Фінополісу в Епірі в епоху Августа, дозволило Г.Грегуару етимологізувати ім'я царя наступним чином: Φινεύς < *Σφινεύς, метатеза від σιφινεύς 'krim'; пор. схолю до цього місця: σιφινεύς σημαίνει, ὥς οἶμαι, τὸν ἀσπάλακα [Топоров 1997, 280].

Розглянемо тему здоров'я людини у відношенні до Муз. Одним з її аспектів є здатність Муз до душевного цілительства, що відзначається в Гомера (*Od.* 24. 58-62) і в Гесіода (*Theog.* 98-103). Зокрема, йдеться про стан, ἐν γάρ τις καὶ πένθος ἔχων νεοκῆδὲι θυμῷ (*Theog.* 98) коли "хтось маючи горе в скорботній душі" слухає співця, що служить Музам, αὖ' ὃ γε δυσφροσυνέων ἐπιτῇ θεται οὐδέ τι κῆδων μέμνηται (102-3) "відразу забуває прикрі турботи і не пам'ятає лиха". Цей мотив має безпосереднє відношення до давнього діонісійського та орфічного зцілення, а також музичних ритуалів корибантів⁹, які первісно були служителями Кібелли, а вона володіла такою цілющою силою (*Pind.Pyth.* 3. 137; *Diog. Trag.* 1.5, 776N; *Diodorus*, 3. 58. 2), що навіть "очистила"¹⁰ від безумства самого Діоніса (*Apoll. Bibl.* 3.5.1). Лікування в корибантів τὰ τῶν Κορυβάντων ἰάματα (*Pl.Leg.* 790d) являє собою приклад магічної медицини, у практиці якої τοὺς δ' ἐρηγορότας ὀρχομένους τε καὶ αὐλομένους μετὰ θεῶν, οἷς ἂν καλλεροῦντες ἕκαστοι θύωσι, κατηργάσατο ἀντὶ ματικῶν ἡμῖν διαθέσεων ἔξεις ἔμφρονος ἔχειν "тим, хто знаходиться у стані бадьорості, танцює чи грає на флейті, це дає можливість за допомогою богів, яким вони приносять сприятливі жертви, змінити своє шаленство на розумний стан" (*Pl.Leg.* 791a). Отже, катарсис у ході такої психотерапевтичної практики настає внаслідок "оргіастичного" танцю, який супроводжується "оргіастичною" музикою, мотиви якої у фрігійському ладі грали на флейті і литаврі. Відомо, що греки приписували певний вплив кожному ладу, те саме стосувалося й музичних інструментів [Доддс 2000, 121, 147]. Згідно з Платоном, фізичні симптоми музичного впливу полягали в пароксизмах ридань і сильного серцебиття, входження в транс, близький до мантичного і діонісійського. М. Еліаде [Еліаде 2002, 448] вбачає в корибантизмі, як в і діонісійській оргіастичній манії, терапія якої закінчувалася нічим іншим, як ініціацією.

Амбівалентність зв'язку Муз і здоров'я людини виявляється в **осліпленні Музами** поетів, яке може ускладнюватися одним з двох протилежних мотивів – позбавлення співця поетичного дару або, навпаки, дарування йому поетичних здібностей. Прикладом першого варіанту служить історія *фракійського* співця Таміріса (*Il.* II 594-5, 599-600), який наважився змагатися з Музами, за що був позбавлений не лише голосу і вміння грати на кіфарі, а й зору. Характерно, що з огляду на генеалогію Таміріса (за деякими варіантами він є сином музи Ерато або навіть Мельпомени) його історію можна співвіднести із схемою основного міфу, а саме з мотивом покарання сина з боку батьків. Прикладом другого варіанту є доля *фракійського* аеда Демодока (*Od.* VIII, 63-4), в якого Муза при народженні відібрала зір, але дарувала солодкі співи.

В "Іліаді" (VI, 128-40) повідомляється знаменита історія переслідування *фракійським* героєм Лікургом μαῖνομένοιο Διωνύσοιο τιτῇ νας 'годувальниць шаленого Діоніса'. Налякані, вони всі разом кидають на землю тірси, і оповитий жахом бог пір-

нає у морській хвилі. Цим випадком Лікурґ накликав на себе гнів богів, і Зевс *осліпив* його, після чого Лікурґ невдовзі помер. Годувальницями Діоніса називають часто дощових німф гіад (Pseud.-Apollod. III 4, 3), однак є свідчення, що ними були і музи (Eustath. 1816, 4).

У підсумку до фрагментів міфів, пов'язаних з мотивом сліпоти, звернімо увагу на те, що цей мотив часто виступає компонентом основного міфу як покарання дітей з боку батьків і що втрата зору рівноцінна, хоча й гіршому, прозорінню, набуттю особливого, надзвичайного бачення, мудрості. Крім того, осліплення зазнають саме вихідці з *Фракії*: Фіней, Асклепій, Таміріс, Демодок, Лікурґ – або, принаймні, герої близького до *Фракії* регіону в територіальному і/або культурному відношенні: Евеній (Аполлонія), Тіресій, Едіп (Фіви).

Що стосується походження **мусичних мистецтв**, тобто музики й орхестики, то на цю тему існує достатньо міфологічного матеріалу. Беотійський переказ (Pind. *Pyth.* XII 9-27) прямо приписує винахід флейти Афіні, так що виходить, нібито вона навчила грі на флейті самого Аполлона (Plut. *De mus.* 14), у той час як малоазійська версія винахід флейти приписує лідійському Сілену Марсію. Обидві версії згодом об'єдналися в одній: винайшла флейту Афіна, але кинула її, оскільки гра псувала її обличчя, тому по-справжньому нею скористався Марсій (Aristot. *Polit.* VIII 6,8). Авлодія, ліродія і кіфародія також є винахід Афіни, причому першу вона дає, як вважає Елій Аристід (II, промова "До Афіни"), одній з Муз, другу – Гермесу, а третю – Аполлону [Лосев 1999, 323]. У цьому зв'язку зауважимо, що з гомерівського "Гімну до Гермеса" (*h.Hom. Merc.* 550-556) випливає, що Гермес, божество, від якого виводять свій родовід, а від так і найбільше шанують з усіх богів, фракійські царі (Hrdt.V, 7), як покровитель поетичного мистецтва давніший за Аполлона, причому надалі останній залишає за Гермесом пророкування, які знаходилися у відомстві "Бджолиних дів" Фрій з гори Парнас, в обмін на сопілку. Однак за іншим варіантом міфу, ворожіння за фріями встановив ні хто інший, як Афіна (Zenob. V 75). Таким чином, ми бачимо, що в Афіна не тільки належить до перших покровителів музики, у цій ролі вона відкрита протофракійській, егейській, традиції.

Відомо, що Афіна перша протанцювала піррихій (Pl.Leg. VII 796 b) – військовий танець, який, хоча й не обов'язково передбачає хоровий супровід, також належить до царини мусичних мистецтв. Він став не тільки невід'ємною частиною Панафіней (Lys. XXI 1, 4), виконання піррихія було поширене на агонах у Таврополі і Апатурії, на театральних і хорових виставах, він також асоціювався з культом Діоніса і **поховальними** обрядами [Seccarelli 2004, 91-117]. Причому це не єдина асоціація Афіни з жалобою. Під час Плінтерій ("Свята омовіння") жриці обмивали і закутували в покривала статую Афіни Поліади, а 25 фаргеліона встановлювалася всенародна скорбота.

Те, що після розтерзання **Діоніса** титанами Афіна рятує його серце і доставляє його Зевсу або ховає під Парнасом, знову повертає нас до зв'язку цієї богині зі світом померлих, і водночас зближує з Музами. На святкуваннях Агрионій у Хероней жінки марно шукали Діоніса й оголосили, що бог відправився до **Муз**, які його сховали, що рівнозначно його перебуванню в **Персефони**, згідно з одному з орфічних гімнів [Элиаде 2002, 440].

Перейдемо тепер до розгляду участі Муз у **поховальних** і **поминальних** обрядах. Ритуали, що супроводжують смерть, можуть розглядатися як спроби опосередкування найбільш болючої дихотомії суперечності життя і смерті. Як раз таку психотерапевтичну й культурно-інтегруючу функцію виконують поминальні плачі, які структурують потужну силу емоцій, запобігаючи загрозі безумству і асоціальної поведінки. Досліджуючи лемент у контексті грецької народної культури та його переробки в літературних художніх формах, М.Алексіу [Alexiou 1974] визначила, що традиційний жанр лементу потребує взаємодію двох суб-жанрів: *гоїв*, які виконують родичі, близькі, тобто ті, які залучені у переживання скорботи, і *тренив*, які виконують сторонні учасники ритуального дійства, наприклад жриці або професійні співці. Приклади цієї дихотомії являє нам "Іліада". У сцені на початку XXIII книги, присвяченій оплакуванню Патрокла, ми чуємо всенародне голосіння, яке очолює його найближчий друг – Ахілл:

τοῖσι δὲ Πηλεΐδης ἄδινού ἐξήρχε γόοιο (Il. XXIII 17)

Плач голосний розпочав Пелеїд ... Аналогічно у публічній жалобі по Гектору (Il. XXIV), Андромаха розпочинає жалобні пісні γόοι троянських жінок, які звучать у відповідь на трени професійних співців ἀοιδῶν θρηῶν (Il., XXIV 720-721):

οἱ μὲν ἄρ' ἐθρηῶ νεον, ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναικες.

τῇ σιν δ' Ἀνδρομάχῃ λευκώλενος ἦρχε γόοιο (Il. XXIV 722-723)

... із стогоном ті і риданням спів почали похоронний, і в тузі жінки голосили.

Перша плачем із них білораменна зайшлась Андромаха (пер. Б.Тена)

Саме як виконавці заупокійного плачу в цьому контексті поети найточніше відповідають Гесіодовому статусу співця як Μουσάων θεράπων (Theog. 100) служителя Муз, тобто їх ритуального субститута. Згадаємо, що на урочистих похованнях Ахілла (Od. XXIV 60-65) німфи-нереїди і дев'ять Муз співають заупокійні пісні упродовж 17 днів, причому дії німф у стані лементу описані як ὀλοφύρομεναι, а Муз – θρηῶ νεον. У псевдо-Еврипідовій трагедії "Рес¹¹" (Eur.Rhes. 890-974) Муза, ἐν σοφοῖς τιμὰς ἔχουσα (Rhes. 891) шанована мудрецами (і.е. поетами-жерцями), виконує поминальний обряд над власним сином τέκνον σ' ὀλοφύρομαι у (Rhes. 896), елементом якого стає виконання трену – θρηῶν (Rhes. 950), тим сами границя між γόος і θρηῶς у тужному плачі Музи немов розчиняється, трансформуючись, одночасно у κλέος поезії.

У поховальних плачах по герою переповідалися не лише окремі факти його подвигів. Історія життя і смерті героя включалася в значно ширшу картину, так що лемент поставав як свого роду "реставрація" світу. Лемент Брісеїди (Il. XIX 287-300) – це, по-суті, коротка передісторія походу ахейців на Трою [Alexiou 1974, 23-24; Casey Dué 2002, 22]. Хоча згодом плачі і трени по героям втратили своє ритуальне значення, але вони стали частиною словесності і в такий спосіб залишили за собою покровительство Муз: трени увійшли як суб-жанр "лементу" в трагедію, а також послужили основою епічних пісень (пор. "славні діяння мужів", які співає Ахілл (Il. IX 189)) [Nady 1999, §3-30; Ярхо 1983, 313].

Можна сказати, що асоціації Муз і Афіни зі світом померлих та поховальними і поминальними обрядами вказують на їхній значно ширший зв'язок з містичними

практиками. Коментуючи реляцію Афіни до підземного царства, О.Ф. Лосев [Лосев 1999, 242] каже, що на етапі фетишисько-космічного хтонізму, Аїд і Афіна являли собою єдине ціле і виокремлення Афіни із загально космічного цілого відбулося лише згодом, у зв'язку із загибеллю хтонічного мислення. Якщо в II тис. до н.е. Афіна ще сама виконувала **Деметрини тайнства** (у Фівах Афіна прямо заступала роль Деметри [Лосев 1999, 240]), то виходить, що в ту пору вона могла відігравати й роль **Персефони** [Лауэнштайн 1996, 113]. Напевно цим і пояснюється свідчення Страбона (IX 2, 29) про те, що в храмі в беотійській Короней поруч зі статуєю Афіни стояв Аїд. Священна пахота в Скіроні є, очевидно, компромісом між культом Афіни і Елевсинськими містеріями. Павсаній (I 7, 3) розповідає, що дві дівчини, які називаються "аррефорами", живуть у храмі Афіни Поліади. У ніч свята Еррефорії, або Аррефорії, вони таємно відносять невідомий ані їм самим, ані жриці дар у підземний хід у "Садах" і, залишивши там цей дар, уносять звідти ж теж щось закрите. Після чого в храм беруть двох інших дівчат. Можливо, тут можна знайти аналогію з аррефорами для Деметри і її дочки [Лосев 1999, 295].

Алюзійний зв'язок між культом Муз і містеріями Деметри встановлює Аристофан у "Жабах" (*Ran.* 871-87), коли за хоровим гімном на честь Муз (875-84) перед обранням *μουσικώτατα* у змаганні поетів Есхіла і Еврипіда слідує молитва Есхіла до Деметри (886-7) *εἶναι με τῶν σῶν ἄξιον μυστηρίων* "бути достойним твоїх містерій", зміст якої суголосний заключним рядкам Орфічного гімну Музам¹². Натяки на генетичну подібність *ὄργια Μουσῶν* 'тайнств Муз' і *μυστῶν δ' ὄργη* 'містерій' можна знайти й в інших місцях, порівняємо: *Εὐφημεῖν χρὴ καλίστασθαι τοῖς ἡμετέροισι χοροῖσιν, ὅστις ... γενναίων ὄργια Μουσῶν μὴ τ' εἶδεν μὴ τ' ἐχόρευεν* "Мовчати треба і залишити наші хороводи тому, хто ... тайнства благородних Муз не бачив і не танцював" (Aristoph. *Ran.* 354-6) і *τὰ μυστῶν δ' ὄργη ἐντύχης ἢ δῶν* "пощастило тому, хто бачив тайнства містів" (Eur.*Her.* 613). У коментарі (1839) до фрагменту Еврипіда як раз йдеться про контекстуальне очікування "Μουσῶν ὅμοιοι μυστῶν" [Hardie 2004, 11]. Розташування ініціальних слів з омофонними складами у двох послідовних рядках *Μοῦσαι* і *μυστηρίων* (Eur.*Rhes.* 942-3) також свідчить про те, що автор мав на увазі генетичний зв'язок двох слів. Існують і прямі свідчення етимологічного характеру: згідно з Діодором Сіцилійським, *Μοῦσας δ' αὐτὰς ὀνομάσθαι ἀπὸ τοῦ μνεῖν τοὺς ἀνθρώπους, τοῦτο δ' ἐστὶν ἀπὸ τοῦ διδάσκειν τὰ καλὰ καὶ συμφέροντα καὶ ὑπὸ τῶν ἀπαιδευτῶν ἀγνοούμενα* "Музами ж вони названі з тієї причини, що посвячують (μνεῖν), тобто навчають прекрасному, корисному і незрозумілому для неосвічених". Таку ж етимологію наводить і Гелладій Фотій (Phot. Theol. 279 (530b 88 Becker)).

В одному давньому написі йдеться про спільну жертву до свята Фесмофорій "для Деметри, Гекати і Харит", причому згадка Харит, у чому варто погодитися з Д.Лауэнштайном [1996, 36], є нічим іншим, як звертання до посилено "висвітленого" образу Муз. Культ Муз і Деметри поєднуються також і в піфагорійському контексті [Уэст 1983, 11], адже Піфагорів катабасис до Аїду виявляє в ньому ієрофанта Деметриних містерій, про це ж говорить і той факт, що після смерті Піфагора його будинок¹³ і вузький перехід при ньому були освячені як святині Деметри і Муз.

Наведені етимології, як і те, що Деметра в піфагорійців вшановувалася на одному рівні з Музами, а Страбон (X 3,10) проводив паралель між служителями Муз – μουσικοῖς і служителями Деметри (а також Аполлона і Діоніса) – μύσται, безперечно мають на собі відбиток пізніших діонісійських і орфічних уявлень. Однак все-таки включення Муз у загальний (і до того ж невеликий) список божеств, з якими пов'язували таїнства (Strb. X 3.10)¹⁴, а також елліністичний епіграфічний по. 7567.8-9 τῶν Μουσῶν τὰ μυστήρια і палеографічний матеріал 146.5-6 οὕτε γὰρ εὐεπίης Μου[σ]ῶν φιλίων ἐμύθης ... [Hardie 2004, 13], що, можливо, навіть більше узгоджується з фракійськими витоками образу, ніж класичний грецький, і нарешті те, що сам Орфей отримав містичне вчення від Музи Калліопи (Iambl. VP, XXVIII 146, 18-9) дають підставу інтерпретувати розглянуті нами вище іманентні символи Муз у контексті містичної семіотики.

Символіка сліпоти і німоти

Характерними мотивами обмежень, які супроводжують містерії, є "мова про невимовне" (заборона розголошувати таємниці містерій), і "бачення незримого" (в Елевсинських, Самофракійських містеріях ініціанти найвищого ступеня посвяти, які пройшли найбільш сокровенні ритуали і яким було дано бачити сокровенні святині, називаються ἐπόπται 'ті, хто бачать [усе]', на відміну від μύσται, 'тих, які не бачать') [Нильссон 1998, 60; Гринцер 2004, 11-12]. Цих мотивів ми вже торкалися у зв'язку зі "сліпотою", яка іноді супроводжувалася втратою/набуттям "голосу" в поетів, коли їх карали або, навпаки, обдаровували Музи. Доказом того, що ініціація поетів дійсно мала місце, можуть служити нічні епіфанії Муз Гесіоду і Архілоху [Надь 2002, 79].

Символіка містичного "туману"

Зовнішніми візуальними і аудіальними символами містерій, наскільки деякі з них вдається реконструювати, служать смолоскипи в клубах диму, подібного до імлі або хмари, та звуки музики. Наприклад, звук труби в "Жабах" Аристофана (Ran. 313-14) асоціювався з клубами диму і таємничою атмосферою. Так ось Елій Аристід (Or. 22.6), повідомив один символічний епізод про те, як піднялася *хмара* з Елевсину і впала зверху на перські кораблі, разом з містичним мелосом, що спричинило втечу Ксеркса під час битви при Саламіні. Ця легенда підкріплюється образом хору в "Хмарах" Аристофана, які і були нічим іншим як νεφέλαι, Сократівськими божествами містичного одкровення, вражаюче схожими на Муз [Hardie 2004, 18]. Ці 'мусичні хмари' викликають алюзії з музичним супроводом Елевсинських містерій, які у свою чергу асоціювалися з димовою завісою від смолоскипів. Нарешті згадаємо, що Музи також "огорнуті млою густою" κεκαλυμμένοι ἥερι πολλῶ (Hes.Theog. 9). Причому формула, вжита Гесіодом, вимагає інтертекстуального зіставлення з гомерівським образом Аполлона ἥερι πολλῇ κεκαλυμμένος (II. XVI, 784-790; XVII, 366-373; 375-377) або порфурέη νεφέλῃ κεκαλυμμένος (h.Hom. Merc. 217). Характерно, що в подібні шати *туману*, окрім Аполлона, в Гомера вбираються й інші божества: Афродіта ἐκάλυψε δ' ἄρ' ἥερι πολλῇ (III, 381), Посейдон καλύψας ἥερι πολλῇ (XI, 752) причому, в саме в критичний момент переходу, – коли вони мають намір вбити або навпаки захистити від смерті. Варто відзначити, що такий *присмерковий туман* ἥερ огортає границю землі, де за Гесіодом (Theog. 746-757)

знаходиться мідний поріг між Ніччю і Світлом дня [Наумова 2004, 14; Ковалева 2008], тобто поріг між життям і смертю, який покриває таїнство містерії.

Специфічні конотації у семантиці *імлі* та синонімічних поняттях: туман, при- смерки, хмара, – засвідчені і в східнослов'янських поетичних текстах [Николаєва 1999, 223-9]. Помічено, що такі слова позначають не лише деяку непрозорість, за- тьмареність бачення, а й певний стан душі і природи з ореолом смутку і печалі, при якому можливі контакти з "іншим" світом, несподівані зустрічі і несподівані візити, тобто *імла* – це ніби завіса, яка приховує або відкриває потойбічність.

Символіка хороводу

Танець і музика в первісній культурі всіх народів мали передусім магичне зна- чення. Релігійні або шаманські¹⁵ танці являли собою не звичайні рухи, і навіть не художні рухи, а були засобом сакральної комунікації. Найчастіше шаман під звуки власного співу, під гучні звуки ударних інструментів рухався навколо вогнища. А, як відомо, кругове обертання у феномені шаманізму означає спосіб переходу в змінений стан свідомості – шлях у світ духів [Мамчева 2008, 16]. Синкретичне по- єднання хороводу, музики і співу, було невід'ємною частиною давньогрецьких по- свячувальних обрядів, як це помітно зі збережених мистецьких пам'яток, а також поетичних творів. Згадаємо знамениті хороводи Артеміди (*h.Hom.* I, 150; Callim. *Artem.*) і геліконських Муз у Гесіода: *χορός ἐνελποῖσιν σάντο ... ἐπερρώσαντο δὲ ποσσίν* (Hes. *Theog.* 3). Те, що хоровий танець являв собою основу мусичного культу, демонструє приклад з Нонна (*Dionys.* 15.70-1), коли захмелілий індієць підглядає за фіасом Музи *θιασώδεος ὄρχια Μοῦσης*, а потім і сам бере в ньому участь. Хоровий танець був також квінтесенцією діонісійської релігії: шляхом ініціації індивід ста- вав частиною *χορός*, який ушляхував бога, і навпаки, участі у хореї була ознакою успішного переходу до кола обраних. Але цей компонент культу Діоніса невідділь- ний від культу Муз, що помітно в Аристофана (*Ran.* 354-7), де бачити *ὄρχια Μοῦσῶν* і брати участь у хороводі означає бути залученим до вакхічних оргій.

Астральний символізм

Астральний символізм містерій дає нам чудовий образ космічного хороводу мі- сяця і зірок, який водночас нагадує про образ Місячної богині, якою була Артеміда, і, ймовірно, Афіна, якщо Арнобій (*Adv.nat.* III 31) вірно посилається на обґрун- тування Аристотеля, що "*Мінерва – це Місяць*". Паралелі, які систематично просте- жуються між цими богинями і Музами, дають підстави тлумачити в такій астраль- ній символіці і Музу. Зрештою, на це натякає і одне з дев'яти імен Муз – Уранія, можливо, як відгомін генетичного зв'язку Муз з Небом. Конотації небесної мандрі- вки, подібно до польоту до зірок Тріптолема в Елевсинських містеріях, звучать в Еврипідовій "Алкесті" (963-4) у зв'язку з Музами: *ἐγὼ καὶ διὰ Μοῦσας καὶ μετάρσιος ἦξα* "*високо [над землею] я піднявся завдяки Музам*".

Освітня функція – Мусейон

Інтелектуальний вплив мусичних мистецтв без сумніву варіювався в різних та- їнствах, але загальний підхід, напевно полягав у тому, що хоровий танець допома- гав організувати візуальний і аудіальний досвід ініціанта так, щоб підвести його до символічного сприйняття більших і вищих ідей. Тому на базовому рівні маємо Пла-

тонівську тотожність Pl.Nom.654a: ἀπαίδευτος 'неосвічений' і ἀχόρευτος 'не-хоричний' (пор. ἄ-μουσος 'неосвічений', ἄ-μουσία 'неосвіченість'). Згадаємо Піфагорійське братство і Платонову Академію, які репрезентували собою *sui generis* містичний освітній осередок у рамках святилища Муз. Ямвліх (XXVIII 146, 13-20) свідчить, що саме вчення ἱερὸς λόγος Піфагор отримав τὸν ἐξέμαθον ὀργιασθεὶς ἐν Λιβῆθροις τοῖς Θρακίοις "внаслідок посвячення в оргіях в Лібертах Фракійських", зокрема, тому що говорив Ὁρφεὺς ὁ Καλλιόπας κατὰ τὸ Πάγγαιον ὄρος ὑπὸ τὰς ματρὸς πινυσθεὶς ἢ Ὀρфей, син Калліопи, навчений матір'ю на горі Пангей".

Есхатологічний символізм

Покровительство Муз як наставниць життя продовжувалося й після смерті, адже вони забезпечували посмертну пам'ять. Згадаємо κλέος ἄφθιτον безсмертну славу поезії, яка народилася із тренів по героям, щоб дати їм можливість жити пам'яті про них у віках. Однак окрім такого секулярного розуміння, було й сакральне: Музи давали людині надію на інше життя в потойбічності. Апеляція до них нагадує звертання посвячених у містерію Діоніса до Мнемосіни, ріки або озера підземного царства, яка водночас є матір'ю Муз, з проханням про підтримку в царстві Аїда [Портманн 2004, 275]. Причина таких есхатологічних уявлень напевно полягає в тому, що в архайчних культурах танець і спів вважаються основним шляхом проникнення в сакральні сфери, установлення контакту і спілкування з духами [Мамчева 2008, 4-5]. Міметичний шум брязкання, дзвону, ударів для виклику хтонічних богів або розвіювання їхніх чар являло собою основу найдавніших містичних ритуалів. Велика кількість свідоцтв літературного й епіграфічного характеру, вазописи і мозаїки репрезентують увесь спектр (ударних, духових і струнних) інструментів містичної музики, у першу чергу Діонісійського культу. На еолійському о. Ліпара, за свідченням Аристотеля (Arist. *De Mirab. ausc.* Bekker 838d-839a) ударна музика тимпанів і кімвалів відігравала містико-есхатологічну функцію, пов'язану зі сном у печері, катабасисом (триденним зникненням), смертю і воскресінням. Асоціацію музики і танцю з доланням смерті можна побачити у малюнку в Дельфах, у скульптурній групі зі слонової кістки на надгробку у Верджині, а також у вазописі з поховальними мотивами, де взагалі зображені Музи з Аполлоном, який грає на лірі [Hardie 2004, 26, 28-29]. Можна припустити, що ці та подібні зображення відбивають місцеві містичні культу, пов'язані зі спасінням посвячених від смерті. Таким чином, Музи, музика і поезія виступали інтегруючим елементом у взаємодії людей з потойбічністю, водночас це єднання з божественним було й кінцевою метою містерій.

Символіка жіночого начала

В основу оргіастичних культів перш за все покладені таїнства зачаття, народження і смерті, саме тому в центрі містерії знаходилося жіноче божество. Діонісійські містерії, які лише на перший погляд здаються винятком, були тільки пізнішою еманациєю жіночих оргій. Учасниці найдавніших таїнств, напевно не знали точного імені і ясно не уявляли образ божества, яке ними заволодівало, і лише згодом незримим рушієм оргій почали визнавати Діоніса, інші потрапили в орбіту інших антропоморфних культів¹⁶, або дрібнішали у своїй місцевій замкнутості [Іванов 1994, 18]. Однак навіть у межах Діонісійського культу Музи залишали за собою автономію.

Зв'язок між таїнствами Муз і містеріями підтверджує як ізоморфна містеріям символіка, так і наявність типологічно подібних рис з жіночими божествами, культ яких передбачав влаштування таїнств, а саме: Афіна та, у складі культу Діоніса, Артеміда. Ідейну тотожність оргій Муз і містерій Деметри ми також розглядали у зв'язку з орфіко-піфагорійськими уявленнями. Ще один культовий зразок дає присвята Музам фргійського майстра Гордіона III ст. до н.е. статуї Великої Матері, схиленої на тамбурин. Метонімічний зв'язок між цим музичним інструментом *tympana* і *orgia Musarum* кілька століть по тому встановлював Проперцій (III 3.28-9). У цьому ж контексті варто згадати й Ісіду. На місці її культу в Геркуланумі I ст. н.е. зображений хоровий спів під акомпанімент авлоса, а в Канопі (Єгипет) II ст. н.е. вона мала титул Μουσωναγωγός, аналогічний до Аполлонового Μουσηγέτης, Μούσαρχος. В античних *Vitae Aesopi* Ісіда також з'являється Езопу на чолі Муз. Наскільки Ісіда могла бути уособленням свого мусичного осередка, свідчить, зокрема, і скульптурне зображення Осіріса і Муз у саду вілли Октавія в Помпеї [Hardie 2004, 34]. Хоча статус Муз в містеріях V-IV ст. до н.е., практично наближався до рівня формального обрамлення ритуалу, однак в елліністичних культах III ст. до н.е., а в деяких центрах і пізніше, культ Муз набагато глибше реінтегрований у фракійсько-фрігійську духовну культуру, яка на своїй доісторичній стадії його і породила.

Висновок про те, що Музи символізували собою квінтесенцію езотеричних ідей, що побутували в Егейському світі, з яким фракійці мали тісні зв'язки, напрошується з ролі музики і танцю в ритуалі посвячення та містичній освіті, яка включала в себе орфічну есхатологію, з культової символізації музичних інструментів та ряду іманентних ознак самого антропоморфного образу фракійського божества. До них ми зараховуємо багатовекторні асоціації Муз з жіночими божествами, які водночас являли собою об'єкти містеріальних культів: Афіна, Кібелла, Деметра, Ісіда. Найбільше паралелей на давньогрецькому ґрунті можна встановити між образами Муз та хтонічною іпостассю Афін. Окрім загального для жіночих божеств зв'язку з водо-ймищами, горами, мотиву безумства або одержимості, хороводу, астральної символіки Місяця, а також зв'язку з культом померлих і ритуальною смертю, зіставлення Афін з Музами виявляє спільні мотиви у сфері музики і музичних інструментів, амбівалентності сліпоты/зцілення та сакралізації інтелекту. Ми також припускаємо, що був принаймні ще один візуальний символ Муз і містерій, асоційований з Афіною, але його історія потребує окремого розкриття тим більше, що він торкається складнішої проблеми, ніж навіть реконструкція образу, – етимології слова Μούσα.

Примітки

¹ Діалектика протилежностей у зв'язку з Музами певною мірою може бути проілюстрована на прикладі їхніх Мусаетів (Діоніса і Аполлона), одночасного дару і карі поетам.

² Характерно, що на місці старого святилища Муз на Геліконі у Середньовіччі була побудована церква Святої Трійці [Грейвс 2005, 84; Marquardt 1982, 10-1].

³ Звідси епоніми Муз: Геліконіади, Парнасида, Лейбетриади, Пієриди, Аоніди, Пімпліади, Касталіди, Іпокреаніди, Теспіади [Топоров 1997, 258].

⁴ Алюзії з образом Артеміді і Аполлона викликає метафора влучного слова – стріла, пущена з лука Муз, – у Піндара (*Olymp.* 9.5): ἀλλὰ νῦν ἐκαταβόλων Μοισᾶν ἀπὸ τόξων... "але нині стріли від далеко вражаючих луків Муз..."

⁵ Контакт із сакральним деревом бога як засобом виклику його епіфанії, можливо, походить до мінойських часів [Доддс 2000, 138]. Аналогічний культ верби існував у зв'язку з богинею Анат в Єрусалимі, доки жерці бога Яхве не знищили культ богині і не стали твердити, що верба, яка фігурувала у церемоніях виклику дощу, є священним деревом Яхве [Грейвс 2005, 57].

⁶ Carpo A. Dictionnaire etymologique de la mythologie greco-romaine. Louvain, 1957.

⁷ Чимало асоціацій Артеміда викликає з богинею Реєю-Кібеллою, богинею фрїгійського походження, володаркою гір, лісів і тварин, матір'ю богів і всього живого на землі, яка відроджує природу і дарує їй родючість. На її честь влаштовувалися *містерії* [Мифы 1991-92, Т.1., 647].

⁸ За деякими міфами матір'ю Асклепія вважається Афіна, про що більш детально в Р. Грейвса [2005, 136-137].

⁹ Ритуал корибантів, який, очевидно, являє собою відгалуження культу Кібелли, за Лінфортом, складався з (1) діагнозу за допомогою музики, (2) жертви пацієнта богу, на чию музику він реагував, (3) танцю тих, чиї жертви були прийняті, танцю, в якому, як вірили, беруть участь умиротворені божества [Доддс 1999, 147].

¹⁰ Є версія, що нібито очистила Діоніса мати Муз Мнемосіна.

¹¹ Рес – син однієї з Муз і *фракійської* ріки Стрімон.

¹² ἄλλὰ μόλοιτε, θεαί, μύσταις, πολυποίκιλοι, ἀγναί, εὐκλείαν ζῆλόν τ' ἐρατὸν πολύθυμον ἄγουσαι. (h.Orph. 76.11-12).

¹³ Місцезнаходження будинку трактується по-різному: у Метапонті, де Піфагор помер (Diog.Laert., 8.15) або в Кротоні, де він жив (Porph.VP, 4).

¹⁴ ἢ Ἕλληνας οἱ πλείστοι τῷ Διονύσῳ προσέθεσαν καὶ τῷ Ἀπόλλωνι καὶ τῇ Ἑκάτῃ καὶ ταῖς Μούσαις καὶ Δῷ μητρὶ, νῇ Δία, τὸ ὀργιαστικὸν πᾶν καὶ τὸ βακχικὸν καὶ τὸ χορικὸν καὶ τὸ περὶ τὰς τελετὰς μυστικόν (Strb. X 3.10).

¹⁵ Хоча етнографічний матеріал, поданий далі, стосується нівхів, де термін "шаманський" вживається цілком адекватно, з певною обережністю його також використовують науковці, які займаються давніми індоевропейськими народами, такі як В.М. Топоров [Мифы1991-92, Т.2., 327-8]; М. Уест [Уэст 1983, 4]

¹⁶ До вторгнення дорійців на Пелопонес і Крит У XI ст. до н.е. відомі містерії на честь аміклейського Аполлона-Гіакінфа [Лауэнштайн 1996, 131].

Целью исследования является реконструкция образа Муз путем выявления параллельных мотивов с другими древнегреческими женскими божествами, такими как Афина, Артемида, а также интерпретация их космической и эсхатологической символики, той символики, которая была отражена в материальных идеях и практиках Эгейского мира.

Ключевые слова: Музы, оргии, мистерии, нимфы, Афина, Артемида, древнегреческая, фракийская, эгейская культура.

The research is aimed at the reconstruction of Muse's character by the identification of parallel motives with other ancient Greek woman deities, such as Athena, Artemis and by the interpretation of their cosmic and eschatological symbolism, a symbolism which was reflected within mystery ideas and mystic practices of the Aegean world.

Key words: Muses, orgies, mysteries, nymphs, Athena, Artemis, ancient Greek, Thracian, Aegean culture.

Література:

1. Грейвс Р. Мифы Древней Греции / Роберт Грейвс; [пер. с англ. К. Лукьяненко]. – Екатеринбург: У-Фактория, 2005. – 1008 с.

2. *Грейвс Р.* Белая Богиня: Избранные главы / Роберт Грейвс; [пер. с англ. И.Егорова]. – СПб.: Амфора, 2000. – 382 с.
3. *Гринцер Н.П.* "Мышиные таинства": шутка или правда? // Кентавр / Centaurus. Studia classica et mediaevalia. – М.: Российск. гос. гуманит. ун-т. 2004. – С.11-26.
4. *Доддс Э.Р.* Греки и иррациональное / Эрик Робертсон Доддс; [пер. с англ., коммент. и указ. С.В. Пахомова; послесл. Ф.К. Кессиди]. – СПб.: "Алетейя", 2000. – 506 [1] с.
5. *Иванов Вяч.* Дионис и прадионисийство / Вячеслав Иванов. – СПб.: "Алетейя", 1994. – 342 с. – (Серия "Античная библиотека"; осн. и руковод. серии О.Л. Абышко).
6. *Ковалева И.И.* Чудесный сон в пещере / И.И. Ковалева // Атлантика. Записки по исторической поэтике. Выпуск III. – М.: Филологический факультет МГУ, 1977. – С. 179-190.
7. *Ковалева И.И.* Сколько Муз у Гесиода и о чём они поют? / И.И. Ковалева // Независимый филологический журнал, №93. – 2008. – С. 1-9. – Режим доступа до статті: <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/93/ko6.html>.
8. *Курціус Е.* Європейська література і латинське середньовіччя / Ернст Роберт Курціус; [пер. з нім. А.Онишко.]. – Львів: Літопис, 2007. – 752с.
9. *Лауэнштайн Д.* Элевсинские мистерии / Дитер Лауэнштайн; [пер. с нем. Н. Федоровой]. – М.: Энигма, 1996. – 368 с. – (Серия "История духовной культуры").
10. *Лосев А.Ф.* Афина Паллада / А.Ф. Лосев // Греческая культура в мифах, символах и терминах; [сост. и общ. ред. А.А. Тахо-Годи]. – СПб.: "Алетейя", 1999. – С. 227-329.
11. *Мамчева Н.А.* Магическая роль звуковой культуры нивхов / Н.А. Мамчева // Научное и эпистолярное наследие Бронислава Пилсудского: Поиски и находки. – 2008. – С.138-164. – Режим доступа до статті: <http://www.icrap.org/ru/mamcheva-10-2.html>.
12. *Михайлин В.* Дочери Мнемосины: кто такие Музы и почему они врут / В. Михайлин // Независимый филологический журнал, №93. – 2008. – С. 1-19. – Режим доступа до статті: <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/93/mi7.html>.
13. *Мифы* – Мифы народов мира. Энциклопедия в 2 т. / [2-е изд.; лит. ред. С.А. Токарев]. – М.: Советская энциклопедия, 1991. – Т.1. А-К. – 671 с. Т.2. – К-Я. – 719 с.
14. *Надь Г.* Греческая мифология и поэтика / Грегори Надь; [пер. с англ. Н.П. Гринцера]. – М.: Прогресс-Традиция, 2002. – 432 с.
15. *Наумова Е.С.* Генезис и эволюция солярных аспектов мифологии Аполлона: автореф. дис. на соиск. научн. степени канд. филол. наук: 10.02.14 "Классическая филология, византийская и новогреческая филология" / Е.С. Наумова. – Москва, 2004. – 24 с.
16. *Николаева Т.М.* Мглы / Т.М. Николаева // Славянское и балканское языкознание. Проблемы лексикологии и семантики. Слово в контекстк культуры. – М.: Индрик, 1999. – С. 223-229.
17. *Нильссон М.* Греческая народная религия / Мартин Нильссон; [пер. с англ. и указ. С. Клементьевой; отв. редактор проф. А.И. Зайцев]. – С.-Пб.: Алетейя, 1998. – 250 с.
18. *Портманн В.* "Смерть (Античність)" / В. Портманн // Історія європейської ментальності; [за ред. П.Дінцельбахера / пер. з нім. В. Кам'янця]. – Львів: Літопис, 2004. – 720 с.
19. *Тахо-Годи А.А.* Греческая мифология / Аза Алибековна Тахо-Годи // Греческая культура в мифах, символах и терминах; [сост. и общ. ред. А.А. Тахо-Годи]. – СПб.: Алетейя, 1999. – С. 9-227.
20. *Тахо-Годи А.А.* Роберт Грейвс – мифолог-поэт / Тахо-Годи // Грейвс Р. Мифы Древней Греции [пер. с англ. К. Лукьяненко]. – Екатеринбург: У-Фактория, 2005. – С. 577-584.
21. *Топоров В.Н.* ΜΟΥΣΑΙ "Музы": соображения об имени и предыстории образа (к оценке фракийского вклада) / В.Н. Топоров // Из работ московского семиотического круга. – М.: "Языки русской культуры", 1997. – С. 257-299. – (Перше видання: Славянское и балканское языкознание. Античная балканистика и сравнительная грамматика. М., 1977. – С. 28-86).
22. *Уэст М.* Орфические поэмы. / Мартин Уэст; [пер. А.С. Кузнецовой и Е.В. Афонасина] // Martin West, The Orphic Poems. – Oxford, Clarendon, 1983. – Режим доступа до статті: www.nsu.ru/classics/plato/West.pdf с.1-26)
23. *Шичалин Ю.А.* Сочинения платоновской школы. ок. 399-380 до н.э. (Платон Неподлинный) / Ю.А. Шичалин // Платон. Диалоги. – М.: "Мысль", 1986. – 607с. – (Философское наследие, т.98. – С. 327-436, с приложениями С. 557-579).

24. *Элиаде. М.* История веры и религиозных идей. – Т.1.: От каменного века до Элевсинских мистерий / Мирча Элиаде [пер. Н.Н.Кулаковой, В.Р.Рокитянского и Ю.Н.Стефанова; 2-е изд., исправл.]. – М.: Критерий, 2002. – 464 с.
25. *ЭАМ* – Энциклопедия Античной мифологии. Antiqua. – 2001. – Режим доступа до енциклопедії: <http://greekroman.ru/greek.htm>
26. *Ярхо В.Н.* Истоки древнегреческой литературы // История всемирной литературы: В 8 т. – Т.1.; [ред. кол. И.С. Брагинский, И.И. Балашов, М.Л. Гаспаров, П.А. Гринцер]. – М.: Наука, 1983. – С. 312-316.
27. *Alexiou M.* Ritual Lament in Greek Tradition / Margaret Alexiou. – Cambridge: Cambridge University Press. – 1974. – 223p.
28. *Assaël J.* Poétique des étymologies de *μοῦσα* (mousa), la muse / J. Assaël // Noesis. L'Antique notion d'inspiration, 2000 – P. 11-53.
29. *Ceccarelli P.* Dancing the Pyrrichē in Athens / P. Ceccarelli // Music and the Muses: The Culture of 'Mousikē' in the Classical Athenian City; [Ed. by Penelope Murray and Peter Wilson] – Oxford: Oxford University Press, 2004. – P. 91-117.
30. *Duē C.* Homeric Variations on a Lament by Briseis / Casey Duē. – Lanham, MD: Rowman and Littlefield, 2002. – 140[1] p. (In the series "Greek Studies: Interdisciplinary Approaches". Series Ed.: Gregory Nady, Harvard University).
31. *Hardie A.* Muses and Mysteries / A. Hardie // Music and the Muses: The Culture of 'Mousikē' in the Classical Athenian City. Ed. by Penelope Murray and Peter Wilson – Oxford: Oxford University Press, 2004. – P. 11-37.
32. *Isaak B. H.* The Greek Settlements in Thrace Until the Macedonian Conquest / B.H. Isaak // Studies of the Dutch Archaeological and Historical Society. – August 1997 (1986). – Vol. 10. – 306 p. – (Brill Academic Publishers).
33. *Marquardt P. A.* The Two Faces of Hesiod's Muse / P.A. Marquardt // Illinois Classical Studies. – 1982. – Vol. 7.1; Spring. – P. 1-12.
34. *Murray P.* Creativity personified? / P.Murray // Stafford E., Herrin J., Personification in the Greek World: from Antiquity to Byzantium. Centre for Hellenic Studies, King's College, London. – Aldershot: Ashgate, 2005. – №7. – P. 147-159.
35. *Nagy G.* The Best of the Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry / Gregory Nady; [Revised Edition]. – The Johns Hopkins University Press, 1999. – Режим доступа до розділу монографії: <http://www.press.jhu.edu/books/nagy/BofAISM/chapter17.html#s3>.
36. *Schachter A.* Some Underlying Cult Patterns in Boeotia // First International Conference on Boeotian Antiquities (McGill Univ.). – Montreal, 1972. – P. 17-26.
37. *Skarsouli P.* Calliope, a Muse Apart: Some Remarks on the Tradition of Memory as a Vehicle of Oral Justice / P. Skarsouli // Oral Tradition. – 2006. – Vol. 21, № 1, March. – P. 210-228.