

Київський університет імені Бориса Грінченка

**ЛІТЕРАТУРНА ІСТОРІЯ
РАННІХ ЕПОХ**

ПРАКТИКУМ

Київ — 2022

УДК 82.09 (76)
Л64

Рекомендовано до друку Вченою радою
Київського університету імені Бориса Грінченка
(протокол № 6 від 17.06.2021 р.)

Укладач:

Гальчук О.В., професорка кафедри світової літератури Київського університету імені Бориса Грінченка, докторка філологічних наук, доцентка.

Рецензенти:

Бровко О.О., завідувачка кафедри української літератури, компаративістики і гринченкознавства Київського університету імені Бориса Грінченка, докторка філологічних наук, професорка (Київ);

Девдюк І.В., доцентка кафедри зарубіжної літератури і порівняльного літературознавства ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», докторка філологічних наук (Івано-Франківськ);

Шевчук Т.С., завідувачка кафедри загального мовознавства, слов'янських мов та світової літератури Ізмаїльського державного гуманітарного університету, докторка філологічних наук, професорка (Ізмаїл).

*На обкладинці репродукція картини Пітера Брейгеля Старшого
«Падіння Ікара» (між 1550–1599 рр.)*

Літературна історія ранніх епох: практикум : навч. посіб. — вид. Л64 2-ге доповнене й розширене / укл. О.В. Гальчук. — Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2022. — 532 с.
ISBN 978-617-658-030-0

Навчальний посібник є допоміжним виданням у вивченні курсу «Світова література: Історія зарубіжної літератури» на першому етапі ознайомлення з літературами ранніх епох. Присвячений розгляду художніх явищ античної доби і середньовіччя. Містить довідковий матеріал до практичних занять, історико-літературний коментар для освоєння тем, винесених на самостійне опрацювання, тестові завдання для атестації вивченого матеріалу, глосарії тощо.

Для студентів напряму «Філологія».

УДК 82.09 (76)

ISBN 978-617-658-030-0

© Гальчук О.В., укладання, 2022

© Київський університет імені Бориса Грінченка, 2022

ЗМІСТ

Передмова	5
ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ 1. Література Давньої Греції	7
ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 1	9
ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 2	49
ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 3	66
ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 4	84
ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 5	99
Самостійна робота до змістового модуля 1	110
Глосарій	155
Атестація до змістового модуля 1	160
ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ 2. Література Давнього Риму	168
ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 6	170
ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 7	180
ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 8	193
ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 9	209
ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 10	222
Самостійна робота до змістового модуля 2	227
Глосарій	260
Атестація до змістового модуля 2	264

ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ 3. Література зрілого Середньовіччя	272
ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 11	274
ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 12	286
ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 13	302
ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 14	313
ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 15	320
Самостійна робота до змістового модуля 3	334
Глосарій	377
Атестація до змістового модуля 3	384
ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ 4. Література Відродження	392
ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 16	394
ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 17	405
ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 18	413
ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 19	430
ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 20	442
Самостійна робота до змістового модуля 4	465
Глосарій	521
Атестація до змістового модуля 4	523
Список рекомендованих джерел	531

ПЕРЕДМОВА

Будь-яку епоху можна «прочитати» не лише за допомогою мови фактів, а й завдяки художнім текстам, створеним у той час. Літературною історією ранніх епох називаємо художню писемність античності та західноєвропейського середньовіччя. Знання про літературний процес цих періодів становлять підвалини для подальшого ознайомлення зі здобутками світової культури, які є обов'язковими для фахової підготовки студента-філолога. Окрім того, без «європеїзації національних мисленневих навичок» (С. Шевцов) як одного із завдань усієї сучасної гуманітаристики немислиме також усвідомлення самотності та самодостатності й української національної культури в цілому. Опанування того, що накреслене у витоках європейської культури (а в сконцентрованому вигляді як завіт Дельфійського оракула «Пізнай себе!»), необхідне для самостійного мислення, відповідальності за здобуті результати, спроможності критичного осмислення власних основ буття. Власне, саме тому вивчення курсу «Світова література: Історія зарубіжної літератури» і розпочинаємо з ознайомлення з основами європейської літературної цивілізації, а саме — особливостями греко-римського письменства та літератури середніх віків.

Мета посібника — допомогти в розкритті закономірностей світового художнього процесу ранніх епох, з'ясувати своєрідності розвитку літератур Заходу і Сходу, поглибити знання зі вступу до літературознавства та вміння аналізувати й інтерпретувати художні твори в контексті сучасних наукових тенденцій.

Завдання практикуму:

— сформуувати уявлення про соціокультурні, історичні, мистецькі чинники розвитку Давньої Греції і Риму, країн Західної Європи і Сходу доби Середньовіччя;

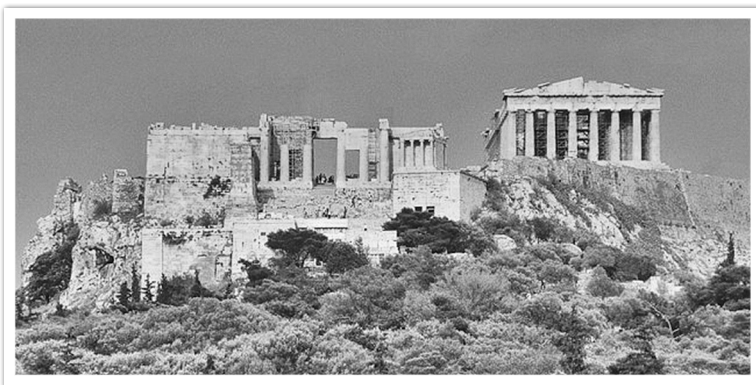
— вивчити проблемно-тематичний комплекс художніх текстів, які репрезентують знакові явища в літературах ранніх епох;

— дослідити стилістичні особливості поезики митців, встановити елементи традицій і новаторства в поезиці художніх творів та ідіостиліях письменників шляхом з'ясування стильових явищ, тенденцій, домінант.

Навчальний посібник укладено згідно з програмою «Світова література: Історія зарубіжної літератури» для студентів 1-го курсу. Практикум містить матеріал до 4 змістових модулів: «Література Давньої Греції», «Література Давнього Риму», «Літературазрілого Середньовіччя», «Література Відродження». У кожному з них — 5 практичних занять і кілька тем для самостійного опрацювання. Формою підсумкової атестації змістових модулів є тестова контрольна робота. Увесь курс завершується заліком.

ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ 1

ЛІТЕРАТУРА ДАВНЬОЇ ГРЕЦІЇ



ЗМІСТ МОДУЛЯ

<i>№ п/п</i>	<i>Теми</i>	<i>Прак- тичні заняття</i>	<i>Само- стійна робота</i>	<i>Форма контролю</i>
1	Боги і герої античної міфології	2		
2	Особливості міфологічних циклів	2		
3	Гомер «Одіссея»	2		
4	Есхіл «Прометей закутий»		2	
5	Софокл «Цар Едіп»	2		
6	Евріпід «Медея»		2	
7	Арістофан «Вершники»	2		
8	Давньогрецька лірика		2	
9	Лонг «Дафніс і Хлоя»		2	
10	Атестація змістового модуля			2
	<i>Всього</i>	<i>10</i>	<i>8</i>	<i>2</i>

Список обов'язкових творів для читання

- Міфи та легенди Стародавньої Греції і Риму;
- Гомер «Одіссея»;
- Гесіод «Труди і дні»;
- Есхіл «Прометей закутий»;
- Софокл «Цар Едіп»;
- Евріпід «Медея»;
- Арістофан «Вершники»;
- Менандр «Третейський суд»;
- Лонг «Дафніс і Хлоя».

БОГИ Й ГЕРОЇ АНТИЧНОЇ МІФОЛОГІЇ

Мета: ознайомитись із загальними рисами античної цивілізації та її літератури; розглянути питання специфіки міфологічного мислення давніх греків і римлян; з'ясувати особливості різних етапів формування міфології; окреслити основні тематичні групи міфів.

Методичні рекомендації: освоєння матеріалу передбачає обов'язкове знання змісту найвідоміших версій давньогрецьких і римських міфів. Тож насамперед необхідно прочитати основні цикли міфів та зробити відповідні записи в читачькому щоденнику, щоб засвоїти імена, обов'язки, родинні зв'язки міфічних персонажів тощо. У перебігу підготовки до практичного заняття варто: 1) виписати значення основних понять, згаданих у теоретичній частині, як-от: хтонічний, хаотичний, тератоморфізм, фетишизм, анімізм (зооморфізм, фітоморфізм, міксантропізм), антропоморфізм (див. *Глосарій*); 2) знати основні паралелі греко-римської міфології, генеалогію, обов'язки, «життєписи» олімпійських богів і богинь (див. *Довідковий матеріал до практичних № 1–2*).

Запитання для обговорення

1. «Міф» як поняття. Основні періоди формування міфології.
2. Специфіка доолімпійської (дофесалійської) міфології та її зв'язок з уявленнями доби матриархату:
 - а) хаотична й хтонічна міфологія (чотири космогонічні первні — Хаос, Гея, Ерос, Тартар);
 - б) тератоморфічна міфологія (чудовиська архаїчної доби);
 - в) фетишизм, анімізм і його різновиди;
 - г) доолімпійські божества (Уран, Гея, сторуки, титани, Кронос, Рея, Тіфон).
3. Олімпійська (фесалійська) міфологія як ідеологія доби патріархату:

- а) боги-олімпійці першого покоління (Зевс, Посейдон, Аїд, Гера, Деметра, Гестія);
 - б) міфологія (походження, обов'язки, сфера впливу тощо) богів-олімпійців другого покоління (Аполлон, Артеміда, Гермес, Гефест, Діоніс, Афродіта й її діти Ерот, Деймос, Фобос, Гармонія, Гермафродит).
4. Розвиток героїчної міфології як утвердження патріархального устрою:
- а) Геракл — Персей — Одиссей як три «кроки» (Б. Шалагінов) героїчної міфології;
 - б) ідея вчинку та його наслідків (міфи про Сізіфа, Тантала, Європу, Дедала та Ікара й ін.);
 - в) тема кохання в міфології: особливості висвітлення кохання богів і кохання героїв; Ерос і Танатос як основні мотиви в розкритті теми кохання (історія Орфея та Еврідіки, Афродіти й Адоніса та ін.);
 - г) тема порушення заборони в міфах про перетворення (міфологія Арахни, Нарциса, доньок Мінія, Ніоби та ін.).
5. Специфіка римської міфології, її зв'язок із давньогрецькою.

Список рекомендованих джерел

- Античность как тип культуры / А. Лосев, Н. Чистякова, Т. Бородай и др. — Москва : Наука, 1988. — 336 с.
- Боннар А. Греческая цивилизация : в 2 т. / А. Боннар ; [пер. с фр.]. — Москва : Искусство, 1992. — Т. 1: От Илиады до Парфенона. — 269 с.
- Гальчук О. Антична література : навч. посіб. / О. Гальчук. — Київ : Вид-во Київського славістичного університету, 2008. — 220 с.
- Кун М. Легенди і міфи Стародавньої Греції / М. Кун. — Харків : Фоліо, 2008. — 441 с.
- Лосев А. Очерки античного символизма и мифологии / А. Лосев. — Москва : Мысль, 1993. — 959 с.
- Мифы народов мира: энциклопедия : в 2 т. / гл. ред. С. Токарев. — Москва, 1987. — Т. 1. — 672 с.
- Парандовський Я. Міфологія. Вірування та легенди стародавніх греків і римлян / Я. Парандовський. — Київ : Молодь, 1977. — 230 с.

- Савельєва М. Лекції по міфології культури / М. Савельєва. — Київ : Парапан, 2003. — 268 с.
- Словник античної міфології / укл. І. Козовик, О. Пономарів. — Київ : Наук. думка, 1989. — 236 с.
- Тахо-Годи А. Греческая міфологія / А. Тахо-Годи. — Москва : Искусство, 1989. — 304 с.
- Шалагінов Б. Зарубіжна література: від античності до початку XIX сторіччя: Історико-естетичний нарис / Б. Шалагінов. — Київ : Вид. дім «КМ Академія», 2004. — 360 с.

Географічні та історичні межі античної цивілізації

Античною (від *лат.* *antiquus* — давній, стародавній) цивілізацією називають давню цивілізацію греків і римлян. Щоправда, «стародавньою» вона є із так званого європоцентричного погляду, адже греко-римська цивілізація розвинулася значно пізніше, ніж цивілізації Сходу: задовго до неї вже існували розвинуті культури Стародавнього Єгипту, країн Межиріччя, Китаю, Ірану, Індії. Але починаючи з XIV ст., з доби Відродження, саме вивченням курсу греко-римської (античної) літератури розпочиналось опанування зарубіжних літератур у європейських університетах. На теоріях античних авторів — Арістотеля, Платона, Горація — до XIX ст. вибудовувались основні концепції літератури та художньої творчості. Пам'ятки цієї літератури тривалий час визнавалися зразками художньої творчості, а порівняння письменників з античними вважалося найвищою оцінкою. З античної жанрової системи розвивалась і система жанрів європейської літератури з її чітким поділом на ліричні, драматичні та епічні жанри. Отже, антична література — це літератури Давньої Греції і Давнього Риму. Тобто середземноморського кола епохи рабовласницької формації з IX ст. до н. е. до IV–V ст. н. е.

Колискою античної культури є Давня Греція. Звідти Середземномор'ям антична культура поширювалася трьома етапами:

- I. *Епоха грецької колонізації* (VIII–VI ст. до н. е.) — узбережжя Середземного й Чорного морів.
- II. *Епоха еллінізму* (VI–II ст. до н. е.), коли антична культура розповсюджувалася на схід (Персія, Середня Азія і аж до Індії) слідом за завоюваннями Олександра Македонського.
- III. *Епоха римських завоювань* (II–I ст. до н. е.) — поширення античної культури на захід до берегів Атлантичного океану.

Таким чином, зоною інтенсивного розвитку античної культури, тобто її *географічними межами* була величезна територія від Рейну й Дунаю на півночі, Атлантичного океану на заході, Сахари на півдні та Іранського нагір'я на сході. Вплив античної культури здійснювався і поза межами цієї зони. Свій внесок у її розвиток зробили народи Малої Азії, Сирії, Єгипту, Північної Африки, Іспанії, які пройшли «школу» грецького впливу.

Хронологічні рамки античної цивілізації досить значні — з X–IX ст. до н. е. до IV–V ст. н. е. Визначаючи *історичні межі* античної культури, слід пам'ятати, що антична культура — це культура рабовласницького суспільства, три стадії якого символічно відображені в певних жанрах і явищах античної літератури, а саме:

- 1) перехід Греції від патріархального рабства до класичного, від «царської влади» до аристократичної республіки (VIII ст. до н. е.). Провідну роль у житті Греції цього часу відіграють міста Егейського узбережжя Малої Азії. Літературна пам'ятка перехідного періоду — епос Гомера;
- 2) «класична» форма рабовласництва: праця раба й вільна праця розмежовуються. Основою суспільного життя стає поліс. У Греції полісна система існує протягом VII–VI ст. до н. е. Оскільки в V–IV ст. до н. е. провідну роль у житті полісів

відіграють Афіни, на позначення цього періоду вживається термін «аттичний» (від *Аттіка* — область, центром якої й були Афіни). На аттичний період припадає розквіт драми та прози;

- 3) спричинена внутрішніми протиріччями криза полісної системи (IV ст. до н. е. — IV ст. н. е). Панування рабовласників над рабами і заможних вільних над незаможними могли забезпечити великі військово-монархічні держави. Провідну роль відіграють елліністичні монархії, а пізніше — Римська держава. Для цього періоду характерним є зародження і розквіт римської літератури.

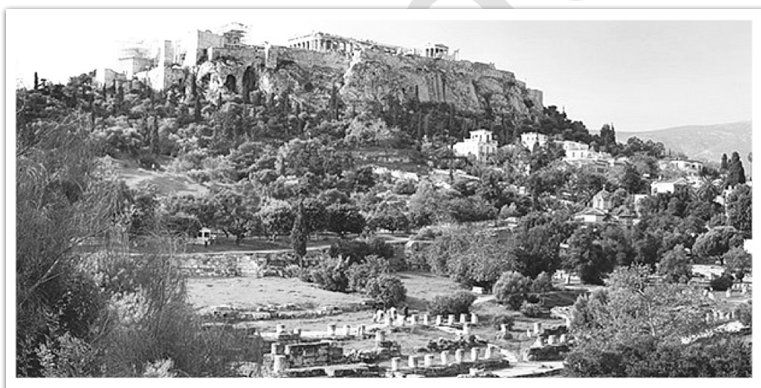
Поліси та його різновиди в античній цивілізації

Політико-економічною основою античного суспільства, головною формою його політичної і соціальної організації є поліс. У Греції він досягає свого розквіту в V–IV ст. до н. е., у Давньому Римі — в IV–II ст. до н. е. Західні історики найчастіше визначають поліс як місто-державу або місто з прилеглою сільською місцевістю (А. Боннар), інші вбачають у ньому особливу форму суспільної общини, в основі якої лежить антична форма власності (земля перебуває у володінні всього поліса, а право на ділянку в його межах мають тільки громадяни). Поліс — порівняно невелика община (від декількох сотень до кількох тисяч вільних громадян). У Давній Греції налічувалося до 2000 полісів, їхня площа дорівнювала від 8 400 км² до 70 км². В ідеальному полісі, за Платоном, мало б мешкати 5 040 повноправних громадян, а його територія, вважав Арістотель, повинна бути «легко доступна для огляду й тому гарна».

У системі полісних цінностей найвища цінність — сам поліс, кожен вільний громадянин повинен берегти його. Про це свідчить текст клятви молодого громадянина, який стає повноправним членом поліса: *«Я не зганьблю священної зброї і не покину товариша, із яким їтиму в строю, і буду захищати храм і святині — один і разом із багатьма. Вітчизну зали-*

шу після себе не применшеною, а примноженою і кращою, ніж успадкував».

Громадяни поліса вважали себе нащадками якого-небудь героя, а отже, родичами, які повинні піклуватися одне про одного. Цікавим підтвердженням цього є архітектурні пам'ятки. Зокрема, ідея поліса втілена в давньогрецькому храмі-периптері: храм, оточений колонадою з усіх боків, де колони, що стояли поряд, — це громадяни поліса. Втрата будь-якої колони — загроза цілісності й міцності всієї конструкції. У всіх колон-громадян — спільна основа, тобто релігія, ідеї (а це фундамент), спільні інтереси (покрівля, дах). Для рабів — це символ міцності класу рабовласників. Громадянин поліса оцінюється з погляду його адекватності інтересам поліса, які ставилися понад усе.



Афінська Агора

При цьому полісна ідеологія мала й свої тіньові сторони. Один із недоліків поліса — нетерпимість до інакомислення. До всіх громадян застосовувалися одні й ті ж мірки (певна «зрівнялівка»). Тому коли філософ Анаксагор заявив, що сонце — не божество, а розжарений камінь, його закидали камінням. На смерть був засуджений і Сократ, щодо багатьох питань мав свою власну думку, яка не збігалася з поглядами більшості. Другий недолік поліса — обмеженість полісної політики, яка не

була спрямована на перспективу. Полісна політика — це політика в інтересах свого поліса. Протягом століть слова «ворог» і «сусід» були синонімами. Тож закономірно, що історія полісної Греції та полісного Риму — це безперервні війни.

Основна економічна й соціальна одиниця всередині поліса — домогосподарство. Загальна тенденція розвитку поліса — принцип рівності політичних прав й обов'язків окремих селянських домогосподарств, при якому можливість закабалення співгромадян обмежувалася. Між громадянами й полісом не було проміжних ланок: усі вільні громадяни були членами народних зборів, які приймали найважливіші рішення суспільного життя. Члени народних зборів — громадяни поліса — складали і його військо. Таким чином, полісна система забезпечувала певну єдність інтересів громадян незалежно від їхнього майнового стану (звичайно, це не виключало їхньої класової і політичної боротьби, яка нерідко набувала радикальних форм).

Основним заняттям громадянина було сільське господарство, яке складало економічну основу поліса. Кожне домогосподарство прагнуло економічної незалежності й самодостатності — як і поліс у цілому. Для давнього грека сільське господарство — спосіб життя, який найповніше відповідав загальній гармонії, що править світом. Так, Ксенофонт вважав ремесло ганебним заняттям, тому що воно змушує вести сидячий спосіб життя без сонця. Тому протиставлення міста і села, де перевага надається останньому, — традиційне для всієї античної думки.

У Греції склалися два різновиди поліса — *демократичний* (Афіни) і *олігархічний* (Спарта). В Афінах — класичному зразку демократичного поліса періоду розквіту — вищим органом влади були народні збори, брати участь у роботі яких могли лише вільні чоловіки не молодше 20 років. Важливі питання суспільного життя попередньо обговорювалися на так званій Раді 500, а загально-народні постанови приймалися за фор-

мулою: «Вирішила Рада й народ». Вожді демократичної партії вважали, що афінський державний устрій забезпечує три основних принципи: рівність перед законом; свобода слова для всіх; рівну участь всіх у політичних справах. Суд в Афінах був колективним, при цьому суддею міг стати будь-який громадянин після 30 років. Військовими справами керувала комісія з 10 обраних стратегів. В Афінах були створені сприятливі умови для розвитку наук, ремесел, мистецтва й особистості взагалі. Афіняни надзвичайно пишалися своїм містом і завжди підкреслювали його вищість, перевагу. Збереглося прислів'я: *«Той, хто не бачив Афін — бовдур, хто бачив і не захоплювався — віслук, а якщо добровільно залишив їх — верблюд»*. У роки греко-перських воєн саме Афіни очолили боротьбу Еллади за незалежність.

Олігархічним різновидом античного поліса стала Спарта. Спарта — центр Лаконії, однієї із історичних областей Давньої Греції, зразок країни, у якій панувала військова диктатура. Убога земля Лаконії, що давала низькі врожаї, підштовхувала спартанців до грабіжницьких нападів на сусідні поліси. Подібний досвід у поєднанні з войовничою вдачею жителів області сформували спосіб життя, відомий як «спартанський». На відміну від афінян, спартанці в принципі не працювали. Всю землю, розділену на рівні ділянки, обробляли раби-ілоти. Ціла система офіційних заборон і розпоряджень визначала життя спартанців від народження до смерті. Регламентувалося все — крій одягу, форма бороди й довжина вусів. Їли спартанці на спільних трапезах, разом займалися атлетичними вправами. Усі жителі Спарти були поділені на декілька громадянських союзів, їхня діяльність спрямовувалася ефорами, які володіли необмеженим правом контролю всього суспільного, державного і навіть приватного життя міста. Ефори, як і царі Спарти, були виборними особами.

У Спарті був ліквідований торгово-промисловий прошарок, не розвивалися товарно-грошові відносини, забороне-

на торгівля, ремесло, засуджувалася розкіш. Аби зберегти свій устрій, Спарта ізольовалась від зовнішнього світу, що призвело до її культурного занепаду й духовного виродження. Та не всім сучасникам ситуація в Спарті здавалась такою гнітючою: Платон й Арістотель вважали, що принцип зрівняння, який панував у внутрішньому житті Спарти, боротьба з розкішшю і надмірністю, орієнтація тільки на землеробство є радикальними й безболісними засобами для вирішення внутрішніх суперечностей, що розривали поліс. На думку цих філософів, Спарта — ідеальна держава.

Спартанці виростали хоробрими воїнами, які не боялися труднощів, спартанські війська славилися у всьому давньому світі (300 спартанців при Фермопілах). Але мова цих воїнів була пристосована тільки для передачі військових наказів. Згодом ця точність і стислість були ідеалізовані в уявленні про лаконічний вислів, приміром «Зі щитом або на щиті». Не дивно, що Спарта й Афіни стали головними полісами-суперниками, які зіткнулися у збройній боротьбі під час Пелопоннеської війни. У цій війні перемогла Спарта, але переможеною, як виявилось згодом, стала вся Греція.

Із розвитком Греції, з укріпленням економічних зв'язків між полісами й областями, укріпленням різноманітних відносин з іншими державами полісна політика все більше дискредитувала себе. Першим діячем, який рішуче зробив крок назустріч ідеї створення величезної держави, був Олександр Македонський. Підпорядкувавши своєму впливові Грецію, Македонія розсунула кордони полісів і створила величезну державу.

Схожий шлях, але на іншому рівні розвитку, пройшов і поліс Давнього Риму. З маленького поліса Лаціум (звідси і назва «латиняни», «латина»), початок якого вчені датують 754–753 рр. до н. е., Рим, швидко набираючи силу в боротьбі з сусідами, підпорядкував їх своєму впливові, а в III ст. до н. е. вже став господарем всієї Італії. Пізніше, ведучи війни з Карфагеном, Рим міцно утвердився в всьому Середземномор'ї, завоювавши

Грецію, Галію, Іспанію і став проводити загарбницьку політику на Сході. Народні збори вже не могли вирішувати всі справи на такій величезній території. Тому історична необхідність привела до розкладу римського поліса й утворення величезної Римської імперії з відповідним апаратом управління. Перехід до імперії був дуже складним, спричинив руйнування багатьох традиційних полісних інститутів.

Отже, поліс формував політико-економічні засади античної цивілізації. Полісна ідеологія виховувала громадян у душі єдності особистих і громадських інтересів. Вона стала фундаментом для розквіту науки й мистецтва, ремесла й торгівлі. І хоча пізніше рівень гармонії громадського та особистого, характерний класичному періодові античності, вже не міг відродитися, ця обставина штовхала поетів, філософів післяполісних періодів шукати політичний ідеал у минулому, протиставляючи його сучасності. Для письменників наступних поколінь саме полісна епоха в історії Давньої Греції і республіканський період в історії Давнього Риму стали джерелом пошуків прикладів громадянської мужності та патріотизму.

Антична цивілізація:

основні положення античного гуманізму

Основні принципи античного гуманізму сформувалися в грецьких полісах демократичного типу. *Центральна ідея античного гуманізму — ідея гармонійного розвитку особистості.* Від рівня розвитку громадянина залежала й його особиста доля, і доля його поліса. Розумні рішення народних зборів несли полісу благополуччя, нерозумні завдавали шкоду. Фізично слабкі громадяни (а несли військову службу, як уже зазначалося, ті ж самі члени народних зборів) не змогли б відстояти інтереси свого міста в зіткненні з інтересами інших полісів. Таким чином, гармонійний розвиток особистості був об'єктивною необхідністю — а вона вже відображалася у філософії, мистецтві, ідеології. *«Дивних багато у світі див, найдивніше із них — лю-*

дина», — проголошував давньогрецький трагік Софокл, утверджуючи людину центром античної цивілізації.

Натомість у цивілізаціях типу східної деспотії (Давній Єгипет, держави Близького й Середнього Сходу) людина відчувала свою несумісність із державним і космічним цілим. Давньоєгипетські піраміди пригнічують людину своїми розмірами, як і загалом архітектура Сходу. Людина губиться серед колон храму в Карнаку, на фоні колосальної статуї фараона Рамзеса II в Абу-Сімбелі, яка підкреслює ницість людини, як і так звані колоси Мемнона. Мізерною виглядає процесія людей на тлі величезної архітектури храму цариці Хатшепсудти в Дейр-Ель-Бахрі. У давньоєгипетській архітектурі людина здається зайвою, а в давньогрецькій, навпаки, — вона (архітектура) оживає саме тоді, коли «заповнена» людьми, як наприклад будівля афінського Акрополя. Давньогрецька архітектура не полемізує з природою, а гармонійно вписується в неї, причому масштабом архітектури служать пропорції людського тіла. У такий спосіб антропоцентричні принципи поширюються на всі види античного мистецтва.

Ідея гармонійно розвиненої особистості пропагується також античними скульпторами. Так, давньогрецький митець



Афінський Акрополь

Політет створив образ Доріфора, у якому втілив ідеал громадянина поліса — сильного, міцного чоловіка, який усвідомлює свою людську гідність. А скульптурне зображення Геракла підкреслює не його надмірну силу й міць, а гармонію духу й тіла, без гігантизму (щоправда, відомий і Колос Родоський — величезна статуя бога Геліоса, але вона виконувала радше практичну «вказівну» функцію маяка й була створена вже в посткласичну епоху — в елліністичний період).

Не лише в теорії, а й на практиці давні греки намагалися створити особистість, що гармонійно поєднувала б два первні — фізичний і духовний. Так, давньогрецькі філософи досить успішно виступали на олімпійських іграх (Платон), писали непогані вірші. Поети зі зброєю в руках захищали свою державу. Наприклад, Есхіл в автоепітафії жодного слова не говорить про свою поетичну діяльність, зате пишається участю в греко-перських війнах. І це при тому, що нащадки назвали його «батьком трагедії»!

Уся система виховання в демократичних полісах була спрямована на виховання гармонійно розвиненої особистості й добре виражена римським прислів'ям «*Mens sano in corpore sano*», тобто «У здоровому тілі — здоровий дух». Хлопчики виховувалися спочатку в сім'ї, часто під наглядом рабів (звідси і слово «педагог» — провідник дітей), потім у вчителів — кіфаристів і гімнастів. Платон так описує виховання дітей в Афінах: *«До того ж і кіфаристи, зі свого боку, піклуються про розсудливість і про те, щоб молодь не бешкетувала. Причому коли вони навчаються грати на кіфарі, їх знову ж таки учать творів хороших поетів-піснетворців, узгоджуючи слова зі звуками кіфари, і змушують душі хлопчиків звикатися з гармонією й ритмом, щоб вони стали більш покірливими і, проїнявшись хорошими ритмами й гармонією, стали придатними для промов і для діяльності — адже і все життя людське потребує ритму й гармонії. Крім того, відсилають хлопчиків до вчителя гімнастики, щоб міцність тіла сприяла благомисленню і не*

довелося б через тілесні недоліки страждати на війні та в інших справах».

В епоху еллінізму в усіх грецьких поселеннях була встановлена єдина двоступенева освітня система — початкове навчання, а потім середня освіта в гімназії (фізичне виховання) і граматики (читання й тлумачення класичних письменників). Після завершення такого курсу той, хто мав бажання і відповідні матеріальні ресурси, міг продовжувати спеціальну освіту в школі ритора, філософа, медика тощо.

Щодо Спарти, то виховання дітей у ній було спрямоване головним чином на фізичний розвиток. Спартанські юнаки виростали чудовими воїнами, але не потребували вчених, поетів, музикантів. Навіть мова спартанців не була пристосована для передачі складних думок — у цьому таємниця лаконізму (від Лаконія — область, центром якої є Спарта), звеличеного історичною традицією.

Уявляючи собі ідеальну Давню Грецію, у якій прекрасні громадяни, всебічно розвинуті особистості, гармонія людини з природою, розквіт науки, мистецтва, ремесла, не слід забувати слова швейцарського дослідника А. Боннара, який застерігав: «Грецька цивілізація розвивалася і зростала на тому ж чорноземі забобонів і мерзоти, на якому виростили всі інші народи світу — в цьому немає ніякого дива, але дається взнаки вплив деяких сприятливих умов і тих винаходів, поява яких була викликана щоденною працею і потребами самого грецького народу. О Греціє мистецтва і розуму... ти цукерка, вимашена землею, пахнеш потом і забруднена кров'ю». Гармонійно розвинуті греки нерідко залишали «зайвих» дітей на дорозі, яка вела до храму (в елліністичній комедії це один із поширених мотивів), і приносили людські жертви, безжалісно розправлялися з переможеними. Так, полководець Фемістокл перед початком Саламінської битви власноруч задушив кількох знатних перських полонених; захопивши одне з міст, афіняни відрубали великі пальці на правій руці всім чоловікам, щоб ті не могли три-

мати списа й меча. У 415 р. до н. е., аби поліпшити свої справи у війні зі Спартою, афіняни спорядили морську експедицію для підкорення врожайної Сицилії, а рік перед тим вчинили жорстоку розправу над жителями острова Мелоса: за відмову підкоритися Афінам усіх чоловіків стратили, а жінок і дітей продали в рабство.

Отже, античний гуманізм, принципи якого виникли в конкретній історичній обстановці, був позначений умовами, що породили його, і був класово та історично обмеженим.

Принципи античного гуманізму не поширювалися на рабів, жінок, чужинців. На думку Арістотеля, раби — це знаряддя праці, що розмовляє. Вони (раби) в принципі не можуть бути красивими (так, антична традиція зображує байкаря Езопа надзвичайно потворним ззовні тільки тому, що він був рабом). Гармонійно розвинутий грек зневажав фізичну працю. Праця в античності взагалі не розглядалася як істотна ознака людини. Ідеал античності передбачав індивіда — члена поліса, громадянина, поглинутого суспільним, політичним, культурним життям, а не фізичною працею. Праця перекладалася на плечі рабів і вільновідпущених. Платон й Арістотель, підкреслюючи політичну природу людини, ставилися до виробничої праці з аристократичною зневагою. Фізична праця розумілася як відхилення від нормального способу життя. Образ Сізіфа, який виконує непотрібну роботу, міг з'явитись тільки в суспільстві, що мислило працю як покарання. Відсутність цікавості до механічних винаходів, які полегшили б ручну працю, поєднувалася з мріями про роботів, які б забезпечували певне неробство. Характерно, що зневага до фізичної праці виражалася і в тому, що заняття скульптурою вважалося не надто шляхетним, бо вимагало фізичних зусиль.

Принципи античного гуманізму не поширювалися на жінок, яких той самий Арістотель вважав помилкою природи. Скульптор Фідій продемонстрував загальне ставлення до жінок, зображуючи Афродіту вродливою жінкою, що стоїть на

черепасі, — символі мовчазності й домування. А Демосфен так визначав місце жінки в суспільстві: *«У нас є куртизанки для розваг, коханки, щоб про нас турбувалися, і дружини, щоб народжувати законних дітей»*. Життя переважної більшості жінок Давньої Греції, потенційних матерів для «законно народжених дітей», проходило в гінекеї — жіночій половині будинку, їхнє виховання було обмеженим і далеко негармонійним. Ні брати участі в громадському житті, ні відвідувати театр жінки не мали права. Навіть серед свят були виключно «жіночі», як, скажімо, Фесмофорії, які присвячувалися богині Деметрі й тривали чотири дні. Аттичні (від Аттика — область, центром якої є Афіни) жінки з особливою радістю відзначали ці свята, коли на короткий час вони ставали повновладними господарками міста.

Хоча в античній літературі досить багато й відверто говориться про кохання між мужчиною і жінкою, але зазвичай це не кохання чоловіка й дружини (на сюжет про закоханого у власну дружину чоловіка можна натрапити в комедіях Менандра й Теренція). Серед давньогрецьких драматургів лише трагік Евріпід виступив на захист жінок, за що й поплатився, знехтуваний увагою сучасників. Головна героїня його трагедії «Медея» говорить: *«З усіх істот, хто розум має й дихає, / Лиш ми, жінки, на світі найнещасніші!»* Про особливе драматичне становище жінки в античному суспільстві свідчить і сповнена численних вигадок біографія поетеси Сапфо, і трагічна доля філософині Гіпатії, розтерзаної юрбою релігійних фанатиків.

Принципи античного гуманізму окрім рабів і жінок не поширювалися також і на варварів. Так у Давній Греції називали всіх не-греків. Згадуваний Софокл писав: *«Для рабства народжений варвар, а грек — для свободи»*. Символом ставлення до варварів була заборона не-грекам брати участь в олімпійських іграх, сидіти поряд із греками на театральних змаганнях тощо.

Особливості античного гуманізму необхідно знати й враховувати для правильного розуміння давньогрецької і римської



*Агесандр Антіохійський.
Афродіта Мілоська
(середина II ст. до н. е.)*

літератур. Так, у ній не відображені інтереси рабів, у творах показане не протистояння між рабами і вільними, а боротьба між вільними громадянами. Це пов'язано з переконанням про те, що раб в античному розумінні — не людина, а худоба, знаряддя праці, яке розмовляє, тому і в художніх текстах його інтереси в принципі не могли знайти відображення. Звідси й бере початок поширена в уяві наступних поколінь ілюзія про безкласову літературу античності. Насправді ця безкласовість удавана, це радше особлива форма класовості.

Особливості античної літератури. Періодизація

Література посідала особливе місце в системі античної культури. В епоху переходу від общинно-родового ладу до рабовласницького писемної літератури ще не було. Носій словесного мистецтва — це співак (аед — виконавець епічних пісень під супровід музичного інструмента, міг змінювати їх, імпровізувати; рапсод — тільки декламував епічні пісні), який складав пісні для бенкетів та народних свят і відповідно своєю творчістю обслуговував весь народ, як ремісник своїми виробами обслуговує всю спільноту. Порівняйте: у гомерівському епосі співця, як і коваля, автор називає деміургом.

У полісну епоху народжується писемна література, яка фіксується письмово, але поширюється усно (так, Геродот читав свою «Історію» на олімпійських іграх). Літературна творчість ще не сприймається як особливий вид творчої праці, а є однією із другорядних форм суспільної діяльності громадянина

(тому автоепітафія Есхіла — це автоепітафія громадянина, а не поета). В епоху еллінізму й римського панування писемна література стає основною формою словесності. Твори пишуться і поширюються як книги, з'являється система книговидання і книготоргівлі. Книги читали, як і раніше, вголос (антична культура — це культура слова, що звучить), але вже не публічно, а кожним читачем окремо.

За своїм типом антична література належить до давніх літератур, для яких характерні такі риси, як міфологічна тематика, традиціоналізм розробки, поетична форма.

Міфологічне мислення загалом характерне для общинно-родового ладу. Природні явища олюднюються, їхні взаємостосунки сприймаються як родинні, аналогічно до людських. Міфологія відіграє роль ґрунту й арсеналу античного мистецтва. Спочатку автор крізь призму міфу сприймає навколишній світ: море для нього сиве, як борода старого Нерей, який уособлює море; кохання спопеляє людину, тому що Ерос — одна з першостихій — вогонь тощо. Це функція міфології як ґрунту. Однак поступово міф витісняється науковим знанням і стає джерелом образів, ідей, тобто відіграє роль арсеналу. Уже в V ст. до н. е. роль міфу близька до цієї ролі, що демонструватиме творчість римських поетів Горація, Вергілія, Овідія, а в майбутньому — епоха Відродження чи класицизму. Міфологічна тематика відіграє в античній літературі й мистецтві загалом провідну роль. Для історичної тематики існував свій жанр — історіографія, історія майже не допускалася у поезію. Побут входив у так звані «низькі» жанри — комедію, епіграми — і завжди сприймався на тлі «вищих» жанрів, пов'язаних із міфологією (епос, трагедія). Та на відміну від давньогрецької літератури, римська тісніше пов'язана з життям, побутом і більш віддалена від міфологічної основи.

Традиціоналізм античної літератури — це загальний результат повільного розвитку рабовласницького суспільства. Найменш традиційна епоха в історії Давньої Греції — це

VI–V ст. до н. е., період бурхливих соціально-економічних переворотів, а в інші епохи зміни в суспільному житті відчуються мало, а якщо й відчуються, то сприймаються як виродження і занепад після героїчного періоду (V–IV ст. до н. е.). На цій соціально-економічній основі система літератури й мистецтва здається постійною, такою, що мало підлягає змінам. Поети наступних поколінь намагаються йти шляхом попередників. У кожного жанру були свої основоположники, що створили довершені зразки: в епосі такою фігурою був Гомер, у ямбічній поезії — Архілох, в оді — Піндар, у любовній поезії — Анакреонт, у трагедії — Есхіл, у комедії — Аристофан. Досконалість кожного нового твору оцінювалась ступенем близькості до зразка. Прикладом «від зворотного» є доля драматурга Евріпіда. Творчість кожного з трьох великих поетів-трагіків — Есхіла, Софокла й Евріпіда — символізувала певний етап у розвитку давньогрецької драми, але Евріпід, який завершував її розвиток, був настільки оригінальним, так далеко відійшов від трагедій Есхіла й Софокла, що сучасники не сприйняли його твори, надаючи перевагу попередникам. Наприклад, у комедії Аристофана «Жаби» на спорожнілий після смерті великих драматургів «трон» великого трагіка з Аїду повертають Есхіла, а не Евріпіда, який програє «батькові трагедії» у драматичному агоні. Лише через 100–150 років греки зрозуміли, що Евріпід був найвеличнішим трагіком.

Панування поетичної форми стало результатом ставлення до вірша в дописемну добу, коли вірш був єдиним засобом збереження в пам'яті усного переказу в словесній формі. У поетичній формі іноді викладали навіть закони (як, наприклад, афінський законодавець і поет Солон) та філософські ідеї.

Антична проза зароджується після поезії. Від самого початку вона мала не художню, а практичну мету — функціонувала в наукових або публіцистичних жанрах. Теорія поезії (поетика) і теорія прози (риторика) мали суттєві відмінності. Чим більше проза (наприклад, ораторська) прагнула художності,

тим більше вона засвоювала прийомів, специфічних для поезії. Белетристика як прозовий твір із вигаданим сюжетом з'являється тільки в елліністичну епоху, але навіть вона виростає з наукової прози, насамперед — із романізованої історії. Щоправда, позаяк такі твори користувалися популярністю серед низів читацької аудиторії, вони нехтувалися критиками.

Кожна особливість античної літератури проявлялася по-своєму. Міфологізм давав можливість античним авторам символічно втілювати в міфічних образах високі світоглядні узагальнення. Традиціоналізм сприяв рецепції цих образів на тлі попереднього використання, оточував ореолом літературних асоціацій і збагачував їхній зміст. Поетична форма надавала в розпорядження митця засоби ритмічної і стилістичної виразності, яких була позбавлена проза. Такою була література розквіту полісного ладу й розквіту великих держав. Ці особливості визначили характер жанрів, стилів, мови й вірша античної літератури.

Система жанрів античної літератури була досить чіткою. Пишучи твір, поет завжди знав, у якому жанрі він творить і якого давнього зразка прагне досягти. Розрізнялися *давні* (епос, трагедія) і *ранні* (ідилія, сатира) жанри. Якщо жанр помітно змінювався у своєму розвитку, то відокремлювалися різновиди, як, наприклад, у комедії — староаттична, середньоаттична та новоаттична. За функціональним використанням жанри поділялися на *високі* (героїчний епос і трагедія) і *низькі* (комедія і байка). Коли Вергілій творив спочатку ідилії, а потім дидактичний і героїчний епоси, то й поет, і його сучасники сприймали цей рух як шлях від «нижчих» жанрів до «вищих».

Система жанрів античності підпорядковувалася *системі стилів*. Низькі жанри писалися низьким стилем, близьким до розмовної мови (наприклад, комедії Арістофана). Зразки високих жанрів писалися відповідним стилем — штучно створеним високим. Його формуванням займалась риторика, яка розробляла принципи відбору слів, стилістичних фігур, словосполу-

чень. Стиль тісно пов'язаний із жанром, і цей міцний зв'язок зберігається аж до епохи класицизму. Натомість у літературі Нового часу кожен письменник шукатиме власний стиль, який би виражав його особистість, а не приналежність до того чи того жанру.



Рафаель. Афінська школа (1511)

Система мови античної літератури теж підпорядковувалася традиції через систему жанрів, що особливо чітко простежується в давньогрецькій літературі. Провідними діалектами давньогрецької мови були іонійський, аттичний, дорійський, еолійський. Відповідно й різні жанри літератури, які зароджувалися на різних територіях, були написані різними діалектами. Гомерівський епос — на іонійському діалекті з елементами еолійського, з епосу цей діалект перейшов в елегію й епіграму. У хорівій ліриці переважав дорійський діалект, у трагедії — аттичний та іонійський. Рання проза (наприклад, твори Геродота) створювалася на іонійському, потім перейшла на аттичний. Усіх цих діалектних особливостей ретельно дотримувалися письменники пізніших часів, навіть тоді, коли діалект зникав або змінювався. В епоху еллінізму замість чотирьох діалектів конституювалася «спільна мова» (койне), яка розвинулася з аттичного діалекту під впливом іонійського. Мова літера-

тури свідомо протиставлялася розмовній мові й орієнтувалася не на відтворення реальної дійсності, а на передачу канонізованої традиції. На відміну від давньогрецької, латинська мова не мала чітко виражених діалектів, але й вона прагнула відособлення літературної форми від розмовної (побутової).

Історію античної літератури умовно можна поділити на кілька *періодів*:

- I. Література архаїчного періоду (до середини IX ст. до н. е.) і так званий гомерівський період (до VII ст. до н. е.).
- II. Класична література Давньої Греції (післягомерівський період VII–VI ст. до н. е. й аттичний період V–IV ст. до н. е.).
- III. Література доби еллінізму (кінець IV–II ст. до н. е.).
- IV. Римська література (література епохи Республіки й література епохи Імперії з V ст. до н. е. до V ст. н. е.).

Антична міфологія: поняття «міф» і «механізм» його формування

Певно, не раз людина ставила перед собою питання: чому саме давньогрецькі міфи лягли в основу загальнолюдської культури. Чому саме вони наділені притягальною силою й так глибоко проникли в уявлення й образ мислення сучасників, що останні, навіть не усвідомлюючи, у звичному мовленні говорять про сізифову працю як про безплідну, безрезультатну, про титанічні зусилля й гігантські розміри (а титани й гіганти — породження богині Землі, які боролися з олімпійськими богами), про панічний страх (а це витівки бога Пана, що любляв наганяти жах на людей), про олімпійський спокій (який властивий богам, які мешкають на священній горі Олімп) або гоме-ричний сміх (тобто нестримний громовий сміх богів, описаний Гомером).

Що таке міфологія взагалі й давньогрецька зокрема? Цьому питанню присвячені численні дослідження, висунуто чимало теорій, але проблема залишається невирішеною. Навіть досвідченому читачеві нелегко пояснити різницю між міфом і казкою,

міфом і легендою. У нього не виникає сумніву в тому, що міфологія є не що інше, як релігія або фольклор. То чому ж із глибокої давнини закріпилася традиція позначати словом «міф» те, що пов'язане з богами й героями античності? Відповідь на ці та інші питання необхідно шукати зі з'ясування самого поняття «міф».

У грецькій мові слово «міф» мало близько 40 синонімічних значень: мова, промова, розмова, рада, вказівка, суть обговорення, задум, вислів, прислів'я, чутка, звістка, повідомлення, розповідь, оповідання, переказ, казка, байка, сюжет, фабула тощо. Поряд із цією низкою термінів стоїть і «слово» (сказання, оповідь). Таким чином, давньогрецькі міфи можна назвати словом (сказанням) про богів і героїв. Отже, міфологія — це сукупність міфів певного народу.

Щоправда, давні греки надзвичайно чутливо ставилися до відтінків мови. У їхній лексиці уявлення про слово виражалося по-особливому. Греки розрізняли «слово» як «міф» (mythos), «слово» як «епос» (epos), «слово» як «логос» (logos). І міф, і епос, і логос мали свої сфери вжитку, хоча їхні межі можна чітко ви-



Орфей. Фрагмент мозаїки
з Палермо (III ст. н. е.)

значити лише при спеціальному аналізові: давня традиція *міфом* називала «слово» (розповідь) про богів і героїв, *епосом* — пісні про їхні подвиги, а *логосу* віддавали сферу філософії, науки й думки взагалі, яка, окрім іншого, вивчала й міфи.

Міфологічне узагальнення дійсності характерне для общинно-родової, або первіснообщинної формації, яка обмежувалася для Греції першою третиною I тисячоліття до н. е. Общинно-родова формація є докласовим

суспільством, життя якого організовано на основі стихійно-колективістських родинних стосунків. Тому цілком закономірно, що природне життя давній грек цього періоду не міг уявити собі інакше, ніж за допомогою родинних зв'язків, що об'єднують предків із батьками й дітьми. Тобто вони утворюють одну велику родову спільність, космічну єдність, що охоплює землю, небо, море й підземний світ. Тож така людина, дивлячись на навколишнє життя, бачить у ньому величезну кількість окремих (одиночних) явищ, які може назвати цілком конкретним словом. Але, називаючи окремий предмет, вона водночас здійснює розумовий акт узагальнення, виражений у слові. Наприклад, вогонь узагальнювався іменем Гефест. Так народжується «слово» (сказання) про Гефеста, міф про його батьків, сім'ю, учинки. Дивлячись на дозрілий колос, квітучі дерева, давня людина всі феномени проростання називала узагальнено одним словом — Деметра, мати-Земля. Звідси і її біографія. Море, водна стихія — це Посейдон, німфи, нерєїди — його родички й слуги. І навіть небо давній грек називає одним словом — Зевс.

Таким чином, народжується міф, міфологія, міфологічне мислення або міфомислення, властиве первісній людині, яка переносить свої власні родинні стосунки на всю навколишню дійсність. Отже, міфологія — це ідеологія родинно-общинного суспільства.

На такому рівні родового суспільства у процесі міфологізації дійсності узагальнене поняття стає окремою істотою, тобто божеством; абстрактне поняття, ідея перетворюється у фантазію (бога). Але що стосується релігії, то давня міфологія розвивається і виникає ще до релігії, яка потребує теоретичного доведення, догм, теорій, тобто культу. Для живої міфології культ є вторинним, а первинною — реальність космічного буття, яке сприймається як стихійно-матеріалістична проекція на родове життя первісного колективу.

Античний міф не можна назвати казкою, тому що казка — це вже продукт народної творчості, вона цілком свідомо при-

думується із задалегідь визначеною метою й ідеєю. До того ж і той, хто розповідає, і слухач прекрасно розуміють казковий вимисел і вірять йому умовно в рамках своєрідної гри. Міф нічого задалегідь не придумує і є цілком реальним, як саме життя, що органічно творить цей міф. Чудеса, які населяють міф, не умовні, вони породжені первісним життям з його наївною вірою в обов'язковість і буденність дива.

Міф — це і не легенда, переказ, хоча останні можуть мати у своїй основі елементи колись пережитої міфології. Легенди й перекази складаються з урахуванням обставин історичного й соціально-політичного життя, свідомо підкріплюючи ті чи ті ідеї, факти чи тенденції, що потребують свого виправдання, підтвердження або заперечення з обов'язковим посиленням на вищі й тому незаперечно авторитетні сили.

Міф не знає такої умовності й не складається ні a priori, ні post factum, а народжується стихією самого первісного життя, обґрунтованого через самого себе. Таким чином, все сказане відмежовує міф від фольклору, хоча в більш пізній час міфологічна образність постачає матеріал і для усної народної творчості в будь-якій її формі — пісні, казці, переказі, легенді, повчанні, байці тощо. Отже, *міфологія — це упорядкована єдність «слів» (казань), що первісно існували в диференційованому (розрізненому) вигляді й були узагальненими уявленнями для давньої людини про світ, у якому вона живе, і про ті сили, що цим світом керують.*

Проблема процесу міфотворчості в основному вже вивчена багатьма вченими різних країн (Г. Шталь, М. Нільсон, І. Тренчені-Вальдапфельд, М. Альтман, С. Радциг, О. Лосєв та ін.). Тому обмежимося своєрідним алгоритмом, який допоможе уявити «механізм» виникнення міфу: явище — сприйняття органами відчуття (зір, слух, нюх, дотик, смак) — повторення і запам'ятовування, у результаті чого складається певний емоційний комплекс, що асоціюється з первинним явищем — назва — вивчення властивостей — «оживлення», «одухотво-

рення» — перенесення схеми людського життя і родинних стосунків на божество чи героя (тобто формується міф) — складання циклу сказань про божество чи героя (складається міфологія). Отже, міфи починають виникати у час формування первісно родового суспільства, коли людина знала лише общинно-сімейні відносини; міфи були важливим чинником їхнього життя і визначали ставлення до навколишнього світу.

М. Савельєва в «Лекціях з міфології культури» підсумовує, що міфічний досвід — це досвід того, що можна зрозуміти, не розуміючи й уявити, не уявляючи. Таким чином, сутність міфічного досвіду є спілкування з Богом чи богами. Але не як із потойбічною силою, а як із присутнім у сутності. Такі боги дозволяють буттю з'являтися, змінюватися, розвиватися і реалізовуватися в конкретних проявах. Міфічний досвід — це досвід конкретного переживання безкінечного як безкінечного переживання саморозвитку людини. Як висновок — міф універсальний. «Спілкування з богами» є способом набуття безкінечних можливостей і разом із тим їх реалізація у світі.

Міфологія не є продуктом незрілого й примітивного мислення, ні результатом свідомої і цілеспрямованої творчості давньої людини. Вона стає зрозумілою лише з урахуванням специфіки родових стосунків первісного колективу як одна з форм освоєння світу цією первісною общиною. Як не парадоксально, міф не існує без функції мислення, але саме мислення покликано цей міф визнати неспроможним і позбавитися його. Звідси — вічне злиття і вічна боротьба міфу й мислення впродовж тисячоліть, звідси й завдання науки вивчити розвиток людського мислення, яке йде спочатку шляхом міфологічного освоєння життя, а далі вступає в «конфлікт» із міфом, потім його заперечує і розвивається в боротьбу за самостійність.

Міфічна свідомість — не анахронізм, а навпаки — вона є критерієм високого культурного розвитку, критерієм певної завершеності, оформленості людських стосунків. Людство довго йшло до того, щоб навчитися впорядковувати культурне і-

нування, сприймати культуру не частково, а цілісно, одразу, за суттю. Міф піднімає людство над усіма предметно-класовими, національно-етнічними, історико-культурними розбіжностями й таким чином доводить саме уявлення до стану свідомої повноти.

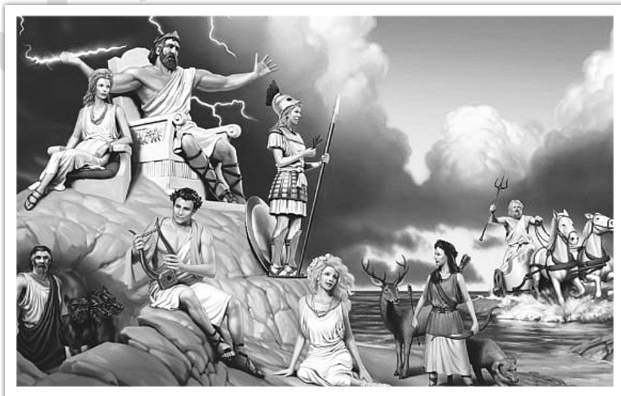
Періоди розвитку міфології та їхня характеристика

Періоди розвитку грецької міфології збігаються з періодами розвитку общинно-родової формації, тому міфологія — це не картина, що раз і назавжди завмерла, де поза часом і простором олімпійські боги вічно бенкетують, а смертні люди покликані страждати або здійснювати героїчні подвиги на землі. Грецька міфологія пройшла два періоди свого розвитку, які умовно можна назвати докласичним і класичним.

Розвиток міфології відбувався насамперед від простого до складного, що поєднувалося також із розвитком від зовнішнього до внутрішнього. Разом із тим йшов розвиток від хаотичного, дисгармонійного або, говорячи міфологічною мовою, від титанічно-циклопічного до впорядкованого, співвідносного й гармонійного, до олімпійського царства Зевса, Афіни й Аполлона. Періоди розвитку міфології не можна розуміти метафізично, нерухомо й ізольовано; це лише певні тенденції розвитку. Прикладом може служити міф про бога Гефеста. За уявленнями давніх греків, Гефеста, який народився кульгавим, мати Гера скинула з Олімпу. У цьому сюжеті відбита ідеологія доби матриархату, де найважливіші рішення приймалися жінкою. Міфологічна історія Гефеста мала й продовження: повернувшись на Олімп, за дорученням свого батька Зевса Гефест покарав Геру, прикувавши її між небом і землею. Таким чином, у цій розповіді наголошується на чоловічій домінанті, що дає змогу зробити припущення про більш пізній період створення цього сюжету — добу патріархату. Міф про Гефеста підтверджує, що розповіді про богів і героїв не були «закритими» формами: саме життя корегувало їхній зміст.

Отже, **докласичний період розвитку міфології** збігається з матріархальним родовим ладом. У зв'язку з цим докласичну міфологію називають також міфологією матріархату, а так як цей період найдавніший, то він може називатися *архаїчним* (від архаїка — давній, початковий). Та цих визначень виявляється недостатньо. Найдавніший вияв міфології іменується ще *доолімпійський, дофесалійський*, оскільки уявлень про богів, які живуть на горі Олімп в області Фесалії, на той час ще не було. Божества, уявлення про яких склалися в докласичну епоху, ще називають *богами старшого покоління*. Отже, грецький пантеон богів починається з вічної і безмежно-неозорої порожнечі — Хаосу, у якому з'являється Гея (земля) і Ерос (Любов). Це були три первні майбутніх поколінь «старших богів», що свідчили про бажання давніх греків ще тоді філософськи осмислити ці міфологічні образи, які символізували поняття простору (Хаос), матерії (Гея) та постійного руху (Ерос). У різних поколіннях вони породжують Урана (небо), Селену (Місяць) та багатьох інших. Із надр Землі з'являється Понт (море).

Від Урана й Понта Гея народила велетнів, сторуких гекатонхейрів, однооких велетнів кіклопів (циклопів), титанів. Уран стає правителем Всесвіту, але син-титан Крон з допомогою братів скидає його з трону й ув'язнює разом із велетнями в Тартар — страшну, чорну безодню в пітьмі Аїду. Тепер уже Крон керує над усіма богами. У його час виникають страхітливі божества, народжені його дружиною Реєю, такі, наприклад, як стоголовий Тіфон,





Л. Альма-Тадема. Пандора (1881)

потворні богині родової помсти Ерінії, змієжінка Єхидна, п'ятдесятиголовий (пізніше триглавий) пес Кербер, вогнедишна Химера з головою лева, тулубом кози й хвостом дракона, смертоносна Горгона Медуза, лернейська Гідра, триглавий велет Геріон, підступний сфінкс, птахоподібні гарпії із залізними пазурами й дзьобами та інші неймовірні страховиська. Доолімпійські божества наганяли на людину лише страх, підкреслювали її

беззахисність і безпорадність перед ними, пригнічували її свідомість, виховували в ній жалюгідну покірність.

Через це, характеризуючи докласичний період міфології, вчені вживають цілу низку термінів, кожен із яких є дефініцією тієї чи тієї особливості періоду. Визначають такі *форми міфологічного мислення* доби матріархату, як хаотична, хтонічна, фетишизм, тератоморфізм, анімізм із його різновидами фітоморфізм, зооморфізм, міксантропізм (рис. 1).

Людина сприймала світ *хаотично*: первісний світ — безлад, дисгармонія, хаос (гр. *χάος*). Звідси і ціла низка міфів про утворення світу, що бере свій початок із хаосу. Як жінка була на тому ступені розвитку головою роду — мати-вихователька, мати-годувальниця, так і Земля — джерело й лоно всього живого, богів, демонів, людей. Земля у грецькій мові *chthōn* «хтонос», тому й форма мислення може називатися *хтонічною*. Усій хтонічній міфології притаманний *метаморфізм* (віра у здатність до перетворень). Він показує, що хоча людина й відкрила абстрактне мислення, проте була ще не здатна до тонких понятійних дефініцій.

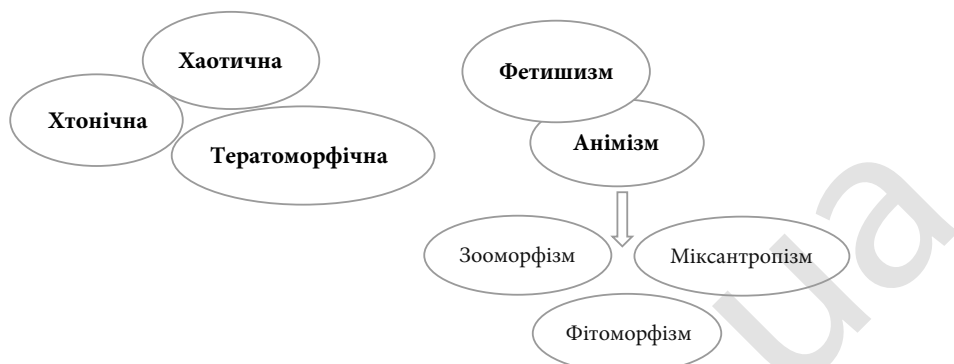


Рис. 1. Форми докласичної міфології

Якщо мати-Земля мислилася матір'ю для всіх, то все, що існує у світі, виявляється одухотвореним. Кожне фізичне тіло і предмет, який розуміється як живе, є не що інше, як фетишем. *Фетишизм* — одна із найдавніших форм релігійних вірувань, що виникли в первісному суспільстві. Сутність цієї віри полягає в мисленневому наділенні предметів і явищ неживої природи «чуттєво-надчуттєвими» властивостями. У результаті ці предмети й явища сприймалися живими істотами-фетишами, які нібито здатні впливати на здоров'я людей, їхні стосунки, господарські справи тощо. «Надприродне» у фетишах спершу розглядалося невіддільно від самих предметів, люди ще не вважали його далеким і грізним, такому «надприродному» ще не поклонялися — його шанували, а іноді карали за непослух. Отже, первісний фетишизм за своєю сутністю елементарний. Лише в подальшому «чуттєво-надчуттєві» ознаки набирають властивості духів, які можуть вселятися в предмети, залишати їх, справляти на людей значно більший вплив.

Фетишистські уявлення в тій чи тій мірі були притаманні для всіх племен і народів. Ще й досі забобонні люди вважають, що підкова «приносить щастя», розсипана сіль — чвари в сім'ю тощо. Ушанування ікон, хрестів є проявом фетишистських вірувань. Отже, фетишизм — міфологія, за якою речі сприйма-

ються й одухотворено і матеріально одночасно. Фетишизм у Давній Греції охоплює всі сфери дійсності. Насамперед серед фетишів бачимо богів і героїв у вигляді дерев'яних та кам'яних предметів, рослин і тварин. Наприклад, богиня Латона — поліно, Геракл — камінь, брати Діоскури — дві колоди з поперечними брусками, Афіна — змія, Зевс — бик, Діоніс — плющ, виноградна лоза, фалос, а також спис Ахілла, що міг зцілити, та ін.

Інша форма мислення пов'язана з уявленням давньої людини про навколишній світ як про щось страшне, потворне й дисгармонійне, що виражається терміном *тератоморфізм* (від *gr. teratos* — страховисько, чудовисько). Сама ж міфологія є такою, що має справу з образами потвор і страхіть, а також із чудесами, що символізують силу землі. Наприклад, стоголовий Тіфон, Ерінії — закривавлені жінки з собачими головами й зміями в розпущеному волоссі, Кербер — триголовий сторож підземного царства Аїда, лернейська гідра, химера, сфінкс, немейський лев та ін. Найдавніша міфологія не знає людських форм, вона доантропоморфна, «долюдська», а будучи породженням природи, де все живе своїм таємничим життям, є не лише фетишистською, а й *фетишистсько-анімастичною*.

Анімізм (від «аніма» — душа) — загальне одухотворення, яке передбачає наявність перевтілених людських праформ. Спочатку дух (демон) явища або речі був невіддільним від самого явища. Так, гине гамадрида — німфа дерева, — коли його зрубують. Згодом самостійність духів, демонів зростає і вони стають узагальненнями — бог моря, бог річки тощо. Анімізм має свої підвиди (форми): *зооморфізм* (твариноподібна зовнішність божеств), *фітоморфізм* (рослиноподібна), *міксантропізм* («змішані» форми, як, наприклад, кентавр, сирена, сфінкс). Таким чином, постає комплекс найменувань, які допомагають уявити специфіку докласичної міфології.

Риси докласичної міфології такі:

— злиття архаїчної людини зі світом природи, її невиділення з природного буття, відчуття себе часткою природи, по-

родженням матері-матерії (це пояснює міксантропічні форми в докласичній міфології);

— для докласичної міфології характерні міфи про перетворення однієї істоти в іншу; те, що називається перевертнями. Пізніше в літературі, особливо в римській, буде створено специфічний жанр, у якому опрацьовуватимуться міфи про перевертнів. Його геніальним втіленням є поема Овідія «Метаморфози»;

— одним із важливих принципів архаїчної міфології є панування у світі неспіввідносності, невпорядкованості, дисгармонії, що доходить до невизначеної форми для породження природи;

— у міфах цього періоду особливу роль відіграють жіночі образи, що підтверджує матриархальний характер епохи.

Класична міфологія теж має кілька визначальних термінів. Це й *олімпійська* (*фесалійська*) міфологія, і *патріархальна*, бо класичний період виростає на основі патріархальної общини.

Класична міфологія не хтонічна, це не міфологія Землі. На відміну від докласичної міфології, класична виключно *анімістична*, коли божество мислиться безсмертним і вічним. Створені антропоморфні боги відрізняються від людини лише двома рисами — безсмертям і вродою. За місцем «проживання» їх назвали олімпійськими богами, або «*богами молодшого покоління*».

Класична міфологія протиставляється архаїці з її зооморфними, фітоморфними й міксантропічними формами, адже олімпійські



«Тесей убиває Мінотавра».

Фрагмент розпису червонофігурного кіліка
(бл. 480 р. до н. е.)

боги — людиноподібні. Таким чином, для класичного періоду характерний *антропоморфізм*. Він заснований на принципах гармонії, міри й загальної впорядкованості, що є передумовою уявлень про прекрасне тіло та прекрасний дух, властиві героїчній людині (пізніше в античній культурі це поняття *калокагатії*). Звідси — олімпійська міфологія іменується не тільки антропоморфною, а й *героїчною*. Для класичного періоду характерними будуть вже не форми мислення, а етапи розвитку: рання класика, героїзм, самозаперечення міфології, пізня класика й декаданс.

Перший етап — *рання класика*. За міфологічними уявленнями, навколо верховного бога Зевса групуються інші боги, утворюється система олімпійських богів. За ними закріплюються постійні функції. Постає низка героїв, тобто істот, у яких один із батьків — безсмертний. Це Геракл, Персей, Белерофонт та ін. Зазвичай, щоб довести своє божественне походження, їм потрібно перемогти страховиськ і демонів. У цей же період формуються міфи про оточення Зевса на Олімпі та Аполлона на Парнасі.

Другий етап — *героїзм*. Зростає самостійність людей у взаєминах з богами, смертні викликають безсмертних на змагання. Так, Арахна змагається з Афінною у ткацтві, Ніоба хизується перед богинею Латоною своїми дітьми, Тантал і Сізіф випробовують олімпійських богів, Діомед бореться із самим богом смерті Танатом. Звичайно, за свою зухвалість смертні дістають покарання, але у їхніх вчинках уже відчувається переддень виродження міфології. Для пізнього героїчного періоду також характерні оповіді про родові прокляття, як, наприклад, у фіванському циклі міфів.

У сюжетно-тематичному плані виділяють *три «кроки» в розвитку героїчної міфології*. Для всіх них характерна одна модель сюжету: герой вступає у двобій або змагання з хтонічною потворою і перемагає її. Видатний дослідник античності О. Лосєв тлумачить змагання з хтонічною потворою як відображен-

ня історичної боротьби патріархального права з матріархальним. Майже в усіх випадках хтонічні потвори істоти жіночої статі. Пізніше боротьба між патріархатом і матріархатом у міфах могла



П.П. Рубенс.

Геракл убиває дракона із саду Гесперид (1635–1640)

відбиватися й у гротескних формах. Так, за відомим міфом, Зевс виступає в ролі породіллі й народжує зі своєї голови дочку Афіну, богиню справедливої війни, покровительку міст і ремесел, а зі стегна — сина Діоніса, бога виноградарства.

Перший «крок» героїчної міфології Б. Шалагінов пропонує умовно називати «етапом Геракла». Показовою є міфічна біографія цього надзвичайно популярного в Греції героя, який здійснював свої подвиги за допомогою грубої фізичної сили. На архаїчність міфів вказує зв'язок образу Геракла з функціями шамана: він тримає на собі небесний звід у міфі про яблука Гесперид, спускається в царство Аїда, щоб вивести триголового пса Кербера.

Другий «крок» — «етап Одиссея». Герой перемагає хтонічних чудовиськ, але вже не так за допомогою фізичної сили, як розуму, хитрощів, спритності. Стосунки й конфлікти Одиссея з навколишнім світом стають різноманітними. Інший герой міфів — Едіп — також перемагає потвор за допомогою розуму: він єдиний зі смертних, хто відгадує загадку сфінкса й цим знищує його злу силу.

Третій крок — «етап Персея». Прикладом можуть бути міфи, герої яких не лише перемагали чудовиськ силою і розумом, а й діставали за це у винагороду вродливу дівчину. Так, зни-

щивши Медузу Горгону за допомогою сили, хитрощів і порад богів, Персей пізніше використовує здатність погляду медузи перетворювати все на камінь і визволяє прекрасну Андромеду. Аналогічна схема простежується і в міфі про Тесея: битва з чудовиськом Мінотавром, вихід із лабіринту за допомогою нитки, яку дала донька царя Міноса Аріадна. Ці та інші міфи показують, що боротьба чоловіка і жінки за владу та вплив у роді закінчилася. Тепер чоловік — голова роду — не сприймає жінку як суперницю, а, так би мовити, дивиться на неї іншими очима, оцінюючи її фізичну вроду. Міф трансформується в епос і певні фольклорні жанри (казку тощо), отже, відбувається перехід до наступного, третього етапу розвитку класичного міфології.

Третій етап класичної міфології — *самозаперечення міфології*. Прикладами його є міфологія бога виноградарства Діоніса. Зі свят на честь цього бога в Давній Греції бере початок драма, автори якої пізніше використовуватимуть міфічні сюжети для своїх творів. Тобто міф, втрапивши сакральне значення, перетворюється на художній матеріал. Ще один приклад самозаперечення міфології — міф про Прометея, безсмертного, а не героя, який повстав проти олімпійських богів. Для цього періоду характерні також міфи про перетворення.

Четвертий етап — *пізня класика й декаданс*. Міфологія в значенні наївної віри закінчувалася разом із первіснообщинною формацією, для якої вона була необхідною ідеєю.

Отже, характерна особливість давньогрецької міфології полягає в тому, що, досягнувши розвинутих форм, вона не сакралізувалася і не самоізолювалася в релігії (як це трапилося в стародавній Іудеї) або в культурі (як у середньовічній католицькій Європі). Давньогрецька міфологія плавно продовжувала свій розвиток у рамках мистецтва. Це дало їй змогу зберегти свій гуманістичний субстрат, тобто спрямованість на людину. Ось чому оновлення європейської культури в добу Відродження було тісно пов'язане з відродженням давньогрецької і римської античності, античного ідеалу людини.

Разом із тим міфологія — також і наука, яка вивчає міфи. Зрозуміло, що існує проблема реконструкції первісної форми міфу. Для відтворення картини давньогрецької міфології дослідники використовують кілька груп емпіричних (наявних) джерел. Перша — це поеми Гомера «Іліада», «Одіссея», поеми Гесіода «Труди і дні» та «Теогонія», трагедії Есхіла, Софокла й Евріпіда, «Метаморфози» Овідія та інші пам'ятки античної літератури. До другої групи належать каталоги та перекази міфів, що були складені самими греками в елліністичну добу їхньої культури. Це передусім «Міфологічна бібліотека» Аполлодора. Про важливість цього джерела свідчить, зокрема, те, що саме в ньому містяться перекази міфів про подвиги Геракла — одного з найбільших міфогероїв Греції. Проте ніяких художніх завдань Аполлодор перед собою не ставив, він прагнув зібрати й систематизувати лише самі сюжети. Слід відзначити, що розпочали вивчення міфів вчені Олександрії, яке триває і досі.

Особливості міфологічних уявлень римлян

Первинні форми релігійних вірувань та уявлень у римлян були більш примітивні й наївні за грецькі. На відміну від давньогрецької, рання римська релігія була позбавлена антропоморфізму. Тобто римляни спочатку уявляли своїх богів у вигляді безликих духів — «добрих» і «злих», тому римська міфологія не могла стати підґрунтям для літератури. Власне, римськими богами були Янус, Квірін, Марс. Лише пізніше, під впливом етрусків, а головне — грецької релігії, римляни олюднують своїх богів, майже повністю засвоюють давньогрецькі релігійні уявлення, найчастіше обмежуючись простим перейменуванням еллінських богів. Так, Зевс стає Юпітером, Афродіта — Венерою, Гера — Юноною, Гефест — Вулканом, Посейдон — Нептуном, Геракл — Геркулесом тощо.

Для римської, як і для грецької, міфології властиве сприйняття об'єктивного космосу як реального, одухотвореного, але

обов'язково матеріального й чуттєво сприйнятого. Як і про греків, про римлян можна сказати, що вони «стихійні матеріалісти». Усі їхні демони, боги є породженням землі, їм притаманні ті самі вади й навіть злочини, що й звичайнісіньким людям. Отже, *римська міфологія відзначається «земним характером»*. Римляни не володіли такою творчою уявою, як греки, тому їхня міфологія значно бідніша. І, як уже наголошувалося, у них були власні боги й божества (наприклад, Янус, Фавн, пенати, Квірін), але більшість із них — запозичені в греків, наділені такими ж рисами. Нерідко грецькі за своїм походженням боги ототожнюються пізніше з римськими.

Характерною ознакою римських релігійних вірувань є конкретність мислення. Найдрібніші форми буття підлягали сонну богів, які були навіть організаторами робіт, упорядниками сімейних і суспільних відносин. Наприклад, одна богиня допомагала рубати дрова, інша доглядала, щоб зрубані дерева падали, далі повалене дерево потрапляло в розпорядження третьої тощо. За висловом А. Франса, боги римського пантеону були схожі на муніципальних службовців.

У Римі існували культу предків, героїв і геніїв. Рід, патріархальна сім'я — першооснова давньоримської общини. Тому закономірно, що в Римі існував *культ предків*, чії зображення зберігали й передавали з покоління в покоління. Культ розподілявся на родинні, общинні й загальнополісні. Людина привчалася поважати рід-плем'я і відчувати себе часткою цілого. Згодом імператор Октавіан Август намагатиметься відродити так звані римські чесноти, зокрема змусити молодь шанувати батьків і рід.

Із культом предків, як вважають дослідники, був пов'язаний культ богів підземного царства. Це Манія, лемури, мани.

Манія насилала божевілля (ім'я її стало загальним). Колись їй на офіру навіть вбивали дітей. Уночі біля могил скупчувалися лемури — душі померлих. Римляни інколи ототожнювали лемурів із манами, хоча найчастіше лемурів вважали підступ-

ними, манів — добрими. Мани піклувалися про душі померлих, охороняли гробниці, коли справляли поминки, манам на могилу приносили їжу, квіти. В епітафіях їх просили принести небіжчику загробне блаженство. Як і греки, римляни вважали, що підземним богам подобаються парні числа, а тим, що опікуються живими, — непарні. Квіти, наприклад, для небіжчиків добирали, щоб було парне число.

Окрім померлих предків охоронцями роду могли бути славетні герої, тобто існував і *культ героїв*. Селяни й воїни найчастіше прагнули мати покровителем Геркулеса — силача, який не гребував ніякою працею — ні звитяжною, ні тяжкою, ні брудною (як відомо, вичищені Авгієві стайні — один із подвигів героя).

Культ геніїв — духів, що мали опікувати родичів, — також був поширений у Римі. У прадавні часи кожен чоловік мав свого генія, а жінка — юнону. Ці боги втілювали продуктивні сили чоловіка та жінки. Згодом із генієм пов'язували вдачу людини, розумові здібності тощо. Свого генія мав рід, а потім — селище, місто. Сімейне вогнище оберігали богиня Веста, пенати, лари.

Лари в обшинників були спільними — вони піклувалися про сусідів. Територіальна близькість із часом матиме не менше значення, ніж кривні зв'язки.

Своїх богів римляни часто називали не на ім'я, а використовуючи для цього прізвиська. Наприклад, замість «Бахус» говорили «Лібер» (вільний), замість імені «Юпітер» вживали різні епітети тощо. А були боги, імена яких взагалі заборонялося вимовляти. Така заборона (табу) стосувалася Доброї Богині (Вона Деа), справжнє ім'я якої — невідоме. З Доброю Богинею іноді ототожнювалася грецька богиня Гігієя (від її імені походить слово *гігієна*), яка допомагала своєму батькові богові-лікарю Асклепію лікувати людей. Добра Богиня уподібнювалася також до Кібели, Прозерпіни, Фавни (жіноча іпостась Фавна) та інших богинь. Як і Діана, вона допомагала породіллям і була шанована в народі, жінки вважали її своєю покровителькою.

Доки римляни займалися сільським господарством, у їхніх віруваннях одне з провідних місць посідали культу, пов'язані з природою. Обожнювали дерева (особливо дуб), тварин, птахів, гори, джерела, каміння. У сільській місцевості найбільше шанували сільванів (лісовиків) — покровителі лісів й отар. Ушановували богиню плодів Помону, богиню квітів Флору, на честь якої відбувались свята Флоралії. Вірили, що в гаях і полях живуть козлоногі фавни і фавнеси. На їхню честь влаштовували свята Фауналії. Було навіть вовче свято — Луперкалії. Можливо, вовк був колись тотемом племен, що мешкали на берегах Тибру. Із вовками в римлян пов'язано особливо багато різних обрядів і легенд. За однією з них, вовчиця вигодувала своїм молоком засновників Рима — братів Ромула і Рема. Зрозуміло, що давньоримські культу з часом змінювалися. Колись кожна римлянка мала свою берегиню — юнону, а згодом виникає узагальнений образ охоронниці шлюбу — Юнони.

Поступово змінювалися культу, пов'язані з природою: селяни ставали містянами й відповідно модернізувалася обрядовість. Чи не найвідомішим римським богом був Янус. Його зображували з двома обличчями, він був богом воріт і дверей, а також богом усякого початку й завершення. Під час вій-



Римський бог Янус

ни його храм відмикали, а за мирного часу — замикали. Янусу присвячувався перший день нового року та перший день кожного місяця; його називали богом богів. Янус уособлював космос, був символом дня і ночі, сонця і місяця. Дволиций, він дивиться в минуле й майбутнє, йому відомо, що було й що буде. Від сторожа во-

ріт і дверей до філософських абстракцій — це складний шлях не тільки бога Януса, а й усєї міфологія від архаїчної доби до Нового часу.

Отже, давня людина хотіла охопити поглядом цілий світ, прагнула зрозуміти його і гармонійно влаштувати в ньому своє буття. Для цього вона й створила сказання про богів і героїв, у яких вперше усвідомлює себе. Міфи відбивали релігійні погляди еллінів, передували космографії та історії. Первісно міфологія поєднувала в собі філософію, етику, історію, але найбільше наближувалася до поезії. В античних міфах абстрактні уявлення співіснували з конкретними образами та втілювалися в них.

Класифікація міфів

Першими систематизованими збірками міфів були твори давньогрецького поета Гесіода «Теогонія» та «Труди і дні». У «Теогонії», зокрема, вперше чітко визначено й обов'язки муз. У римській літературі одна із найповніших збірок міфів — «Метаморфози» Овідія. Щоправда, міфологічні сюжети цього твору однотипні чи, радше, однотематичні — вони про перетворення. Але зауважимо, що середньовічна Європа ознайомлювалася з античними міфами переважно з цієї книги.

Основний принцип, за яким класифікують міфи, — це змістовий. Відповідно виокремлюють:

— міфи про виникнення світу або космогонічні міфи (вужчі тематичні підгрупи, приміром, астральні — про походження зірок і планет, етнологічні — про походження деяких рослин і тварин тощо);

- міфи про народження богів та їхні вчинки;
- міфи про напівбогів (героїв);
- міфи про мандрі (як, наприклад, цикл про аргонавтів);
- міфи про війни (троянський цикл);
- міфи про перетворення;
- міфи про родові прокляття (фіванський цикл та ін.).

Характерно, що есхатологічних міфів (розповідей про кінець світу) в «оптимістичній» давньогрецькій міфології немає. Циклічність і повторюваність явищ — одне з перших спостережень, зафіксованих у грецьких міфах, що створені на зорі цивілізації. Зауважмо, що сучасні дослідники продовжили розвивати типології міфів. Так, Р. Труссон поділяє міфи на 1) міфи про персонажів і 2) міфи про ситуацію. А в типології В. Стенфорда герої міфів диференційовані на простих і складних.

Майже вся антична література — художня (епос героїчний і дидактичний, драма, лірична поезія) і наукова (філософія, історія, географія як опис мандрівок і земель) — постала на міфологічному матеріалі та постійно зверталась до нього. Тому цілком справедливим є твердження про грецьку міфологію як «арсенал і ґрунт» античного мистецтва.

Отже, свій міфологічний світогляд греки й римляни раціоналізували; сильна держава ніколи не відмовлялася покористуватися тим із народного світогляду, що їй корисне. Богів було організовано як військовий легіон. Кожному виділено функцію, бо кожен бог ставав там функціонером. Було створено чітку міфологічну систему, залізну, непорушну обрядовість. Стан жерців зі стану добровільно об'єднаних став станом державним і набув політичної сили. Епос був зведений у єдину систему, чим і стали поеми Гомера, адже їхнє найперше завдання — прославляти, а не зображати. Природа та її таємниці починали розумітися так само механічно, образність набувала форм шаблону. Але поезія не вмирала, бо людина того часу, та й в інші епохи, залишалася наївна, а наївність — перша передумова справжньої поезії.

ОСОБЛИВОСТІ МІФОЛОГІЧНИХ ЦИКЛІВ

Мета: з'ясувати зміст основних циклів античної міфології (троянський цикл, фіванський цикл та ін.); визначити проблемно-тематичні комплекси кожного з них, їхній зв'язок із особливостями побуту й культури давніх греків; з'ясувати, у чому суголосність ідейного змісту міфічних циклів із сучасністю.

Методичні рекомендації: знання основних міфічних циклів є підґрунтям для подальшого вивчення античного епосу, зокрема Гомерового, та давньогрецьких трагедій, сюжетів яких невідривні від міфології. Слід також врахувати, що оскільки значна кількість міфічних сюжетів стала джерелом традиційних мотивів й образів, необхідно з'ясувати значення основних із них. Скориставшись довідковими виданнями (наприклад, Словник античної міфології / укл. І. Козовик, О. Пономарів (Київ, 1989) або Мифы народов мира: энциклопедия : в 2 т. (Москва, 1982)), виписати значення крилатих висловів: *панічний страх, яблуко розбрату, танталові муки, ахіллесова п'ята, опинитися між Сцїллою (Скіллою) і Харибдою, сізіфова праця, прокрустове ложе, Дамоклів меч, авгієві стайні, ріг достатку, нитка Аріадни, Гераклові стовпи, дари данайців (троянський кінь), дволикий Янус, елісейські поля (Елізіум), залізний вік, золоте руно, аркадська ідилія, канути в Лету, сова Мінерви, самозакоханий Нарцис, напій богів, обійми Морфея, посягти зуби дракона, пута Гіменея, робота Пенелопи, сади Семіраміди, плід граната, голова Горгони, мандри Одіссея, загадка сфінкса, подвиги Геракла, бочка Данайд, слуги Мельпомени, скринька Пандори, Пігмаліон, Фортуна, Сивілінін книги, Плеяди, сирени, Філемон і Бавкіда, Антігона й Ісмена, Кастор і Поллукс.*

Запитання для обговорення

1. Троянський цикл міфів. Війна і мир, смерть і безсмертя як центральні теми циклу.
2. Міфи про «повернення». Складний проблематичний комплекс циклу міфів про Атридів; міфи про повернення Одиссея.
3. Мотиви родового прокляття і пізнання в міфах фіванського циклу.
4. Пригодницький складник у циклі міфів про аргонавтів.
5. Міфічні сюжети як «арсенал і ґрунт» античної літератури.

Список рекомендованих джерел

- Гальчук О. Антична література : навч. посіб. / О. Гальчук. — Київ : Вид-во Київського славістичного університету, 2008. — 220 с.
- Ковбасенко Ю. Антична література : навч. посіб. / Ю. Ковбасенко. — Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2013. — 248 с.
- Кун М. Легенди і міфи Стародавньої Греції / М. Кун. — Харків : Фоліо, 2008. — 441 с.
- Лосев А. Очерки античного символизма и мифологии / А. Лосев. — Москва : Мысль, 1993. — 959 с.
- Мифы народов мира: энциклопедия : в 2 т. / гл. ред. С. Токарев. — Москва, 1987. — Т. 1. — 672 с.
- Парандовський Я. Міфологія. Вірування та легенди стародавніх греків і римлян / Я. Парандовський. — Київ : Молодь, 1977. — 230 с.
- Підлісна Г. Світ античної літератури / Г. Підлісна. — Київ : Наук. думка, 2003. — 189 с.
- Тахо-Годи А. Греческая мифология / А. Тахо-Годи. — Москва : Искусство, 1989. — 304 с.

Міфологію як ідеологію первісно-общинного ладу й символічне «слово» про світ і сили, які втілюють його закони, уже в архаїчні часи зсотували не одиничні міфи, а об'єднані певним міфогероєм (наприклад, Діоніс, Геракл, Ясон або Тесеї) цикли «слів». Пов'язані в певну сукупність міфи еллі-

ни уявляли своєрідним «вінком» або «колом» («кіклосом»). Зауважимо: звука «ц» греки взагалі не знали й вимовляли «кіклоп», а не «циклоп», «Кербер», а не «Цербер». Отже, *міфічний цикл (кікл)* — це низка міфів, для яких спільним є герой, ключова подія (події), міфічні час і простір (хронотоп). У давньогрецькій міфології (і відповідно літературі) найвідомішими стали такі цикли міфів, як троянський, фіванський, цикл міфів про подвиги Геракла, про похід аргонавтів та ін.

Особливістю усіх циклів є те, що в центрі кожного з них — розповідь про героя. Пам'ятаємо, що в античну добу поняття героїчного ще не пов'язувалось із етичним, тож героєм називали сина бога або людину, яка набула божественного статусу, або навіть шляхетного чоловіка, що мав славних предків. Завдяки своєму походженню герой посідав «проміжне» місце між світом людей та Олімпом. Один із його батьків міг бути богом (Персей — син Зевса і Данаї, Геракл — Зевса й Алкмени, Ахілл — Фетіди й Пелея, Еней — Афродіти й Анхіза та ін.). Можливий й інший варіант: герой народжений від смертних, але має могутнього покровителя: наприклад, Тесеєві допомагає Посейдон, Ясону — Гера, Одиссеєві — Афіна (щоправда, в Одиссея славні предки: його дід — Автолік, син Гермеса й Хіони, покровитель злодіїв, а справжній батько (за однією із версій) не Лаерт, а Сізіф. Принаймні так традиція пов'язувала найбільших хитрунів у міфології — Гермеса, Автоліка, Сізіфа й Одиссея). Звідси й очевидна перевага героя над іншими смертними, як-от сила Геракла, хитромудрість Одиссея тощо.

Головна функція героя — це виконувати волю олімпійців на землі, гармонізувати світ, захищати людей. Їх можна трактувати як фігури, які вносять у життя впорядкованість, справедливість, організованість замість первісного хаосу, пов'язаного з богами.

Особистість героя має трагічний характер (виняток хіба що Персей). Часто життя героя коротке, але обов'язково прикрашене безсмертними подвигами. У юності герой сам оби-

рає долю. Важлива частина кожної героїчної «біографії» — мотив випробування, який пов'язаний з подорожами (морськими й на суходолі), відкриттям нових земель (подорож аргонавтів, Тесей і Геракл у амазонок), битвами, відвідинами підземного царства, викраденням священних речей, тварин та жінок. Водночас життя героя пов'язане і з помилками, спокутуванням яких стають багаторічні страждання.

Отже, кожен такий герой є ідеальним колективним обличчям певної спільноти, виражає її прагнення до досконалості та сили, до перемоги добра над злом. Герой активно бере участь в актах творення. З одного боку, це його служіння життю, з іншого — втілення нерозривного зв'язку творчого потенціалу з внутрішньою боротьбою людини.

Троянський цикл міфів

Троянський цикл міфів своїм корінням сягає III–II тис. до н. е. Похід греків на узбережжя Малої Азії до стін міста Іліона (Трої) на довгі століття став темою творчості аедів і рапсодів (звідси і назва поеми Гомера, в основі якої сказання про Іліон, — «Іліада»). Драматичні події, глибокий гуманістичний зміст, повчальність оповідей про Троянську війну зумовлювали їхню величезну популярність в усій Елладі. А твори



*Генріх Шліман
(1822–1890)*

Гомера стали зразками епічної творчості не тільки для античних авторів, а й об'єктом захоплення і вивчення в Новому часі.

Одним із пристрасних шанувальників Гомерової творчості був німецький археолог-аматор *Генріх Шліман* (1822–1890). Із його дитячого захоплення поемою «Іліада» виросло переконання в тому, що розказане Гомером не плід фантазії, а пропущена кризь призму міфологічних уявлень

історія. Довгі роки, з 1871 до 1879 рр., Г. Шліман вів розкопки на території Туреччини, у селищі Гіссарлик. Археолог не просто знайшов місце, де стояла велична Троя, і скарб з майже восьми тисяч виробів зі срібла та золота (науковець вважав їх скарбами царя Трої Пріама), а й відтворив картину життя давніх греків у часи Гомера і в так звану догомерову добу. Свої спостереження Г. Шліман виклав у книзі «Іліон: місто і країна троянд». Завдяки його наполегливості, дослідницькій сміливості й подвижницькій праці світ дізнався про добу Гомера і, зокрема, про троянські міфи, які надихали поета.

Проблематика троянського циклу міфів:

- 1) «людина і війна»: привід і причина війни; уявлення про воїнську етику; уявлення про героїчне; осуд руйнівної стихії війни; проблема воїнської слави і безсмертя тощо;
- 2) «людина і влада»: Давня Греція крізь призму взаємин «цар — буле — агора»;
- 3) «людина і мораль»: родинні взаємини, дружба, кохання і проблема подружньої вірності;
- 4) «людина і боги»: антропоморфічний світ олімпійців, корегування «людської» поведінки їхньою волею; драматичні взаємини людей і богів;
- 5) «людина в пошуках ідентичності»: «хто я?» як одне з ключових питань для героїв епосу (особливо, Одиссея); творчість як форма самовираження в темі митця.

Роль троянського циклу міфів:

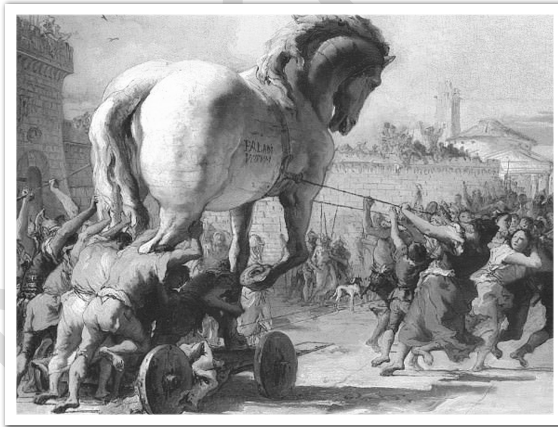
— цикл став висхідною точкою для інших міфів та циклів, наприклад про Одиссея (міфи про повернення або кікличні міфи). Продовженням троянського циклу став і цикл про повернення Агамемнона, його смерть та помсту сина Ореста за загибель батька (історія Атридів);

— троянський цикл був потужним джерелом сюжетів для таких творів, як епічні поеми Гомера «Іліада» й «Одиссея», поема Гесіода «Теогонія», трагедії Есхіла «Агамемнон», «Хоефори», «Евменіди», Софокла «Аякс-биченосець», «Філоктет», Евріпіда

«Андромаха», «Іфігенія в Авліді», «Гекуба», «Іфігенія в Тавриді». У римській літературі — «Енеїда» Вергілія, «Героїди» та окремі фрагменти «Метаморфоз» Овідія;

— сюжети троянського циклу відтворювали в мистецьких творах, зокрема скульптурі та живописі античності й Ренесансу — скульптурна група «Лаокоон»; барельєфи «Єлена приймає Паріса», «Пріам біля ніг Ахілла» тощо; відомі античні статуї «Паріс», «Менелай», скульптурний фронтон Егінського храму «Битва греків і троянців»; живописні зображення та різьблення на античних вазах і кубках; зображення богів скульптором Праксителем. У Новому часі троянський цикл надихав відомих художників. Наприклад, серія картин, присвячених вихованню Ахілла кентавром Хіроном, у французьких живописців Реньо й Делакруа; англійський художник Флаксман створив серію ілюстрацій до «Іліади» Гомера; Жерар — автор картини «Фетіда приносить зброю Ахіллесу», Ліонелло Спада — «Еней несе свого батька»; різних авторів, які зображували суд Паріса, тощо;

— відлуння троянського циклу міфів набуває нових форм у літературі, завдяки Дж. Боккаччо, Ж. Жироду,



Дж.Д. Тієполо. Фрагмент з картини
«Хода троянського коня в Трою» (1773)

В. Шекспірові, Лесі Українці та ін. У літературі ХХ ст. мотиви троянських міфів в «Уліссі» Дж. Джойса, «Одіссеї, синові Лаерта» Г.Л. Олді, «Пісні про Трою» К. Маккалоу, «Пенелопіаді» Маргарет Етвуд, «Ніхто» Є. Анджеєвського.

Цикл міфів про аргонавтів

Подорож аргонавтів — це подорож Ясона з командою корабля «Арго» в Колхіду по золоте руно. Ця дорогоцінна бараняча шкіра із золотої вовни (руна) охоронялась драконом у священному гаю бога Ареса в колхідського царя і чаклуна Еета. Ясон прагне здобути золоте руно, аби повернути собі відібраний дядьком Пелієм царський престол в Іолку.

У небезпечну подорож разом із Ясоном вирушають відомі герої Еллади, серед яких Геракл, брати Діоскури — Кастор і Полідевк (Поллукс), Тесей, Мелеагр, Лаерт (майбутній батько Одиссея), лікар Асклепій, співець Орфей, сини бога Борея — Зет і Калаїд, гострозорий Лінкей, корабельник Арго та ін. Аргонавтам допомагають богині Гера й Афіна Паллада. Здолавши численні перешкоди, аргонавти дістануться Колхіди і не без допомоги прекрасної доньки Еета Медеї здобудуть золоте руно.

Наратив міфу про аргонавтів об'єднав образ дороги, сповненої пригод і небезпек, історія кожної з яких стала окремим мікросюжетом. Так, аргонавти побували на о. Лемносі, де гостювали в самоправних жінок (алюзія на амазонок). За Геллеспонтом, на півострові Ведмежої гори, перемогли шестируких велетнів (тут Геракл із волі Зевса зостався на березі, щоб здійснити свої великі подвиги). У Салмідесі крилаті сини Борея врятували від гарпій колишнього фракійського володаря й віщуна Фінея. Завдяки його порадам аргонавти пройшли поміж плавучих скель у найвужчому місці Босфору. Вони пережили напад зграї птахів із мідними крилами, які атакували пір'яними-стрілами тощо.

Міф про аргонавтів побудований на мотивах випробувань героя антигероєм. Так, у Колхіді цар Еет, дізнавшись про наміри Ясона забрати золоте руно, загадав тому нездійсненні завдання: запрягти подарованих Гефестом мідних биків у залізний плуг, щоб зорати Аресове поле; посіяти драконові зуби і здолати воїнів, які виростуть із того посіву. Герой виконав усі завдання завдяки допомозі й чарівному зіллу доньки Еета Медеї,



*Ясон приносить Пелію золоте руно.
Червонофігурний кратер,
Апулія (IV ст. до н. е)*

яка за волею Афродіти закохалась у чужинця. Ясон виявив не лише надлюдську відвагу, силу і спритність, а й кмітливість. Його подвиги є кульмінаційним моментом усього циклу й надають образу героя ознак божественності.

Разом із Медеєю, яка чарми й замовляннями напустила сон на дракона, Ясон викрав золоте руно. Аргонавти швидко відпливли від берегів Колхіди. Злочинною хитрістю позбулися від переслідувань колхів на чолі з царевичем Аспиртом, і цим Медея остаточно розірвала зв'язок зі своєю родиною і країною.

Зворотний шлях аргонавтів так само був сповнений небезпечних пригод: сильний шторм погнав корабель геть від грецьких берегів; «Арго» мало не розбився на підводних скелях, коли сирени зачарували героїв своїм співом; мореплавцям довелося пройти поміж чудовиськ Скіллою і Харибдою; буря викинула «Арго» в Лівійську пустелю та ін. На острові Крит чари Медеї допомогли здолати мідного велетня Талоса.

Нарешті аргонавти дісталися Іолка. Але Пелій не виконав своєї обіцянки й не поступився тронем. І Медея жорстоко помстилася йому, підмовивши «омолодитись» в окропі. Після цього Ясон із колхідською царівною покинули місто. Логічним завершенням міфу стає оповідь про те, як самотній Ясон після втрати зрадженої ним Медеї і вбитих нею їхніх синів знайшов потрошений бурею «Арго», під уламками якого й загинув.

Подорож аргонавтів мислиться творцями сюжетів як подія XIV — першої третини XIII ст. до н. е. (оскільки наступне за аргонавтами покоління описано як учасники Троянської війни). Міфи про аргонавтів вважають рефлексією на встановлен-

ня греками торговельних зв'язків із Колхідою у VIII–VI ст. до н. е. та заснування колоній уздовж чорноморського узбережжя.

Страбон вважав, що поняття «золоте руно» символізує стародавній засіб добування золота з р. Фасису: у воду занурювали шкуру барана, на якій осідав золотий пісок. Таке руно було символом влади й достатку. За сучасними гіпотезами (О. Федорова), «золоте руно» — метафорична назва цілющих рослин (омели), які греки привозили з Колхіди. Це пояснює образ Медеї як чаклунки — архаїчне потрактування жінок, що зналися на травах.

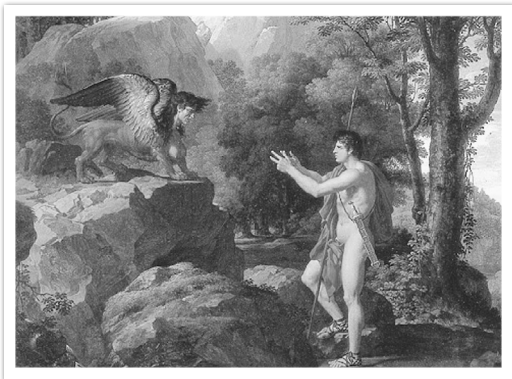
Сюжет про аргонавтів уже в античності надихав Піндара («4-та піфійська ода»), Евріпіда («Медея»), Феокріта («Ідилія XIII»), Аполлонія Родоського («Аргонавтика»), Овідія («Метаморфози») та ін. Тема аргонавтів широко відображена й в античному мистецтві: зображення на барельєфах, кераміці, ужитково-декоративних предметах тощо.

У Новому часі до історії про аргонавтів звертались П. Веронезе, Е. Делакруа, Н. Пуссен, Дж.В. Вотергаус, В.Р. Флінт та ін. В українській поезії образи аргонавтів є алюзією на «п'ятірне гроно» київських неокласиків у сонеті М. Зерова «Аргонавти». На мотиви аргонавтів натрапляємо в «Пасторалі XX сторіччя» Ліни Костенко, повісті С. Процюка «Аргонавти».

Фіванський цикл

Фіванський (від назви основного місця подій міста Фіви) цикл включає чотири епічні твори давньогрецької літератури, які на сьогодні втрачено. Фіванський цикл розповідає про:

- заснування міста Фіви правнуком Зевса Кадмом;
- долю сина Лая і Йокати царя Едіпа, переможця чудовиська сфінкса. Щоб уникнути напроорокованої долі, Едіп сам здійснив пророцтво: убив власного батька й одружився з матір'ю, не знаючи про це. Тож насамперед це історія про родове прокляття, яку структурують міфи про дитинство та юність Едіпа й його повернення до Фів; царювання Едіпа у Фівах; ви-



Ф.-К. Фабр. Едіп і сфінкс (1806–1808)

гнання і смерть фіванського царя. Загалом міф про Едіпа — це варіант поширеного серед багатьох народів переказу про дитину, яка приносить нещастя. У покаранні фіванського царя відбито заборону шлюбу між кровними родичами;

— про війну, яку після

вигнання Едіпа розгорнули його сини Етеокл і Полінік за владу над Фівами;

— про трагічну долю доньки царя Едіпа Антігони, яка здійснила обряд поховання брата, що пішов війною на Фіви, і цим накликала гнів царя Креонта, який заборонив ховати зрадника міста.

Проблематика фіванського циклу міфів надзвичайно широка: милосердя; права особистості; питання релігії; проблема родинних взаємин; проблема пізнання («плата за істину»); проблема фатуму; проблема відповідальності за ненавмисне скоєний злочин; проблема величі людського духу; конфлікт неписаних («божественних») законів і законів, установлених людьми тощо.

Зміст фіванського циклу міфів був викладений у кіклічних поемах «Едіподія», «Фіваїди», «Епігони». Сюжетами фіванського циклу скористалися Софокл («Цар Едіп», «Едіп у Колоні», «Антігона»), Сенека («Едіп»), Стацій («Фіваїда»).

Цикл міфів про Геракла

Зі всіх героїв давньогрецьких міфів найбільш багатограним є Геракл (у римлян — Геркулес). Він і великий герой, що здійснив неймовірні подвиги, і трагічна фігура, і буфон (лю-

дина, яка поводитьсь в товаристві як блазень), і філософ, і впорядник цивілізації. Геракл чи не найбільш відповідав уявленням давніх греків про «героя» — людину по крові (тобто походженням) і бога за діяннями (вчинками). Геракл здійснив численні подвиги, пережив безліч страждань і заслужив безсмертя, потрапивши після смерті до сонму олімпійських богів. В образі Геракла сконцентровані всі визначні героїчні риси: сила й шляхетність, аристократичність і народність, нетерпимість до ворогів і добродушність, милосердя, щедрість і вірність обов'язку, розум і безпосередність. Його популярність — у прагненні людини до фізичної і моральної досконалості.

У циклі про Геракла вповні реалізується сюжетна схема міфу про героя: чудесне народження, випробування з боку його старших родичів або / і ворожих демонів, пошуки дружини, шлюбні випробування, боротьба з чудовиськами та інші подвиги, мученицька смерть і «воскресіння». Свого часу Є. Мелетинський, виокремлюючи певну схему міфогероя, зазначав: «Мотиви божественного походження, чудесного народження, вражаюче швидкого зростання і дозрівання дитини-героя мають здебільшого ту ж саму функцію, що і випробування-посвячення, оскільки вони пояснюють дивовижну силу героя». У книзі «Герой із тисячею облич» Дж. Кемпбелл називав посвячення (ініціацію) обов'язковим складником «подорожі-життя» міфогероя, яка має три основні етапи: етап відходу (відокремлення); власне ініціація; повернення. Цікаво, що саме останній етап — повернення і воз'єднання з суспільством — є чи не найважчим випробуванням.

Географія подорожей і подвигів Геракла охопила всі області Греції, що сприяло формуванню його образу як загальнонаціонального (панеллінського). Подвиги героя дивовижні. Вони включають і вчинки воїна, і, так би мовити, трудові подвиги, і подвиги душі й серця — вияви милосердя і людяності. Із-поміж них 12 найважливіших: боротьба з немейським левом; знищення лернейської гідри; керинейської лані; стімфалійських міднокрилих птахів; еріманфського кабана (вепра),

який спустошував Аркадію. Геракл здобув пояс цариці амазонок Іполити; очистив Авгієві стайні; здолав вогнедишного критського бика; викрав коней-людодів царя Діомеда та корів велетня Геріона; спорудив особливі, Гераклові стовпи й переміг у боротьбі сина Геї Антея. Заради яблук Гесперид тримав на своїх плечах небозвід, який зазвичай держить титан Атлас; вивів з Аїду його сторожа триголового Кербера. А ще брав участь у Троянській війні, у поході аргонавтів, бився з самим Танатом, звільнив Прометея та ін.

Подвиги Геракла мали важливе виховне значення в давнину, оскільки життя героя символізувало великі вчинки на благо людства. Загалом цикл є відгомонам певних етичних установок античності, відображає звичаї, спосіб життя, мораль давньої епохи. Із погляду етичної теорії міфів цікавим є епізод, який називають «Геракл на роздоріжжі», або «Вибір Геракла»: якось Геракл пішов у Кіферецькі гори, де розмірковував, який шлях йому обрати в житті. Ідучи дорогою, він побачив, що та розгалужується. Одна стежка вела до легкого, спокійного життя, де не треба працювати й докладати значних зусиль, а друга — до складного, неспокійного, але шляхетного й важкого, такого,



А. Карраччі. Геракл на роздоріжжі (1596)

де треба працювати, а не розкошувати. Не роздумуючи довго, Геракл пішов складною дорогою назустріч своїй долі. Цей сюжет набув особливої популярності в західноєвропейському бароковому живописі як символ духовної боротьби (психомахії).

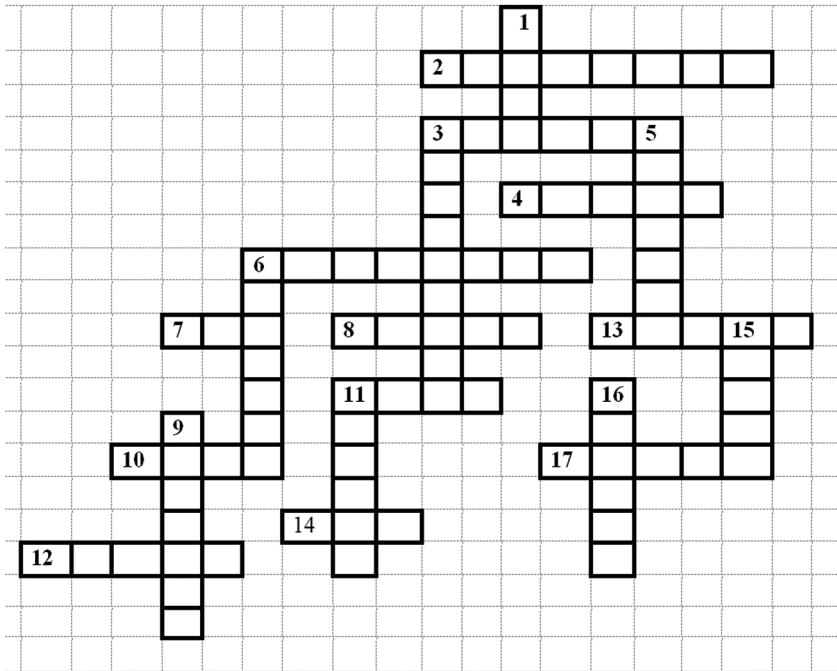
Зважте і на таке: образ Геракла, на думку римського філософа Макробія, пов'язаний з образом Сонця. Р. Браун у «Семітському впливові на міфологію еллінів» зазначав, що Геракл — це сонячний бог, який здійснює «особливий подвиг у кожному місяці й знаку зодіаку». 12 подвигів героя нагадують про 12 знаків зодіаку: Овен відповідає керинейській лані, Тілець — це критський бик, корови Геріона — Близнюки, лернейська гідра — Рак, немейський лев — це сузір'я Лева, Діві відповідає пояс Іполити, небо Атласа — знак Терезів, Кербер — це Скорпіон, Стрілець — стімфалійські птахи, еріманфський кабан — це Козеріг, Авгієві стайні — Водолій, коні Діомеда — Риби. Тож у середньовіччі Геракл — символ учня астронома, а Атлас — його вчитель.

Важливим є і такий аспект: давні греки вшановували Геракла, змагаючись на олімпійських іграх. Саме його вважали засновником ігор і першим олімпіоніком (учасником ігор). Із ім'ям Геракла пов'язували й звичай перемир'я на час ігор та нагородження переможців («других після Геракла») вінком із маслинового гілля.

В античній літературі до образу Геракла зверталися Софокл («Трахінянки», «Філоктет»), Евріпід («Несамовитий Геракл», «Геракліди»). У мистецтві Нового часу — Дж. Романо, Дж. Вазарі, Г. Рені, Рафаель, П. Рубенс, Я. Тінторетто, А. Канова, Т. Жеріко; А. Вівальді, Й.С. Бах, Х.В. Глюк, К. Сен-Санс. У літературі Ж. Ротру, Ж-Ф. Мармонтель, П. Метастазіо, Я. Голосовкер («Сказання про титанів»), Ф. Саберхаген («Руки Геракла»).

Отже, основні цикли давньогрецьких міфів засвідчують на-самперед інтерес до світу пригод і випробувань, у якому людина демонструє всі свої чесноти й вади. Мотиви й образи міфічних циклів стали невичерпним джерелом для художніх рефлексій усіх наступних літературних епох.

КРОСВОРД «ПОДВИГИ ГЕРАКЛА»

**По горизонталі:**

2. Слугою якого царя був Геракл?
3. Із якого матеріалу були пера стімфалійських птахів?
4. Кого з героїв звільнив Геракл у підземному царстві Аїда?
6. Хто з богів наслав на покару людям керинейську лань?
7. На чому Геракл переплив з о. Крит до Пелопоннесу?
8. Якого кентавра Геракл мимоволі поранив смертоносними стрілами?
10. Яка богиня переслідує Геракла?
11. Що було знаком влади над амазонками в цариці Іполити?
12. Як назвали Геракла при народженні?
13. Який титан допоміг Гераклові здобути яблука Гесперід?
14. Породження Тіфона й Єхидни, яке спустошувало околиці Немеї.
17. Хто допоміг Гераклу здолати лернейську гідру?

По вертикалі:

1. Як звали собаку велетня Геріона, що пас корів?
3. Яка найбільша винагорода Гераклові за здійснені подвиги?
5. На березі якої річки підземного царства знайшов Геракл Кербера?
6. Ім'я матері Геракла.
9. Ім'я дружини Геракла.
11. До роду якого героя належить Геракл?
15. У якого царя були найбрудніші стаїні?
16. Кому належали коні-людожери, яких мав приборкати Геракл?

ДОВІДКОВИЙ МАТЕРІАЛ ДО ПРАКТИЧНОГО ЗАНЯТТЯ № 1–2

Таблиця

ПАНТЕОН АНТИЧНИХ БОГІВ

<i>№ п/п</i>	<i>Давньогрецька міфологія</i>	<i>Римська міфологія</i>	<i>Обов'язки бога чи богині</i>
1	Зевс	Юпітер	Цар богів і людей, верховне божество
2	Гера	Юнона	Дружина Зевса, цариця богів і людей
3	Посейдон	Нептун	Бог морів
4	Аїд	Плутон, Орк	Бог підземного царства, бог багатства
5	Афіна	Мінерва	Богиня мудрості, покровителька міст і ремесел, богиня справедливої війни
6	Арес	Марс	Бог несправедливої війни
7	Гермес	Меркурій	Бог торгівлі, вісник богів
8	Артеміда	Діана	Богиня полювання
9	Афродіта	Венера	Богиня кохання і краси
10	Гефест	Вулкан	Бог ковальської справи і ремесла
11	Діоніс	Вакх, Бахус	Бог родючості й виноградарства
12	Деметра	Церера	Богиня землеробства й родючості
13	Аполлон	Феб	Бог світла, покровитель мистецтва
14	Гестія	Веста	Богиня домашнього вогнища
15	Геліос	Соль	Бог сонця

<i>№ п/п</i>	<i>Давньогрецька міфологія</i>	<i>Римська міфологія</i>	<i>Обов'язки бога чи богині</i>
16	Ерот	Амур	Бог кохання
17	Ніке	Вікторія	Богиня перемоги
18	Еос	Аврора	Богиня ранкової зорі
19	Селена		Богиня місяця
20	Асклепій	Ескулап	Бог-лікар
21	Пан	Фавн, Сільван	Бог лісів і хащ
22	Мнемозіна		Богиня пам'яті, мати 9 муз
23	Феміда	Юстиція	Богиня справедливості
24	Сілен		Вихователь і наставник Діоніса
25	Геба	Ювента	Богиня юності
26	Сатири		Лісові божества, супутники Діоніса
27	Персефона	Прозерпіна, Кора	Дружина Аїда, дочка Деметри
28	Амфітрита		Дружина Посейдона
29	Танат	Гадес	Бог смерті
30	Еол		Бог вітрів
31	Гіпнос	Морфей	Бог сну і сновидінь
32	Борей, Нот, Зефір, Евр		Боги вітрів
33	Мойри (Клото, Атропа, Лахезіс)	Парки	Богині долі
34	Харити	Грації	Богині чарівності (Ефросіна, Талія, Аглая)
35	Геката		Богиня чаклунства

<i>№ п/п</i>	<i>Давньогрецька міфологія</i>	<i>Римська міфологія</i>	<i>Обов'язки бога чи богині</i>
36	Ахерон, Лета, Стікс, Коціт		Річки підземного царства
37	Німфи: — лімнади; — дріади; — наяди; — ореади		Напівбожества, що втілюють сили й явища природи: — німфи озер; — німфи лісів; — німфи річок; — німфи гір
38	Музи (Парнасида): — Калліопа — Уранія — Кліо — Евтерпа — Талія — Мельпомена — Ерато — Терпсіхора — Полігімнія	Камени	Богині поезії, мистецтва й наук: — муза епічної поезії; — муза астрономії; — муза історії; — муза ліричної поезії; — муза комедії; — муза трагедії; — муза любовної поезії; — муза танцю; — муза священних гімнів
39	Гіменей		Бог шлюбу
40	Кронос (Хронос)	Сагурн	Бог часу

ГОМЕР «ОДІССЕЯ»

Мета: з'ясувати основні питання, пов'язані з розвитком нового, пригодницького типу античного епосу; визначити тематичний зв'язок «Іліади» й «Одіссеї» Гомера, їхні спільні та відмінні риси; окреслити комплекс ідей і мотивів, які зумовили традиційність твору у світовій літературі.

Методичні рекомендації: необхідно зробити стислий переказ змісту «Одіссеї» в читацькому щоденнику, супроводивши його або відповідним коментарем, або схемою маршруту Одиссея із зазначенням ключових проблем (питань), з якими стикнувся головний герой поеми. Це, як й опрацювання критичного матеріалу з «Лексикону античної словесності», дасть змогу краще підготувати одне з письмових завдань практичного заняття (на вибір): скласти план-характеристику головного персонажа поеми (Одіссея або Пенелопи) чи підготувати есей «Гомерівський героя як античний ідеал чоловіка (жінки)». Посилання на зміст «Одіссеї» (цитатація) обов'язкове.

Запитання для обговорення

1. Поема Гомера та її зв'язок із міфами про повернення. «Реконструкція» в тексті поеми історій повернення Агамемнона, Менелая, Нестора.
2. «Слід» «Іліади» в поемі «Одіссея». Специфіка осмислення теми війни у творі.
3. Давня Греція в поемі «Одіссея»: устрій, суспільні взаємини, види людської діяльності.
4. Мораль та ідеологія в поемі: взаємини людей і богів; система моральних цінностей, поняття про винагороду й покарання.
5. Проблеми ідентичності в поемі: «свій» і «чужий» світи; Одиссей у пошуках власного «Я».
6. Художні особливості «Одіссеї».

Список рекомендованих джерел

- Гальчук О. Антична література : навч. посіб. / О. Гальчук. — Київ : Вид-во Київського славістичного університету, 2008. — 220 с.
- Ковбасенко Ю. Антична література : навч. посіб. / Ю. Ковбасенко. — Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2013. — 248 с.
- Лексикон античної словесності / за ред. М. Борецького, В. Зварича. — Дрогобич : Коло, 2014. — С. 178–179.
- Чистякова Н. История возникновения и развития древнегреческого эпоса : курс лекций / Н. Чистякова. — Санкт-Петербург : Изд-во Санкт-Петербургского университета, 1999. — 128 с.
- Шталь И. Художественный мир гомеровского эпоса / И. Шталь. — Москва : Наука, 1983. — 307 с.
- Шалагінов Б. Зарубіжна література: від античності до початку XIX сторіччя: Історико-естетичний нарис / Б. Шалагінов. — Київ : Вид. дім «КМ Академія», 2004. — 360 с.

Різновиди античного епосу

Першими за часом виникнення пам'ятками давньогрецької літератури є поеми Гомера «Іліада» й «Одіссея». Проте вже розмір цих творів, складний сюжет і встановлена поетична техніка засвідчують наявність досить значної догомерівської творчості в архаїчному періоді. Свідчення цього можна знайти в поемах самого Гомера, а також за пізнішими викладами їхнього змісту й посиланнями в античній літературі. Творцями догомерівської поезії були Орфей, Лін, Мусей, Евмолп та інші, чий імена значилися впродовж античного періоду розвитку європейського мистецтва як імена мудреців.

У давньогрецькій літературі розрізнялися такі види епосу, як героїчний, пригодницький, дидактичний, генеалогічний. В основі типології — тематично-змістовий принцип. Поеми «Іліада» й «Одіссея», які приписувалися сліпому співцеві-декламатору

Гомеру, створювалися на основі епічних пісень аедів і рапсодів, що оспівували героїв племені й роду, а також легенд про події минулого в Іонії. «Іліада» є зразком героїчного, а «Одіссея» — пригодницького епосу. Пізніше Гесіодом були створені поема «Труди і дні», що для багатьох поколінь стала зразком дидактичного (повчального), а його ж твір «Теогонія» — генеалогічного епосу, тобто поеми про походження.

«Іліада» та «Одіссея» Гомера як зразки героїчного й пригодницького епосів: історична та міфологічна основи поем

Виникнення епосу було закономірним процесом подальшого розвитку міфології. Тривалий час міфи залишалися суттєвими елементами магічного обряду або релігійного культу. Виконання епічних пісень було суворо регламентованим: їх виконували публічно під час важливих обрядів чи культових або побутових свят. Спеціальною була й техніка виконання: мелодійним речитативом у супроводі музичного інструмента. Пісні виконував *аед*, а пізніше — *рапсод*, який, керуючись власним смаком, комбінував пісні з відомих міфів. Як зазначалось вище, одним із найулюбленіших міфічних циклів давніх греків був цикл, присвячений десятилітній облозі й загибелі могутнього й надзвичайно багатого міста Трої (інакше — Іліона),



Золота маска Агамемнона.

Знайдена Г. Шліманом на розкопках 1876 р.

Названа іменем міфічного царя Мікен

тобто троянський цикл міфів. Його оповіді й лягли в основу «Іліади» — пісні про Іліон (Трою). Подіям, оспіваним у поемі, передувала історія викрадення Прекрасної Єлени, дружини царя Спарти Менелая, брата царя Мікен Агамемнона, історія про яблуко розбрату з напи-

сом «найвродливішій», підкинуте богинею Ерідою на весільному бенкеті Фетіди та Пелея, за яке й розпочалась сварка Гери, Афіни й Афродіти, що відгукнеться в майбутньому і богам, і смертним.

Розповіді про Троянську війну є міфологізованим народною фантазією викладом *історичних подій*. Вожді Мікен вели агресивну зовнішню політику, спрямовуючи її вістря головним чином у бік малоазійського узбережжя. Про це свідчать єгипетські й хетські документи XIV–XIII ст. до н. е., у яких згадуються назви племен, що нападали на Малу Азію — «ахіява» й «данауна» (у гомерівському епосі греки називають себе «ахейцями» і «данаїцями»). На тому місці малоазійського узбережжя, яке займає основну позицію на підступах до проливів, що з'єднують Середземне й Чорне моря, уже в IV тис. до н. е. було засноване поселення (тепер — територія сучасної Туреччини, пагорб Гіссарлик), яке проіснувало до римського панування. Ахейці (можливо, у союзі з іншими племенами Малої Азії) не раз здійснювали напади на Іліон, і цей похід (або декілька нетривалих експедицій) зберігся в пам'яті нащадків як грандіозна багаторічна війна. Передаючись із покоління в покоління, міфологізована історія ахейського часу послужила основою для грецького епосу, остаточне оформлення якого відбулося не раніше VII ст. до н. е. й завершило багатовіковий період існування усної епічної традиції, яка своїм корінням сягає мікенських, а подекуди й домікенських часів. На основі лінгвістичного аналізу встановлено, що «Іліаду» створено не пізніше середини VIII ст. до н. е., а «Одіссею» — не пізніше середини VII ст. до н. е.

Отже, *міфологічною основою гомерівського епосу*, наприклад поеми «Іліада», є окремі епізоди троянського циклу міфів, а «Одіссеї» — один із циклів про повернення героїв Троянської війни додому, так звана «кіклічна» («циклічна») поема.

Як зазначено, в «Іліаді» використано лише окремі фрагменти троянської міфології, тоді як решта міфів цього циклу викладалася в «Кіпрії» Стасіна Кіпрського, що не дійшла до наших днів.

Зі змісту тих міфів можна було дізнатися про причини (звісно, космічного характеру — воля бога Зевса) і привід до Троянської війни (викрадення троянським царевичем Парісом дружини царя Спарти Менелая Прекрасної Єлени, яку йому пообіцяла богиня Афродіта за перемогу в змаганні за титул першої красуні).

Події до «Іліади». На весіллі Пелея та Фетіди (у майбутньому — матері найвідомішого героя Троянської війни Ахілла) розгорілася суперечка між Герою, Афіною й Афродітою за право володіти яблуком із написом «найвродливіший», що підкинула богиня розбрату Еріда. Олімпійці не змогли вирішити цієї суперечки і звернулися до смертного. Ним виявився пастух Паріс, як з'ясується пізніше — троянський царевич. Кожна з богинь запропонувала у разі своєї перемоги щедрі дари, та найпривабливішою для Паріса виявилася обіцянка Афродіти допомогти здобути серце спартанської цариці Єлени. Звісно, яблуко дісталось богині кохання і краси, а дружина царя Спарти Менелая через кілька років — Парісові. Так Троя (Іліон), за міцними мурами якої заховався Паріс і викрадена ним Єлена, опинилася в десятилітній облозі очолюваних царем Мікен Агамемноном ахейських племен, що піднялися на захист честі Менелая, брата Агамемнона. Так у міфах про Паріса відображено мотив відносної сміливості смертного перед богами й демонами. Окрім того, важливо врахувати, що оповіді про Паріса — найвродливішого мужчину Азії, що викрадає найвродливішу жінку Європи Єлену, — прикрашають безрадісну історію давніх воєн й ідеалізують минуле.

Сюжет і композиція поем «Іліада» та «Одіссея». В «Іліаді» розповідається про події десятого, останнього року війни, хоча, власне, падіння Трої не зображується. Часовий проміжок, охоплений у поемі становить всього 51 день, але за насиченістю (чи навіть перенасиченістю) зображення воєнного життя можна скласти уявлення про війни того часу взагалі та перебіг усієї Троянської війни зокрема.

Найславетніший воїн Троянської війни Ахілл посварився з царем Мікен Агамемноном, головним командувачем ахейців (у поемі це тема «гніву Ахілла»). Причиною суперечки стала вродлива полонянка Брісеїда, яку Агамемнон забирає собі. Охоплений гнівом, Ахілл відмовляється битися разом з іншими воїнами й марнує час у наметі. Троянці користуються його відсутністю і відкидають ворогів від стін міста. Найкращий друг Ахілла Патрокл, вдягнувши його обладунки, гине в бою від руки сина троянського царя Пріама Гектора. Тільки це змушує Ахілла повернутися у стрій. У нових обладунках, які спеціально для нього скував бог Гефест, Ахілл викликає на двобій Гектора і вбиває його. Лише після наруги над тілом троянського царевича гнів Ахілла вщухає. Вночі батько Гектора, старий цар Трої Пріам, проникає в табір ворогів і вмовляє Ахілла віддати тіло сина для поховання. На цьому поема закінчується.

Основна сюжетна лінія «Іліади» намічена в 1, 11, 19–22 піснях (всього в «Іліаді» та «Одіссеї» по 24 пісні), а навколо неї розгортається величезна кількість сцен, що збагачують її численними картинами війни. Таким чином, читаючи й аналізуючи



Ф. фон Мач. Тріумф Ахілла (1892)

пісні «Іліади», варто виходити зі специфіки розгортання сюжету: спочатку 1, 11, 16–22 пісні, потім 2–7, 12–15 і, нарешті, 8–9, 23–24 і 10. Тож композиційною особливістю поеми буде розповідь у хронологічному порядку, день за днем, що переривається численними відступами.

Поема «Одіссея» (як і «Іліада», вона написана *гекзаметром*) — один із зразків так званих кікличних поем, присвячених темі повернення грецьких вождів по закінченні Троянської війни. Існувало чимало таких епічних розповідей, наприклад про повернення Агамемнона, Менелая. Одна з них — про Одіссея, царя Ітаки. Чому саме повернення Одіссея на батьківщину перетворилося на цілий міфологічний цикл? Можливо, Одісей став героєм цілого циклу тому, що завдяки йому відбулися найважливіші події війни: саме він розгадав хитрість Фетіди, яка заховала на Лемносі Ахілла; саме він був серед тих, хто власним прикладом надихав грецьких воїнів, коли зазнавав їхній дух; саме Одісей вигадав троянського коня тощо. Проте основна причина криється в тому, що в житті давніх греків настав час прославити не тільки й не стільки фізичну силу, а й людський розум. Одісей був, безумовно, кращим претендентом серед давньогрецьких героїв, який увійшов у світову культуру як «хитромудрий». Саме тому його ім'ям і названа «Одіссея».

На відміну від «Іліади», яка є поемою про один із епізодів Троянської війни, в «Одісеї» розповідається про мандри царя Ітаки Одіссея тривалістю в 10 років і про його повернення на батьківщину після падіння Трої. При цьому розповідь ведеться не в хронологічній послідовності, а містить численні відступи й повернення до початкової точки. Так, перші роки плавання зображуються лише в 9–12 піснях, коли Одісей розповідає про них на бенкеті в царя феаків Алкіноя. До цього він побував на острові циклопів, у чарівниці Кірки (Цірцеї), у царстві Аїда, де дізнавався про своє майбутнє. Потім Одісей потрапив на острів німфи Каліпсо, де і перебував 7 років. Саме з цього мо-

менту й розпочинається поема. Далі події перериваються радою богів, розповіддю про пошуки, які провадить син Одиссея Телемах, відплиттям героя з острова Каліпсо, картиною кораблетрощі, через яку Одиссей опинився у царстві феаків, де його знайшла донька царя Навсікая.

Починаючи з 13 пісні й до кінця поеми, дається послідовне та ясне зображення подій: феаки доправляють Одиссея на рідну йому Итаку, де він розправляєтья з нареченими, які всі ці роки марно сподівалися на прихильність Пенелопи; придушує бунт і, нарешті, щасливо живе зі своєю сім'єю після 20 років розлуки. При цьому власне подія в поемі охоплює 40 днів, проте автор спромігся за допомогою складних композиційних прийомів розповісти, що сталося через 10 років після того, як загинула Троя, тобто про всі довгі роки мандрів і пригод Одиссея.

Отже, на відміну від «Іліади», «Одиссея» композиційно більш складна:

— пісні поеми мають новелістичний (відносно самостійний) характер, а сама оповідь нагадує «кільцеву» схему;

— оповіді про теперішнє перериваються згадками про минуле (ретроспективна композиція);

Важливо відзначити й певні світоглядні моменти, втілені в «Одиссеї». Головний герой проходить усі етапи відновлення належної гармонії індивіда й універсуму: Одиссей хоче утвердитися на суходолі, а не задовольнитися кораблем; прагне людського оточення, а не страховиськ, людожерів, чаклунів і розбійників, тому навіть відмовляється від запропонованого німфою Каліпсо безсмертя; гостинність феаків не може замінити йому рідної Итаки; а на Итаці він ще мусить ствердитися як господар дому, батько Телемаха, чоловік Пенелопи. Лише тоді залишаться позаду всі випробування, гармонія людини й універсуму повністю відновиться. Інакше кажучи, сюжет поеми певною мірою є художнім втіленням давнього обряду ініціації, тобто посвячення. Цей обряд передбачав складне випро-

бування юнака, перш ніж дозволити йому посісти певне місце в спільноті дорослих. Випробовувалися його фізична сила, розум, моральність. Після цього юнак вважався повноцінним членом роду, служити якому він мав усе подальше життя. У поемі мандри Одиссея сповнені небезпечних подій, що характерно для ініціальних випробувань, а кінцева мета — повернення на рідну Ітаку — відбивала головну спрямованість ініціації на інтеграцію в рід.

Водночас Одисей — символ безмежного прагнення людини пізнавати, образ породжений досвідом колонізаторства давніх греків і символ людини цивілізації загалом. На думку А. Боннара, в Одисееві виявляється «[...] не тільки прагнення до наживи, а й властива грецькому народу безмежна допитливість щодо світу та його чудес. Бажання побачити дивовижне в Одиссея настільки сильне, що він ніколи не може чинити йому опір. Навіщо б інакше він пробирався до печери циклопа, незважаючи на застереження супутників. Одисей пояснює це не тільки тим, що розраховує переконати циклопа піднести їм дари гостинності, як наказує чинити звичай, а головним чином подивитися на ту дивну істоту, велетня, який “не їсть хліба”. Так само він хоче побачити Цірцею або почути сирен. В Одисееві яскраво виражене відчуття здивування перед явищами світу та їхньою сутністю. Як і всі древні, він переконаний, що природа наповнена дивами, і лякається їх, — саме цей страх і народжує чудовиська. Та все ж таки йому кортить подивитися самому, він хоче приникнути в таємниці природи й заволодіти ними. Урешті, йому потрібно підпорядкувати собі природу й над нею запанувати».

Отже, фантазія Гомера залежала не стільки від персональної уяви, скільки від генетичної родової пам'яті, від підсвідомих психологічних мотивів, закорінених у глибинах колективної підсвідомості. Саме це дало змогу авторові розробити універсальні та психологічно всеохопні сюжетні моделі, що пережили століття.

Давня Греція в поемах Гомера

В «Іліаді» й «Одіссеї» втілена вся повнота життя стародавніх греків. Історичним та соціально-політичним тлом поем є Кріто-Мікенська епоха і, як уже зазначалося, події XIII–XII ст. до н. е. Зображений соціально-історичний період далекий від наївного й примітивного общинно-родового колективізму. Він характеризується ознаками досить розвинутої приватної власності та приватної ініціативи в рамках родової організації.

У поемах Гомера зображена перехідна епоха від родинно-общинного до рабовласницького суспільства:

— суспільство поділено на *стани* — сукупність людей, об'єднаних за якоюсь суспільною чи професійною ознакою на ґрунті або юридичних узаконень, або звичаєвого права. Є прошарок, немислимий у родовій общині, — жебраки (так, Одіссей, перодягнений жебраком з'являється у своєму домі);

— справжня *торгівля* згадується дуже рідко, але вона вже існує;

— рівень *ремесла* надзвичайно високий (опис щита Ахілла, жіночі прикраси тощо);

— в «Іліаді» *рабство* має ще патріархальний характер, тоді як в «Одіссеї» зростає відчуження раба від господаря. Рабів-чоловіків набагато менше, ніж рабинь-жінок. Усі ремісники — вільні. Праця раба й праця вільного в епосі диференційована дуже мало. Навіть царі не гребують фізичною працею: дочка царя Алкіноя Навсікая пере білизну, Пенелопа займається ткацтвом, батько Одіссея Лаерт доглядає виноградник тощо;

— щодо організації *влади*, то елементами верховної влади в зображенні Гомера є басилевс (цар), буле (рада старійшин, якій належить адміністративно-судові функції) та агора (народні збори). Тут очевидне падіння царської влади й зародження аристократичної республіки, що стане характерною для майбутньої рабовласницької держави.

Таким чином, зображене суспільство зберігає ознаки родо-вої общини, але як рудименти. Водночас це ще не суспільство з поділом праці на вільну й невільну, із класичною формою рабства та необмеженою владою царя. Отже, це перехідна епоха від родинно-общинного до рабовласницького суспільства.

Художні особливості епосів

Епос Гомера належить до розвинутого героїчного епосу, якому властиві такі *характеристики*:

- співвіднесення з якою-небудь важливою історичною подією далекого минулого, із якою асоціюються соціальні взаємини того часу, коли епічна поема оформлюється як художнє ціле;
- помітне прагнення усунути казкові риси, властиві раннім стадіям «богатирського» епосу;
- наділення головного героя епосу ідеальними рисами;
- наявність «божественного плану»: події, які відбуваються внаслідок природних прагнень і самостійних вчинків людини, сприймаються водночас як призначення долі або богів. У Гомера вплив богів є передачею через зовнішнє внутрішнього стану героїв.

Художні особливості гомерівського епосу: об'єктивність, речове зображення життя (мімезис), монументальність, героїзм, традиційність, ідеалізація давніх часів, врівноважений спокій оповіді й пов'язана з ним уповільненість (ретардація), епічний простір; епітети, порівняння, повтори, епічні формули, промови; поєднання ліричних і драматичних моментів.

Таким чином, у поемах Гомера поєднуються риси раннього (суворого) й пізнього (вільного або змішаного) епічних стилів.

Прогресивні тенденції в поемах Гомера:

- *антивоєнна*. Гомер визнає тільки війну справедливу, тобто таку, яка може захистити свободу й незалежність мирних народів. Крізь «Іліаду» незримо проходить думка про неприйняття автором таких рис героїв, як самодурство, звірство, почуття помсти (наприклад, Гомер зображує моральну поразку

Ахілла перед Приамом, сина якого він убив; у поемі Аполлон і Зевс осуджують поведінку Ахілла; Посейдон і Нестор — Агамемнона). Стихійний героїзм «Іліади» помітно критикується і йому протиставляється герой нового типу — Гектор. Гомер осуджує війну в негативному образі Ареса; критиці походу Нестором, Гектором і навіть Ахіллом. Війна визнається лише за умови її морального виправдання. Але цю тенденцію треба оцінювати в контексті всієї гомерівської творчості, враховуючи загальноепічну ідеологію, згідно з якою війна трактується як загальноісторична або навіть загальнокосмічна необхідність. Отже, творчість Гомера засвідчує рух від стародавнього дикунства й варварства до цивілізації;

— *мирного будівництва життя*. Найкраще це видно на прикладі «Одіссеї», де автор акцентує на мирному, а не воєнному побуті, як в «Іліаді»;

— *антиаристократична*. І царі, й аристократи в Гомера ведуть досить демократичний спосіб життя і не раз зазнають критики (Ферсіт називає Одіссея зрадником і боягузом). В «Одіссеї» зображений гомерівський ідеал царської влади: сполучення багатства, слави й розкошів царського життя з високим морально-правовим авторитетом. І Ахілл, і Агамемнон все-таки зважають на думку народних зборів. А Одісей постає як зразковий воїн і вождь. Царі та їхні родини працюють фізично: Лаерт доглядає виноградник, брати Кассандри і племінник Приама Еней — пастухи, Одісей — тесля, Пенелопа, Єлена, Арета — ткалі, а Навсікая пере білизну. Щоправда, антиаристократичною є лише тенденція;

— *патріотизм, любов до батьківщини* є провідним мотивом обох поем;

— намічається у поемі й *антиміфологічна тенденція*: перехід від міфології до поезії; художня розробка міфів; іронічно-сатиричне зображення божественного й героїчного світів.

Таким чином, гомерівському епосу властиві цивілізаторство, гуманізм, моралізм й естетизм.

«Гомерівське питання»

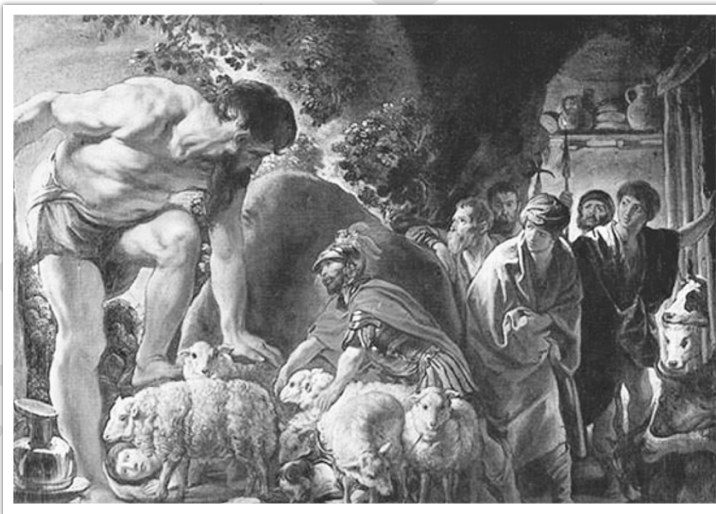
Питання про побутування і походження поем та особистість автора є складною проблемою, відомою в науці як «гомерівське питання». Отже, «гомерівське питання» — це комплекс питань, які постали в перебігу аналізу поем «Іліада» й «Одіссея» та осмислення проблеми особистості автора. Ще перші коментатори «Іліади» й «Одіссеї», які працювали в бібліотеці Олександрії, відзначали численні суперечності поем сюжетного, культурно-соціального, релігійно-міфологічного та мовного характеру. Вони й породили сумніви щодо Гомера як автора цих творів.

Зокрема, суть *сюжетних суперечностей* полягає у такому:

- 1) у поемі «Іліада» тема «гніву Ахілла», намічена в 1 пісні, і «рішення Зевса» забуваються. Про реальний розвиток цієї теми можна говорити лише в 11 пісні, але Ахілл включається в битву тільки в 19 пісні. У 2 пісні Зевс закликає до бою Агамемнона й обіцяє успіх, але бій не відбувається. У поемі також наводиться кілька поєдинків, які нічим не закінчуються: двобій Паріса й Менелая, Главка та Діомеда, Аякса й Гектора. В «Іліаді» розповідається про стіну навколо грецького табору, потім виявляється, що її немає, пізніше замість стіни автор вказує на рів. Помітна невідповідність тривалості доби в поемі. Так, у 11–18 піснях Гомер розповідає про третій день битви. У 5 пісні Менелай вбиває пафлегонського вождя Пілемена, а в 13 пісні Пілемен оплакує загиблого сина. У 15 пісні Гектор вбиває Схедія, а в 17 пісні Гектор ще раз вбиває того ж фокейського вождя. Подібних протиріч можна знайти в «Іліаді» достатньо;
- 2) поемі «Одіссея» притаманна більша композиційна стрункість, ніж «Іліаді», тому суперечностей сюжетного плану в ній менше, але і їх вистачає. Поема відкривається радою богів, на якій розв'язується питання повернення Одиссея до дому, що затяглося на 10 років. Виходить, потрібно це зробити негайно, але Афіна відпроваджує Телемаха шукати батька

саме тоді, коли Одисей прибуває на Ітаку. Телемах відвідує Нестора та Менелая й, нічого не дізнавшись про батька, мандрує десь і невідомо яким чином опиняється на Ітаці. Наповнені суперечностями поради Афіни Телемаху й так само невмотивовані його вчинки. Пісні про шлях в Аїд женихів, вбитих Одисеем, і про повстання на Ітаці справляють, на думку науковців, враження приєднаних механічно.

Культурно-соціальні суперечності. Не тільки зовнішній, а й внутрішній аналіз поем «Іліада» й «Одіссея» наштовхує на думку про далеко неповну єдність і злагодженість у картинах культури й соціального розвитку. Основною суперечністю є те, що зображена в Гомера культура — це так звана мікенська (безформний шкіряний щит, бронзова зброя, мотиви бика та лева, взяті з мікенського мистецтва; різна художня промисловість — кубок Нестора, сережки Пенелопи, перев'язі Геракла тощо), але авторові знайома й більш пізня культура (обробка заліза, розкішні мікенські й більш скромні палаці Ітаки). Влада царя то прославляється, то зводиться до військової функції



*Я. Йорданс. Одисей у печері Поліфема
(перша половина XVII ст.)*

і трактується досить зневажливо. Народ і воїни також зображуються по-різному: вони то мовчазні виконавці, то повстають проти царів і критикують; то безстрашні борці за свій народ, то вередливі й дратівливі люди, яким байдужа народна війна і які радіють загибелі своїх співвітчизників.

У поемах особливо виразні *релігійно-міфологічні суперечності*. Передовсім це стосується образу Зевса. Він нерішучий, не знає, що твориться у його царстві, легковірний, безпринципний, навколо нього постійні сімейні й домашні інтриги; моральний авторитет Зевса надзвичайно низький, а говорячи про своє верховенство, він посилається лише на фізичну силу.

Боги в поемах зображені в постійних чварах, шкодять та обдурюють одне одного. Суперечливим є і їхній зовнішній вигляд, і поведінка. Наприклад, Афіна в «Іліаді» така сильна, що ледве не розтрощує колісницю Діомеда, а в «Одіссеї» — зовсім «земна», більш схожа на тітоньку Одіссея, із якою він поводить себе не вельми тактовно. Аполлон та Арес позбавлені честі й совісті, їх критикують і викривають самі смертні. Суперечливі й уявлення Гомера про душу та її загробну долю: з одного боку, душа — це безсила тінь, позбавлена пам'яті, почуття і слова. З іншого — в Аїді є душі з пам'яттю, і мовою, і розумом, і навіть мудрістю, для цього їм (душам) не потрібно напиватися тваринної крові, як у першому варіанті.

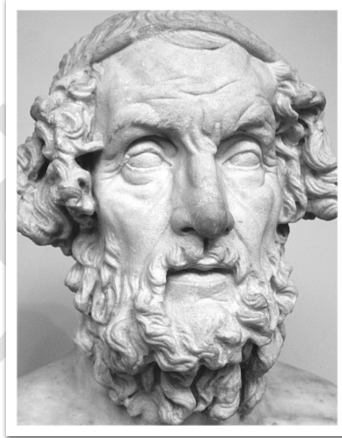
Мовні суперечності. Мова гомерівських поем в основному іонійський діалект. Однак в обох поемах є вкраплення еолійського діалекту та аттичних елементів. Це породжує багато питань: у чому причина таких змішувань діалектів, чи існувало подібне змішування у дійсності й чи не є мова Гомера відображенням якогось особливого діалекту. Якщо ж це явище штучне, надумане, то де, як і чому утворилося, яка його історія, значення і мета? На жаль, поки що ці питання риторичні.

Усі перелічені суперечності є підґрунтям однієї надзвичайно складної проблеми, а саме — *«гомерівського авторства»*: хто був автором поем, що це був за поет, у який час жив і творив?

У науковому світі до тепер немає єдиної думки щодо авторства «Іліади» та «Одіссеї». Поєми приписують Гомеру, але ні авторство, ні його особистість не підтверджені в історії незаперечними фактами. Обмаль інформації завжди провокує народження домислу, легенди. Так сталося і з Гомером, що спричинило виникнення «гомерівського питання» і версій його розв'язання.

Біографія Гомера невідома. Деякі вчені вважають, що він жив у IX ст. до н. е., інші — у VII ст. до н. е., а ймовірною датою складання поем — VIII ст. до н. е. За честь називатися батьківщиною Гомера сперечалося кілька міст Давньої Греції, а легенда його життя стала розповіддю про нелегкий шлях поета взагалі. Позаяк слово «гомер» означає «сліпий», то це дало привід вважати, що Гомер був воїном, який у результаті поранення осліп і пізніше став поетом. Або ж припускати, що «гомер» — це загальна назва незрячих співців (на кшталт українських кобзарів і лірників). У розпорядженні вчених є 9 античних біографій Гомера, наповнених вигадкою. Серед тих, хто займався біографією Гомера, Геродот і Плутарх, Піндар і Стесімброд, Страбон, Овідій, Кратес, Ератосфен. Більшість вважає, що автор «Іліади» та «Одіссеї» походив з місцевості поблизу Смірни, де існував культ Гомера. У найдавніших згадках про поета вказується і місце смерті та поховання — о. Іос біля Фери.

Якщо ж узагальнити традиційний образ Гомера, то в Греції він існує майже 3000 років і зводиться до образу сліпого й мудрого (а за Овідієм, ще й бідного) співця, мандрівного рапсода. Каллін, перу якого належить перша згадка про Гомера, приписував йому не тільки авторство «Іліади» та «Одіссеї»,



*Бюст Гомера
в Музеї класичної скульптури*

ай «Фіваїди». Інші це заперечували, а дехто взагалі не вірить в існування Гомера. Уже в античності точилися суперечки навколо особистості Гомера та його поем. Критики, філософи й риторичні у своїх судженнях розділилися на прихильників та опонентів Гомера, інші (Зенодот Ефеський, Арістофан Візантійський та Аристарх Самофракійський) аналізували поеми з філологічного погляду. Перший з них — Зенодот — і поділив їх на 24 пісні.

У праці «Поетика» Арістотель формулює загальне ставлення до Гомера: піднімається над різними суперечностями поем, а поціновує останні передовсім з естетичного погляду, відзначаючи художній реалізм згаданих творів. При цьому філософ наголошує, що цей реалізм свідомий: зображення того, що є «*характерним для життя, а також і того, що приховано у ньому у вигляді "можливостей" і що розгортається поетом у художню дійсність. У поемах нелогічне непомітне, а дивовижне — приємне*». Цю властивість гомерівського зображення дійсності Арістотель назвав *мімезисом*.

У XVIII–XIX ст. розпочався новий етап «гомерівського питання». Великий внесок у дослідження проблеми належить Ф. Вольфу, який у 1795 р. у «Пролегоменах до Гомера» (тобто вступі до Гомера) висунув гіпотезу про фольклорне походження поем, порушивши цим панування теорії одноосібного авторства Гомера. Він заперечував авторство Гомера й обґрунтовував тезу, що його поеми — зібрання окремих пісень різними поколіннями аедів. Відтоді в науці склалося три основні теорії з цієї проблеми: «теорія малих пісень» (аналітична), «теорія основного зерна», «унітарна теорія».

«*Теорія малих пісень*», або «*пісенна теорія*» (К. Лахман, А. Кехлі). За цією теорією, поеми роздроблюються на окремі пісні, погано пов'язані між собою. К. Лахман вважав, що твори виникли як спорадичні комбінації окремих пісень. Прихильників цієї теорії ще називають «аналітиками».

«*Теорія основного зерна*» (автори — Г. Герман, Дж. Грот) високу вченню про первісну «Іліаду» чи «ПраІліаду» (за Дж. Гротом,

«Ахіллеїда»), яка заклала межі й зразки для накопичення нових епізодів. Г. Герман вважав, що якийсь невеликий за обсягом прототип сюжету з часом став спонтанно «розростатись» за рахунок інших пісень. Ця теорія є своєрідним компромісом між «теорією малих пісень» і «теорією одноосібності», що існувала до кінця XVIII ст., за якою автор поем — Гомер. І перша, і друга теорії — із розряду теорій «індивідуальної творчості».

«Унітарна теорія», або «теорія єдності» (один із представників — Л. Ергардт). «Унітарії» утверджують ідею органічної еволюції поем, тобто є прихильниками теорії колективної творчості (за аналогією до зразків фольклору). Вважають, що поеми виникли у формі розповідних міфів, які протягом століть ускладнювалися, варіювалися і видозмінювалися, поки нарешті не з'явився один обдарований рапсод (ним міг бути й Гомер), який надав цим численним пісням цілісності й естетично довершеної форми.

Дискусія навколо Гомера та його безсмертних творів триває і сьогодні. І хоч розв'язати це питання за браком конкретних фактів просто неможливо, сучасна наука все більше схиляється до думки «унітаріїв», вважаючи Гомера автором «Іліади» й «Одіссеї», який використав для написання, імовірно, більш давні пісні, спираючись на епічні традиції та діючи за єдиним планом.

Уже в античності гомерівський епос став об'єктом наслідування. Спочатку — серйозного, у вигляді «гомерівських гімнів» (культових пісень, призначених для прославлення богів і їхніх діянь, як «Гімн Деметрі», «Гімн Аполлону»), а пізніше — сатиричного, відверто пародіюючи його (поєми «Маргіт», «Війна мишей і жаб»).

СОФОКЛ «ЦАР ЕДІП»

Мета: ознайомитись із творчістю Софокла як представником другого етапу розвитку класичної давньогрецької трагедії; визначити основні питання, порушені Софоклом у трагедії «Цар Едіп», проаналізувати образ Едіпа як образ ідеального громадянина «доби Перікла» та визначити його потенціал у наступних періодах світової літератури.

Методичні рекомендації: опрацювання матеріалу щодо походження давньогрецького театру необхідне для з'ясування внеску Софокла в розширення проблематики й поетики трагедії; важливо визначити роль фіванського циклу міфу в драматургії Софокла й художню розробку автором проблеми пізнання, долі, відповідальності за скоєне тощо; до початку практичного заняття виписати цитати, що характеризують царя Едіпа (з коментарем).

Запитання для обговорення

1. Творчість Софокла в контексті еволюції давньогрецької драматургії. Особливість драматургічного методу Софокла.
2. Фіванський цикл міфів і сюжет трагедії «Цар Едіп».
3. Образ Едіпа у світлі проблематики трагедії.
4. Людське й божественне, особисте та колективне у трагедії.
5. Трагедія людської свідомості в «Царі Едіпі».

Список рекомендованих джерел

- Йегер В. Вершина и кризис аттического духа. Трагический человек Софокл [Електронний ресурс] / В. Йегер. — Режим доступу : <http://antique-lit.niv.ru/antique-lit/articles/jeger-sofokl.htm>
- Пашенко В. Антична література : підруч. / В. Пашенко, Н. Пашенко. — Київ : Либідь, 2001. — 718 с.

- Шевцов С. Власть как знание в трагедии Софокла «Царь Эдип» / С. Шевцов // Вісник ДНУ. Серія: Філологія. — 2006. — № 220 (Вип. 45).
- Шкаруба Л. Величчє Едипа, совєсть, тяжкий путь познания / Л. Шкаруба // Зарубіжна література у школах України. — 2006. — № 6. (Вип. 21).
- Франко І. Едіп — цар / І. Франко // І. Франко. Зібр. творів : у 50 т. — Т. 8. — Київ : Наук. думка, 1977. — С. 459–463.
- Ярхо В. Трагический театр Софокла. Ч. 11 [Електронний ресурс] / В. Ярхо. — Режим доступу : <http://antique-lit.niv.ru/antique-lit/articles/yarho-tragicheskij-teatr/sofokl-11.htm>

Походження давньогрецької трагедії

Зародження і розвиток античної драми пов'язані з так званим класичним періодом давньогрецької літератури, який припадає на V–IV ст. до н. е. У цей час грецьке рабовласницьке суспільство переживає період свого найвищого економічного, політичного, культурного розквіту, який тісно пов'язаний з Афінами, що стали центральним полісом держави. У сфері літератури перевага Аттики, центром якої були Афіни, була настільки значною, що цей період отримав назву *аттичний*. Одним із найбільших досягнень тогочасного античного суспільства стала афінська демократія. Навіть при названих вище недоліках полісної системи взагалі й демократичного полісу зокрема («зрівнялівка», нетерпимість до інакомислення тощо) афінська демократія характеризувалася переплетенням колективної полісної солідарності зі значною самостійністю індивіда.

Час могутності афінської держави й разом з тим завершення демократизації державного ладу Афін припадає на 50–30-ті роки V ст. до н. е., що дістав назву від імені лідера поліса Перікла. Отже, вік Перікла — епоха внутрішнього розквіту Греції. У ці ж роки відбулася війна між Афінами й Спартою (Пелопоннеська

війна), що розкрила суперечності між рабами та рабовласницькою общиною й протиріччя всередині поліса. За час правління Перікла Афіни стають центром грецького мистецтва: активне будівництво, розвиток архітектури (Парфенон, Пропілей, Ерехфійон), організовується школа скульптора Фідія. У місті процвітає філософія: критика системи олімпійської міфології і релігії Ксенофана, філософія Анаксагора, «стихийний матеріалізм» Демокріта, розпочинається софістичний рух. Афінська демократія створює літературу, глибоко відмінну від тієї, яка розвивалася в аристократичних общинах або при дворах тиранів. Література аттичного періоду звернена до народу, до колективу афінських громадян і розробляє породжені соціальним та політичним життям поліса питання.

Основна тема аттичної літератури епохи розквіту — показ шляхів людської поведінки у важливих питаннях полісного життя. Основні риси літератури: близькість до народу, глибока насиченість актуальною проблематикою, монументальність, гуманізм. У цих умовах ні лірика, ні епос не змогли зберегти своєї провідної ролі. Тож центральне місце посідає драма, зображення конфлікту, дії. Поряд з епосом Гомера антична драма є найвизначнішим внеском греків у скарбницю світової літератури.

Основні види античної драми (трагедія, комедія, драма сатирів) розвинулися в рамках культу бога Діоніса як один із елементів його свят. Становленню драми передувала обрядова драма, характерною рисою якої є перерядження, переодягання (маски звірів, духів і мерців — «предків»). Мімічні ігри з перерядженням відіграють велику роль у землеробських культурах. Зразком грецького культового дійства може бути священна гра під час містерій на честь Деметри в Елевсині, де розігрувалися сцени викрадення Аїдом Персефони, блукання Деметри в пошуках доньки, повернення Персефони на землю й оновлення у зв'язку з цим природи; зображувався шлюб Деметри та Зевса. Проте елевсинські містерії були радше святом для обраних: брати участь у них могли лише знатні громадяни, а за

розголошення таємниці елевсинських містерій загрожувало вигнання з міста або навіть смерть. Тому з часом серйозному й величому культу Деметри склав конкуренцію культ іншого бога — бога виноградарства й творчих сил природи Діоніса.

Культ Діоніса (Вакха) був дуже багатим на мімічні елементи. Втіленням бога (фетишем) вважали дерева або виноградну лозу, тварин — бика, козла, а також фалос — символ родючості. Найбільш примітивні форми культу Діоніса збереглися у Фракії, ознаки якого: нічні «радіння» жінок; флейти й тимпани як музичний супровід; костюми сатирів і вакханок (або «менад» — несамовитих), які, згідно з міфологією, були супутниками бога Діоніса; ритуальне поїдання тварини, що уособлювала бога виноградарства. Із Фракії культ поширився всією країною, відтиснувши на другий план культ Деметри. Із суворого й жорстокого культу, що спочатку навіть вимагав людських жертв, він перетворився у більш спокійний і став релігією селянства.

У другій половині VI ст. до н. е. були встановлені свята на честь Діоніса (вакханалії), що увійшов до системи олімпійських богів як син Зевса й фіванки Семели. За міфом, бог народився тоді, коли на прохання Семели (а їй «підказала» це ревни-



Н. Пуссен. Вакханалія (1620-ті роки)

ва Гера) до неї з'явився Зевс у всій своїй божественній красі, із громами й блискавками. Семела загинула, а її щойно народжене, але недоношене дитя Зевс зашив у своє стегно, звідки через належний час і з'явився на світ майбутній бог. Виходило, що Діоніс ніби двічі народився, що логікою міфу пов'язувалося з виноградною лозою. За ним закріпили функції бога виноградарства, родючості та сп'яніння. Багатогранність образу Діоніса (за міфом, він успадкував два темпераменти: грізний та бурхливий від Зевса й ніжний та люблячий від матері, що виявилось в його екстатичній поведінці) знайшла втілення у встановленні низки свят (вакханалій), що лягли в основу драми.

Види драми — трагедія і комедія — у своєму розвинутому вигляді стали найважливішими знаряддями для постановки проблем, що хвилювали афінську аристократію. Щодо драми сатирів, то вона не відіграла самостійної ролі й була лише додатком до вистав трагедії.

Обов'язковим елементом культу Діоніса було виконання хором гімнів на честь бога виноградарства — *дифірамбів*, що з часом набуло форми змагань. Дифірамбічний хор розташовувався півколом і складався із 50 хоревтів, дібраних за віком і статтю (наприклад, хор юнаків, хор літніх жінок тощо). На чолі хору стояв заспівувач — корифей (або ексархос). Окрім дифірамбічних хорів були старовинні сатирівські, учасники яких переодягалися на сатирів.

Отже, переодягання, змагання у вмінні виконувати дифірамби на честь Діоніса й інсценізація міфічних сюжетів — три «кити» свят на честь бога виноградарства, на основі яких і постанала давньогрецька трагедія.

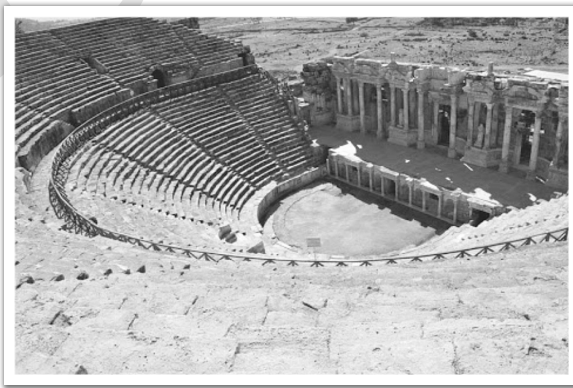
Слід зазначити, що слово «трагедія», яке буквально означає «пісня козлів» (від «трагос» — козел й «оде» — пісня), виникло від зовнішнього вигляду заспівувачів дифірамбів, що переряджувалися у сатирів, козлоногих супутників Дафніса. Таку думку висловив свого часу Арістотель у знаменитій праці «Поетика». Загалом питання походження давньогрецької

трагедії належить до найбільш складних в історії античної літератури. Одна з причин цього полягає в тому, що «Поетика» Арістотеля є єдиною науковою працею того періоду, а більш пізні дослідники не в усьому погоджуються зі славетним вченим, а то й висловлюють свої теорії, що потребують додаткових підтверджень.

Давньогрецький театр та організація театральної справи

Театр у Давній Греції був державним закладом, і організацію театральних вистав брала на себе держава, призначаючи для цієї мети спеціальних осіб. Драми ставилися тричі на рік у свята на честь бога Діоніса: на Малих, або Сільських, Діонісіях (у грудні-січні), на Лінеях (у січні-лютому) і на Великих, або Міських, Діонісіях (березень-квітень). У часи правління Перікла найбільш бідним громадянам навіть виплачувались спеціальні «видовищні» гроші для відвідування театру (*теорікон*).

Драматичні вистави проходили у вигляді змагань (агону) драматургів, хорегів і акторів. В агоні брали участь 3 трагедійних, а пізніше й 3 комедійних поети. Кожен із трагіків мав показати 4 п'єси: трагедійну трилогію й одну сатирівську драму. Трагедії, пов'язані одним сюжетом, і сатирівська драма складали театральну трилогію. Автори комедій представляли по одному твору. Змагання відбувалися протягом 3 днів. До участі допускалися тільки нові твори. Дозвіл на постановку п'єси драматург одержував від



Театр Діоніса в Афінах

архонта (епоніма) — вищої посадової особи в Афінах. Він також давав драматургам дозвіл набирати хор і протагоніста.

Всі грошові витрати брав на себе *хорег* (прообраз мецената). Він наймав хор, корифея, орендував приміщення для репетицій. Для драматичного агону потрібно було 6 хорегів, адже в кожного драматурга був свій хор. Члени хору (у трагедійному хорі їх 12–15, у комедійному — 24) називалися *хоревтами*, а заспівувач хору — *корифей*. Залежно від виконуваної ролі акторів називали *протагоністами* (виконавець головних ролей), *девтерагоністами* (ролі другого плану) і *тритагоністами* (виконавець епізодичних і жіночих ролей). Акторами, як і глядачами в театрі, були лише чоловіки.

У давньогрецькому театрі активно використовувалися маски (тільки трагічних настроїв елліни налічували 28). Щоб поновити порушену пропорцію між головою, яку збільшувала маска, і тулубом актора, драматург Есхіл увів *котурни* — черевки на високих підборах, ходулі. Актори й хор з'являлися у розкішному традиційному одязі — *хітонах* і *хламидах*. Певний колір хламиди (плаща) визначав відповідну соціальну приналежність персонажа, його вік і стать. До акторів висувалися високі вимоги: вони мали володіти гучним голосом, чітко декламувати, вміти співати, танцювати, грати на музичних інструментах. Особлива увага приділялася рухам і жестам, завжди повільним й урочистим. І хорегі, і актори, і хоревти під час підготовки до вистав звільнялися від військової служби. Суддями на драматичних змаганнях були виборні особи. Для переможців були визначені 3 нагороди, а хорег міг встановити (але власним коштом) собі пам'ятник на ознаменування перемоги.

Структура й проблематика давньогрецької трагедії

Головними героями в трагедіях були боги та міфологічні герої. Особливістю еллінських богів було те, що стародав-

ні греки створили їх за образом і подобою людей, наділили всіма людськими якостями, почуттями й навіть вадами. У самому характері еллінів прагнення до самопізнання було значно глибшим, ніж в інших народів. І створюючи подібних до себе богів, наділяючи їх людськими рисами й емоціями, вони тим самим намагалися краще пізнати себе, вдосконалити своє єство, наблизити до себе богів. Трагічні поети використовували міфи і, якщо цього вимагали їхні ідейно-художні задуми, сміливо йшли на деякі зміни в них. Отже, сюжетною основою давньогрецької трагедії є міфологія.

Зв'язок античної драми з міфом простежується на різних рівнях: сюжетному, тематичному, лексико-стилістичному. Але рецепціювання міфологічного матеріалу змінювалось протягом усієї історії розвитку античної трагедії. Хронологічно послідовне ставлення до міфу в трьох давньогрецьких трагіків Есхіла, Софокла й Евріпіда підтверджує цю тенденцію: Есхіл, батько давньогрецької трагедії, прямо запозичував міфи, Софокл переосмислював міфологічний зміст, а для творчості Евріпіда характерною була критика міфів. Таким чином, у театрі остаточно завершився процес десакралізації культу й естетизації міфу, що розпочався в Гомеровому епосі.

Особливості поетики античної трагедії: мінімум акторів (від 1 до 3), наявність хору та його активна роль у розвитку дії. Трагедія складалася із таких елементів: пролог, парод, епісодій, стасим, комос, ексод (*табл. 1*). Ці частини трагедії чітко простежуються у творах Есхіла, Софокла та Евріпіда.

У Новому часі вчення про катарсис викликало чимало тлумачень, які можна звести до двох основних напрямів. Одні (Г.Е. Лессінг, Г.В.Ф. Гегель) тлумачили катарсис у моральному розумінні — «трагедія ошляхетнює почуття». М. Бернайс шукав пояснення катарсису в медичній сфері, де його суть полягає в збудженні афектів із метою їх розрядження. «Катарсис» Арістотеля близький до «медичного» тлумачення. Слідом за ним З. Фрейд вживав поняття «катарсис» у ролі механізму пси-

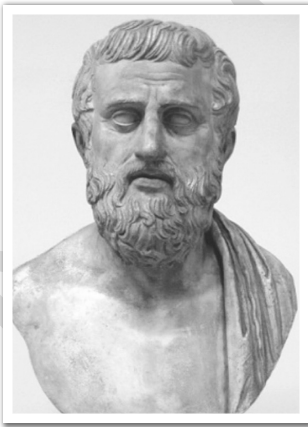
хоаналізу й психотерапії. Сучасні дослідники вважають, що катарсис є ключовим поняттям класичної теорії трагічності.

Таблиця 1

СТРУКТУРНІ ЕЛЕМЕНТИ ТРАГЕДІЇ

<i>Елемент</i>	<i>Зміст</i>
Пролог	Діалог двох акторів, у якому нагадувався зміст міфу, що лежав в основі твору. Пролог відбувався до появи хору
Парод	Пісня, що звучить після з'яви хору
Епісодій	Діалогічна частина трагедії, у якій разом із акторами брали участь і корифей, і окремі хоревти
Стасим	Урочиста пісня хору, яку виконували стоячи на орхестрі
Комос	Пісня-плач, адже трагедія завжди закінчувалася або смертю героя, або новими нещастями для нього. Комос звучав у момент драматичної розв'язки хором разом з актором
Ексо́д	Заключна пісня хору

Як уже зазначалось, з іменами трьох великих давньогрецьких трагіків Есхіла, Софокла та Евріпіда пов'язують три етапи розвитку трагедії. Зупинимось на творчості Софокла, яка знаменує другий етап.



Бюст Софокла

Софокл (496–406 рр. до н. е.) — драматург епохи розквіту афінської рабовласницької демократії і початку її розкладу. Народився в Колоні, поблизу Афін. Здобув хорошу освіту. У молоді роки був соратником вождя землеробської партії Кімона, потім — другом Перікла, який очолював Афіни протягом 30 років. Обіймав урядові посади скарбника, стратега,

а наприкінці життя став жерцем. У 411 р. до н. е. брав участь у перегляді афінської конституції.

Софокл-драматург захищав ідейно-політичні й етико-естетичні основи поліса. Протягом усього життя створив понад 100 трагедій і 18 разів здобував перемоги. До нас дійшло 7 його п'єс: «Цар Едіп», «Едіп у Колоні», «Антигона», «Електра», «Аякс», «Філоктет», «Трахінянка».

Основна проблематика трагедій Софокла — людина й суспільство. Драматург порушує питання ставлення до релігії, розглядає вільні вчинки героїв, що приводять до виконання громадянського й морального обов'язку й разом із тим волі богів. Для Софокла характерне «олюднення» трагедії, зосередження уваги на долі окремого героя, посилення інтересу до людської особистості. У драматурга люди зображуються, за висловом Арістотеля, такими, «якими вони повинні бути».

Кращі з творів Софокла — «Цар Едіп», «Едіп у Колоні», «Антигона» — засновані на фіванському циклі міфів. Ці трагедії належать до композиційного типу, який можна назвати монодрамою: увага в них зосереджена на головному героєві, який мусить приймати й обстоювати важливе рішення.

«Цар Едіп». В основі трагедії лежить міф про родове прокляття, що тяжіло над царем Лаєм і справдилося на його синові Едіпі. Доля всіх персонажів міфу була заздалегідь визначена цим прокляттям: Лай мав загинути від руки свого сина, а Едіп — вбити батька й одружитися з власною матір'ю. На прикладі життя Едіпа Софокл розкриває проблему трагічного зіткнення волі людини з фатумом і ставить питання про двоїстість істини. Едіп розшукує вбивцю попереднього царя країни Лая, бо лише так він може зупинити моровицю, яка лютує у Фівах. Несподівано з'ясується, що вбивця — він сам! Багато років тому він випадково вбив старого вельможу, не знаючи, що це цар Фів і його батько. Згодом Едіп розгадав загадку чудовиська сфінкса й звільнив від нього місто. Вдячні фіванці обрали його царем. Так Едіп здобув трон і руку цариці-вдови, своєї матері.

Коли все це з'ясувалося, Едіп доходить висновку про те, що досі не знав ні самого себе, ні власного життя. За ненавмисний злочин він свідомо себе карає: виколує очі й покидає місто, щоб розповісти всім грекам про скоєне.

Таким чином, *основний конфлікт твору* — зіткнення божественного призначення (фатуму) і вільного вияву волі людини; несвідомо здійснений злочин (провина) і свідомо прийняте рішення (відповідальність).

Важливо відзначити й політичну спрямованість трагедії «Цар Едіп». Мужній, вольовий і високоморальний Едіп — натура надзвичайно активна, що взагалі характерно для персонажів Софокла, робить усе можливе, щоб змінити свою долю, бореться за неї і програє. Автор підводить глядачів до висновку, що хоч людина і спирається у своїх діях на власну волю, але все одно, якщо це суперечить присуду вищих сил, приречена на поразку, бо неспроможна їх перебороти.

Ще один важливий аспект трагедії: у творі виразною є проблема пошуку ідентичності. Як і герой Гомерової «Одіссеї», який має відновити свою грецьку ідентичність, цар Едіп прагне дістати відповіді на запитання: хто він, звідки і якого роду. Цікаво, що історію цариці Йокости, яка скоїла самогубство, дізнавшись, що одружена з власним сином — мимовільним вбивцею свого батька, розповідає саме Гомер: Одісей зустрічає тінь Йокости в підземному царстві. Те, що в Гомера подано як епізод, Софокл розгортає в потужне дослідження грецької ідеї самовизначення й питання



Едіп і сфінкс.

Фрагмент аттичного червонофігурного кіліка (бл. 480–470 до н. е.)

не дістати відповіді на запитання: хто він, звідки і якого роду. Цікаво, що історію цариці Йокости, яка скоїла самогубство, дізнавшись, що одружена з власним сином — мимовільним вбивцею свого батька, розповідає саме Гомер: Одісей зустрічає тінь Йокости в підземному царстві. Те, що в Гомера подано як епізод, Софокл розгортає в потужне дослідження грецької ідеї самовизначення й питання

особистої ідентичності. Цьому авторському дослідженню підпорядковані такі проблеми, як пізнання світу, питання «сліпоти», питання приналежності до певного простору (ідея автотонії), тема долі.

Образ Едіпа дещо суперечливий. Незважаючи на певну різкість, навіть брутальність і запальність, у ньому переважають позитивні риси. Софокл створив образ ідеального громадянина поліса, для якого головним у житті стають суспільні інтереси. На відміну від героїв Гомера Ахілла й Гектора, які також знають свою долю, але не стоять перед проблемою чинити опір чи ні, Едіп не може прийняти фатум як належить і жити спокійно. Він — цар, отже, це стосується не лише його особисто, а й усього народу. Тому трагічному фатумові цар Едіп протиставляє свій закон, свою волю, здійснюючи самосуд. Так у боротьбі з фатумом формується одна з фундаментальних цінностей європейської культури — гуманність. Неспроможний змінити фатум, Едіп виявляє свою волю в тому, що сам вибирає для себе страждання і цим актом стає на один рівень із долею. Особистість цілком усвідомлює себе, свої сили й значення лише в момент катастрофи. Торжество фатуму в міфі перетворюється в трагедії Софокла на торжество особистості. Страждання персонажа виступають мірою його вільної волі, внутрішньої переконаності.

Система образів у Софокла побудована на прийомі контрасту. Едіпові протистоїть розсудливий, холодний і безжалісний Креонт, що цими своїми рисами відтіняє благородство й людяність Едіпа, старий і сліпий провидець Тіресій, який нестриманості й несправедливості царя протиставляє величезний життєвий досвід, а головне — знання минулого й майбутнього. Прийом контрасту оприявлюється і в композиції трагедії: у фіналі Едіп потрапляє в становище, що є протилежним від того, у якому він перебував на початку твору.

Мабуть, надто похмуре закінчення «Царя Едіпа» змусило Софокла написати в кінці життя «Едіп у Колоні». Ця трагедія

(поставлена посмертно у 401 р. до н. е.) стала своєрідною реабілітацією Едіпа: боги його прощають, і нещасний страждалець помирає в Колоні, стаючи джерелом благодаті для міста. Можливо, міф було змінено й тоді закінчення трагедії можна розглядати як спробу автора пояснити бурхливий розквіт цього афінського поліса тим, що боги, завдяки Едіпові, стали покровителями Колон.

Трагедія Софокла має важливе естетичне значення й нормативність для античної класичної трагедії. Драматург порушує питання про неоднозначність істини й уводить *мотив трагічного незнання*, який у подальшій світовій драматургії розроблятиметься не раз. Із мотивом незнання тісно пов'язана трагічна іронія. Суть її полягає в розбіжності людських намірів й об'єктивного смислу викликаних ними подій. Іронія криється і в тому, що, кидаючи всі сили на пошуки злочинця, Едіп тим самим наближає власну катастрофу.

Відомо, що в новітні часи З. Фрейд скористався трагедією Софокла для обґрунтування однієї зі своїх теорій. Основоположник психоаналізу ввів поняття «Едіпів комплекс» (хворобливий потяг сина до матері) на означення явищ, що вивчає патопсихологія.

«*Антигона*». Як і «Цар Едіп», ця трагедія Софокла написана на основі фіванського циклу міфів. Антигона — донька царя Едіпа, якою після відмови від престолу Едіпа опікується дядько Креонт. За його наказом тіло Полініка, брата Антигони, який разом із чужинцями пішов війною проти Фів і свого брата Етеокла, залишено без поховання. За порушення наказу — смерть. За уявленнями давніх греків кинути тіло на ґрунт — означало завинити перед небіжчиком, родом, богами. Антигона свідомо нехтує небезпекою і здійснює поховання брата, бо захищає одвічні, «божественні», хоч і неписані закони. Проблеми, порушені у творі, широко обговорювалися сучасниками Софокла. Так, Перікл, за переказом Фукідіда, у промові, виголошеній під час похорону полеглих у Пелопоннеській війні

афінських воїнів, згадує про «неписані закони», які «завдають загальноновизнаної ганьби тим, хто їх зневажає».

У трагедії Софокла поставлена проблема особистості й держави; конфлікт між божественним (моральним) законом (Антигона) та людиною, що посміла представляти державу всупереч цьому закону (Креонт). Юна Антигона гине, але, керуючись вічними законами божественної природи, виконує свій обов'язок перед родиною, віддаючи перевагу «неписаним законам» перед законом, створеним людиною. Софокл порушує і питання про двоїстість людини, яка належить одночасно природі та суспільству. І позиція Креонта, що виступає як мудрий державний муж, і Антигони, що постає як любляча сестра, однаково бездоганні з погляду моралі, яку кожен із них представляє. Трагізм у тому, що ці протилежні моральні позиції неможливо узгодити між собою, тому Антигона покарана смертю, а Креонт — смертю сина і дружини. Причина катастрофи для них полягає в ідеальних мотивах, якими вони керуються і які за іронією долі приходять у неминуче зіткнення.

По суті, трагічним образом у творі постає не Антигона, яка вмирає спокійною і непохитною у своїй правоті, а Креонт, який не спроможний примирити у власній свідомості смерть близьких людей і свої державні ідеали, які призвели до цієї смерті. У Софокла, як зауважує Б. Шалагінов, оформлюється естетична категорія трагічного як чогось ворожого людині, що міститься в її власних діях, скерованих до блага, але виявляється незалежно від її свідомості й волі.

Отже, для *поетики трагедії Софокла притаманні:*

- закінчена самостійність трагедій у трилогії, оскільки поета цікавить доля однієї людини, а не цілого роду;
- зображення внутрішнього світу людини;
- складна й стрімка дія;
- збільшення діалогічних партій і введення третього актора;
- нове значення агону (суперечки), коли виявляються несутісні, але рівноцінні моральні чи світоглядні позиції;

- роль хору як вираження суспільної думки й збільшення кількості учасників трагедійного хору з 12 до 15 хоревтів;
- використання прийому ретроспекції;
- роль трагічної іронії у структурі трагедії.

Трагедії Софокла відзначаються багатопроBLEMНІСТЮ, динамічністю й майстерністю діалогів. Мова трагедій вже не така велична, як в Есхіла: вона втратила пафос, позбавлена архаїчних виразів, стала простішою, проте не звичною, розмовною, у ній ще присутній елемент деякої штучності. Що ж до мови хору, то в його піснях залишилася певна урочистість. Одна з ознак мови трагедій Софокла — яскравість, афористичність й образність сентенцій («Хоч маєш добрий зір, а бід своїх не бачиш», «Досить і дня одного, щоб розпізнати підлість», «Відвернути від себе найщирішого з друзів — позбавитися найкращого в житті», «Ми вболіваємо завжди тільки за себе»).

Отже, Софокл удосконалив трагедію, що засвідчило значний крок уперед у розвитку трагедійного жанру. Він змусив трагедію «спуститися з неба на землю». Хоча в долях героїв Софокла відчувається втручання богів, основну увагу драматург приділяє людині, її душевним хвилюванням. У його героїв зазвичай такі ж цілісні характери, як і в героїв Есхіла, але вони не відмовляються від боротьби за свої ідеали навіть перед загрозою смерті, вважаючи це за громадський і моральний обов'язок. Творчість Софокла складна й суперечлива, а твори відбивають не тільки розквіт, але й кризу полісної системи, що в майбутньому закінчиться загибеллю афінської демократії.

АРІСТОФАН «ВЕРШНИКИ»

Мета: визначити характерні ознаки староаттичної комедії як особливого етапу розвитку античної комедії; окреслити проблемне коло творів Арістофана на прикладі комедії «Вершники»; проаналізувати художні засоби творення специфіки комічного у творчості «батька комедії».

Методичні рекомендації: для результативного засвоєння матеріалу необхідно виписати значення понять, які складають матрицю характеристики жанру античної комедії; виокремити, заповнивши таблицю, характерні риси староаттичної комедії, виходячи з тексту «Вершників».

<i>Риси староаттичної комедії</i>	<i>Комедія Арістофана «Вершники» (сцени і коментар до них)</i>

Запитання для обговорення

1. «Вершники» як зразок староаттичної комедії.
2. Проблематика комедії. Критика Арістофаном афінської демократії.
3. Система образів комедії:
 - а) сатиричний образ демагога (Кушнір);
 - б) антиаристократична спрямованість образів вершників;
 - в) складність образу Ковбасника.
4. Фантастичність сюжету комедії й утопічність поглядів Арістофана.
5. Пародія, сатира й іронія як засоби розкриття проблематики й творення характерних образів.

Список рекомендованих джерел

- Гальчук О. Антична література : навч. посіб. / О. Гальчук. — Київ : Вид-во Київського славістичного університету, 2008. — 220 с.
- Лексикон античної словесності / за ред. М. Борецького, В. Зварича. — Дрогобич : Коло, 2014. — С. 178–179.
- Гусейнов Г. Аристофан / Г. Гусейнов. — Москва : Искусство, 1988. — 270 с.
- Ярхо В. Античная комедия : пособ. по спецкурсу / В. Ярхо, К. Полонская. — Москва : Изд-во МГУ, 1979. — С. 60–80.
- Ярхо В. У истоков европейской комедии / В. Ярхо. — Москва : Наука, 1979. — 176 с.

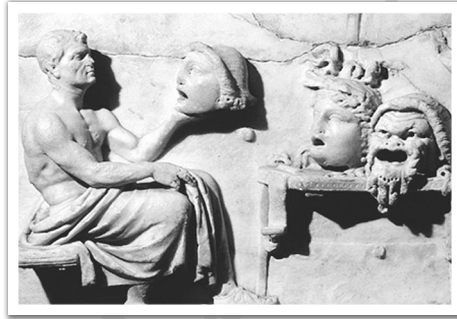
Походження давньогрецької комедії

Поряд із трагедією і сатирівською драмою рівноправною учасницею театральних вистав на честь Діоніса починаючи з 487–486 р. до. н. е. була комедія. Відтоді на Великих Діонісіях, а пізніше й на Лінеях були запровадженні змагання «комедійних» хорів, які раніше входили до Діонісових свят лише як народна обрядова гра.

Давні греки не були одностайними щодо походження комедії. Одні виводили її назву від слова *come* — «село» і робили висновок, що в її основі лежать насмішкуваті пісні селян, які висміювали своїх земляків, що чим-небудь їм допекли чи зробили якусь прикрість. Але більш обґрунтованим можна вважати пояснення Арістотеля, який виводив назву комедії від слова *comodia* — «комос» («весела процесія п'яних гуляк»), тобто пісня учасників святкової сільської процесії, присвяченої прославленню животворних сил природи й пов'язаної зазвичай із настанням зимового сонцевороту або весняного рівнодення (пізніше це стане улюбленим мотивом, що завершуватиме комічну дію — весільна процесія, любовна сценка або проходження комосу).

Арістотель пояснює початок комедії імпровізаціями зачинателів фалічних пісень («Поетика», розділ 4), що були обов'язковою частиною комосу, виражали надії землеробів на багатий урожай і хороший приріст худоби. У сміхові й навіть лихослів'ї вбачали життєтворну силу, і звичні уявлення про благопристойність на час проведення свят знімалися.

Обрядова відвертість первинного комосу спростила проникнення в нього викривальних елементів, коли в процесі соціального розшарування виявилися тенденції членів роду, що розбагатіли, до пригнічення основної маси землеробів. Вказівка Арістотеля на зв'язок комедії з фалічними піснями підтверджується і складовими елементами аттичної комедії. Одним із необхідних елементів комічної вистави було переодягання учасників, хор ряджених, одягнутих іноді в дуже фантастичні костюми («Кози», «Оси», «Жаби», «Птахи», «Хмари» — ці назви комедій зумовлені костюмами хоревтів). На відміну від мінливого одягу хору, актор комедії (а їх було не менше трьох) аж до IV ст. до н. е. був одягнений у незмінний, дуже своєрідний костюм: товстий живіт, товстий зад і шкіряний фалос. До цього додавалася карикатурна маска, яку змінювали залежно від зображуваних професій або осіб; в інших випадках маска мала риси портретної схожості із сучасниками, виведеними в комедії.



Менандр із масками.

*Римська копія давньогрецького барельєфа
(I ст. до н. е.)*

Обов'язковим елементом свята на честь бога Діоніса були змагання фалічних хорів (як для трагедії — дифірамбічних хорів). Цей момент змагання перейшов і в структуру комедії (зауважимо, що комедійний хор був більшим від трагедійно-

го — 24 хоревти). Зазвичай сюжети будувалися таким чином, щоб «герой», здобувши в «змаганні» перемогу над суперником, встановлював новий порядок, який перевертав із ніг на голову яку-небудь сторону звичних суспільних відносин, і тоді настає блаженне царство достатку з широким простором для їжі й любовних утіх. Із відомих староаттичних комедій лише деякі відхиляються від цієї схеми, але й вони крім обов'язкового «змагання» завжди містять у тому чи тому вигляді сцену «бенкету».

У процесі свого становлення комедія пройшла через дрібні (або малі) комічні жанри — міми, пантоміми і фліаки. *Міми* — це короткі сценки, монологи або діалоги, які розігрувалися акторами в домашній обстановці чи на вулицях, під час бенкетів або в перервах між змаганнями. Зміст мімів відзначався крайнім натуралізмом і був далеким від фантастики. Залежно від виконання розрізнялися чоловічі та жіночі міми. Літературну форму останнім надав Софрон, а продовжив його син Ксенарх.

Пантоміми — особливий різновид вистав, що з'являються у кінці V ст. до н. е., у яких зміст відтворюється мімікою, рухом, жестикуляцією (щось на зразок балету). Особливим успіхом пантоміма користувалася в епоху римського панування, коли драматична творчість греків занепадала.

Фліаки — пародії на міфи, але були й побутові сценки. Про сюжети цих творів можна здогадатися за вазовим живописом — «Зевс на побаченні», «Геракл», «Гермес» тощо. Особливістю всіх цих малих комічних форм є відсутність хору.

Проблематика й структура староаттичної комедії

Тільки в Аттиці комедія досягла повного розквіту. Тут вона не без впливу трагедії набула цілком розвинутої фабули й структури, одержала різні характерні маски, певне число акторів. В історії давньогрецької комедії виділяють три періоди, відповідно три різновиди жанру: стара комедія, або *староаттична* (V ст. до н. е.); *середня* комедія (початок IV ст. до н. е.) і нова, або *новоаттична*, комедія (IV ст. до н. е.). Художнім

матеріалом для характеристики жанру староаттичної комедії є твори Арістофана. Щодо середньоаттичної — жанру, так би мовити, перехідного типу від суспільно-політичної до побутової — то її зразки не збереглися, щоправда, зближення з таким жанром науковці відзначають у пізній творчості Арістофана. Час появи новоаттичної комедії — доба еллінізму, у яку інтерес до долі родини й окремого індивідуума переважав художній інтерес до історії держави чи царської династії. Цим і зумовлений родинно-побутовий конфлікт жанру, який репрезентує творчість комедіографа Менандра, представника новоаттичної комедії.

Староаттична комедія як жанр характеризується такими рисами:

- комедія переважно політична й викривальна, що перетворила фольклорні глузливі пісні та ігри на знаряддя політичної сатири й ідеологічної критики;

- творам властива повна свобода персонального глузування над окремими громадянами з відкритим проголошенням їхніх імен. Особа, що висміювалася, або прямо виводилася на сцену як комічний персонаж, або ставала об'єктом уїдливих, іноді доволі грубих натяків і жартів хору й акторів комедії;

- методом висміювання була карикатура. Комедіографи створювали узагальнені карикатурні образи, нерідко використовуючи типові маски фольклору;

- сюжет комедії зазвичай був фантастичним;

- сатира набувала форм утопії. Власне, неправдоподібність дії і створювала особливий комічний ефект;

- за стилем староаттична комедія була жвавим, легким, теплим, сповненим несподіванок балаганом.

Зрозуміло, що у зв'язку зі специфічним змістом староаттична комедія мала свою структуру (табл. 2), дещо відмінну від трагедії:

- у пролозі дається роз'яснення змісту комедії і викладається фантастичний план героя;

— *парод* — перший виступ хору з лірико-драматичною пісню або декламацією, часто жива сценка, що супроводжується бійкою, у якій беруть участь й актори.

— *епісодії й стасими*, що чергуються;

— *агон* — змагання між дійовими особами, що складається з двох частин: у першій провідна роль належить тій стороні, що буде переможеною, у другій — переможцеві. Інакше кажучи — «Добре сміється той, хто сміється останній». Обидві частини відкриваються симетрично одами хору;

— *парабаса* — звертання хору до публіки. Парабаса могла бути повна й неповна. Знову низка невеличких сцен, де чергуються епісодії та стасими;

— *ексод* — заключна пісня хору й процесія комосу (табл. 2).

Таблиця 2

СТРУКТУРНІ ЕЛЕМЕНТИ СТАРОАТТИЧНОЇ КОМЕДІЇ

<i>Елемент</i>	<i>Зміст</i>
Пролог	Роз'яснення змісту комедії і виклад фантастичного плану героя
Парод	Перший виступ хору з лірико-драматичною пісню або декламацією, нерідко жива сценка
Епісодій	Діалогічна частина комедії
Стасим	Пісня хору
Агон	Змагання-суперечка між дійовими особами, що складалася із двох частин, кожна із яких відкривалася одою хору
Парабаса	Звертання хору до публіки
Ексод	Заклучна пісня хору й процесія комосу

Структурі комедії були підпорядковані й костюми дійових осіб, їхня строкатість і яскравість; постійна клоунада, нагрона-

дження різної дрібної бутафорії. Мова комедії теж відзначалася специфікою: це грубий базарний жаргон, пересипаний лайкою й нецензурними висловами.

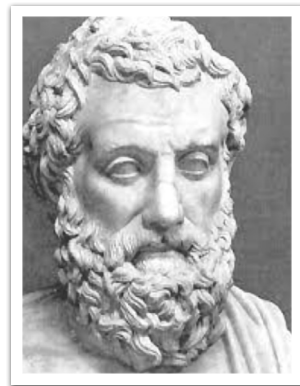
Отже, найхарактернішою ознакою побудови староаттичної комедії є активна роль хору — носія основної публіцистичної ідеї п'єси, що й створювало своєрідну композицію.

Другу суттєву рису складала її громадсько-політична активність, втручання автора в обговорення актуальних питань, різка критика будь-яких політичних діячів, поетів, філософів. За своєю суттю комедія була надзвичайно демократичним та агітаційним жанром.

Творчість Арістофана

Найбільшого завершення староаттична комедія досягла у творчості Арістофана (445–388 рр. до н. е.) — «батька комедії». Комедіограф відмінно знав і міське життя, і сільське: був глибоко обізнаний із землеробським календарем, народними прикметами, породами птахів і сортами овочів тощо. Водночас він відзначався величезною освіченістю і знанням поем Гомера й Гесіода, старовинних застольних пісень, дифірамбів, трагедій сучасників. Підраховано, що тільки в комедіях, які повністю збереглися, містяться цитати із 46 трагедій Евріпіда, використаних у пародійному плані.

Драматургічний дебют Арістофана відбувся у 19-річному віці. Із перших кроків комедіограф визначається як поет-громадянин, поет-публіцист. Усього Арістофан написав не менше 40 п'єс, до нас дійшло 11, що охоплюють майже сорокарічний період життя Афін, насичений важливими подіями суспільного значення. У зв'язку із цим творчість комедіографа поділяють на *три періоди*.



Арістофан

Перший (427–421 рр. до н. е.) — творчість має виразний політичний характер, зі строгим дотриманням обрядово-хорового стилю. Твори цього періоду: «Ахарняни», «Вершники», «Хмари», «Оси», «Мир», «П'яниці», «Вавилоняни». Основна риса цих комедій — антивоєнний характер і політична спрямованість.

Другий період (414–405 рр. до н. е.) уже не настільки яскраво політичний як попередній; тематика радше суспільно-сатирична. Комедії містять сатиру на поетів і театр. Твори цього періоду: «Птахи», «Лісістрата», «Жінки на святі Фесмофорій», «Жаби».

Третій період (392–388 рр. до н. е.) збігається в часі з крахом старої хліборобсько-ритуально-політичної комедії. Жанрово твори Арістофана наближуються до побутової комедії. Твори третього періоду: «Жінки на народних зборах», «Багатство».

Отже, у своїй творчості Арістофан пройшов шлях від старої (політичної) до середньої (суспільної, з елементами побутової) аттичної комедії.

Проблематика творів Арістофана. Одна з провідних тем його творчості, намічена вже в першій комедії «*Бенкетуючі*», — протиставлення старої патріархальної селянської моралі новим напрямом у сфері виховання молоді. На думку поета, нововведення псують молодь і таким чином позбавляють державу гідних захисників.

Арістофан також активно виступає проти Пелопоннеської війни, переконує в перевагах мирного життя. Війна зі Спартою виявила й загострила суперечності, що існували всередині афінської демократії. Питання суспільних протиріч та їхні причини Арістофан розв'язує в комедії «*Вершники*». Твір будується як нищівний сатиричний памфлет, спрямований проти керівника радикального крила афінської демократії Клеона. Водночас Арістофан висвітлив перед своїми сучасниками проблему більш широкого значення, ніж критика одного, хай і могутнього демагога: проблему оцінки сучасного стану афінської демократії, взаємин народу та його очільника.

У героях комедії — Нікієві й Демосфенові — глядач без особливих труднощів упізнавав афінських полководців, а Кушнір-Пафлагонець — це лідер радикальних демократів Клеон (за свідченнями сучасників, ніхто з акторів не погоджувався грати роль Кушніра, а художники відмовлялися навіть виготовити його карикатурну маску. Тому Арістофан сам виготовив маску й зіграв Клеона).

Комедія «Вершники» гостро політична й сатирична. Хор вершників символізує молодих аристократів, що підтримують нового фаворита Демоса Агоракріта-Ковбасника. У комедії висміюється віра в пророцтва й ворожіння, пародіюються міфічні пророцтва щодо возвеличення і падіння героїв (сцена з пророцтвом краху влади Клеона). Омолодження Демоса, спосіб яким він здобув молодість, теж зла пародія: сучасне суспільство тільки й можна поліпшити тим, що цілковито знищити (кинути в окріп). Заключна трапеза — пародія на сучасні Арістофанові порядки. Усі персонажі комедії — узагальнені образи, ідеологічно загострені й показані в карикатурному світлі.

Тема комедії «Хмари» — сутичка «старого» й «нового» світогляду, зокрема «старих» і «нових» засад виховання й моралі. Сатиру спрямовано проти «нового», тобто проти тієї раціоналістичної філософії, індивідуалістичної етики, раціоналістичної педагогіки, що в другій половині V ст. до н. е. об'єднуються під назвою «грецька софістика». Назву комедія отримала від костюмів, у які перевдягнути хоревти, що уособлювали нові божества — хмари, яких, на думку пересічних громадян, філософ Сократ визнає замість старих олімпійських божеств. У комедії Сократ виступає втіленням всього софістичного вчення, він є са-



Сцена з комедії Арістофана «Вершники».
Фрагмент грецької вазы

тиричним образом вченого, хоча в дійсності філософ виступав проти софістів, але мав, однак, багато спільного з ними у формі викладу свого вчення. Саме цей твір Арістофана чимало зашкодив Сократові пізніше: «факти», наведені в ньому, використовувалися на судовому процесі проти філософа.

У цій комедії наявні всі ідеологічні та стилістичні особливості Арістофанової творчості. Драматург виступає як противник міської освіти. Замість характерів у творі дано узагальнені ідеї, але їхній гіперболізм робить комедію барвистою і веселою. Характерно, що у «Хмарах» два агони: між Правдою і Кривдою, між Стрепсіадом і Фідіппідом (знову ж таки пародія на нову систему навчання). Майже вся комедія складається зі сварок, суперечок і лайки, за якими немов би ховається автор.

У творі «Жаби» продемонстровані літературні вподобання Арістофана. Оскільки після смерті Софокла й Евріпіда афінська сцена залишилася без визнаних авторитетів, то бог театру Діоніс вирушає в Аїд, щоб повернути на землю свого улюбленця Евріпіда. По дорозі в царство мертвих із ним відбувається ціла низка кумедних пригод, а при переправі через підземну річку Діоніса супроводжує своїм кумканням хор жаб (звідки й назва комедії). Прибувши до Аїду, бог театру стає арбітром



Ілюстрація до комедії Арістофана
«Жаби»

на драматургічному змаганні між давно померлим Есхілом, якому належала слава першого серед трагіків, і Евріпідом, який тепер претендує на поетичний престол.

Агон у комедії перетворюється на своєрідну запеклу літературну суперечку. Об'єкт сатири — Евріпід, якого комедіограф зобразив як сен-

тиментального, розманіженого й антипатріотично настроєного поета. Евріпідові Арістофан протиставив Есхіла — поета, на його думку, високої й героїчної моралі, серйозного й глибокого й, крім того, справжнього патріота. Під час агону великі трагіки виконують арії зі своїх творів із дотриманням притаманних кожному з них характерних рис змісту та стилю. Евріпід вважає своєю заслугою пробудження в глядачів критичного ставлення до дійсності, зображення її «темних» сторін, показ різних емоційних і психологічних станів людини, її пристрастей, хоча й не завжди шляхетних. Есхіл різко полемізує з таким поглядом: він виходить із необхідності виховувати глядачів у душі громадянської доблесті й патріотизму.

Комедія цікава і своєю антиміфологічною тенденцією. Так, бог театру Діоніс зображений тупим, боязким і жалюгідним. У творі досить помітна прихильність Арістофана до строгих форм поезії, зневага до сучасної йому розбещеної міської культури, пародійне зображення всього «божественного» плану.

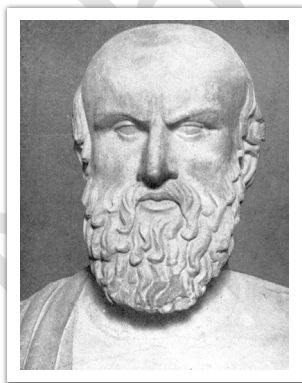
Отже, комедія арістофанівського типу характеризується різкою критикою мілітаризму, радикальної демократії. Автор осуджує міську цивілізацію взагалі, виступає проти софістичної освіти й критикує антропоморфну міфологію. У кожній зі своїх комедій Арістофан проводить певну ідею, тож його твори — це не комедія інтриги. Комедіографа цікавлять абстрактні ідеї, а не людські дії. Відповідно стиль комедій Арістофана — класичний: він ґрунтується не на психології, не на аналізі переживань чи картин побуту, а на зображенні абстрактно-типового в індивідуально-пластичній формі.

САМОСТІЙНА РОБОТА
ДО ЗМІСТОВОГО МОДУЛЯ 1



ТЕМА 1. ЕСХІЛ «ПРОМЕТЕЙ ЗАКУТИЙ»

Історію античної драми неможливо уявити без Есхіла (525–456 рр. до н. е.). Драматурга епохи становлення афінської рабовласницької демократії називають «батьком давньогрецької трагедії». Творча спадщина Есхіла становить 70 трагедій і 20 сатирівських драм, із яких до нас дійшло 7 драм («Прохачки», «Перси», «Семеро проти Фів», трилогія «Орестея» («Агамемнон», «Хоефори», «Евменіди»)) і одна трагедія з трилогії про Прометея — «Прометей закутий» та понад 400 фрагментів. У драматичних змаганнях (агонах) Есхіл перемав 13 разів, за іншими даними — 28.



Есхіл

Проблематика трагедій Есхіла воістину «космічного» масштабу: «людина й світ», моральний обов'язок людини

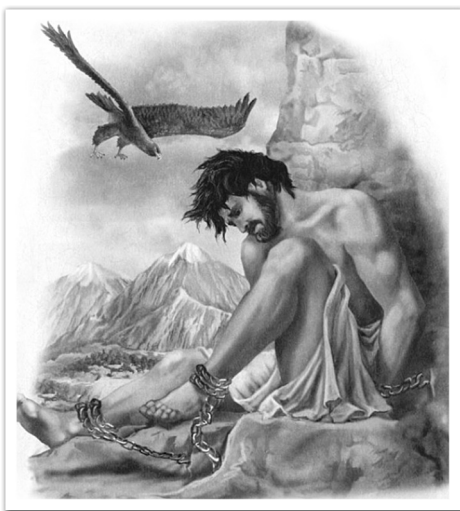
перед державою, провина й відповідальність. Твори засвідчують високий громадянський і релігійний пафос. Особливістю є авторський інтерес до долі роду, а не до долі окремої людини.

Тематико-ідейна єдність таких ранніх творів Есхіла, як «Прохачки», «Перси», «Семеро проти Фів» полягає в почутті патріотизму, уславленні афінської демократії. Для цих творів характерна прямолінійність морального конфлікту, суттєва роль хору, співвіднесеність пропорцій трагедії, що тяжіють до основного сюжетного ядра.

Апологією Афін і світового правопорядку стала трилогія «Орестея» — «Агамемнон», «Хоефори», «Евменіди». У її основі лежить міф про родове прокляття родини царя Мікен Агамемнона, який очолював війська ахейців у війні з Троєю. Повернувшись після падіння Трої додому, Агамемнон стає жертвою дружини Клітемнестри та її коханця Егісфа. Кілька років потому за це матері мститиме її син Орест. Есхіл переробив міфічний сюжет і дав тлумачення давньому міфу під кутом зору полісної моралі.

Трагедія «Прометей закутий» — один із найвідоміших творів драматурга, що був частиною трилогії про Прометея, яка не дійшла до нас («Прометей — носій вогню», «Прометей закутий», «Звільнений Прометей»). У давньому міфі, що, як уже зазначалося, уперше опрацював Гесіод, Прометей — бог вогню. В автора «Теогонії» Прометей — хитрий олімпієць, що підтримував людей при визначенні частки жертвоприношень і викрав для них священний вогонь. В інтерпретації драматурга цей образ набув іншого, більш глибокого й гуманістичного звучання. Прометей в Есхіла є уособленням поступальної ходи суспільства, яскравим виявом людської цивілізації.

Титан Прометей (тобто божество старшого покоління) дає людям священний вогонь, чим допомагає їм вижити, подолати дикість і створити культуру. Він мужньо терпить від Зевса жорстоке покарання, не кається у скоєному. Слова Прометея, звернені до обманутої Зевсом і перетвореної в телицю дівчи-



Прометей закутий

ни Іо про майбутню загибель верховного бога від руки ще ненародженого, але могутнішого сина, змушують царя богів і людей вдатися до вмовляння й погроз. Гермес, вірний посланець Зевса, погрожує титанові, змушуючи відкрити таємницю, але той мовчить. Розгніваний громовержець кидає блискавку в скелю, до якої прикутий Прометей, і титан провалюється в підземне царство.

Почуття й поведінка Прометея відповідали образу ідеального громадянина: він жертвує собою заради суспільного блага й мужньо терпить муки. У ньому живе дух непокори, що нагадував афінянам недавні часи, коли демос (народ) повалив владу Пісістрата та його синів. Проте вчинок Прометея має й інше значення. Титан порушив віковічну ієрархію «верху» й «низу», яка лежить в основі світової гармонії. Світло, вогонь — це атрибут «верхнього» світу. Перенісши вогонь на землю, Прометей зрівняв богів і людей, два різні світи, отже, порушив гармонію. Таким чином, ідеться про порушення заборони, яка оберігала світову гармонію, — мотив, поширений у міфології стародавнього світу.

Есхіл підкреслює гуманістичний зміст вчинку Прометея, який при цьому діє за власним переконанням, повністю бере відповідальність за свій вчинок і навіть пишається ним. В усіх цих обставинах упізнаються зародки ціннісних орієнтацій, притаманних європейській культурі: значущість власного рішення й осмисленого вчинку, готовність взяти на себе

відповідальність. Ці засади лежатимуть в основі принципу індивідуалізму, який сповідуватимуть західноєвропейські поети-романтики. Невипадково до образу Прометея в літературі Нового часу зверталися Й.В. Гете, Дж.Г. Байрон, П.Б. Шеллі та ін.

Основний конфлікт твору — це конфлікт між борцем за щастя людства, вільним розвитком людського розуму, історичним прогресом, гуманізмом, любов'ю до людей (Прометей) і сліпою силою влади, деспотією (Зевс). Проблема свідомого прийняття рішення Есхіл порушує через мотив володіння Прометеєм даром передбачення. Драматург зображує зіткнення і взаємодію характерів, поступове зростання інтенсивності трагічної дії. Але при цьому «Прометей закутий», на відміну від інших творів Есхіла, вражає своєю стислістю і незначною кількістю хорових партій. Драматургія п'єси слабка. Єдиний жанр, чудово представлений у ній, — декламація. Розвитку дії, перебігу подій у трагедії немає. Художній стиль твору — монументально-патетичний.

Жанрові особливості трагедій Есхіла: статичність і монолітність героїв як принцип трагедійної характеристики; «ораторний» характер дії; мінімум діалогічних партій; значна роль ліричних й епічних елементів; уперше ввів прийом контрасту, який пізніше був розвинений Софоклом та Евріпідом; прийом трагічної іронії; формулу «трагічного мовчання».

Сценічні нововведення Есхіла: введення другого актора, використання розкішних костюмів, масок, котурнів та різного роду сценічної обстановки. Есхіл досить часто використовував танці й навіть сам складав до них рухи.

ЗАПИТАННЯ ДЛЯ ПЕРЕВІРКИ ЗАСВОЄННЯ ТЕМИ НА САМОСТІЙНЕ ОПРАЦЮВАННЯ

1. *Складові трилогії Есхіла, що не дійшли до наших днів.*
 - а) «Прометей-титан» і «Прометей звільнений»;
 - б) «Прометей-носії вогню» і «Прометей переможений»;
 - в) «Прометей-вогненосець» і «Прометей звільнений»;
 - г) «Прометей-звільнений», «Прометей-вогненосець», «Прометей в Аїді».
2. *Вперше в літературу образ Прометея ввів:*
 - а) Гомер в «Одіссеї»;
 - б) Гесіод у «Теогонії»;
 - в) Есхіл у трилогії;
 - г) Арістотель у «Поетиці».
3. *Трилогія Есхіла — це твір про:*
 - а) злочин і покарання;
 - б) усвідомлений вчинок в ім'я ідеї;
 - в) свідомий вибір своєї долі;
 - г) недосконалість віри в олімпійських богів.
4. *Ідея трагедії Есхіла:*
 - а) заклик до скинення влади;
 - б) тираноборство;
 - в) заперечення богів і релігії;
 - г) заклик до активного життя.
5. *Вчинок Прометея:*
 - а) під впливом емоцій;
 - б) помста Зевсові;
 - в) прислужитися людям;
 - г) спланована спроба захопити владу.
6. *Прометей дав людям:*
 - а) знання;
 - б) вогонь;
 - в) вміння обробляти землю;
 - г) здатність до прогресу.
7. *Прометей дізнається про своє майбутнє від:*
 - а) океанід;
 - б) Іо;

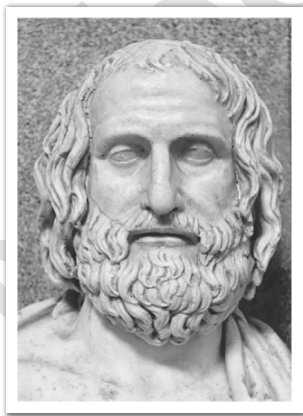
- в) Гермеса;
 - г) знає сам.
8. У пролозі Прометей мовчить, бо:
- а) є «зайвим» актором;
 - б) боїться проговоритися;
 - в) зневажає Зевса і його слуг;
 - г) проклятий мовчанням.
9. Прометей у майбутньому звільнить:
- а) Зевс;
 - б) Гефест;
 - в) Геракл;
 - г) Тесей.
10. Серед нововведень Есхіла у трилогії про Прометей знайшла втілення формула:
- а) «трагічного мовчання»;
 - б) «трагічного фатуму»;
 - в) «трагічного персонажа»;
 - г) «відкритого фіналу».
11. Персонаж трагедії як ще одна жертва тиранії Зевса:
- а) Гермес;
 - б) океаніди;
 - в) Гефест;
 - г) Іо.
12. Хто з персонажів найближчий родич Прометей?
- а) Зевс;
 - б) Гермес;
 - в) Гефест;
 - г) Океан.
13. Прометей стверджує, що олімпійських богів:
- а) шанує;
 - б) зневажає;
 - в) боїться;
 - г) жаліє.
14. Виберіть рядок, у якому зазначені персонажі, що співчують Прометею.
- а) Океан, Іо, океаніди;

- б) Океаніди, Гермес, Гефест;
 - в) Гефест, Гермес, Влада, Сила;
 - г) Влада, Сила, Гефест.
15. Трагедія завершується сценою, де:
- а) Прометей і Зевс знаходять компромісне рішення;
 - б) Зевс убиває Прометея;
 - в) Зевс визнає провину;
 - г) Зевс посилює страждання Прометея.

ТЕМА 2. ЄВРІПІД «МЕДЕЯ»

Євріпід (484–406 рр. до н. е.) — драматург кризи афінської рабовласницької демократії. Народився на о. Саламіні. Навчався у Протагора й Анаксагора. Більшу частину життя прожив в Афінах. У 408 р. до н. е. переїхав у Македонію на запрошення царя Архілая, там і вмер.

У драматургії Євріпіда відображені його політичні (анти-спартанські тенденції, орієнтація на вільних трудівників як основу поліса), релігійні (критика олімпійських богів) та етико-естетичні (постановка проблеми становища жінки в афінському суспільстві) погляди.



Євріпід

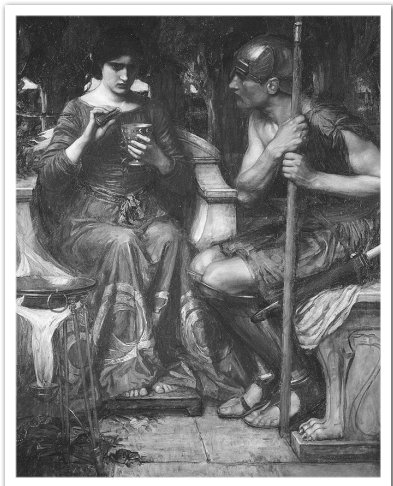
Усього Євріпід написав 90 творів, до нас дійшло 17 трагедій («Алкеста», «Медея», «Геракліди», «Іполит», «Геракл», «Гекуба», «Андромаха», «Прохачки», «Іон», «Троянки», «Електора», «Іфігенія в Авліді», «Єлена», «Фінікіянки», «Орест», «Вакханки», «Іфігенія в Тавриді»; 18-ий твір, трагедія «Рес», приписувався Євріпіді помилково) і сатирів-

ська драма «Кіклоп». Перемогу в драматичних агонах драматург здобув лише 5 разів, остання з них — за постановку «Вакханок» та «Іфігенію в Авліді» — посмертно. Неоцінений за життя, вже в III ст. до н. е., а потім і в епоху еллінізму та римських завоювань Евріпід став найпопулярнішим із трьох класиків грецької трагедії.

Значне місце у творчості драматурга посідає філософія. Евріпіда навіть називали «філософом на сцені», що пов'язано з розвитком природничих знань і філософських учень за «доби Перікла». Драматург виступає з критикою вчення софіста Протагора, який стверджував, що «людина є мірою всіх речей». У трагедіях Евріпіда не раз говориться про обмеженість людських знань, про те, що саме через незнання людина може здійснити помилку й тим самим приректи себе на муки. Віра в богів не приводить Евріпіда до зневажливого зображення людей. Саме в стражданнях виявляються найкращі риси його героїв — шляхетність і стійкість духу. Трагедіям Евріпіда властивий дух життєствердження.

Специфіка трагедійної естетики Евріпіда полягала в зображенні людей «такими, якими вони є»: із сумнівами, недоліками, пристрастями. На відміну від Софокла, який зображував людей такими, «якими вони мають бути». Евріпід мотивує дії людини її прагненнями, бажаннями. У його драмах любовна колізія перетворюється в основу трагічного дійства. Характерним для творчості Евріпіда є звернення до так званої «жіночої» тематики.

Увага до сильних жіночих характерів виявляється в «Медеї» — найвизначнішій трагедії Евріпіда. В основі твору лежить фрагмент циклу міфів про аргонавтів і їхнього ватажка Ясона. Але міф розкривається в несподіваному для афінського глядача ракурсі: Ясон постає не як славетний герой-мандрівник, а як примхливий коханець, невірний чоловік, невдячна людина. Забувши, що саме Медея допомогла йому здобути золоте руно ціною відмови від родини й батьківщини, Ясон за-



*Дж.В. Вотергаус.
Ясон і Медея (1907)*

кохується в іншу жінку, царівну Главку, хоче з нею одружитися, а дружині наказує покинути місто й синів, для яких він готує царське майбутнє. І хоча Медея чаклунка, вона нічим не може собі зарадити і страждає як звичайна зраджена жінка. На відміну від своїх попередників, Евріпід вибирає для розкриття складності людини сферу, яка не підлягає однозначній моральній оцінці й раціональному осмисленню, — кохання. У давньогрецькому суспільстві патріархальна мораль регулювала шлюбні стосунки, але була байдужа до кохання. Та виявляється, що й шлюбна мораль у часи Евріпіда потрапила в залежність від примхи, суб'єктивного бажання і набула небезпечної неоднозначності. Так, Ясон, бажаючи виправдати свою зраду, застосовує софістичну логіку: переконує Медею, що вона має бути вдячна за те, що потрапила з ним до Греції, а не залишилася в Колхиді, де її дар чаклунки ніхто б не оцінив. Крім того, Ясон звертається до материнських почуттів дружини, яка, на його думку, мала б радіти за своїх синів, бо коли він одружиться з Главкою, то діти перестануть бути метеками (метеки — мешканці Афін, що були народжені у шлюбі з громадянином іншого поліса, або іноземці), а одержать повноцінне афінське громадянство, до того ж царське! Попри всю логічну, формально-юридичну справедливість цих аргументів, Медея не може їх прийняти, бо вони суперечать її жіночим почуттям. Оскільки однозначної моралі не існує, вона вважає, що має право діяти на власний розсуд й вибирає шлях помсти. Медея отрує Главку, разом із нею гине її батько, цар Креонт. А наостанок

зраджена жінка вбиває своїх синів, залишивши Ясона без спадкоємців, що в умовах патріархальних традицій було найстрашнішою бідою.

В образі головної героїні драматург розкриває суперечливий внутрішній світ людини. Змагаються дві Медеї: одна — любляча мати, яка боїться скривдити своїх дітей, а друга — ображена жінка, готова на будь-яку помсту. Ставлення до Медеї в афінського глядача було неоднозначним: він і співчував їй, і осуджував. Із погляду культового дійства це було неприпустимо. Проте саме в цьому й полягало *психологічне новаторство драматурга* — у переконливому розкритті неоднозначності й суперечливості почуттів. Кульмінацією трагедії став знаменитий монолог Медеї в останньому епісодії. На відміну від раціонально-оповідного монологу Прометея в трагедії Есхіла, він має лірико-експресивний характер. Важливо відзначити, що, на противагу героям Есхіла, зокрема Орестові в трилогії «Орестея», який приймає рішення з підказки богів, Медея змушена сама все вирішувати й діяти. У цьому виявився антропоцентризм Евріпіда, його індивідуалізм.

Отже, доля Медеї, її вчинки відображають осуд поетом софістичної теорії «людина — мірило всіх речей», адже головна героїня всупереч нормам полісної етики йде на злочин. Водночас, як тонкий психолог, Евріпід показав глибоку внутрішню боротьбу обов'язку та пристрасті, зацентрував увагу на проблемі нерівноправного становища жінки в тогочасному суспільстві.

Отже, *основна проблематика трагедій Евріпіда* — критичне осмислення філософської тези Протагора «людина — мірило всіх речей». *Центральний конфлікт* — конфлікт між суспільним й особистим, обов'язком і почуттям, пристрастю у житті людини. У «Медеї», як і в «Іфігенії в Авліді», подається подвійне вирішення цього конфлікту.

Евріпід також протестував проти загарбницьких війн, критикував релігійні традиції, проводив ідею гуманного ставлення до людей.

Особливості поетики трагедій Евріпіда:

- зниження ролі хору як дійової особи;
- скорочення обсягу партій хору, вираження ліричних почуттів самими героями (а не хором);
- наближення мови трагедії до розмовної;
- використання деталей для змалювання персонажів;
- вирішення сценічного конфлікту за допомогою технічного прийому (*deus ex machina*).

Трагедії Евріпіда набувають вигляду сімейно-побутової драми, яка майже не торкається широких проблем соціально-політичного характеру: з'являється інтрига, вводяться комічні сцени, у деяких творах має місце й щасливий фінал. Нових якостей набуває конфлікт — це конфлікт психологічний. Евріпід по-новому трактує міф, нерідко критикуючи його. Таким чином, у своїх трагедіях драматург ставив і розв'язував з прогресивних позицій низку актуальних питань свого часу: про обов'язок й особисте щастя, про роль держави та її закони.

Творчість Евріпіда мала вплив на драматургію Менандра, багатьох римських поетів. Вона високо цінувалася французькими класицистами П. Корнелем і Ж. Расіном, а пізніше й Вольтером. Окремі мотиви Евріпідових драм використовував Й.В. Гете. Близькі до творів давньогрецького драматурга за проблематикою, жіночими образами й любов'ю до парадоксів п'єси Г. Ібсена та Б. Шоу.

Феномен Есхіла, Софокла й Евріпіда полягає в тому, що, незважаючи на докорінну відмінність соціальної системи Еллади від систем пізніших європейських держав, вони продовжують жити, захоплювати своїм оптимізмом, нестримним прагненням до правди й палким протистоянням злу, життєвою силою та гуманним ставленням до людини.

ЗАПИТАННЯ ДЛЯ ПЕРЕВІРКИ ЗАСВОЄННЯ ТЕМИ НА САМОСТІЙНЕ ОПРАЦЮВАННЯ

1. *Головний аргумент Ясона на користь рішення про новий шлюб з царівною Главкою:*
 - а) турбота про майбутнє синів, які ростимуть разом із царськими нащадками;
 - б) ганьба через одруження з чужинкою-Медеєю;
 - в) почуття до Главки й байдужість до Медеї;
 - г) у такий спосіб він хоче скинути з престолу Креонта — царя Коринфа.
2. *Богиня, якій служить Медея:*
 - а) Геката;
 - б) Афродіта;
 - в) Гера;
 - г) Нюкта.
3. *Із яким новим лихом стикається Медея після рішення Ясона одружитись із донькою Креонта?*
 - а) Її змушують вийти заміж за сина Креонта;
 - б) її хочуть повернути в Колхіду, де судитимуть за скоєні злочини;
 - в) цар Креонт хоче вигнати її з країни;
 - г) цар Креонт хоче вбити її дітей.
4. *«Знати міру в житті — то найбільше добро», — так вважає:*
 - а) Медея;
 - б) нянька;
 - в) Ясон;
 - г) Креонт.
5. *Найгіршого страждання людям, на думку Медеї, завдає:*
 - а) почуття ревнощів;
 - б) гнів;
 - в) неволя;
 - г) невдячність.
6. *Стверджуючи, що «Сором у нашій Елладі великий — зник у повітрі», хор веде мову про:*
 - а) нехтування батьківськими обов'язками;
 - б) неповагу до царів;

- в) порушення клятв;
 - г) невдячність за допомогу.
7. Свідченням того, що Медея вже не належить до світу людей, є те, що вона:
- а) зникає на запряженій зміями колісниці;
 - б) перетворюється на химеру;
 - в) перетворюється на левицю;
 - г) стає каменем.
8. Медея поклоняється:
- а) вітру;
 - б) грому;
 - в) сонцю;
 - г) воді.
9. У який спосіб Медея помстилась Главиці?
- а) Передала дітьми отруений вінець;
 - б) скинула зі скелі в море;
 - в) надіслала отруений напій як подарунок на весілля;
 - г) звела наклеп про її зраду Ясонові.
10. Хор у трагедії «Медея» — це хор:
- а) колхідських жінок;
 - б) коринфських жінок;
 - в) коринфських жриць;
 - г) коринфських воїнів.
11. Хто з персонажів трагедії розповідає про допомогу Медеї аргонавтам у здобутті золотого руна?
- а) Ясон;
 - б) Креонт;
 - в) нянька;
 - г) сама Медея.
12. Чого боїться цар Коринфа Креонт?
- а) Що діти Медеї згодом стануть правителями;
 - б) що батько Медеї піде війною на Коринф;
 - в) помсти Медеї;
 - г) осуду своєї доньки.
13. Що обіцяє Медея Егеєві за прихисток у його краю?
- а) Навчити чарів;

- б) вилікувати від безплідності;
 - в) перемоги у війнах;
 - г) владу над сусідніми країнами.
14. *Що, на думку Ясона, Медея отримала від шлюбу з ним, що переважає її допомогу аргонавтам?*
- а) Владу в Іолку й можливість убити царя Пелея;
 - б) синів і вдячність усіх еллінів за золоте руно;
 - в) життя в Елладі, яка живе за законами, і добру славу;
 - г) кохання чоловіка й синів.
15. *Яку героїню згадує хор, що так само вчинила зі своїми дітьми, як і Медея?*
- а) Іо;
 - б) Ніобу;
 - в) Іно;
 - г) Арахну.

ТЕМА 3. ДАВНЬОГРЕЦЬКА (КЛАСИЧНА ТА ЕЛЛІНІСТИЧНА) ЛІРИКА

Соціально-історична й міфологічна основи давньогрецької лірики

Період становлення рабовласницького суспільства й формування полісів у Давній Греції припадає на VII–VI ст. до н. е. Змінюється картина соціального життя: окрім безправних рабів експлуатації почали зазнавати й вільні громадяни, общинники перетворювалися на наймитів, ставали боржниками багатих одноплемінників, потрапляли за борги в залежність. За свідченням Арістотеля, із соціальним розшаруванням грецьких полісів розпочинаються гострі класові суперечки, тому VII–VI ст. до н. е. називають у Греції епохою революції. Саме в цей час серед грецьких полісів і виділяються дві сильні держави — Афіни й Спарта. Протягом VI ст. до н. е. в Афінах завершується процес становлення рабовласницької демократії, з пе-

ремогою якої Афіни починають відігравати провідну роль не тільки в Аттиці, а й в усій Елладі.

Суперником й антагоністом афінської демократичної республіки виступає аристократична Спарта — аграрна країна зі слаборозвиненим ремеслом і торгівлею. Щоправда, національно-визвольна боротьба Греції проти перської навали (500–449 рр. до н. е.) на деякий час об'єднала майже всі грецькі поліси під егідою Афін. Ця боротьба зумовила патріотичний і громадянський пафос тогочасного мистецтва, передусім ліричних творів.

На формування давньогрецької лірики вплинув фактичний розпад родової організації в результаті росту приватної власності й пов'язаного з цим соціальним розшаруванням усередині роду. У зв'язку із цим зростає роль особистості в громадському колективі, у суспільстві. Людина почала усвідомлювати себе як щось самостійне, як особистість, з'являється індивідуальний поет і відповідно індивідуальна лірика.

Перш ніж стати лірикою в нашому розумінні цього слова, цей давній вид поезії існував в архаїчній формі. Архаїчна лірика була дуже мало виділена з побутового, виробничого, релігійного й загалом приватного та суспільного життя. Вона ще мало говорила про внутрішній стан людини, її настрої. Архаїчна лірика була настільки нерозривною із трудовою піснею, весільною, шлюбною, поховальною, а також зі всіма релігійними піснями, з життям і побутом людини, що якщо й висловлювала якоюсь мірою внутрішній стан і настрої останньої, то це вираження було міцно пов'язане із працею, обрядами, магією, різними формами побуту. Отже, архаїчна лірика була наділена синкретичним характером.

Лірика в сучасному розумінні, тобто класична лірика, змогла зародитися лише в умовах розпаду первісного колективу й виділення окремої людини як особистості. Окрім того, міфологія, яка була ідеологією первісного суспільства, занепадає й перестає відігравати роль ідеології, не задовольняючи потре-

би людини, яка вже мислила себе індивідумом, особистістю. Класове рабовласницьке суспільство породило приватну власність і приватну ініціативу. Тепер людина вільніша й більш самостійна, ніж та, що була в родовій общині. Адже за родової формації взагалі ніяка ініціатива не належала окремим особам. Тепер же особа заговорила про саму себе й у приватній ініціативі, і в політичній діяльності, і на ринку, і в художній майстерності, і у філософських роздумах. Заговорила вона й про свої настрої, що й привело до появи класичної лірики.

Таким чином, *соціально-історичною основою давньогрецької класичної лірики* є розвинуте рабовласницьке суспільство, розпад полісної системи, закріплення приватної власності за певним класом, активне виділення індивідууму з первісного колективу, втрата міфологією функцій ідеології.

До того як постати у класичній формі, лірика розвивалася в різних напрямках. Один із них тяжів до епосу й дуже мало містив у собі власне особистих тенденцій. Другий, навпаки, поглиблює ці внутрішні настрої людини (наскільки це було можливим у рабовласницькому суспільстві). Третій — намагався поєднати особисті й державні інтереси, а четвертий напрям взагалі мав тенденцію ігнорувати полісні авторитети, що свідчило про кризу самої полісної системи.

Термін «лірика» був уведений у III ст. до н. е. вченими Олександрії для позначення тільки таких творів, які в Греції VIII–IV ст. до н. е. виконувалися під акомпанемент струнного інструмента — ліри або кіфари. Відомо, що в лірику входило й танцювальне мистецтво. Тож первісно під лірикою розуміли поєднання слова, музики й танцю в різних комбінаціях. У поняття «антична лірика» включають також твори (вірші), які спочатку виконувалися речитативом у супроводі флейти, але пізніше набули декламаційного характеру — так звані елегії та ямби. Те, що написано гекзаметром, вчені-олександрійці називали епосом, а решту віршованих творів, складених іншими розмірами, — лірикою.

Міфологічна основа античної лірики

Своїм походженням антична лірика, її основні різновиди — пісенна й декламаційна — зобов'язані давньогрецькому фольклору. Основою *пісенної лірики* є любовні, застольні та весільні пісні для сольної меліки (від слова мелос — «пісня»), а обрядові славлення та гімни на честь богів і героїв — для хорového мелосу. *Декламаційна лірика*, жанрами якої були елегія та ямб, своїм корінням також сягає фольклору: елегія виникла із погребальної заплачки, голосіння (треносу), ямби — із народних глузливих і викривальних пісень, які виконувалися на народних святах і відігравали роль фольклорного засобу громадського осуду.

У своєму розвитку *антична лірика пройшла чотири етапи*, які збігаються з етапами історичного розвитку суспільства.

Перша історична дата давньогрецької лірики (а отже, і всієї давньогрецької літератури) — 6 квітня 648 р. до н. е. Саме в цей день відбувалося сонячне затемнення, яке згадується у вірші Архілоха. Це і дало можливість встановити таку точну дату.

Розвиток давньогрецької лірики першого періоду уславлений такими іменами, як Алкмен, Каллін, Сімонід, Стесіхор, Аріон, Солон, а також Архілох, Алкей, Сапфо й Тіртеї. Цей період припадає на час зародження рабовласницького поліса, початок боротьби рабовласницької аристократії та рабовласницької демократії. Одна з найяскравіших особливостей цього періоду — колонізаційний рух, що стимулював собою виробниче, торговельне, соціально-економічне та культурне зростання міст-держав.

Другий період класичної лірики збігається з часом тиранів другої половини VI ст. до н. е. У літературі цього часу розвивається доєсхільська трагедія, у якій основну роль відігравав хор. Представники лірики другого періоду: Івік, Сімонід Кеоський, Гіпонакт Клазоменський, Анакреонт.

Третій період відзначається розвитком хорової лірики. Це час об'єднання давньогрецьких полісів та їхня боротьби за за-

гальногрецьку демократичну єдність у боротьбі проти деспотичного Сходу, період греко-перських війн. На ці роки припадає найбільш зріла творчість Сімоніда Кеоського, Вакхїліда, Феогніда Мегарського та Піндара.

Четвертий період — кінець розвитку всього класичного періоду давньогрецької трагедії. Він охоплює другу половину V ст. до н. е. Лірика вже не могла бути провідним жанром, вона поступилася місцем драмі. Від лірики того часу вимагався драматизм і витончена музичність. Представник цього часу — Тимофій Мілетський.

Види давньогрецької лірики

Формально давньогрецька лірика поділялася на пісенну та декламаційну, тобто залежно від того, як виконувалися вірші — декламувалися чи співалися. Окрім того, кожний жанр характеризувався ще й певною тематикою та художніми особливостями. Предметом зображення в ліриці є духовне життя людини, світ її ідей і почуттів. Такі ліричні жанри, як послання (дружне або любовне), епіграма (вірш іронічного характеру), еклога (вірш на тему сільського життя), епітафія (вірш з приводу смерті), елегія (сумний вірш) походять з античної поезії.

Пісенна лірика включала:

— сольну — була виразником світу особистих почуттів і переживань людини;

— хорову — пов'язана головним чином з обрядами, і для неї особливе значення зберігає міф як частина священної історії народу.

Декламаційна лірика мала такі жанрові різновиди:

— елегії — роздуми на суспільні та особисті теми;

— ямби — публіцистична полеміка та іронічна критика супротивника.

В основі іншої класифікації давньогрецької класичної лірики лежить систематичний принцип (за племенами та територією), за яким визначають:

— *іонійську лірику* — характеризується особливою емоційністю. Головні жанри — елегія та ямб. Представники цієї лірики Алкей і Сапфо;

— *дорійську лірику* — відома урочистим хоровим характером. Представники — Алкман та Аріон;

— *сицилійську лірику*. Представлена творчістю Стесіхора.

Поетико-естетичний зміст і художня своєрідність лірики Давньої Греції

Декламаційна лірика виросла на ґрунті героїчного епосу. Елегійний розмір, тобто поєднання гекзаметра й пентаметра, був близьким до епосу, тому цей жанр ніби напівліричний. Один із провідних жанрів декламаційної лірики — елегія (від «елегос» — журлива пісня). Це вірш, у якому виражені настрої смутку, журби, роздуму, меланхолії.

Елегія поділяється на:

— громадянську (Каллін, Тіртеї, Солон);

— любовну — дуже суб'єктивна, особиста лірика (Мімнерм);

— елегію, у якій поєднувалися суспільне й особисте (Феогнід Мегарський);

— дидактичну, до якої належала епіграма (у значенні «напис»), (Сімонід);

— гномічна поезія (Фоклід).

Декламаційна елегійна лірика. Зразком елегійної поезії є творчість **Тіртея**. Поет, що жив у другій половині VII ст. до н. е., був одним із найвідоміших представників декламаційної лірики. Провідні теми його творчості — політична та громадянська. На відміну від гомерівського епосу, ідеалом якого був шляхетний герой, що шукав на війні особистої слави й здобичі, військові елегії Тіртея звернені до всіх громадян поліса, яких поет закликав до чесного виконання своїх громадянських обов'язків і насамперед виконання священного обов'язку захисника вітчизни від ворогів.

У творах Тіртея також чимало порад, настанов співвітчизникам. Бойові пісні митця сповнені патріотизму, надихають на подвиги. У цьому Тіртей продовжує традиції войовничо-патріотичної лірики своїх попередників, зокрема Калліна. Вірші й фрагменти, що дійшли до нас, свідчать про те, що проблематика його творів досить широка. Передовсім Тіртей виступає захисником існуючого державного ладу (елегія «Доброзаконня»). Поет викладає своєрідний кодекс громадянської поведінки; розповідає про легендарне заснування Спарти Геракловими нащадками. В іншій елегії, «Поради», звучить мотив патріотизму, заклик до оборони Спарти. Тіртеєві приписують і військову пісню для атаки «Ембатерій». В елегії «Добре вмирати тому...» поет славить відважних воїнів, що полягли в боях з ворогом, захищаючи рідну країну.

*Добре вмирати тому, хто, боронячи рідну країну,
Поміж хоробрих бійців падає в перших рядах.*

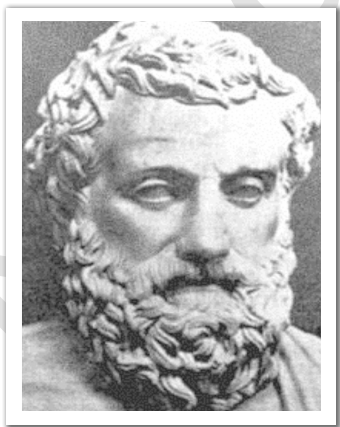
Тіртей переконливо змальовує жахливу долю тих, хто зганьбив себе і свій рід, тікаючи від ворога. Патріотичні заклики поета: «Будемо батьківщину і дітей боронити відважно./ В битві поляжемо ми, не пожалієм життя» — зміцнювали бойовий дух воїнів, виховували почуття громадського обов'язку перед батьківщиною, пробуджували мужність і хоробрість у бою.

За легендою, кульгавий Тіртей був учителем в Афінах. Під час війни спартанців із месенянами Афіни, споконвічний суперник Спарти, на прохання останньої про допомогу вирішили надіслати замість ополчення гоплітів (важкоозброєних піших воїнів) кульгавого Тіртея, щоб посміятися над спартанцями. Побачивши поета, вигляд якого красномовно свідчив про те, що він людна суто цивільна й нічого не тямить у військових справах, спартанці обурилися. Проте Тіртей зробив для перемоги спартанців більше, ніж досвідчені полководці. Патріотичні пісні поета надихнули військо. Заклик Тіртея: «Вперед, сини вітчизни!» — повів спартанців у бій, і розбитий ворог утік.

Насправді, мабуть, усе було не так романтично й більш вірогідним є припущення про те, що Тіртей був одним із спартанських вождів, поетом і воїном водночас. Легенда ж відобразила віру еллінів у велику силу мистецтва і, зокрема, у виховний вплив поетичного слова на людину.

Отже, з усіх видів ліричних творів елегія найближча до епосу й метрично, і за змістом. Шлях розвитку елегії від войовничо-патріотичних тем через громадянську лірику до суспільно-політичної тематики завершується повчанням із переходом до епіграм. Тематику елегій пізніше цікавилися філософи, оратори, історики, байкарі. Що ж до римської літератури, то з усіх підвидів елегії найбільш розвинутою в ній була любовна (або еротична) поезія.

Декламаційна ямбічна лірика. Другим видом декламаційної лірики був ямб. Коріння цієї лірики сягає фольклорних традицій і пов'язане з культом Деметри. Міф розповідає, що засмучену викраденням доньки Деметру розвеселила непристойними жартами Ямба — служниця елевсинського царя. Зі словом «ямб» у давніх греків асоціювалося уявлення про жартівливий характер твору, тоді як у літературі Нового часу це поняття тільки метричне.



Архілох

Представники ямбографії — Сімонід з Аморгу, Гіпонакт Клазоменський, Архілох.

Творчість *Архілоха* й з погляду хронології, і за талантом вважається в античній ліриці першою величиною. Творець елегійної і ямбічної лірики Архілох писав переважно сатиричні твори. Він складав байки, елегії, гімни, епіграми, але найбільше полюбляв ямби. Дошкульні ямби поета порівнювали з отруйним жалом.

В уїдливих ямбах Архілох висміював людські вади й бездумне поклоніння старим морально-етичним нормам. Для поета не існує беззаперечних моральних цінностей, які були основою поведінки гомерівських героїв. Він іронізує навіть над військовою честю і славою. У його очах слава заради слави та ще й ціною життя взагалі позбавлена будь-якого глузду. Поет не визнає навіть слави захисника вітчизни, бо *«доля полеглих — найгірша»* й *«вдячність живі відчують лиш до живих»*, а *«хто поліг, тому ні слави, ні подяки нема»*. Ніби сперечаючись з Тіртеєм, Архілох із іронією розповідає, що йому доводилося тікати з поля бою, гублячи при цьому свій «бездоганний» щит. Життя дорожче, вважає Архілох, а щит урешті можна придбати новий. Порівнюючи Тіртея з Архілохом, вчені помітили, що їхня поезія немовби уособлює два різні типи світосприйняття, характерні для елегії та ямба. Після Архілоха поети Алкей і Анакреонт, а через кілька століть римський поет Гораций розповідатимуть ту ж саму історію про власну втечу з поля бою і загублений щит. Але Архілоху, на відміну від них, довелося заплатити за свою відвертість дорогою ціною: позбавлений служби у війську, поет довгий час жебракував.

Позашлюбний син аристократа (за іншими свідченнями — багатого купця) і рабині-фракіянки, він змушений був заробляти свій хліб військовою службою, і тим самим порушував традиційні уявлення про доблесть і честь. Якщо для героїв гомерівського епосу війна була змістом життя, бо сам Зевс від народження призначив їм бути воїнами, проявляючи при цьому відвагу й героїзм, то для Архілоха війна — гірка необхідність, єдина можливість забезпечити собі щоденне прохарчування. До своєї служби він ставився як до ремесла. Поет полемізує з героїчною етикою, іронічно переосмислює лексикон аристократичного кодексу доблесті. Він писав: *«Хліб мій на списі замішаний... і п'ю, спершись на списа також»*.

Архілох жив і творив у перехідну добу, коли традиційні етично-моральні норми життя вже не спрацьовували, а нові ще

не набули статусу загальногромадянських цінностей. У численних військових походах Архілох — воїн і жива людина — багато чого побачив і зрозумів. Тому в його поезіях людина постає багатогранною, з усіма притаманними їй вадами та пристрастями, а сама поезія набуває філософського звучання й афористичної виразності.

*Радість є — радій не надто, є нещастя — не сумуй
Понад міру. Вмій пізнати зміни в людському житті.*

У світі, що його оточує, ліричний герой Архілоха не бачить ні закономірності, ні доцільності.

*Всі шляхи богам відкриті: часто з чорної землі
Піднімають тих, хто впали під ударами біди,
Часто горді й самопевні, мов підкошені падуть,
І тоді за лихом лихо гне їм спину, і вони
Жебраками йдуть по світу без мети і без думок.*

Гострота сприйняття дійсності призводить до душевного сум'яття, бо «тільки богам всі шляхи відкриті». Не тільки гомерівське поняття слави й воїнської честі піддає сумніву Архілох, він також переоцінює епічне уявлення про дружбу. У своїх віршах поет оплакує смерть друга й водночас осуджує зрадливого товариша, який обманув його довір'я і порушив клятву вірності.

Відносність і нестійкість традиційних моральних цінностей Архілоху довелося випробувати на собі й в іншому відношенні. Багатій Лікамб відмовився видавати за нього свою доньку Необулу. Архілох помстився Лікамбу ямбами, у яких іронічно висміював вірність у коханні й вірність обіцянці («Що ти надумав, батьку Лікамбе»). За переказами, і Лікамб, і його донька скоїли самогубство з відчаю, до якого їх довели ямби Архілоха.

Що ж тоді залишається смертній людині, яка, здається, розчарувалася у всьому? Архілох стверджує: «І все ж од нестерпної туги, мій друже, засіб нам дали боги — стійкість незламну душі».

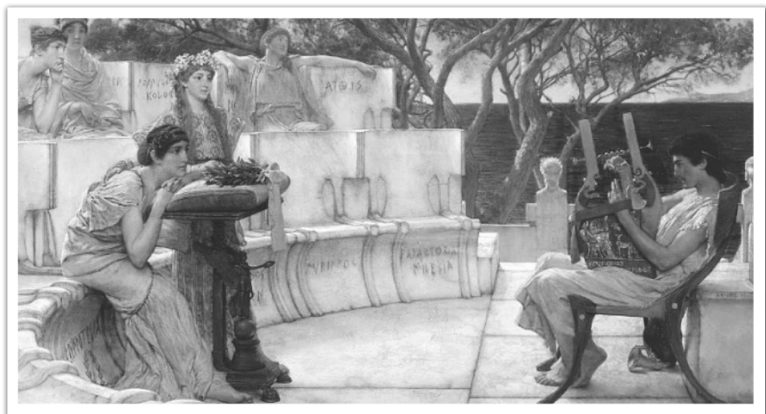
Усупереч іронічному ставленню до слави захисника вітчизни, Архілох ціною власного життя переконав своїх співвітчизників у протилежному — у моральній перевазі «стійкості незламної душі». Із закликом: «Перемога або смерть!» — він загинув, захищаючи від ворогів свій рідний острів Парос.

Нащадки, знову ж таки всупереч переконанням Архілоха, не забули ні поета, ні його сатиричних ямбів. Творчість митця мала велике значення для розвитку трьох великих давньогрецьких трагіків — Есхіла, Софокла та Евріпіда, комедіографа Аристофана. У поезії Архілоха найповніше відбився перехід від старовинних і суворих форм життя до нових, теж суворих, але вже інших. Творам поета властиві вічні мандри та експресивні реакції на хаос життя, а також велика широта у виборі жанрів — від гімнів до байок. Пізніше відомий французький поет А. Шеньє, автор сатиричних «Ямбів», називав себе «сином Архілоха», а М. Рильський стверджував: «Серед шалених прерій і в тундрі, де сивіє бідний мох, нам світить Гейне, Тютчев, Архілох».

Пісенна сольна лірика представлена творчістю Алкея, Сафо (Сафо) та Анакреонта.

Алкей походив із багатой аристократичної еолійської родини з о. Лесбос. Народився між 630 і 620 р. до н. е., брав участь у війні за Сігей — важливий стратегічний пункт на шляху до Чорного моря. За царювання Піттака Алкей перебував в опозиції, тому змушений був піти у вигнання спочатку в глиб острова, а потім опинився аж у Єгипті. З часом Піттак дозволив опозиціонерам повернутися на батьківщину, у тому числі й Алкею.

Важливе місце у творчості Алкея посідають твори з виразними мотивами громадянської боротьби, суспільно-політичної активності. Ці поезії відзначаються гостротою і навіть агресивністю. Поет сміливо й нещадно критикує самого царя. Поряд з гнівною сатирою звучать мотиви смутку, ностальгії. У віршах громадянської тематики нерідко трапляються описи зброї, військових обладунків тощо.



Л. Альма-Тадема. Сафо й Алкей (1881)

Проте визначальними у творчості Алкея є теми природи, вина й жінок. У поезіях, присвячених «жіночій» темі, переважає осудження жіночої невірності. Поет використовує міфологічну тематику (поезія «Єлена»). Тема кохання розкривається в поетичному листуванні з легендарною поетесою Сафо. Щодо описів природи, то як таких, що відіграють самостійну роль, у поезіях Алкея не знаходимо. Природа — це радше тло, на якому розгортається основна дія, але тло досить точно відтворене. Збереглися й гімни Алкея, присвячені богам. Творчість митця користувалася великою популярністю і в сучасників, і в нащадків.

Життя поетеси **Сафо**, найталановитішої і найвитонченішої в Стародавній Греції, овіяне легендами. Одна з них розповідала, що 60-літня Сафо, покохавши без взаємності юнака Фаона, кинулася в море. Ця легенда була настільки популярною, що вже в античності римський поет Овідій, вражений трагічною долею Сафо, напише від її імені передсмертний лист «Сафо — Фаону» (збірка «Героїди»).

Як і Алкей, Сафо походила з аристократичної родини, що через свої політичні погляди потрапила у вигнання. Повернувшись, поетеса оселилася на о. Лесбос, де організувала поетично-музичну школу для багатих і знатних дівчат, яку

вона сама називала «Будинком муз». Ця школа стала своєрідним поетичним центром мистецтва відкриття внутрішнього світу людини (і водночас звинуваченням Сапфо у нетрадиційному коханні).

Відомо, що поетеса створила 9 книг поезій, але до нас дійшли тільки фрагменти її творів, за винятком 3–5 віршів, що збереглися більш-менш повністю, а також численні свідчення сучасників про її талант.

Основна тема поезії Сапфо — кохання: *«Жереб мені випав такий: серцем палким любити...»* Поетеса порівнює любов із бурєю, що все трощить на своєму шляху: *«Як буря у горах, той Ерос лютує оп'ять»* (переклад І. Франка).

У поезії «Барвношатна владарко, Афродіто» лірична героїня Сапфо з молитвою звертається до богині кохання і краси. Її молитва — це щира сповідь жінки, що любить без взаємності й згадує, як колись прагнули її кохання. *«Наче вихор, мчала в Ефірі»* дочка Зевса, володарка *«підступів тайних»*, і схилила *«у ярмо любовне»* обранців героїні. *«О, прилинь ізнов і од нової туги серце урятуй»*, — благає вона Афродіту. Любов у віршах Сапфо — це почуття земне, тілесне: *«Вся тремчу, вкриваючись холодним потом»* або *«Раптом жар тонкий пробігає тілом»*. Поезія Сапфо вражає пристрастю і людяністю, зміст її — внутрішнє світло духовно багаті людини.

Поетесу приваблює і затишне родинне життя. Так, вона милується своєю донькою Клеїдою, побивається, що брат Харакс закохався в Єгипті в гетеру тощо. Окрім інтимної поезії, присвяченої коханню і сімейному життю, Сапфо опрацьовувала й тему природи, причому в її творчості остання відіграла важливішу роль, ніж у поезії Алкея. Поетеса милується красою вологого від роси луку, залитим місячним сяйвом морем. У Сапфо природа — це тло, на якому розгортаються інтимні стосунки. У цьому сенсі твори поетеси близькі до фольклору, зокрема до епіталамій — пісень, які виконувалися на різних етапах весільного обряду.

Писала Сапфо епіграми, елегії, послання до подруг. Щодо останнього жанру, то з цього приводу навіть існують різні судження про любовні «пріоритети» Сапфо. Але Алкей називав Сапфо у своїх поетичних листах «чистою». Солон казав, що не хотів би вмерти, не почувши нових пісень поетеси, а філософ Платон називав Сапфо десятою музою. Її профіль карбували на монетах острова, а майстри давньогрецької графіки зображували поетесу на вазах. Письменник Страбон називав Сапфо «чимось дивовижним».

Отже, творчість Сапфо сприймалась настільки невіддільною від приватного життя, а життя — взаємозумовленим творчістю, що врешті її особистість перетворилась на певний палімпсест уже в самій античності. У сприйнятті Сапфо чоловічою аудиторією можна побачити й звинувачення в оспівуванні лесбійської любові як власного досвіду, і захоплення та канонізацію. Причинами такої широкої амплітуди рецепційного «маятника» стали стать і творчість Сапфо. Якщо за чоловіком-поетом залишалось право просто бути поетом, то поетесу треба було виправдовувати, ізолювати від інших, розмірковуючи про її сексуальність (гомосексуальність), приписуючи їй культ або «замкнувши» у школу. Сапфо проникла в ту сферу, яка для греків була преференцією лише чоловіків, адже творчість — це те, що межує із сакральним. Тож не дивно, що вже Овідій у «Героїдах» долучився до творення палімпсесту про Сапфо, переносячи акцент на кохання поетеси як тему її життя, а не як тему її творчості. Пізніше, у Новий час і до сьогодні, Сапфо — «перший жіночий голос на Заході», як стверджує Х.Н. Паркер, «фактично вмирає як автор і перетворюється на символ». Вважаємо, що поетеса набула такого статусу, який вимушено перетворив її на метонімію жінка-талант, краса якої у творчості. Поезія Сапфо добре znana й в Україні. Твори поетеси перекладали українською мовою І. Франко, А. Кримський, Леся Українка, М. Зеров, А. Содомора, Г. Кочур та інші поети-перекладачі.

Останній великий представник монодійної (сольної) лірики — **Анакреонт**. Хоча він і був іонійцем, творчість Анакреонта близька до лесбоської поезії Алкея і Сапфо. Поет народився на о. Теос, але все свідоме життя провів далеко від батьківщини. Спочатку при дворі царя Полікрата, потім в афінського тирана Гіппарха, а коли той помер, переселився у Фессалію під захист правителів Алевадів. У ті часи, коли жив і творив Анакреонт, тирани вважали престижним збирати навколо себе видатних митців, які були своєрідною окрасою їхнього двору.

Поезія Анакреонта стала символом грайливого, веселого й витонченого еротизму. Проводячи час у втіхах, бенкетах і насолодах, визнаючи й шанувуючи тільки трьох богів — Ерота, Афродіту й Діоніса, Анакреонт залишився в пам'яті наступних поколінь сивоголовим веселим стариганом, що оспівує кохання і вино.

Твори поета не мають тієї сили і глибини почуттів, що були притаманні ліриці Сапфо. Там, де у поетеси щира молитва до Афродіти, в Анакреонта — витончене й напівжартівливе звернення по допомогу до Дафніса, бога виноградної лози. Проте поезії Анакреонта доступні й досить складні емоції: «*Люблю — і наче не люблю*». У його віршах народжується образ бога кохання — могутнього коваля, що б'є важким молотом по серцю. Та все ж таки для поезій Анакреонта більш характерним є ставлення до життя і кохання як до цікавої гри. (До речі, звичай зображувати Ерота у вигляді хлопчика-пустуна, що забавляється жбурляючи в людину м'яч або пускаючи стріли кохання, став традиційним завдяки поезії Анакреонта.)

Із любовною тематикою у творчості Анакреонта тісно пов'язані й «застольні» мотиви. Та справжню славу митцеві принесли вірші поетів, які розвивали мотиви його лірики в епоху еллінізму і які послужили зразком для пізнішої «анакреонтики». У кінці XVIII — поч. XIX ст. «анакреонтична поезія» набула особливої популярності в європейській ліриці (Е. де Парні у Франції, К. Батюшков, О. Пушкін у Росії, Й.В.Л. Глейм у Німеччині).

Отже, основна тема сольної лірики загалом — людські почуття, пристрасті й кохання.

Пісенна хорова лірика. У той час, коли тематичний і світоглядний діапазони сольної поезії звужувалися, у хоріву проникають нові мотиви та ідеї, які визначають глибину і змістовність цього жанру, що безпосередньо підготували проблематику давньогрецької трагедії V ст. до н. е.

Хорову лірику представляли Аріон, Стесіхор, Сімонід Кеоський. Найвищий її розквіт — це творчість **Піндара**.

Народився Піндар у 518 р. до н. е. у с. Кіноскефали біля підніжжя Гелікону. Сім'я належала до старовинного й багатого фіванського роду, і тому світогляд митця відображає погляди аристократичної знаті. Піндар здобув блискучу музичну освіту, і вже в 20 років виступав як поет-професіонал. Багато мандрував, що зумовило значну «географічну» насиченість поезій. Протягом усього життя Піндар розробляв у своїй творчості різноманітні види хорової лірики: поховальні френи, дифірамби, пеани, гіпорхеми, застольні пісні, парфенії (дівочі пісні).

До нас дійшло 4 книги поезій Піндара, які містили різні за змістом епінікії — оди на честь переможців у кінних перегонах. Кожна книга названа за місцем оспіваних перемог: «Олімпійські епінікії», «Ніфійські епінікії», «Немейські епінікії», «Істмійські епінікії». Твори Піндара можна назвати останнім маніфестом аристократичної ідеології в Давній Греції, адже він прославляв переможців у змаганнях, брати участь у яких могли лише заможні люди. У своїх епінікіях поет стверджує особливий ідеал «доблесті» — «спадкова доблесть», для утвердження якого використовував міфологічні образи. Окрім того, Піндар значне місце відводить патріотичній тематиці.

Слід зазначити, що у творах митця чітко виділяється мотив особливого призначення поезії і визнання ролі поета. Останній постає як поет-мудрець, поет-пророк.

Таким чином, давньогрецька лірика символізує період ранньої класики, у якому були закладені основні теми й мотиви для

наступного — зрілого класичного періоду, що характеризувався зародженням і розвитком античної драми.

Елліністична лірика

Класичний період давньогрецької літератури закінчується разом із кризою, занепадом рабовласницького поліса, тобто в IV ст. до н. е. Далі починається післякласичний період, який інакше називають елліністичним, або еллінізмом (від слова «еллін» — грек). Ознакою того часу стали відомі походи Олександра Македонського, що зумів у другій половині IV ст. до н. е. завоювати майже весь тодішній культурний світ. Це привело до дуже глибокої взаємодії давньогрецької та східної культур.

Характерні риси літератури еллінізму:

— порівняно з літературою періоду класики елліністичній літературі властиві такі протилежні тенденції: або цілковитий аполітизм, або розуміння своєї політики як прославлення абсолютного монарха;

— величезного розвитку набуває індивідуалізм, що і виявляється в найрізноманітніших типах;

— індивідуалізм обґрунтовувала й тодішня філософія, яка виступала трьома філософськими школами: стоїчною, епікурейською та скептичною;

— людина цієї культури виявляється зануреною в побутове життя. Для зображення нового побуту постали такі явища, як новоаттична комедія (Менандр) та давньогрецький роман;

— у літературі цієї епохи глибоше зображувалися різні почуття і настрої;

— інтенсивного розвитку набуває наукова або наукоподібна література. Вченість проникла й у сферу самої поезії, створюючи в ній дуже формалістичну тенденцію.

Отже, елліністична епоха характеризується, з одного боку, небувалим в античності універсалізмом, що доходив навіть до обоювання царської влади, а з іншого, особливим індивідуа-

лізмом, що утверджував буденну особистість та її повсякчасне прагнення стати самодостатнім цілим.

Загальними рисами елліністичної літератури є її космополітизм, елітарність і розрив із традицією. Космополітизм літератури доби еллінізму зумовлений тим, що вона (література) живе інтересами всієї розкиданої по світу грецької читацької публіки. Література «відривається» від інших форм суспільного життя і від інтересів мас: вона стає набутком тільки високої і середньоосвіченої аудиторії, тобто набуває елітарного характеру. Водночас такого культу літературного новаторства, як у ту добу, грецька література не знала ні раніше, ні пізніше, а отже, відбувається розрив елліністичної літератури з традицією. На основі цих трьох загальних рис розвивався характерний для літератури доби еллінізму стиль трактування літературного змісту й форми, який певною мірою був культом крайнощів замість гармонії, культом індивідуального експерименту замість загальної норми.

У літературі поезія бере верх над прозою: красномовство втрачає свій сприятливий ґрунт і вироджується в пишне пустослів'я. Тепер вірш відокремлюється від музики, поети й вчені вперше замислюються над питанням метрики, вперше формулюють основні правила побудови вірша; вірш елліністичних поетів стає більш строгим й більш організованим, часом навіть лаконічнішим, ніж вірш класичної епохи.

Із поширенням давньогрецької культури на завойовані Олександром Македонським території Афіни уже втрачають значення культурного центру, і центр цей пересувається на схід. Особливо великого значення набула Олександрія — місто, засноване Олександром Македонським у Північній Африці, столиці тодішніх єгипетських царів Птолемеїв. Тут, при Олександрійській бібліотеці, що налічувала 500 тисяч книг, почали групуватися численні поети, звідки й вся елліністична поезія здебільшого називається олександрійською. Її розквіт припадає на першу пол. III ст. до н. е.

Поети-олександрійці — знавці й любителі старої писемності, їхня «вченість» — це начитаність старими авторами й знайомство із забутими та малопоширеними сказаннями й легендами. Їхні твори зазвичай звернуті до вузького кола освічених читачів.

Олександрійська поезія складна, у ній переплітаються різні тенденції. В основному це поезія культурної верхівки грецького суспільства, яке сформувалося в умовах елліністичної монархії. Великі соціальні проблеми в поезії олександрійців не порушуються (як і загалом у літературі елліністичного суспільства). Проте було б неправомірно відзначати у їхній поезії лише тематичне збіднення. У поетів-олександрійців з'являються свої нові теми, характерні для еллінізму:

- зростає інтерес до інтимних почуттів індивіда;
- зображуються картини побуту;
- зароджується чуттєве сприйняття природи.

Хоча елліністична література відійшла від соціальних проблем й письменники намагалися зацікавити читача докладним зображенням буденного життя, нова поетична школа зробила чимало для створення зворушливого образу «маленької людини»: поети зображують її співчутливо, але не без усвідомлення власної переваги.

До всієї цієї тематики додається специфічний елемент «вченості». Виявляється він по-різному: у вишуканості мови, у цитатах і напівцитатах із давніх авторів, у численних міфологічних алюзіях. «Вченість» могла стати й безпосередньою поетичною темою. Так, укладаються навіть «дидактичні» поеми природничого характеру («Небесні явища» Арата).

«Вчені» поети прагнуть до вишуканості форми, до ретельної та суворої обробки вірша. На відміну від давньогрецьких ліриків, що зазвичай творили в межах одного жанру, олександрійці бралися за різні жанри. Особливо високих результатів було досягнуто в так званих малих формах — елегії, ідилії, епіграмі.

Літературознавцям відомо понад 1100 імен письменників доби еллінізму, але до нас дійшли твори небагатьох. Найвідоміші з них — Теофраст (його «Характери» розглядають як першу спробу вийти на перехрестя науки й літератури), драматург Менандр — учень Теофраста (п'єси Менандра, так звані комедії характерів, репрезентують новоаттичну комедію), поети Каллімах, Аполлоній Родоський, Феокрит.

Тематичне й жанрове новаторство поетів-олександрійців

Найвідоміші елліністичні поети — Каллімах, Феокрит і Аполлоній — були сучасниками й жили в Олександрії (Аполлоній потім переїхав на Родос, тому його називатимуть Родоським).

Центральна фігура олександрійської поезії — *Каллімах*. В одному із творів, що дійшли до нас, поет дає чітке формулювання своєї літературної програми, що зводиться до трьох основних принципів: 1) мала форма, 2) боротьба з банальністю, 3) ретельне опрацювання деталей.

Випробовуючи себе в різних жанрах, справжню поетичну славу Каллімах заслужив «вченими» віршами, зокрема твором «Причини». Це збірка розповідних елегій в 4 книгах, що містила розповіді про виникнення різноманітних свят, обрядів, найменувань, про заснування міст і святилищ. Кожна елегія була невеликим самостійним твором. Каллімах зібрав величезну кількість маловідомих сказань різних грецьких областей; в його поле зору потрапив і Рим. Сюжети привертали увагу новизною, але для автора більш важливою була оригінальність трактовки. Найбільшою популярністю в античності користувався сюжет про кохання Аконтія і Кідіппи. Характерно, що особистість поета весь час вводиться в розповідь — це один із тих моментів, що з погляду античного розрізнення жанрів відрізняє розповідну елегію від безособової епічної оповіді.

У творчому доробку Каллімаха є збірка «Ямби», проте «вчена» розповідь та описи переважають у ній над моментами са-

тири й літературної полеміки. Особливу роль у творчості поета відіграє міфологія. Так, якщо в ліриці Піндара міф слугує обґрунтуванням для прославлення героя, то в Каллімаха використовується як привід для побутової замальовки, не позбавленої частки гумору. Міфологічним темам присвячені також гімни, проте релігійного значення міфи для поета не становлять. Для нього вони є предметом вченого узагальнення, дотепної гри і, як сфера наївного, можуть стати матеріалом інтимно-побутового зображення (епілій «Гекала»). Проблема великої поетичної форми була в олександрійців предметом гострої літературної полеміки.

Найвидатнішим опонентом Каллімаха виявився його ж власний учень, «вчений» поет **Аполлоній Родоський**. Поема Аполлонія Родоського «Аргонавтика» — найоб'ємніший із творів олександрійської поезії, що дійшли до нас (складався з 4 книг і містив близько 6 тисяч віршів). На матеріалі старовинного сказання про похід аргонавтів автор створює великий міфологічний епос, але епос нового типу.

Поема Аполлонія є послідовною обробкою всього сказання про аргонавтів — від доручення, даного Пелеєм Ясону, до повернення корабля аргонавтів в Іюлк. Таким чином, за своєю побудовою твір наближується не до гомерівського епосу, що концентрує свій матеріал навколо однієї події, а до «кіклічних» поем із серією епізодів, об'єднаних лише хронологічною послідовністю. Примітивні моменти старого епосу (типові місця, постійні епітети, повтори) усунено, але збережено об'єктивний епічний стиль без яких-небудь авторських відступів. Нове, що вносить Аполлоній у грецький епос, — це зображення почуттів.

Відкинена школою Каллімаха поема Аполлонія Родоського зіграла визначну роль в історії античної літератури. Вона окреслила новий шлях розвитку епосу, що полягав у розробці психологічної пристрасності, розпочатої в трагедіях Евріпіда. І в пізнішій грецькій літературі, у якій запанував класицистич-

ний напрям, і в римській літературі «Аргонавтика» викликала великий інтерес, зокрема у Вергілія.

Широкого визнання в пізній античності й у Нові часи здобув найталановитіший з олександрійських поетів, творець ідилій **Феокрит** (близько 305–240 рр. до н. е.). Він — представник буколічної поезії (так званої поезії пастухів), автор численних ідилій, вперше зібраних і виданих у I ст. н. е. Водночас було з'ясовано й справжній жанр творів Феокрита — ідилія, адже сам автор і його сучасники називали їх схолями — малюнками, пісеньками про природу й побут простолюдинів.

Феокрит оспівував сільську природу, безхмарне, щасливе життя й любовні почуття зідеалізованих пастухів, змальовував побут землеробів і міських жителів, час від часу звертаючись і до міфології, знаходячи для себе близькі мотиви й образи. Він володів неперевершеною технікою пейзажної лірики, мелодійного й наспівного вірша. Ще в античності Феокрит вважався провідним майстром «солодкого стилю». Найважливіше історико-літературне значення належить буколічним віршам поета, у яких він розвиває традиції фольклору пастухів Сицилії й Аркадії, сільськогосподарської області Пелопоннесу.

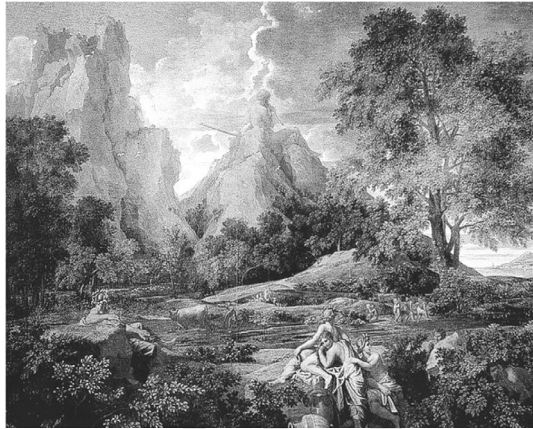
Ідилії мають типову структуру — це своєрідні «картинки» поетичних пісень змагань двох пастухів у присутності судді, який визначає і порядок змагання, і його переможця.

Головне досягнення Феокрита — надзвичайна жвавість і візуальність усього, що він зображував. Поет не змальовує своїх персонажів, не описує рослинний і тваринний світи, а саме рельєфно показує, відтворюючи властиві їм риси й деталі. Можна сказати, що Феокрит володів високою майстерністю індивідуалізації.

За нових часів ідилії Феокрита інколи тлумачили в дусі філософії Руссо: вбачали в них протиставлення здорового життя на лоні природи згубній цивілізації.

У низці невеликих віршів на міфологічний сюжет Феокрит долучився до популярного в поезії олександрійців жанру

невеликої поеми — епілія. Серед міфологічного матеріалу митця цікавить своєю простотою «доба героїв». Героїчні фігури у його творах занижуються до інтимно-побутового рівня. У деяких випадках епілії Феокріта збігаються за сюжетом з окремими епізодами



Н. Пуссен. Пейзаж з Поліфемом (1649)

«Аргонавтики» Аполлонія Родоського. Можливо, на думку Й. Тронського, вони є своєрідною полемікою проти Аполлонія, спробами показати, як потрібно трактувати такі теми в традиціях нової школи — з більшою інтимністю тону, з більшим драматизмом, з багатством деталей. Один із парадоксальних образів поезії Феокріта — циклоп Поліфем. Відомого за Гомеровою «Одіссеєю» страшного людожера поет-олександрієць зобразив ніжним, закоханим, сентиментальним. Сюжетом цієї ідилії нав'яний «Пейзаж з Поліфемом» французького художника Н. Пуссена.

Отже, в особі Феокріта, що вмів поєднувати рельєфність зображеного з музикальним ліризмом, в олександрійській поезії дістало поетичного втілення чуттєве сприйняття природи, поезія любовної туги, тяжіння до інтимного, малого й звичного, повсякденного, увага до деталей побуту та звичайних людей.

Складно переоцінити значення творчості Феокріта. У римській поезії переспіви деяких його ідилій здійснив Овідій. Але важливішим є не так вплив ідилій поета на розвиток певних літературних жанрів, як насамперед на світогляд багатьох

покоління. Від Феокріта бере початок зіставлення сільського й міського життя. Відлуння тих ідилій відчувається і в грецькій, і в римській літературах, наприклад у буколічному (пастушому) романі Лонга «Дафніс і Хлоя», поезії Вергілія. За доби Середньовіччя, коли сформувався культ Прекрасної дами, поети часто зображували своїх обраниць в одязі пастушок. Ідилії писали і за доби Відродження, ними послуговувалися художники барокової школи. Цей жанр став панівним у мистецтві рококо. Твори в дусі Феокрітових ідилій писали письменники-сентименталісти. Мотиви творів поетів-олександрійців можна віднайти в ліриці романтиків.

Творчість Феокріта справила значний вплив і на російську поезію кінця XVIII — поч. XIX ст. В українській поезії буколіка не набула помітного поширення, щоправда, буколічні мотиви звучать у віршах Г. Сковороди («О селянський, любий, милий мій покою...» тощо).

ЗАПИТАННЯ ДЛЯ ПЕРЕВІРКИ ЗАСВОЄННЯ ТЕМИ НА САМОСТІЙНЕ ОПРАЦЮВАННЯ

1. *Із яким жанром пов'язана творчість поета Феокріта?*
 - а) Буколіки;
 - б) малі поеми;
 - в) елегії;
 - г) ямби.
2. *Інтерпретація кохання складним почуттям характерна для творчості:*
 - а) Анакреонта;
 - б) Сапфо;
 - в) Піндара;
 - г) Алкея.
3. *В основі хорової лірики лежать:*
 - а) гімни;
 - б) треноси;

- в) елегії;
 - г) любовні пісні.
4. *Два види давньогрецької класичної лірики.*
- а) Хорова й пісенна;
 - б) пісенна й декламаційна;
 - в) сольна й хорова;
 - г) сольна й декламаційна.
5. *Жанр медитативної лірики.*
- а) Елегія;
 - б) ямб;
 - в) гімн;
 - г) епіграма.
6. *Жанр, у якому славився Архілох.*
- а) Гімни;
 - б) ямби;
 - в) елегія;
 - г) хорова поезія.
7. *Концепцію поета-пророка у своїй ліриці формув:*
- а) Анакреонт;
 - б) Тіртеї;
 - в) Піндар;
 - г) Алкеї.
8. *Поет, який сформулював програму олександрійської поезії.*
- а) Аполлоній Родоський;
 - б) Феокріт;
 - в) Каллімах;
 - г) Тіртеї.
9. *Поети-олекандрійці орієнтувались на аудиторію:*
- а) демократичну;
 - б) аристократичну;
 - в) плебейську;
 - г) освічену.
10. *Полемізував із героїчним ідеалом у своїй поезії:*
- а) Анакреонт;
 - б) Тіртеї;
 - в) Архілох;

- г) Алкей.
11. *Представники лесбоської лірики.*
- а) Анакреонт і Тіртей;
 - б) Тіртей і Сапфо;
 - в) Сапфо й Анакреонт;
 - г) Сапфо й Алкей.
12. *Термін «лірика» пов'язаний із:*
- а) назвою періоду;
 - б) ім'ям правителя;
 - в) назвою музичного інструмента;
 - г) назвою віршового розміру.
13. *Провідна тема лірики Тіртея.*
- а) Кохання;
 - б) вино, жінки, воїнські подвиги;
 - в) громадянська;
 - г) філософська.
14. *Про зміст творів якого поета знаємо лише з пізніших переробок, популярних у XVIII–XIX ст.?*
- а) Архілоха;
 - б) Тіртея;
 - в) Анакреонта;
 - г) Сапфо.
15. *Творчість Аполлонія Родоського піддали критиці за недотримання такого принципу, як:*
- а) перевага малої форми;
 - б) ретельне опрацювання деталей;
 - в) боротьба з банальністю;
 - г) використання міфологічних сюжетів.

ТЕМА 4. ЛОНГ «ДАФНІС І ХЛОЯ»

Зразків елліністичної прози до нас дійшло небагато. Зміст більшості прозових творів доби еллінізму відомий за античними повідомленнями й переказами, а також за тими ві-

дображеннями, які вони отримали в Римі та творчості пізніших грецьких письменників. Водночас слід зазначити, що саме у прозових, тобто в більш вільних, ніж в обтяжених багатомовною традицією і певною мірою «застиглих» віршованих формах, знаходило літературне вираження те нове, що народжувалося в елліністичному суспільстві.

Види елліністичної прози:

- ораторська;
- історіографія;
- філософська (сатирична література);
- власне художня (пізньогрецький роман).

Таким чином, не тільки продовжують свій розвиток відомі в класичну добу різновиди прози, а й з'являється принципово новий — художній.

Художня проза вперше отримала літературний розвиток на історичному й напівісторичному матеріалі (родовід, мандрі, новели про історичних осіб), і все це складало «історію».

Псевдоісторія ставала оболонкою для нових жанрів прози, таких як:

- *утопія* (картини ідеального суспільства);
- історіозована *міфологічна хроніка*, у якій казкові мотиви й дива замінювалися раціональним ходом подій;
- *ареталогія* (оповідання про «мощі» й чудесні діяння якогось-небудь бога-цілителя і його пророків);
- *парадоксографія* (збірки «описів незвичного»);
- *новела*, яка задовольняла підвищений інтерес до інтимних переживань особистого життя, любовної тематики й картин побуту.

З часом, наприкінці II ст. або на початку I ст. до н. е., оформився такий жанр давньогрецької прози, як роман. Проте термін «роман» виник набагато пізніше — у середні віки. Давні греки називали свої романи оповідями (logoi) або книгами (biblio).

Створюючись в умовах занепаду античного суспільства, давньогрецький роман відобразив риси свого часу:

— у ньому зображувалися не подвиги міфологічних героїв, а життя звичайних людей, часто з низів суспільства;

— герої почують себе іграшками долі чи якоїсь верховної істоти, вони здебільшого пасивні, страждають, а страждання вважають долею людського життя;

— головні герої наділені позитивними характеристиками: вони добродішні, цнотливі, вірні в коханні, гуманні у своєму поводженні з людьми;

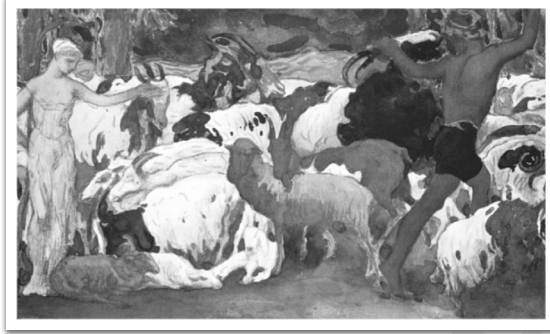
— у романах використовувалися традиції і техніка жанрів, що склалися раніше, — оповідання, еротичної елегії, етнографічних описів тощо.

Повністю до нас дійшли такі давньогрецькі романи: «Херей і Калліроя» Харітона (I–II ст. н. е.), «Дафніс і Хлоя» Лонга (II–III ст. н. е.), «Ефіопіка» Геліодора (III ст. н. е.), «Левкіппа і Клітофонт» Ахілла Татія (II–III ст. н. е.), «Ефеські оповідання» Ксенофонта Ефеського (II ст. н. е.).

У сюжетах більшості античних романів спостерігається деяка спільність, тобто можна вести мову про схематичність роману, що дивовижно нагадує новоаттичну комедію: у серцях двох молодих людей народжується ніжне почуття, але на заваді стають сімейні обставини чи розбійники, які викрадають когось із закоханих, або ж тирані. Проте і в розлуці молоді люди зберігають вірність своїм почуттям, вони страждають морально, а нерідко й фізично. Зрештою знаходять одне одного й з'єднуються шлюбним союзом.

Особливе місце серед давньогрецьких романів належить *«Дафнісові й Хлої» Лонга*. Це про нього свого часу Й.В. Гете значав, що «твір корисно читати щороку, щоб учитися в нього й щоразу заново відчувати його красу». У науковій літературі за твором Лонга давно закріпилося визначення *буколічний, або пастуший, роман*. І дійсно, він близький до пасторалі в стилі Феокріта. Головні герої — пастух Дафніс і пастушка Хлоя, яких свого часу знайшли й виховали пастухи. Автор ретельно зобразив щоденну працю і побут селян, їхні щирі стосунки, просте-

жив всі етапи зародження симпатії та дружби Дафніса й Хлої, що з часом переростають у кохання. На шляху до їхнього шлюбу постануть пірати, вояки-загарбники, соціальні перешкоди (Хлоя — вільна, а Дафніс — раб), за-



*Л. Бакст. Ескіз декорації до балету
«Дафніс і Хлоя» (1912)*

кохані суперники. Усе пройшовши й навіть віднайшовши своїх знатних і багатих батьків, Дафніс та Хлоя одружуються і віддають перевагу сільському життю перед міським. Таким чином, мав рацію М. Бахтін, який стверджував, що «більшість авантюр грецького роману організована саме як випробування героя і героїні... Молот подій нічого не кришить... Він тільки випробовує міцність уже готового продукту. І продукт витримує випробування. У цьому — художньо-ідеологічний сенс грецького роману».

Проте буколічний роман Лонга містить не лише ідилічні, а й реалістичні моменти. Соціальні мотиви роману:

- протиставлення добрих, чесних, скромних сільських трудівників міським багатим неробам;
- зображення безправного становища рабів і безмежної влади господаря над ними.

Стиль роману відзначається сентиментальним зображенням головних героїв, тенденцією до прикрашення дійсності, численними пейзажними описами, ритмічною мовою; казка й реалії життя поєднуються у творі Лонга.

Давньогрецькі романи, і зокрема твір Лонга, захоплювали західноєвропейських читачів, про що свідчать численні переклади давньогрецького тексту. До теми пастушої ідилії зверта-

лися пізніше В. Шекспір, М. де Сервантес, а особливо мистецтво рококо та сентименталізму.

Балет Равеля «Дафніс і Хлоя», ілюстрації А. Майоля, М. Шагала, використання мотивів твору в романі Місіми «Шум води» — ось далеко неповний перелік звертань до роману Лонга в ХХ ст.

ЗАПИТАННЯ ДЛЯ ПЕРЕВІРКИ ЗАСВОЄННЯ ТЕМИ НА САМОСТІЙНЕ ОПРАЦЮВАННЯ

1. *Дафніса звинуватили в тому, що:*
 - а) його кози з'їли саморобний канат і корабель віднесло в море;
 - б) він пограбував багатих юнаків, які відпочивали на березі;
 - в) він образив служителів храму Ерота;
 - г) він замислив змову проти господаря.
2. *Дафніса знайшов:*
 - а) волопас;
 - б) вівчар;
 - в) козопас;
 - г) власник маєтку.
3. *Жанр роману «Дафніс і Хлоя».*
 - а) Буколічний;
 - б) пригодницький;
 - в) історичний;
 - г) роман-міф.
4. *Де Хлоя зустріла свого справжнього батька?*
 - а) У храмі, де приносили жертви Еротові;
 - б) серед розбійників, які викрали Дафніса;
 - в) на бенкеті в батьків Дафніса;
 - г) це і був пастух, який її виховав.
5. *За якими ознаками Діонісофан «впізнав» свого сина?*
 - а) За пурпуровою пелюшкою і золотими браслетами;
 - б) за золотою застібкою і ножем зі слонової кістки;
 - в) за золотими сандаліями й поясом;

- г) за листом і золотою застібкою.
6. Звільнити Хлою від викрадачів допоміг:
- а) Пан;
 - б) Аполлон;
 - в) Ерот;
 - г) Гермес.
7. Лікеніон — це:
- а) городянин, який запалав пристрастю до Дафніса;
 - б) батько Дафніса;
 - в) товариш Дафніса;
 - г) розбійник, який викрав Хлою.
8. Перші почуття до Дафніса Хлоя сприймає за:
- а) прокляття богів;
 - б) випробування її вірності богам;
 - в) хворобу;
 - г) марення.
9. Події твору розпочинаються на острові:
- а) Кіпр;
 - б) Лесбос;
 - в) Крит;
 - г) Сицилія.
10. Про бога Ерота Дафніс і Хлоя дізнались від:
- а) старого пастуха;
 - б) оракула Аполлона;
 - в) батька Хлої;
 - г) Лікеніона.
11. Скарб Дафніс знайшов завдяки:
- а) німфам;
 - б) богові Панові;
 - в) Діонісові;
 - г) козам.
12. Спільним для новоаттичної комедії та роману Лонга є мотив:
- а) згвалтування;
 - б) впізнавання покинутих дітей;
 - в) політичних виборів;
 - г) критики філософських учень.

13. Хлоя врятувала Дафніса від:

- а) розлюченого лева;
- б) розбійників-викрадачів;
- в) розбещеного багатія;
- г) набридливої нареченої.

14. Щоб одружитись із Хлоєю, Дафнісові потрібно:

- а) мати гроші;
- б) виграти змагання;
- в) довести, що він вільний за походженням;
- г) довести, що він цнотливий.

15. Як Гнатон спокутував свою вину перед Дафнісом?

- а) Розповів, хто його справжній батько;
- б) віддав знайдений гаманець, щоб той зміг одружитись із Хлоєю;
- в) врятував Хлою від Лампіса;
- г) розповів Хлої і Дафнісові, що таке кохання.

Агон — нестримне прагнення до будь-яких змагань у всіх сферах життя; «змагання», «суперечка» напівхорів щодо ідейних, політичних, філософських, моральних питань тощо в античній комедії.

Агора — 1) народні, військові або судові збори вільних громадян; 2) площа для проведення таких зборів.

Аед — давньогрецький поет і співець, який виконував твори, акомпануючи собі на струнному щипковому інструменті формінксі, лірі чи кіфарі; співець-імпровізатор.

Анімізм — світосприйняття, що ґрунтується на переконанні в існуванні душі та духів як першооснови всього суцього, на уявленні про природу як живу істоту.

Антологія — (букв. «квітник») збірки віршів малих форм, переважно елегій та епіграм. У збірці «Вінок» Мелеагра, що стала ядром для антологій пізніших часів, запропоновані зразки тонкого елліністичного естетизму.

Антропоморфізм — уподібнення людині. Теорія, за якою тварини, рослини та явища неживої природи можуть мати властивості людини — думати, відчувати, мати волю тощо.

Антропоцентризм — філософський принцип, згідно з яким людина є центром Всесвіту й найвищою метою всіх подій, що відбуваються у світі.

Аполлонізм — пов'язаний з аполлонійським первнем, тобто гармонійним, упорядкованим; опозиція діонісійству. За Ф. Ніцше, аполлонійський первень — один зі складників античного мистецтва, античного типу культури. Найповніше знаходить вираження в поезії як ритмізації (структуризації) буття. Про аполлонійство Ф. Ніцше писав у «Народженні трагедії з духу музики. Передмова до Ріхарда Вагнера», «Нарисах несвоечасного», «Досвіді самокритики» та ін. Символізує світле, раціональне, інтелектуальне.

Аттичний період давньогрецької літератури (від Аттика — область, центром якої були Афіни) — розквіт давньогрецького мистецтва, кульмінацією якого є театр і драма.

Архонт — вища службова особа в давньогрецьких полісах.

Басилевс — у Стародавній Греції в Мікенську епоху — правитель невеликого поселення; в епосі Гомера — глава племені або союзу племен.

Буле — державна рада в давньогрецьких містах-державках, яка відповідала за найважливіші політичні справи.

Гекатомба — античне публічне жертвопринесення богам зі ста биків. Пізніше просто велике, незалежно від розмірів, жертвопринесення.

Генеалогічний епос — вид давньогрецького епосу, присвячений питанням походження (Гесіод «Теогонія»).

Гетерії — союзи, товариства аристократів (пізніше — політичні союзи) в Давній Греції.

Гімн — урочиста хвалебна пісня на честь богів і героїв.

Гіпорхема — пісня-акомпанемент до танку.

Гіменей — шлюбна пісня.

«Гомерівське питання» — питання походження й авторства поем «Іліада» та «Одіссея», яке постало на основі комплексу суперечностей у результаті аналізу змісту поем.

Девтерагоніст — актор, який у драмі виконував ролі другого плану.

Діонісійство — категорія естетики, запропонована Ф. Ніцше на позначення протилежному аполлонійству первню культуротворчості. Названий за ім'ям бога Діоніса; мав втілювати темне, пристрасне, екстатично-іраціональне.

Ексод — заключна пісня давньогрецької трагедії, пісня-плач.

Дидаскал — учитель, який готував хор до проведення дифірамбічної чи драматичної вистави з музикою і танцями.

Дифірамби — урочиста хорова пісня на честь богів (переважно бога виноробства Діоніса); жанр, близький до оди, гімну.

Еклога — різновид буколічної поезії, близький до пасторалі та ідилії, що будується за принципом діалогу між пастушками й пастушками.

Елегія — жанр медитативної лірики; опис сумного, мрійливого настрою.

Еллінізм (від «еллінський», «грецький») — період в історії Східного Середземномор'я, Передньої Азії і Причорномор'я з часу завоювань Олександра Македонського.

Енкомій — хвалебна пісня на честь «славних мужів» (пізніше — енкоміон — громадянська надмогильна та поминальна промова).

Епілій — форма малого епосу.

Епінікії — оди на честь переможців у кінних перегонах.

Епіталама — пісня на честь одружених, яку виконував хор дівчат і хлопців.

Епітафія — надмогильний напис у віршах або прозі.

Епос — твір, який характеризується розповідно-описовою (епічною) формою, широтою зображення подій і характерів.

Ефори — виборні посадові особи в Спарті, які володіли необмеженим контролем усього суспільного, державного й навіть приватного життя поліса.

Калокагатія — одне з центральних понять античної естетики, акцентує на гармонії зовнішнього й внутрішнього та є запорукою краси. Платон згадує про калокагатію як про норму виховання за часів Атлантиди.

Катарсис — моральне піднесення, очищення душі через мистецтво, що виникає у процесі співпереживання і співчуття.

Комос — святково-веселий натовп, гулянка, якою традиційно закінчувалися комедії.

Корифей — заспівувач хору.

Котурни — театральне взуття на високих дерев'яних підборах.

Лірика — сукупність творів ліричної поезії.

Міфологія — 1) упорядкована єдність сказань про богів і героїв, яка відображає знання давніх цивілізацій про світ і сили, які ними керують; 2) сукупність міфів про певного бога чи героя (наприклад, міфологія Діоніса); 3) сукупність міфів певного народу; 4) наука, яка вивчає міфи.

Мімезис — речове зображення життя.

Новоаттична комедія — етап розвитку давньогрецької комедії, що припадає на елліністичну добу. Характеризується родинно-побутовою проблематикою. Представник — Менандр.

Орхестра — площадка в театрі, де розміщувався хор.

Ода — урочистий ліричний вірш для хору.

Остракізм — у Давній Греції вигнання громадян із поліса. Рішення приймалось у результаті голосування.

Парфенії — дівочі пісні.

Парабаса — рух хору в бік глядачів і звертання до них від імені автора під час комедійної вистави.

Парод — 1) прохід між місцями театру, місць для глядачів у театрі; 2) структурний елемент трагедії: партія хору, який виходить на орхестру.

Пеан — гімн на честь бога.

Поліс — місто-держава, що складалося із самого міста й прилеглої до нього території.

Проскеній — площадка в театрі, на якій грали актори.

Протагоніст — актор, виконавець головних ролей в античному театрі.

Рапсод — мандрівний співець, декламатор, який речитативом, без музичного супроводу виконував на святах, бенкетах та змаганнях епічні поеми. На відміну від аедів, рапсоди не імпровізували, а комбінували уривки текстів, які вивчали за записами.

Софістика — вчення мандрівних давньогрецьких філософів V — поч. IV ст. до н. е. (Протагор, Горгій). На відміну від натурфілософів, вважали, що проблема буття не в речах, а у свідомості. Освітня програма софістів ґрунтувалась на переконанні про те, що чесно-там можна навчити. Проте не без впливу Платона здобули славу філософських шахраїв, схильних до беззмістовних багатослівних дискусій. Софісти стали об'єктом висміювання в комедії Аристофана «Хмари».

Софроністична поезія — моралізаторська пісня.

Староаттична комедія — етап розвитку давньогрецької комедії, для якої характерний гострий суспільно-політичний зміст, персональне глузування, карикатурність і буфонада. Представник — Аристофан.

Терагоморфізм — віра в чудовиськ, потвор.

Традиціоналізм — одна з характерних рис античної літератури поряд із міфологізмом і віршованою формою. Згідно із тради-

ціоналізмом, кожен жанр мав свого основоположника, він же автор «зразка»: Гомер — в епосі, Архілох — в ямбі, Піндар чи Анакреонт — в ліричних жанрах, Есхіл, Софокл й Евріпід — у трагедії. Ступінь досконалості кожного нового твору вимірювався тим, наскільки автор наблизився до визнаних зразків.

Тригоніст — виконавець епізодичних і жіночих ролей у давньогрецькому театрі.

Фалічні пісні — драматизовані пісні викривального характеру, які виконувалися під час свят на честь бога Діоніса.

Фетишизм — поклоніння предметам неживої природи, які за уявленнями первісних народів наділені чудодійною силою.

Френос (тренос) — поховальна або заупокійна пісня.

Хорег — громадянин, що готував (спонсорував) хор до драматичних змагань.

Хоревт — учасник хору.

Хтонічний — (від «хтонос» — земля) — вірування доби матриархату, пов'язані з культом землі; хтонічні божества (Аїд, Гермес, Деметра, Персефона та ін.) уособлювали сили родючості й водночас належали до потойбіччя, Аїду. У жертву хтонічним божествам приносили тварин із чорною шерстю.

Ямб — поетичний твір, за характером близький до сатири.

АТЕСТАЦІЯ

ДО ЗМІСТОВОГО МОДУЛЯ 1

1. *Антична література — це:*
 - а) література далекого Сходу;
 - б) література Давньої Греції та Давнього Риму;
 - в) література Давньої Азії;
 - г) література Китаю.
2. *Генріх Шліман відкрив:*
 - а) мікенську культуру;
 - б) критську культуру;
 - в) цивілізацію ацтеків;
 - г) культуру фракійців.
3. *Хтонічна міфологія — це:*
 - а) культ Землі;
 - б) культ істуканів;
 - в) міфи країни Хтона;
 - г) культ фетишів.
4. *Провідна тематика лірики Анакреонта.*
 - а) Воїнська доблесть;
 - б) мандри світом;
 - в) релігійні гімни;
 - г) жінки й вино.
5. *Центр розвитку еолійського мелосу.*
 - а) Лесбос;
 - б) Спарта;
 - в) Сицилія;
 - г) Крит.
6. *Класик хорової лірики — це:*
 - а) Алкей;
 - б) Сапфо;
 - в) Архілох;

- г) Піндар.
7. *Розквіт полісної демократії в Греції пов'язують з ім'ям:*
- а) Августа;
 - б) Перікла;
 - в) Цезаря;
 - г) Нерона.
8. *Комплекс культових споруд на пагорбі називався:*
- а) Акрополь;
 - б) орхестра;
 - в) лавра;
 - г) фортеця.
9. *«Батьком трагедії» вважається:*
- а) Феспід;
 - б) Софокл;
 - в) Евріпід;
 - г) Есхіл.
10. *У трагедіях Есхіла осуджено:*
- а) тиранію;
 - б) демократію;
 - в) релігію;
 - г) пияцтво.
11. *У комедії Арістофана «Хмари» помилково осуджена філософія:*
- а) Арістотеля;
 - б) Сократа;
 - в) Платона;
 - г) Демосфена.
12. *У комедії Арістофана «Жаби» досконалішою вважається творчість:*
- а) Феспіда;
 - б) Софокла;
 - в) Евріпіда;
 - г) Есхіла.
13. *Основні етнічні групи Давньої Греції.*
- а) Іонійці, дорійці, еолійці, ахейці;
 - б) скіфи, сармати, гуни, алани, венети;
 - в) готи, інгвеони, іствеони, бургунди, лангобарди;

- г) вандали, англи, сакси.
14. *Аттика* — це:
- а) цивілізація з центром на о. Крит;
 - б) територія центральної Греції з центром у м. Афіни;
 - в) культурний осередок з центром на о. Лесбос;
 - г) острови Егейського моря.
15. *Еллінізм* — це:
- а) історія військової та мирної колонізації греками територій Східного Середземномор'я, Передньої Азії, Причорномор'я;
 - б) засвоєння культури етрусків давніми греками;
 - в) історія військової та мирної колонізації греками територій Індії й Китаю;
 - г) асиміляція греків і персів.
16. *Етико-естетичний ідеал калокагатії в давньогрецькій культурі передбачає:*
- а) ідеал прекрасно-доброї людини;
 - б) ідеал діонісійської розкутості;
 - в) нарцисизм;
 - г) орфізм.
17. *Крито-мікенська культура* — це загальна назва цивілізацій бронзової доби:
- а) на Апеннінському півострові та континентальній Європі;
 - б) у межиріччі Тигру й Євфрату;
 - в) материковій Греції, островах Егейського моря та Малій Азії;
 - г) межиріччі Дністра й Дунаю.
18. *Острів Крит є місцем подій міфів про:*
- а) тірренських розбійників;
 - б) Орфея й Еврідіку;
 - в) Дедала й Ікара;
 - г) Сціллу й Харібду.
19. *Під міфологією розуміють:*
- а) науку про початки писемності;
 - б) науку про казки;
 - в) науку про фольклор;

- г) різновид конкретного життєвого мислення, засіб розуміння природної і соціальної дійсності.
20. *Етапи розвитку античної міфології.*
- а) Архаїчний, гомерівський, гесіодівський;
 - б) міфологічна архаїка, рання класика, пізній героїзм;
 - в) критський, мікенський, фракійський;
 - г) етрусський, олександрійський, римський.
21. *Фетишизм — це:*
- а) тип релігійного мислення первісного суспільства, породжений максимальною залежністю людини від природи;
 - б) віра в існування душ і духів;
 - в) поклоніння предметам неживої природи, осередкам магічної, демонічної, живої сили або окремим частинам людського тіла;
 - г) жертвопринесення.
22. *Епічні поеми притаманне:*
- а) зображення значних епохальних подій, масштабність і саморозвиток дії;
 - б) поетичний твір, що виражає суб'єктивне бачення світу;
 - в) жартівливий та насмішкуватий зміст;
 - г) ліричне начало.
23. *Пеан — це гімн на честь:*
- а) Діоніса;
 - б) Зевса;
 - в) Аполлона;
 - г) Гермеса.
24. *Дифірамб — це гімн на честь:*
- а) Діоніса;
 - б) Посейдона;
 - в) Афродіти;
 - г) Ареса.
25. *Епіталамами та гіменеями називали пісні:*
- а) похоронні;
 - б) весільні;
 - в) застольні;
 - г) робочі.

26. *Античний синкретизм художньої творчості* — це:
- а) поєднання мистецтва слова з музикою і танком;
 - б) поєднання мелодичності та римування;
 - в) безпосереднє вираження думок автора;
 - г) лірика й філософія.
27. *Гекзаметр складається з:*
- а) шести стоп дактиля;
 - б) п'яти стоп дактиля;
 - в) шести стоп анапеста;
 - г) п'яти стоп анапеста.
28. *Провідні теорії «гомерівського питання».*
- а) Аналітична, унітарна, «теорія основного зерна»;
 - б) епічна й лірична;
 - в) «теорія малих пісень», «теорія основного зерна», аналітична;
 - г) аедівська й рапсодівська.
29. *Дидактичною літературою називають:*
- а) календарну поезію;
 - б) твори морально-повчального змісту;
 - в) космогонічні твори;
 - г) ліричні твори.
30. *«Батрахоміомахія» перекладається як:*
- а) Одісея;
 - б) Іліада;
 - в) війна богів з людьми;
 - г) війна жаб із мишами.
31. *Провідні авторські жанри античної лірики.*
- а) Епос, лірика, драма;
 - б) елегія, ямб, меліка;
 - в) пеан, дифірамб, гіменея;
 - г) френ, епіталама, ода.
32. *До категорії «подорожуючих поетів» належить:*
- а) Анакреонт;
 - б) Піндар;
 - в) Сапфо;
 - г) Алкей.

33. Автор(ка) образу корабля-держави, що потрапив у негоду.
- а) Анакреонт;
 - б) Архілох;
 - в) Сапфо;
 - г) Алкей.
34. Найвідомішим правителем Афін, оратором і культурним діячем, що розбудовував афінський Акрополь, був:
- а) Пісістрат;
 - б) Перікл;
 - в) Цезар;
 - г) Август.
35. На афінському Акрополі розміщені:
- а) Кносський палац, лабіринт Мінотавра;
 - б) Кадмій, святилище Зевса;
 - в) піраміди Хеопса, Хефрена, Мікерина;
 - г) Парфенон, Пропілеї, Ерехтейон.
36. «Трагедія» в перекладі з грецької мови — це:
- а) драматичні змагання;
 - б) хода комосу;
 - в) козлиня пісня;
 - г) літературний жанр.
37. Трагедія сформувалася на основі свят на честь бога:
- а) Діоніса;
 - б) Аполлона;
 - в) Гермеса;
 - г) Зевса.
38. Видатним давньогрецьким комедіографом був:
- а) Арістофан;
 - б) Плавт;
 - в) Лонг;
 - г) Петроній.
39. «Батьком історії» називають:
- а) Геродота;
 - б) Платона;
 - в) Цезаря;
 - г) Тацита.

40. *Гекатомба* — це:
- а) священна жертва в сто биків;
 - б) діонісійська оргія;
 - в) аполлонійське споглядання;
 - г) нарцисизм.
41. *Епічна поема Гесіода «Теогонія»* про:
- а) походження богів і героїв;
 - б) походження видів шляхом природного відбору;
 - в) теократичний устрій держав;
 - г) теологічні греко-римські праці.
42. *Ямбами в давньогрецькій літературі* називали:
- а) двоскладовий віршований розмір з другим наголошеним складом;
 - б) вірші насмішкуватого викривального змісту;
 - в) вірші сумного змісту;
 - г) хорову меліку.
43. З рядка *«Гнів оспівай, богине, Ахілла, сина Пелея»* розпочинається:
- а) «Іліада» Гомера;
 - б) «Одіссея» Гомера;
 - в) «Теогонія» Гесіода;
 - г) «Енеїда» Вергілія.
44. *Автором вірша «Принеси води, юначе, і вина подай швиденько»* є:
- а) Архілох;
 - б) Алкей;
 - в) Анакреонт;
 - г) Піндар.
45. *Автором рядків «До богів подібний мені здається / Той, хто біля тебе, щасливий сівши...»* є:
- а) Архілох;
 - б) Тіртеї;
 - в) Анакреонт;
 - г) Піндар.
46. *Рядки вірша «Серце, серце! Біди люті звідусіль тебе смутять...»* належать:
- а) Архілоху;

- б) Сапфо;
- в) Алкею;
- г) Піндару.

47. *Поет Піндар є класиком:*

- а) епічної поезії;
- б) мелічної поезії;
- в) ямбічної лірики;
- г) хорової лірики.

48. *Поняття «катарсис» Арістотеля означає:*

- а) очищення через страждання;
- б) очищення через сміх;
- в) діонісійське захоплення;
- г) аполлонійське споглядання.

49. *Агон як композиційний елемент аттичної комедії — це:*

- а) вихід хору на сцену та його перша пісня;
- б) сцена суперечки між персонажами;
- в) звернення хору до глядачів з викривальними промовами;
- г) залишення сцени.

50. *Перша частина «Поетики» Арістотеля присвячена:*

- а) епосу;
- б) комедії;
- в) трагедії;
- г) ліриці.

ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ 2

ЛІТЕРАТУРА ДАВНЬОГО РИМУ



ЗМІСТ МОДУЛЯ

<i>№ п/п</i>	<i>Теми</i>	<i>Прак- тичні заняття</i>	<i>Само- стійна робота</i>	<i>Форма контролю</i>
1	Плавт «Хвальковитий воїн»	2		
2	Теренцій «Свекруха»	2		
3	Вергілій «Енеїда»	2		
4	Творчість Горация		2	
5	Апулей «Метаморфози, або Золотий осел»	2		
6	Римська проза		2	
7	Лірика Катутла й Овідія	2		
8	Овідій «Метаморфози»		2	
9	Сатири Марціала й Ювенала		2	
10	Атестація змістового модуля			2
	<i>Всього</i>	<i>10</i>	<i>8</i>	<i>2</i>

Список обов'язкових творів для читання

- Плавт «Хвальковитий воїн»
- Теренцій «Свекруха»
- Вергілій «Енеїда»
- Овідій «Метаморфози»
- Горацій Оди. Еподи. Сатири. Послання
- Апулей «Метаморфози, або Золотий осел»
- Плутарх «Порівняльні життєписи»

ПЛАВТ «ХВАЛЬКОВИТИЙ ВОЇН»

Мета: простежити етапи розвитку жанру комедії в античній літературі — від староаттичної до новоаттичної і римської; з'ясувати характерні особливості кожного з різновидів античної комедії, їхній зв'язок із життям доби й вплив на подальший розвиток жанру; визначити специфіку проблематики римської комедії на прикладі «Хвальковитого воїна» Плавта.

Методичні рекомендації: для успішного опанування матеріалу необхідно визначити специфіку римської комедії порівняно з давньогрецькою, усвідомити коло проблем, які порушує у своїй творчості Плавт. Для глибокого опрацювання твору рекомендується схарактеризувати образ Піргополініка, виславши відповідні цитати.

Запитання для обговорення

1. Особливості походження і розвитку римської комедії; вплив новоаттичної комедії, збереження елементів італійської фольклорної гри;
2. Концепція людини й художній характер у комедіях Плавта:
 - а) тематика «Хвальковитого воїна» і її зв'язок з ямбами Архілоха й традицією комедії Арістофана;
 - б) об'єкти висміювання в комедії «Хвальковитий воїн». Соціальна критика окремих прошарків суспільства при збереженні грецького колориту;
3. Демократична спрямованість комедії Плавта та її особливості:
 - а) композиція, типові персонажі, еволюція образу хитрого раба;
 - б) засоби комічного в комедії (комізм і буфонада, простота мови).

Список рекомендованих джерел

- Гальчук О. Антична література : навч. посіб. / О. Гальчук. — Київ : Вид-во Київського славістичного університету, 2008. — 220 с.
- Давыдов Д. Смысл комического в античной драме / О. Давыдов // Литература. — 1997. — № 7. — С. 14–17.
- Кац А. Социальная направленность творчества Плавта / А. Кац // Вестник древней истории. 1980. — № 1. — С. 72–95.
- Трухина Н. Герой и антигерой Плавта / Н. Трухина // Вестник древней истории. — 1981. — № 1. — С. 162–178.

Соціально-міфологічна основа римської комедії

Із середини III ст. до н. е. й до першої пол. II ст. до н. е. римська література вступила в нову стадію свого розвитку — зрілу пору докласичного періоду. Рим того часу — типове античне місто-поліс, його експансія була поширена на частину Італії, а згодом на територію Південної Італії та о. Сицилію. Ця територія називалася Великою Грецією і була багатою колонією, її завоювання надавало можливість не лише зростати економічній та військовій могутності, а й відкривало шлях до ознайомлення з високою культурою й літературою зокрема. Тож чи не найважливішим результатом римських завоювань можна вважати еллінізацію Риму. «Рим перемиг Грецію мілітарно, але вона його підкорила культурою», — зауважувала Ліна Костенко.

Процес еллінізації охопив усе римське суспільство, щоправда, ставлення до нього було різним. Особливо відчутний був грецький вплив на суспільне й культурне життя римлян. Проте він проходив зі збереженням історико-естетичної своєрідності римської культури. Процес еллінізації відбивав і боротьбу соціальних та політичних угруповань, і суспільно-естетичних ідей. Саме на цей період припадає зародження в римській літературі жанру комедії.

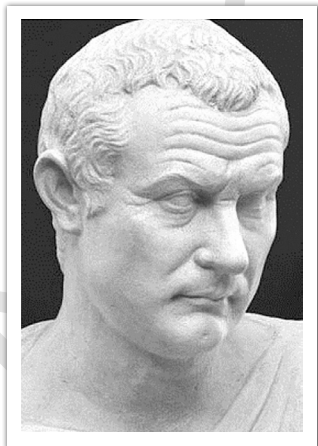
Виокремлюємо *два типи комедії*:

- комедія-паліата;
- комедія-тогата.

В основі комедії-паліати лежала переробка грецької побутової комедії (свою назву отримала від назви грецького плаща — палії). Тоді як у комедії-тогаті, або комедії тоги (від назви римського одягу — тоги), дія розвивалася на тлі сімейного й господарського побуту Риму. Як і трагедія-протекстата, комедія-тогата була певним літературним експериментом, що постав на ґрунті творчості попередників. Давньогрецька новаттична комедія, на яку орієнтувалися римські комедіографи, відчутно змінилася: у творчості Плавта вона перетворилася у фарс, а в драматургії Теренція — у любовну драму.

Комедіографія Плавта

Плавт (254–184 рр. до н. е.) — один із найбільших римських комедіографів, творчість якого дійшла до Нового часу. Біографічні дані скупі. Але, спираючись на дослідження італійського вченого Делла Корта, їх певною мірою можна реконструювати. Повне ім'я комедіографа Тіт Макцій (Макк)



Тіт Макцій Плавт

Плавт указує на те, що за походженням він був близьким до соціальних низів. Імовірноше всього Макцій — ошляхетнений варіант імені Макка, виконавця однієї з традиційних масок ателани — «ненажери, дурня, невдалого блазня». Прізвисько «плавт», тобто «плосконогий», пов'язане з назвою одного із жанрів низової комедії, де актори, на відміну від акторів трагедій, стояли не на котурнах, а виступали в спеціальному плоскому взутті без підборів. Усе це разом

наводить на думку про те, що Плавт був актором якоїсь мандрівної групи.

Як і більшість римських поетів, Плавт не був ні римлянином, ні навіть латинянином. Його батьківщина — Сарсіна в Умбрії, де він народився близько 254 р. до н. е. У молоді роки, як свідчить ім'я, Плавт захоплювався театром і з часом потрапив до Риму. Або він брав участь у сутичках з галлами, де сарсинати воювали на боці римлян, або ж до столиці його закинула акторська доля. У Римі актор Макк стає драматургом Плавтом. Перші комедії (а це були переробки Менандра, Діфіла й Філемона) принесли йому популярність, але через поразку в комерційних справах він на декілька років припиняє свою драматургічну діяльність. Дослідники творчості Плавта, спираючись на повідомлення сучасників, стверджують, що він почав займатися фізичною працею, найнявся до млина, де у вільний час продовжував писати свої комедії. Помер драматург близько 184 р. до н. е.

Творча спадщина Плавта досить значна: драматург був плідним письменником, тому, напевне, антична традиція і приписувала йому авторство 130 комедій. Щоправда, римський вчений Варрон відібрав із них лише 21 п'єсу, 17 із яких дійшли до нас повністю.

Плавт — комедіограф римського плебсу, виразник поглядів і думок плебейської частини громадян. Навчений гірким досвідом Невія, Плавт відмовився від політичних випадів і натяків щодо осіб, хоча окремі зауваження й роздуми на адресу тогочасних звичаїв, законів і перемог йому властиві. Тож у п'єсах Плавта зберігся аристофанівський дух веселощів. Новоаттична комедія з її ідеалом «відтворення життя» у комедіях Плавта перетворилася у веселу буфонаду з грубими жартами й піснями, дія яких розгортається в напівфантастичному світі гротеску й гіперболи.

У творах римського комедіографа давньогрецькі сюжети суттєво змінилися, набувши латинізованого характеру.

На самостійність творів Плавта вказують такі ознаки:

- зображення рис римського життя, римської культури, римського суду й римського управління;
- використання назв римських міст та імен римських бо-жеств, зображення римських національних звичаїв;
- використання сюжетів давньогрецьких комедій, суголо-сних із римським життям;
- розв'язання проблем, актуальних для римського суспіль-ства.

Найяскравіші образи в п'єсах Плавта — це розумні, сприт-ні, надзвичайно енергійні раби. Вони допомагають своїм мо-лодим господарям влаштувати особисте життя. Такий раб Стробіл у комедії «Скарб», раб Палестріон у «Хвальковитому воїні».

У комедії «Скарб» («Комедія про горщик») Плавт відображає ріст соціального антагонізму, влади багатства. Він переосмис-лює і переробляє традиційну тему народних казок: шкода, яку приносить людині несподівано отримане (а отже, не зароблене нею) багатство. «Скарб» — найбільш серйозний твір із плавтів-ського репертуару, що, однак, не належить до типу «зворушли-вих» п'єс.

Драматург свідомо гіперболізує скнарість головного ге-роя комедії Евкліона, який, знайшовши в домі горщик із зо-лотом, захований свого часу його дідом, із чесного бідня-ка перетворився в патологічну скнару. Автор промовистими штрихами змальовує втрату Евкліоном душевної рівноваги й, врешті-решт, здорового глузду. Його скупість ледве не стала причиною нещастя доньки. Але завдяки рабу Стробілу все за-вершується благополучно: Евкліон знаходить вкрадені гроші, а його донька Федра одружується з батьком своєї майбутньої дитини Ліконідом.

У комедії Плавт використовує характерний для своєї твор-чості прийом «qui pro quo» («хто про що») у діалозі Евкліона й сусідського парубка Ліконіда: останній приходить із зізнан-ням про свій любовний зв'язок із Федрою саме тоді, коли старий

перебуває у розпачі через викрадений скарб. Сказане юнаком Евкліон приймає за каяття в крадіжці скарбу. Виникає надзвичайно кумедна ситуація, коли Евкліон вимагає від Ліконіда повернути «вкрадене».

Комедія «Скарб», а особливо скнарість старого Евкліона, що стала його «характером», лежить в основі відомої комедії Мольєра «Скупий». І тим самим прислужилася для класичних зображень скупості у творах М. Гоголя, І. Карпенка-Карого.

Комедія «Хвальковитий воїн» датується 204 р. до н. е. Це один із найвідоміших творів Плавта. Вона належить до такого типу комедій, у якому інтрига зумовлюється не характером дійових осіб, а несподіваністю ситуацій, до яких потрапляють герої завдяки винахідливості раба-інтригана, тобто до комедії ситуацій. У цьому творі маємо механічне поєднання двох інтриг (зауважимо, що контамінація — типовий прийом для римської літератури).

Джерелом комедії названа в пролозі грецька п'єса «Хвалько», але римські глядачі, безперечно, асоціювали образ головного героя з персонажем свого часу, із тими вояками Пунічних воєн, які не рвалися до бою, а пленталися, поки йшла війна, в обозі інтендантів. Зате, як тільки війна закінчилася, не переставали вихвалитися своїми подвигами в битвах та перемогами в коханні.

«Хвальковитий воїн» — найбільш гостра комедія Плавта, сатира якої спрямована на переосмислення ідеалу воїна: воїн-громадянин, який захищає свою батьківщину й воїн-найманець, який у такий спосіб здобуває собі на прожиття (задовго до Плавта цю проблему порушував у давньогрецькій класичній ліриці поет Архілох). «Хвальковитий воїн» став художньою реакцією автора на римські загарбницькі походи.

Особливий інтерес у творі викликає постать її героя Піргополініка, хвальковитого воїна, що на словах здійснив безліч хоробрих вчинків і підкорив не одне жіноче серце. Цей комічний персонаж взятий із життя тієї доби, коли виняткову

роль відіграло наймане військо та його ватажки. У Римі, військо якого до останніх років II ст. складалося з усіх громадян, такі явища не могли мати місця. І в пізній європейській історії такі образи актуалізувалися одночасно з виникненням у ній найманих армій.

Образ Піргополініка ввійшов у світову літературну традицію і починаючи з XVI ст. не раз відтворювався європейськими письменниками, зокрема був одним із джерел шекспірівського Фальстафа.

В основі сюжету «Хвальковитого воїна» — визволення дівчини Філокомасії, коханки афінянина Плевсікла, яку викрав воїн Піргополінік. Вірний слуга Плевсікла Палестріон допомагає молодому господарю: він дізнається куди вивезли дівчину, а потім допомагає влаштувати потайний хід між будинком воїна, де утримується Філокомасія, і сусіднім будинком старого парубка Періплектомена, у якого зупинився Плевсікл. На цьому й будується перша інтрига: за допомогою потаємного ходу й вигадки про те, що у Філокомасії є сестра-близнючка, потрібно обдурити раба Піргополініка Скеледра, який починає щось підозрювати.

На мотив із потаємним ходом можна досить часто натрапити в казках різних народів світу. Так, одна з казок «Тисячі й однієї ночі» дуже схожа з цією частиною комедії. Але у творі Плавта цей мотив не тільки не допомагає розвиткові дії, а навіть є зайвим, бо якщо Філокомасія, користуючись таємним ходом, могла піти на побачення до Плевсікла, то цілком можливо була й втеча з коханим.

Раб Скеледр стає жертвою хитрощів, тоді як самого Піргополініка чекає інша інтрига, що складає другу частину комедії. За допомогою спритних гетер Акротелевії і Мільфідіппи воїна переконують, що в нього ніби пристрасно закохалася «дружина» його сусіди Періплектомена. Заради Піргополініка вона навіть готова розлучитися зі своїм остогидлим старим чоловіком, щоправда, за умови, що він, Піргополінік, вижене

Філокомасію. Хвальковитий воїн прагне позбутися наложниці й навіть дарує їй раба Палестріона, який нещодавно «з'явився» у нього. Сам Піргополінік поспішає на побачення, де його чекає пастка. Жорстоко побитий воїн-хвалько ціною приниження уникає ще більшого покарання «чорною редискою», якого за античним звичаєм міг вимагати зневажений чоловік.

Найцікавішим образом п'єси, безперечно, є образ Палестріона. Він спритний на вигадки, сміливо будує свої плани й енергійно втілює їх у дію. Хоча комедія багато в чому наслідує грецькі зразки, у яких раб — хитрий, розумний — є душею всіх інтриг, образ старого парубка Періплектомена становив для римської публіки інтерес новизни. Веселий і товариський дідуган, що втікає від шлюбних стосунків і потурає витівкам молоді, є носієм елліністичних поглядів на мистецтво життя.

До безумовних позитивів комедії можна зарахувати й мову твору: у ньому Плавт часто вдається до військової лексики; мова кожного з персонажів виразна й індивідуальна.

Художні особливості творів Плавта. Театр Плавта в цілому має настанову на смішне, на карикатуру, буфонаду, фарс, незважаючи на наявність окремих «зворушливих» п'єс («Полонені»). Саме в комедіях незворушливого типу виявлені соціальні тенденції комедій Плавта й особливо виразна його творча індивідуальність. Проявляється це й у розробці типажів. Плавт надає перевагу яскравим і насиченим фарбам. У змалюванні представників заможних верст елементи позитивної характеристики зазвичай відсутні, виняток становлять лише п'єси зі «зворушливим» або моралізаторським нахилом. Відсутня у Плавта й фальшива ідеалізація бідності: незаможні зображуються грубо й реально.

На противагу гуманістичному звучанню менандрівських комедій, Плавт зображує традиційні маски, включаючи «жадібних» гетер і «сварливих» дружин, комічно гострішими. Світоглядно така позиція була ближчою до римського глядача.

Раб у комедіях Плавта — не тільки носій інтриги, але й зосередження елемента буфонади. Він розважає глядачів блязюванням і пародією на високий стиль, «філософуванням» і божінням, біганиною актора по сцені та несамовитими рухами тіла й, нарешті, тим, що будь-якої миті його можуть побити або б'ють. І хоча пізніше римські критики, зокрема Горацій, дорікали Плавту за карикатурність і невитриманість образів, мети — викликати сміх кожною сценою, фразою, рухом — комедіограф досягає.

Сюжет комедій Плавта спрощується, але дія набуває неабиякої динамічності. Стають простішими й характеристики дійових осіб, але вже сама ця спрощеність є джерелом комізму: старий скупий до смішного, до смішного закоханий юнак тощо.

У римському театрі розрізнялися комедія «рухлива» (*comedia motoria*), збуджена, яка вимагала від актора особливої активності. Характерними для рухливої комедії були ролі «раба, що бігає», парасита, звідника, сердитого старигана. Другий тип — комедія «стояча» (*comedia stataria*), більш спокійна, врівноважена.

У Плавта переконливо переважає «рухливий», динамічний тип комедії. При цьому комедіограф орієнтується на більш ранні й «низові» форми римської комедії. Щодо музичально-ліричного моменту, то комедії Плавта є своєрідними оперетами, у яких діалоги чергуються з речитативом й аріями. Із діалогу зникають філософські сентенції, а з'являються дотепи, каламбури, пародії, алогізми, недоречності — все, що пробуджує сміх.

Для поетики комедій Плавта притаманні:

— вільна композиція з використанням принципу «нанизування»;

— застосування контамінації як засобу посилення комізму. Контамінація може виявитися в поєднанні різних інтриг, злитті двох п'єс в одне ціле, у перенесенні певної сцени з одного твору в інший;

— прийом заміни рис грецького побуту римськими. Щоправда, це більше стосується окремих деталей, ніж загального побутового малюнку, який залишається грецьким. Введення римських рис наближує п'єсу до звичних уявлень глядачів і є засобом сатиричного зображення римської дійсності.

Отже, у переробці Плавта новоаттична комедія втрачає вишуканість і глибину, а набуває життєрадісності й оптимізму. Буфонадний характер діалогу, жарти, дотепи (так званий «італійський оцет»), жива народна мова комедій Плавта були поціновані вже римськими критиками. Елій Сціліон навіть писав: «Якби музи захотіли говорити латиною, вони розмовляли б мовою Плавта». Комедіограф переробляв сюжети Менандра та його сучасників у стилі архаїчного масового театру. Комедії Плавта були благодатним матеріалом для акторів і мали тривалий успіх. Нове життя плавтівські сюжети одержали в «ученій» і придворній комедії італійських гуманістів XV ст., а потім стали основою для багатьох переробок. В. Шекспір, Ж.-Б. Мольєр, Г.Є. Лессінг, О. Островський та багато інших комедіографів оновлювали або перекладали комедії римського письменника.

ТЕРЕНЦІЙ «СВЕКРУХА»

Мета: простежити зв'язок римської комедії із традиціями новоаттичної комедії; з'ясувати характерні особливості поетики Теренція; визначити роль доробку Менандра в комедіях римських авторів.

Методичні рекомендації: для результативного засвоєння матеріалу здійснити порівняльний аналіз двох відомих комедій — «Третейський суд» Менандра й «Свекруха» Теренція — для визначення форми й рівня творчого наслідування римським комедіографом грецького зразка; підготуватись до образної характеристики персонажів, виписавши відповідні цитати з тексту. Здійснити системний порівняльний аналіз комедій «Третейський суд» Менандра та «Свекруха» Теренція, заповнивши *табл. 3*.

Таблиця 3

ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ КОМЕДІЙ «ТРЕТЕЙСЬКИЙ СУД» МЕНАНДРА Й «СВЕКРУХА» ТЕРЕНЦІЯ

<i>Поетологічні параметри твору</i>	<i>Менандр «Третейський суд»</i>	<i>Теренцій «Свекруха»</i>
Тема твору		
Ідея твору		
Тип конфлікту		
Наявність типових мотивів		
Особливість персонажної системи		
Способи вирішення конфлікту		
Композиційні особливості		

Запитання для обговорення

1. Комедія Теренція «Свекруха» як типова римська комедія.
2. Особливості творчого діалогу Теренція та Менендра: «Третейський суд» і «Свекруха».
3. Проблематика комедії і характер конфлікту.
4. Особливості композиції твору, переплетення сюжетних ліній та їхня відносна «автономність». Принцип контамінації в комедії Теренція.
5. Характеристика персонажів, їхня типовість та індивідуальність.

Список рекомендованих джерел

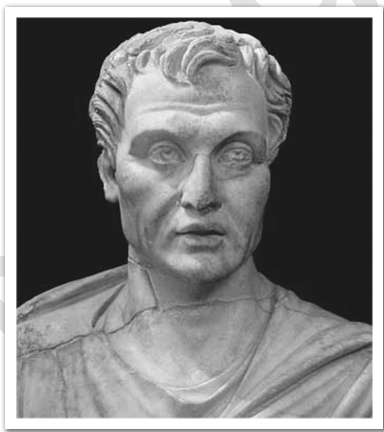
- Гайдаш А. Репрезентації геронтогенезу в античній комедії: витоки формування ейджизму [Електронний ресурс] / А. Гайдаш. — Режим доступу : file:///C:/Users/User/Downloads/Sls_2017_14_14.pdf
- Гальчук О. Антична література : навч. посіб. / О. Гальчук. — Київ : Вид-во Київського славістичного університету, 2008. — 220 с.
- Савельева Л. Художественный метод Теренция Афра / Л. Савельева. — Казань : Изд-во Казан. гос. у-та, 1960. — 208 с.
- Ярхо В. Античная комедия : пособ. по спецкурсу / В. Ярхо, К. Полонская. — Москва : Изд-во МГУ, 1979. — С. 60–80.
- Ярхо В. У истоков европейской комедии / В. Ярхо. — Москва : Наука, 1979. — 176 с.

Новоаттична комедія як орієнтир для римських комедіографів. Творчість Менандра

Продовжувачем традицій новоаттичної комедії в римській літературі став Теренцій. Проте спочатку слід більш детально дослідити, що таке «новоаттична» комедія. Розглянемо її особливості на прикладі творчості Менандра, твори якого, і зокрема «Третейський суд», стали прототекстами для комедій Теренція.

На рубежі V–IV ст. до н. е. комедія аристофанівського типу поступається так званим середнім і новим аттичним комедіям, які були вже не комедіями абстрактних типів й ідей, а комедіями моралі та інтриги. Епоха еллінізму вимагала від комічних творів аполітизму, а також психологічного та побутового, не шаржованого реалізму. Усе це повною мірою можна віднайти у творах комедіографа Менандра.

Чимало «білих плям» містить в собі історія античної літератури. Цілі періоди, жанри втрачені для читачів Нового часу; від творчості багатьох письменників і поетів дійшла лише незначна частина написаного, а про інших доводиться судити з «других рук», повторюючи вирок нерідко упереджених їхніх сучасників. Однією із таких «білих плям» довгий час вважалася новоаттична комедія. Про післяаристофанівську комедію (як «середню», так і «нову») судили майже виключно за п'єсами римських наслідувачів — Плавта й Теренція, оскільки фрагменти грецьких комедій були досить незначними. Майже до XX ст. Менандр, найбільший поет новоаттичної комедії, був практично невідомий читачам: невеличкі фрагменти його п'єс мали розрізнений характер і не давали можливості скласти об'єктивного враження щодо його творчості. У 1905 р. в Єгипті під



Менандр

час розкопок античного міста Афродітополя в будинку знатного римського юриста знайшли ящик із юридичними документами імператорської епохи. Серед листків папірусу, якими були накріті документи, виявили досить значні уривки п'яти комедій Менандра, але твору, який зберігся б повністю, на той час так і не було. Як і раніше, доводилося будувати різні здогади й гіпотези, звертаючись за ана-

логіями до Плавта й особливо до Теренція — «Напівменандра», як називав його Юлій Цезар. Лише у 1956 р. була виявлена комедія «Брюзга» («Відлюдник»). Її віднайшов швейцарський колекціонер М. Бодмер.

Твори Менандра були останнім яскравим спалахом літератури давніх Афін. Але в сучасників комедіограф не користувався великим успіхом, його, як свого часу й Евріпіда, оцінили лише після смерті. Разом з іншими кращими зразками новоаттичної комедії п'єси Менандра справили вплив на театр і літературу пізньої античності, зокрема на грецький роман, римську комедію і любовну елегію, творчість Лукіана. Освічене грецьке суспільство в перші століття нашої ери й аж до кінця античності зачитувалося Менандром. Досить високо його цінував Плутарх у «Порівнянні Арістофана з Менандром»: *«Менандр приваблює всіх, його можна почути і в театрі, і під час бесіди, і на бенкеті; всім приносить насолоду читати його п'єси, вивчати їх напам'ять, дивитись на сцені».*

Перші роки життя Менандра (342–292 рр. до н. е.) збіглися з останніми роками незалежності Афін. Особливої ролі в середовищі освічених греків набуває філософія: сюди спрямовується інтелектуальна енергія, що не має виходу в суспільній і політичній діяльності. Віра в олімпійських богів похитнулася і вимагала філософського осмислення таких понять, як необхідність, причинність, закономірність та нового вирішення етичних проблем. Життя Менандра було тісно пов'язане з Арістотелем, його учнем Теофрастом, школу якого відвідував майбутній поет. У час правління Антіпатра у 321 р. до н. е. Менандр написав свою першу комедію «Гнів». Коли ж Афіни очолює Деметрій Фалерський, друг Менандра, філософ, крупний політичний та фінансовий діяч, поет здобуває першу нагороду за комедію «Брюзга» у 316 р. до н. е. У 307 р. Деметрій був скинутий і втік в Олександрію. Можливо, і Менандру загрожувала небезпека, але, попри запрошення Птоломея, він залишився на батьківщині. Поет не уявляв себе поза Афінами

з їхнім укладом, звичним середовищем, театром. Склалася легенда про палке кохання Менандра до красуні гетери Гликери. «Що без Менандра Афіни, і що сам Менандр без Гликери?» — ці слова наводить Алкіфрон у видуманому листуванні Гликери й Менандра. Проживши майже 50 років, Менандр трагічно загинув у 292 р., втопившись під час купання в Пірейській бухті.

Творча спадщина Менандра надзвичайно велика. Він автор понад 100 комедій, хоча здобув лише 8 нагород. Із погляду ідейного змісту комедії Менандра позначені прогресивними гуманістичними поглядами поета щодо становища рабів, жінок у суспільстві, критичним ставленням автора до релігії, богів, поняття долі. У цьому відношенні він продовжував прогресивні традиції поета-трагіка Евріпіда.

На час появи Менандра на афінській сцені, тобто на кінець IV ст. до н. е., жанр новоаттичної комедії був повністю сформований. Комедією була засвоєна деяка схематичність.

Традиційні мотиви новоаттичної комедії:

- звільнення коханої дівчини й одруження з нею юнака;
- впізнавання дівчини батьками, які колись її втратили (підкинули); зазвичай цей мотив поєднувався з першим мотивом «звільнення»;
- насилля над дівчиною, народження дитини, викликані цим непорозуміння і, врешті, впізнавання гвалтівника та... весілля або примирення з ним.

Зумовлені традиціями або мотивами народних казок і надзвичайно поширенні в драмі, ці сюжети й низка традиційних ходів, що супроводжували їх, зберігалися упродовж всієї античності. (Порівняйте із сучасними «мільними операми». Нічого не нагадує?)

На той час склалася традиція постійних персонажів комедії, її типи та маски, що нагадують персонажів ателлани: хвальковитий і боягузливий воїн, спритний раб-авантюрист — помічник закоханого юнака, базіка й забіяка кухар, улесливий дармоїд. Поряд із такими традиційними героями цього жанру

дістають поширення побутові маски старих, юнаків, дівчат і жінок. Персонажі комедії нерідко характеризуються у зв'язку з типологічними дослідженнями перипатетиків. Маски комедії різнилися відповідно до кольору волосся, зачіски, розміру й кольору бороди, обличчя, форми брів. Надзвичайно індивідуальними були жіночі маски, які розрізнялися за віком та становищем героїні. Так, були 3 маски для старих жінок, 5 — молодих, 7 масок гетер і 2 молодих служниць.



Фігурки комічних акторів

Традиційність і схематичність зовсім не означала неможливість відступу, нововведень, імпровізацій. Прикладом такого відходу від стандартного сюжету є комедія Менандра «Відлюдник» («Брюзга»). В основі п'єси лежить традиційний мотив здобування дівчини й одруження з нею. Але реалізація цього сюжету відбувається незвичним шляхом: юнак набагато більше, ніж за звичай у комедії, розповідає про свої почуття, він прагне вступити в законний шлюб, і дівчина, яку парубок кохає, вільна афінянка, а не підкинута невідома дитина. Живе вона з батьком, а не у звідника чи хвальковитого воїна й навіть бере участь у дії. У комедії «Відлюдник» не використовується персонаж-помічник юнака, немає спокушення, підкинutoї дитини, впізнавання. Твір звучить по-новому і не схожий на жодну іншу п'єсу Менандра.

У характері головного героя Кнемона поєдналися різні типи людей: дріб'язковість, пихатість, неотесаність, підозрілість, нетерпимість. Він розчарований у людях і прагне самотності. Упродовж п'яти дій багатий землевласник Сострат намагається подолати опір впертого Кнемона й завоювати кохання його доньки. У цьому йому допомагає пасинок Кнемона Горгій.

Фінал, як і належить новоаттичній комедії, щасливий: Кнемон дає згоду на одруження своєї доньки із Состратом. Та автор не поспішає однозначно осуджувати поведінку старого, а намагається знайти пояснення тому, що зробило його відлюдником.

Комедія «Третейський суд» — більш пізня і зріла п'єса Менандра. У творі є традиційний елемент впізнавання, але не він у центрі уваги. Головна тема «Третейського суду» — шлях до примирення центральних персонажів Памфіли та Харісія.

Дія цієї комедії виникає завдяки випадку, що стався за кілька місяців до того. Багатий юнак Харісій на святі Фермополій вступив у зв'язок із якоюсь Памфілою, причому вони навіть не встигли роздивитися одне одного. Незабаром Харісій одружується, не здогадуючись, що його дружина і є та сама Памфіла. За відсутності Харісія вона через п'ять місяців народжує дитину, не знаючи, хто батько немовляти. Повернувшись, Харісій залишає дружину й марнує час із друзями та арфісткою (гетерою) Габротонон. Памфіла в розпачі підкидає дитину чужим людям. Спочатку дитя опиняється в раба Харісія, а потім у раба Харісієвого приятеля. І вони починають суперечку за речі, які були при дитині (а серед них і загублений Харісієм на святі Фермополій перстень, що знайшла Памфіла). Третейським суддею обирають Смікріна, батька Памфіли, і він присуджує коштовності тому рабові, який залишає в себе дитину на виховання. Раб Харісія впізнає перстень господаря і здогадується, що батько дитини — Харісій. Здогадується про це й арфістка Габротонон, яка могла б переконати коханця в тому, що це їхня дитина. Але несподівано в арфістці прокидаються шляхетні почуття. Вона теж була на святі Фермополій і навіть запам'ятала обличчя Памфіли. Габротонон єднає подружжя, розкриваючи їм правду. Таким чином, Менандр обстоює нормальне сімейне життя. В уста свого Харісія поет вкладає таку покайну промову, яка змушує в ньому бачити непересічну й шляхетну людину, незважаючи на скоєні серйозні життєві помилки.

Отже, літературна доля Менандра нагадує долю Евріпіда. Для широкої публіки, яка відвідувала вистави, комедіограф був занадто вільнодумним і занадто серйозним. Нащадки поставились до нього прихильніше, ніж сучасники, і визнавали найкращим майстром у зображенні повсякденного життя: «Менандр і життя. Хто з вас кого наслідував?» (Арістофан Візантійський).

Менандр уславився не лише як комедіограф, але і як мудрий порадник у життєвих справах: існувала ціла спеціальна збірка його сентенцій і афоризмів. Особливо високо цінувала митця антична літературна критика в особі Плутарха. Визначальна риса у творчості Менандра — гуманізм (він співчуває всім, хто помиляється, як старий Кнемон, хто ображений долею, всім слабким і нещасним), а також майстерність у створенні індивідуалізованого людського характеру. Комедіограф умів урізноманітнити й поглибити узаконені театром масок умовні характери персонажів, порушував схематичність типажу, показував у типових масках справжні людські риси.

Комедіографія Теренція: розвиток традицій новоаттичної комедії

Окрім Плавта римська комедіографія знала й Теренція, який на відміну від попередника, був виразником поглядів освіченої частини римського суспільства. Публій Теренцій народився близько 190 р. до н. е. у Карфагені. Згодом, у результаті римських загарбницьких війн, потрапив у рабство, тому й прізвисько мав Афр (африканець) і перебував на службі в сенатора Теренція Лукана. На щастя, сенатор виявився людиною розумною і гуманною. Побачивши, що раб має неабиякий



*Публій Теренцій Афр.
Мініатюра IX ст.*

поетичний хист, відпустив його на волю, дав хорошу освіту й своє ім'я — Теренцій.

Драматург був близьким другом Сціпіона-молодшого, знайомий із багатьма представниками аристократичної верхівки Риму. Літературні вороги Теренція навіть поширювали чутки про те, що африканський вільновідпущеник — підставна особа, а справжніми творцями комедій є Сціпіон і Лелій, яким за їхнім суспільним статусом незручно було виступати сценічними авторами. Теренцій не захищався енергійно проти цих чуток, приємних для самовдоволення його знатних покровителів, і легенда дійшла до нащадків (більш пізні римські автори ставилися до неї як до вигадки).

Життя і літературна діяльність Теренція були недовгими. Між 166 і 160 рр. до н. е. комедіограф поставив 6 п'єс, і всі вони дійшли до наших днів. У 160 р. до н. е., на зворотному шляху з Греції до Риму Теренцій загинув від рук розбійників.

Творча спадщина Теренція складається з 6 комедій. Перша, «Андріанка, або Дівчина з Андроса», була поставлена в 165 р. до н. е. Комедію «Свекруха» Теренцій зміг поставити лише з третьої спроби: прем'єра двічі зривалася через те, що глядачі віддавали перевагу глadiatorським боям, які відбувалися в сусідньому театрі. Перу комедіографа належать також твори «Сам себе караючий», «Євнух», «Брати», «Форміон».

Теренцій-драматург став продовжувачем гуманістичної тенденції новоаттичної комедії. Як і твори Плавта, його комедії належать до того ж «опереткового» жанру, є обробками грецьких п'єс нової комедії, але ідейно й стилістично різко відмінні від «рухливих» комедій Плавта. Більшість творів Теренція ґрунтується на сюжетах комедій Менандра, а деякі — на п'єсах Аполлодора Карітського. Теренцій не перекладає, а перероблює грецькі п'єси, намагаючись зберегти, наскільки це можливо, ідеологічну спрямованість і художні особливості оригіналів, їхню сувору архітектоніку, послідовне введення характерів і серйозний тон.

Твори Теренція належать до «зворушливого» типу комедій. Зразком останньої та ілюстрацією серйозного стилю митця є п'єса «Свекруха», написана в 165 р. до н. е. В основі сюжету — комедія Менандра «Третейський суд». У центрі твору — життєвий конфлікт між



Ілюстрація до «Свекрухи» Теренція
(видання 1858 р.)

подружжям Памфілом і Філуменою. Повернувшись додому після поїздки, Памфіл не застає дружини: вона повернулася до своїх батьків. У їхньому розриві звинувачують матір Памфіла Сострату. А насправді Філумена повернулася в дім батьків, щоб народити дитя, і не від чоловіка, а від якогось невідомого, який звалтував її, знявши при цьому з її руки перстень. Памфіл дізнається про народження дитини і, незважаючи на ображену честь, обіцяє теці не розголошувати цієї ганебної таємниці. Проте взяти Філумену до себе в дім, пробачивши дружині її вчинок, він не може. Памфіл обманює свою матір і каже, що невістка не хоче повертатися через неї. На відміну від фольклорної традиції, Сострата в Теренція зображена не злою та сварливою свекрухою, а мудрою й люблячою матір'ю, готовою поїхати в село, щоб її син помирився з дружиною. Окрім того, батьки Памфіла вирішують поговорити з гетерою Вакхідою, його колишньою коханкою, вважаючи, що син не розірвав із нею стосунків після одруження. Гетера заявляє, що їхній зв'язок обірвався вже давно. На прохання батьків Памфіла вона навіть іде до родини Філумени, щоб засвідчити це, і під час розмови мати Філумени Мірріна бачить на ній доччин перстень. Так з'ясовується, що гвалтівником Філумени був Памфіл, який і подарував тодішній своїй коханці перстень дружини. Отже, дитя Філумени — це і його дитя.

На відміну від «Третейського суду» Менандра, у п'єсі Теренція не тільки зображується шлях до примирення молодих людей, а й «реабілітується» несправедливо звинувачена свекруха.

Особливість твору: у «Свекрусі» немає жодного комічного персонажа, у сюжеті мало смішного. Інтриги немає, розвиток дії впливає із характерів персонажів. П'єса розрахована на співчуття глядачів до звичайних непоганих людей, що заплуталися у складній ситуації. Із погляду сучасної термінології «Свекруха» більш схожа на побутову драму, ніж на комедію.

Теренцій зображує у творі гетеру Вакхіду розумною і чуйною жінкою. Вона не хоче розбивати сім'ю своєму колишньому коханцеві. Вакхіда поважає Памфіла за добру вдачу, пам'ятає про колишнє кохання до неї і через це робить усе, що може, аби повернути йому Філумену. При цьому вона усвідомлює, що не кожна гетера вчинила б так.

У цій комедії Теренцій використовує типовий для своєї творчості прийом — зображення парних носіїв однакової маски, по-різному схарактеризованих: співчутлива мати Памфіла Сострата — лукава мати Філумени Мірріна, доброзичливий Лафет, батько Памфіла, — безвольний Фідіпп, батько Філумени.

В основі комедії «*Брати*» лежить сюжет однойменної комедії Менандра, а також окремі епізоди з твору давньогрецького комедіографа Діфіла. Головна проблема комедії Теренція — проблема виховання.

Брати Демея і Мікіон уособлюють дві різні системи виховання. Демея, який живе в селі, виховує свого сина Ктесіфона в дусі старих традицій: він суворий із ним, не дає грошей на розваги і навіть наречену обрав для нього сам. Іншого сина Демея, Есхіна, всиновив і виховує Мікіон — його брат-городянин, купець широкого розмаху. Система виховання останнього ґрунтується на взаємній повазі й довірі.

Демея лає брата за таке м'яке, на його думку, виховання, вважаючи, що той розбестить Есхіна і юнак виросте неробою й п'я-

ницею. Тим часом Ктесіфон, хоча Демей і тримає його в шорах, потайки від батька розважається з друзями та братом Есхіном у місті. Він закохується в гетеру й готовий їхати за нею навіть на Кіпр, куди її планує відвезти звідник. Знаючи, що в Ктесіфона немає грошей, щоб викупити кохану, Есхін викрадає її у звідника.

Про скоєне дізнається Демей. Він звинувачує Мікіона в поблажливому ставленні до Есхіна. Але, виявивши, що причина криється у Ктесіфоні, визнає, що його система виховання зазнала краху.

У цей же час опиняються під загрозою стосунки Есхіна з коханою дівчиною, що чекає на дитину: вона дізнається про викрадення гетери й вирішує, що її зраджено. Та коли про все стає відомо Мікіону, він наказує Есхіну негайно одружитися. Завершується твір сценою, у якій Демей іронічно пропонує Мікіону одружитися з матір'ю своєї невістки, відпустити на волю раба Сіра, який у всьому допомагав Есхінові, а біднякові Гегіону, близькому родичеві невістки, здати в оренду ділянку землі. Такий фінал дещо порушує розвиток сюжету, але він подобався більшості римської публіки, яка вважала, що без суворих заходів у вихованні не обійтись. Очевидно, й сам Теренцій вважав, що потрібно розумно поєднувати у вихованні дітей м'якість до них і необхідну вимогливість.

Комедія «Брати» пройнята ідеєю гуманності. Автор любить людей, зичить їм добра. Він розуміє, що людина часом може й помилятися, але не таврує її за це, а прощає помилки життя, закликає виправляти їх.

Отже, для стилю Теренція характерне використання сюжетів та образів давньогрецької комедіографії; вишукана літературна мова, позбавлена грубих розмовних виразів, архаїзмів, але водночас і тієї виразності й соковитості, що була притаманна мові персонажів Плавта; техніка побудови комедій, зокрема те, що в пролозі не розкривався задалегідь зміст п'єси, створюючи таким чином напружену інтригу.

Хоча серед сучасників Теренцій мав менший успіх, ніж Плавт, і головними шанувальниками його таланту були освічені римські аристократи, згодом у часи Римської імперії його твори набули ширшої популярності. А в середні віки та епоху Відродження Теренцій став одним із найпопулярніших античних авторів. У XVIII ст. теоретики так званої «сльозливої» комедії вважали римського комедіографа зачинателем цього жанру. Популярність Теренція — в любові до своїх персонажів. Недарма один із них говорить фразу, що є лейтмотивом всієї творчості комедіографа: «Я — людина! І ніщо людське мені не чуже» («Homo sum et nihil humanum a me alienum puto»).

ВЕРГІЛІЙ «ЕНЕЇДА»

Мета: з'ясувати основні питання, пов'язані з історією написання «Енеїди» Вергілія, її проблематикою і художніми особливостями; визначити зв'язок поеми з різними типами епосу та її новаторський характер; схарактеризувати причини особливого місця поеми Вергілія в історії світової літератури та розвитку традицій наслідування і пародіювання.

Методичні рекомендації: підґрунтям аналізу поеми Вергілія є вивчення історичного тла її створення, специфіки ідеології принципату та умов розвитку римської літератури золотого віку. Потрібно визначити джерела сюжету й «школи стилю» для твору Вергілія, зв'язок «Енеїди» з поемами Гомера та Аполлонія Родоського. Рекомендується, ознайомившись із текстом «Енеїди», особливо ретельно проаналізувати (письмово) I, IV, VIII, XII пісні, які в певному сенсі є ключовими у творі, та скласти характеристику Енея (або намалювати схему маршруту його подорожей).

Запитання для обговорення

1. Проблематика «Енеїди». Її політична тенденція. Рим і римська історія в поемі.
2. Композиція поеми. Зв'язок із гомерівським епосом і поемою Аполлонія Родоського «Аргонавтика».
3. Система образів поеми крізь призму втілення ідеалів принципату:
 - а) образ Енея і його роль у поемі;
 - б) образ Дідони та його значення;
 - в) образи богів і їхня роль у розкритті проблеми «доля і людина»;
 - г) зображення в поемі воїнської доблесті й вірності (Низ та Евріал).
4. Якісно нові риси епосу Вергілія. Психологізм образів і динаміка оповіді.

Список рекомендованих джерел

- Гальчук О. Антична література : навч. посіб. / О. Гальчук. — Київ : Вид-во Київського славістичного університету, 2008. — 220 с.
- Лексикон античної словесності / за ред. М. Борецького, В. Зварича. — Дрогобич : Коло, 2014. — С. 178–179.
- Ошеров С. История, судьба и человек в «Энеиде» Вергилия / С. Ошеров // Античность и современность : сб. науч. трудов. — Москва : Наука, 1972. — С. 317–329.
- Писаренко Ю. Творче наслідування поем Гомера в «Енеїді» Вергілія / Ю. Писаренко // Всесвітня література в середніх навчальних закладах. — 2000. — № 6. — С. 26–36.
- Полонская К. Римские поэты эпохи принципата Августа / К. Полонская. — Москва : Изд-во МГУ, 1963. — 107 с.
- Тахо-Годи А. Хтонические мотивы в «Энеиде» Вергилия как один из принципов стиля / А. Тахо-Годи // Вопросы классической филологии. — Москва : Изд-во МГУ, 1973. — 240 с.

Особливості римської культури епохи принципату

Від середини II ст. до н. е. Римська республіка переживала гостру кризу. У 136 і 104 рр. до н. е. відбуваються повстання рабів, у 133 та 121 рр. до н. е. брати Гракхи очолюють рух за перерозподіл державних земель, у 91–88 рр. до н. е. точиться так звана союзницька війна, результатом якої стало поширення права римського громадянства на все вільне населення Італії. Після першої громадянської війни 87–82 рр. до н. е. була встановлена аристократична диктатура Сулли, а в 73–71 рр. до н. е. відбулося повстання на чолі зі Спартаксом. У 63 р. до н. е. — змова Катиліни, у 60 р. до н. е. — укладений договір між Цезарем, Крассом і Помпеєм, але тріумвірат розпався, почалася нова громадянська війна, що завершилася встановленням диктатури Цезаря. Після його вбивства у 44 р. до н. е. між спадкоємцями Юлія Цезаря Антонієм, прихильником республіканського

устрою, й Октавіаном, що продовжував політику цезаризму, розпочалася війна, яка знову розколола країну на два ворожі табори. Усе це завершилось руйнуванням республіканського устрою і фактичним перетворенням держави в 30 р. до н. е. в імперію.

Отже, Рим потрапив у вир тривалих громадянських війн, які призвели до встановлення нового режиму: прибічники цезаризму перемогли захисників аристократичної республіки. Від поліса до імперії, від громадянина до підданого — такий шлях пройшов Рим та римляни. Покінчивши з республікою, полководець Октавіан видає себе за захисника республіки. Небожа Юлія Цезаря Октавіана улесливо називають принцепсом, тобто першим у списку сенаторів, найповажнішим громадянином, а роки його правління — принципатом. Невдовзі Октавіан отримає ще одне ім'я — Август — «священний», «божественний», і титул імператора.

Із правлінням імператора Октавіана Августа в історії римського суспільства пов'язаний бурхливий і складний період. Це так званий перехідний період кінця республіки й початку імперії — епоха Августа, — на який і припадає золотий вік римської літератури. За часів Августа римське рабовласницьке суспільство перетворювалося в імперію на зразок військової диктатури. Октавіан об'єднав навколо себе Італію в боротьбі проти елліністичних провінцій, якими правив його суперник Антоній. Після десятиліть громадянських воєн у Римі остаточно встановлюється режим військової диктатури, у якій римські рабовласники, налякані повстаннями рабів (найбільшим було повстання Спартака), шукали порятунку, вбачаючи в ній єдиний засіб захисту й збереження всього класового панування.



Колізей

Таким чином, режим військової диктатури, який знайшов своє вираження спочатку у формі принципату, а пізніше імперії, став результатом консолідації класу рабовласників перед загрозою зростаючого опору з боку експлуатованого класу рабів. Тому Октавіан і спирався на аристократію в усіх своїх державних реформах. У 27 р. до н. е. він відмовився від відкритої диктатури й формально відновив «республіку», залишивши собі верховну військову владу та управління прикордонними провінціями. У римській імперії номінально зберегалися республіканські органи — сенат, консули та всі інші давні посади. Розпочавши з принцепса, уже в 23 р. до н. е. Август отримав права плебейського трибуна, які давали йому можливість без порушення давніх традицій втручатися в рішення сенатських органів і здійснювати фактичне єдиновладдя в межах формальної компетенції сенату. Станові привілеї аристократії суворо оберігалися, але республіка стала лише фікцією. Подібним двоїстим характером відзначалася й ідеологія нового ладу. Прагнення заручитися підтримкою Італії й зберегти зовні республіканські форми вимагали консервативних лозунгів. Багато нововведень Августа проходило під знаком релігійної та моральної реставрації, відновлення «звичай предків». Характерною рисою ідеологічної політики Октавіана було схилення перед політичним і релігійним минулим, поновлення стародавніх, давно забутих культів та свят. Одночасно та ж офіційна ідеологія вимагала релігійного освячення імперії, розглядала правління Августа як якийсь золотий вік. Адже диктатура знаменувала припинення громадянських війн, які завдавали особливої шкоди дрібним та середнім землевласникам Італії — основній масі рабовласницького класу. Ця обставина також значною мірою забезпечувала популярність Августа серед широких верст рабовласників.

Окрім цього, однією з ідеологічних основ римської імперії став культ імператорів. Август охоче прийняв обожнювання своєї особи, надання «божественного статусу» із зарахуванням

після смерті до сонму богів (це простежується навіть у формулі звертання до всіх пізніших монархів — «августійший»).

Здійснюючи свою реставраційну політику, Август намагався відродити «давнє благочестя», оздоровити моральні устої суспільства, укріпити сім'ю, відновити старі релігійні культури. Особливо необхідно наголосити на тому, що натиск на особисте життя був значним (майнові й службові привілеї для одружених, особливо багатодітних; обмеження для бездітних; сувора кара за адюльтер — конфіскація майна або вигнання; чоловіки, які не порушували судового розслідування проти невірних дружин, каралися за звідництво). Цей наступ на особисте життя натрапив на впертий опір. Народні збори виявилися непокірними в шлюбному питанні (зауважимо, що боротьба навколо шлюбного питання отримала відображення і в літературі доби Августа).

Щодо мистецтва цього періоду, то йому властиве прагнення до монументальності, а пізніше — тяжіння до пишного, вигадливого, фантастичного. Це стане характерним стилем для мистецтва імперії. Показовим для того часу є келих із зображенням скелетів з написами «Здобувай і користуйся» або «Насолоджуйся життям, поки живеш — завтрашній день невідомий». Подібні тенденції спостерігаються в літературі. Перехідний період був часом найвищого розквіту, золотим віком римської поезії, хоча починаючи з другої половини правління Августа уже помітні симптоми занепаду. Суперечливий характер політичних стосунків періоду принципату наклав певний відбиток на всю літературу того часу й особливо на творчість таких найбільших поетів, як Вергілій, Овідій, Горацій.

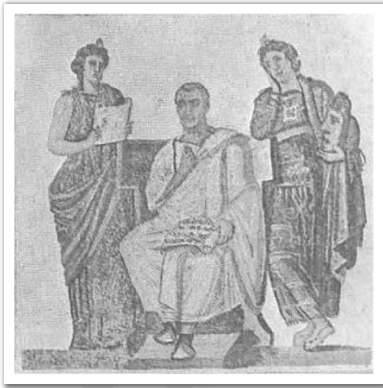
У літературі того часу намітилося два напрями:

— *офіційний*, представники якого підтримували політику Августа. До поетів цього напрямку, які групувалися навколо гуртка, очолюваного найближчим соратником Августа Меценатом, належали й два найбільших римських поети — Вергілій і Горацій;

— *опозиційний*, який висловлював своє незадоволення встановленими відносинами, мав місце в деяких колах римського суспільства. Та, зрозуміло, цей напрям був значно слабшим, ніж офіційний, і не передбачав відкритої фронди. Умовно опозиційною позначимо творчість Овідія.

Творчість Вергілія в історії римської літератури

Творчість Вергілія належить до блискучих зразків римської літератури золотого віку. Чимало біографічних даних митця (70–19 рр. до н. е.) зберіг для історії його друг, епічний і трагічний поет Варій. Вергілій народився на околиці Мантуї в селянській сім'ї, початкову освіту здобував у Кремоні, Мілані, а потім у риторичній школі Рима. Адвокатська кар'єра Вергілія не склалася, бо вже в молоді роки він захоплювався літерату-



Вергілій в оточенні муз
Кліо й Мельпомени. Мозаїка III ст.

рою. Поетичною школою його був неотеризм — поезія Катутла, і він складав ліричні вірші в новому стилі. Друге джерело впливу — епікурейська школа, що поширилася в ті роки. Головною рисою епікурейства була проповідь втечі в приватне життя і задоволення малим, відхід від громадського й політичного життя. Саме близькість до епікурейства позначилася на ранній творчості Вергілія.

Давні біографи зображують Вергілія простою, сором'язливою і сумирною людиною, цілком відданою роботі над віршами. Творча спадщина поета — це три твори: збірки «Буколіки, або Еклоги» (42–39 рр. до н. е.), «Георгіки» (38–30 рр. до н. е.) та поема «Енеїда» (29–19 рр. до н. е.). Остання, щоправда, незакінчена, і побачила світ вже після смерті автора. Кожен із названих творів написаний під впливом обставин особистого жит-

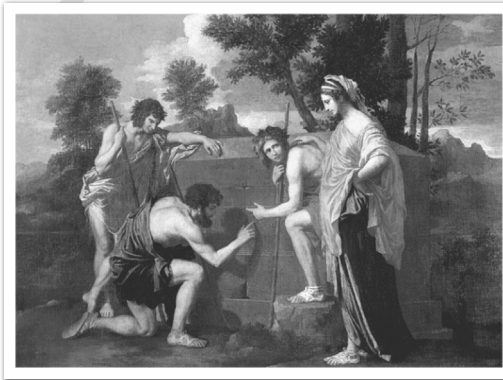
тя поета або суспільних запитів епохи; є наслідуванням цілком певного грецького поета; водночас його зміст і значення більші й ширші, ніж привід і первісний задум написання.

Збірка «*Буколіки*» була складена Вергілієм як поєднання «вченого» й сентиментального олександризму з ідеалом тихого життя на лоні природи. Поезії збірки написані під впливом буколічних ідилій Феокрита. Свого часу в збірці останнього містилося 10 «буколічних» творів. Збірка Вергілія складається з такої ж кількості еклог (невеличких поем), написаних гекзаметром.

Приводом до написання «Буколік» став епізод з життя самого поета: у 42 р. до н. е. під час конфіскації у його батька забрали маєток, і лише завдяки впливовим друзям Вергілію повернули рідний дім. Подяка за допомогу й міркування про переваги мирного життя стали провідними мотивами збірки. Щодо автобіографічної ситуації, то перенесена в умовний світ майбутнього, вона виражена в I і IX еклогах «Буколік».

У I та V еклогах звучить виразна політична тенденція: прославлення роду Октавіана Августа, ототожнення його з богом. Перша написана у формі розмови двох селян. Один сумує, бо в нього відібрали землю, другий радіє, що бог його врятував. На запитання: «Хто ж бог твій і де він?» Вергілій називає богом «владику Риму».

Попри таку ідейну заангажованість, загальна риса цієї збірки — віддаленість від живої дійсності за тематикою і характерами образів (стилізовані, нереальні образи пастухів, казкова країна Аркадія).



Н. Пуссен. Аркадські пастухи (1650–1655)

«Буколіки» були написані в драматичний час громадянської війни, тому в еклогах постійно звучить мотив осудження війни, ідеалізації мирного селянського життя, що відображає погляди широких мас дрібних і середніх землевласників, які страждають від численних війн.

Хоча в багатьох еклогах Вергілій наслідує Феокріта, а деякі рядки є дослівними перекладами з грецької, «Буколіки» не можна зараховувати ні до злободенної травестії, ні до перекладацького експерименту. Зображення пастушого світу Вергілія інакше, ніж у Феокріта: Вергілій дивиться на пастухів не зверху вниз, як Феокріт, а навпаки — знизу вверху, із заздрістю, як людина, змучена жорстокими перипетіями часу, що шукає спокою, простоти, чистоти. Пастухи Вергілія — цілком умовні фігури для виголошення ніжних і сентиментальних віршів на будь-яку тему. І дійсність може вступати в найхимерніші поєднання з буколічним світом.

Одна з таких тем — кохання. У II і VIII еклогах показано смуток закоханого пастуха. Часто почуття зображені сильні, пристрасні, зі складними нюансами й відтінками, що переходять у трагічний пафос. Настрій і пейзаж складають у Вергілія одне ціле. Тематика Феокріта розширюється і доповнюється: нещасливе кохання чергується зі щасливим; плач над загибеллю Дафніса (V еклога) змінюється з приводу його обоження на радість.

Український антикознавець А. Содомора стверджує, що «антропоцентризм “Буколік” природно веде до мотивів, образів, відточених думок, що належать вічності». До таких можна зарахувати уже крилатий вислів «*Все побиває Амур!*» (еклога X) як лейтмотив усієї збірки й міркування про золотий вік як відродження людяності: «*То починай же, хлоп'я, пізнавати матір в усмішці*» (еклога IV).

Сучасна політична тематика входить не лише в I елогу. Дальший крок у цьому напрямі знаходимо у славнозвісній IV еклозі. Вона звернена до сучасника Вергілія Азінія Полліона,

консула, одного з покровителів поета: в урочисто-туманному стилі оракула автор провіщає настання нової ери. Світле майбутнє у Вергілія пов'язане з народженням якогось хлопчика, майбутнього владаря світу, наділеного людськими й божественними рисами. Його народження несе кінець залізного віку й початок золотого. Ця еклога привертала увагу коментаторів творчості Вергілія як у давнину, так і в Новий час. Уже в античності намітилися дві основні лінії тлумачення — історична й міфологічна. Перша пояснювала, що в еклозі Вергілій звертається до майбутнього сина Азінія (за іншим припущенням істориків, «чудесне» дитя — це очікувана дитина Октавіана Августа від шлюбу із Скрибонією, що скріпив союз імператора з сенатом). А згідно з міфологічною лінією тлумачення, давні християни вважали, що у вірші напророчена поява Христа, і починаючи з доби Середньовіччя Вергілій вшановувався церквою як символ вищої мудрості, «християнин до Христа». Невипадково, саме Вергілія Данте візьме за провідника по пеклу у своїй «Божественній Комедії». Щоправда, у народі ім'я Вергілія було також оповите легендами, у яких він зображувався чаклуном і чорнокнижником.

Загалом збірка Вергілія містить особливості, характерні для буколічного жанру (обов'язкова «пастуша» тема, діалог-змагання пастухів, їхні маски, що надають жанру рис умовності). «Буколіки» знаменували втечу від дійсності в ідеальний світ аркадійства, де «пастухи» віддаються коханням і поезії. Для світової літератури значення «Буколік» — велике: на матеріалі буколічної фікції Вергілій створив лірику нового типу.

Наступний твір Вергілія — «*Георгіки*» («Про землеробство»), адресований Октавіану й Меценату. Поема написана на замовлення Мецената. Річ у тім, що відродження землеробства було на той час питанням політичного значення: Октавіан роздавав землі міській і військовій (армійській) бідності, формуючи тим самим в Італії новий прошарок дрібного та середнього селянства, відданого особисто йому. Поема Вергілія повинна була

вихваляти цей політичний крок й одночасно стати посібником або підручником для землеробства.

Зразком для «Георгік» послужила грецька дидактична поезія, зокрема поема Нікандра «Георгіки», а також уже класична поема Гесіода «Труди й дні». «*По містах італійських дзвоню Гесіодовим віршем*», — визнає Вергілій. З першою збіркою Вергілія «Георгіки» пов'язані спільною сільською темою, але в «Буколіках» описувалося блаженство золотого віку, а в «Георгіках» — праця залізного віку.

Поема складається з 4 книг. Перша присвячена землеробству, друга — садівництву й виноградарству, третя описує тваринництво, четверта — бджільництво. Зовні — це практичні рекомендації у віршах: коли орати, як угноювати землю, доглядати худобу. Поради чергуються з описами природи, міфологічними та історичними оповіданнями. Але в кожній книзі — величальні вірші на честь живого бога — імператора Августа.

Як і в «Буколіках», у цьому творі Вергілій також проповідує мирне, спокійне життя. Дидактичне завдання поета полягало не стільки у викладі агрономічної дисципліни, скільки в проповіді моральної цінності землеробської праці, у показі її радостей, у прославленні сільськогосподарської діяльності як специфічної форми життя. Вислів Вергілія, що став крилатим — «*Праця все переможе*» — лейтмотив збірки. Культ імператора, ідея «повернення до землі», протиставлення «простої людини» городянам — все це було пов'язане з ідеологією принципату й відбилося в «Георгіках».

Твором Вергілія, який приніс йому світову славу, стала епічна поема «*Енеїда*». У ній повністю розкриваються як суспільно-політичні погляди, так і поетична майстерність автора.

Вергілій створив міфологічну поему з історичною перспективою, пов'язавши міф і сучасність. *Ідея поеми* — утвердження світової могутності Риму та уславлення імператора Августа і його правління. Поет часто згадує сучасні йому події, вони даються у формі передбачень і пророкувань.

Джерела сюжету «Енеїди». Головним джерелом поеми Вергілія стала епопея «Аннали» («Літопис») Квінта Еннія — одного з найвидатніших представників ранньої римської літератури. У 18 книгах «Анналів» Квінт Енній поетично й якнайдетальніше відтворив історію піднесення Риму від часів міфічного Енея і до сучасних йому днів, зображуючи її «як історію перемоги римської доблесті, що є відповідальною за долю всього людства». Міф про Енея вже в середині III ст. до н. е. дістав у Римі офіційне визнання: Рим вважався оновленою Троєю, знатні роди намагалися вивести свої генеалогії від троянського царевича Енея та його супутників. Історик Варрон навіть написав трактат «Про троянські сімейства», у якому римські патриції «відшуковували» своє генеалогічне коріння. Так, рід Юліїв пов'язував себе з сином Енея Асканієм, твердячи, що друге ім'я Асканія — Іл — було перероблене в Іул (Юлій). Тож, розробляючи сказання про Енея, Вергілій створив поему не тільки про початок римської історії, але й про предків Августа.

Вергілій орієнтується також на гомерівські зразки. Оновлюючи міфологічний епос, він вступав за античними уявленнями в «змагання» з Гомером. Це означало певний розрив з естетичними принципами олександризму. «Енеїда» — своєрідна римська «Іліада» й «Одіссея» у формі національного епосу. Поема розповідає про пригоди троянського царевича Енея, сина Анхіза й богині Венери, який після зруйнування Трої заснував нову державу на італійській землі — майбутній Рим. Перша частина поеми (I–VI кн.), де



Б. Пінеллі. Гравюра «Еней і Тібр» (1816)

йдеться про мандри героя і його супутників, нагадує «Одіссею». Друга (з VII до XII кн.) подібна до «Іліади»: у ній описується війна, численні військові сутички Енея з італійськими племенами. Переказуючи легендарну історію Риму, Вергілій навмисне намагається викласти її за схемою Гомерових поем, адже на останніх виховувалися покоління. Таким чином, твір римського автора мав виконувати й дидактичну функцію.

Окрім того, поет використав величезний арсенал грецьких міфів, яких не опрацював Гомер, а також римських сказань і легенд. Вергілій не копіює, а справжній митець, його творча індивідуальність позначається в усьому. Цілком оригінальною є розповідь про трагічне кохання карфагенської цариці Дідони, що зраджена Енеем спалює себе на вогнищі. Для розвитку цієї любовної лінії епосу Вергілій скористався психологічним принципом поеми олександрійця Аполлонія Родоського «Аргонавтика», у якій аналізувалися складні почуття Ясона й царівни Медеї.

Отже, на відміну від поем Гомера, які постали з фольклорних (міфологічних) чи первинних джерел, «Енеїда» Вергілія — літературний епос. Джерелами сюжету поеми стали окрім міфів численні літературні пам'ятки, серед яких насамперед «Аннали» Квінта Еннія, а також Гомерові поеми «Іліада» та «Одіссея», твір Аполлонія Родоського «Аргонавтика», праця Варрона «Про троянські сімейства».

«Енеїда» Вергілія як літературний епос: проблематика твору й зв'язок з ідеологією принципату

Твір Вергілія позначений виразною політичною тенденційністю. Одна з основних ідей «Енеїди» перегукується з центральним положенням офіційної ідеології Октавіана Августа. Її суть полягає в ідеї Риму — володаря світу, у визначенні історичної місії Риму у світовому розвитку народів, а також прославленні самого імператора, його «божественного»

походження і правління. Не дивлячись на міфологічну форму, на те, що події віднесені в далеке минуле, поема звернена до сьогодення, глибоко актуальна. Згадки про сучасні поетові події досить часті, вони подаються у формі передбачень, пророцтв (I, VI, VIII, XII пісні). Особливо важливим для характеристики ідеологічної спрямованості поеми є пророцтво Анхіза в VI пісні. Ідеолог нової влади, Вергілій повчав, що Рим мусить панувати над усіма народами. Нехай інші досягли більших успіхів у мистецтві й науках, Рим правитиме світом: *«Інші майстерніші, ніж ти, відливатимуть статуї з міді, / з мармуру теж, я гадаю, різьбитимуть лиця живії, / краще в судах промовлятимуть, / краще далеко від тебе викреслять сферу небесну і зір кругове обертання. / Ти ж пам'ятай, громадянине римський, / як правити світом, — будуть мистецтва твої:/ у мирі тримати народи, милувать щирих підданців / і вкрай довойовувати гордих»*.

По суті пророцтво Анхіза — квінтесенція поеми. Це декларація, що відповідала офіційній програмі, яка визначатиме політику Римської держави впродовж багатьох століть. Із покоління в покоління школярі в римських школах вчитимуть заповіт Анхіза, а сама «Енеїда» сприйматиметься як підручник з історії римської держави.

У душі ідеології цезаризму й політики Августа Вергілій прославляє давні римські доблесті й благочестя. У цьому відношенні особливо характерний образ головного героя твору — Енея, який найповніше втілює в собі ці якості. Зауважимо, що дослідник творчості Вергілія А. Мішель свого часу наголошував, що непересічне значення «Енеїди» полягає в тому, що в ній обґрунтована філософія політичної влади, порушується проблема ролі особистості в суспільстві, а образ Енея — це передусім образ шукача істини.

Тенденція уславлення самого Октавіана Августа виявляється вже у виборі сюжету поеми, оскільки Август, що належав до Юліїв, вів свій родовід від міфічного сина Енея Іула (Юлія).

Еней, своєю чергою, згідно з міфологією, був сином богині Венери. Таким чином, Вергілій прагнув утвердити положення щодо «божественності» Августа, що служило однією з ідеологічних основ його влади. Прославлення особи Августа звучить неодноразово (наприклад, VI пісня поеми або зображення на щиті Енея у VIII пісні). Окрім того, сюжетна лінія Енея і карфагенської цариці Дідони є художнім втіленням сучасного Вергілієві протистояння Риму й Карфагену (Пунічні війни), а війна Енея з Турном — відгук на загарбницькі війни римської влади.

У поемі «Енеїда» знайшли своє втілення етико-естетичні ідеали республіканського Риму у світоглядному переосмисленні доби принципату. Зокрема, у взаємостосунках людини й суспільства висувається теза щодо підпорядкування особистих інтересів громадським; кохання поступається обов'язку. Вергілій розкриває цінність людини передовсім через вчинки, спрямовані на благо суспільства (образи Енея, Низа, Евріала).



Ф. Бароччі. Втеча Енея з Трої (1598)

Цікавим у поемі є трактування такого поняття, як фатум, доля. Еней демонструє цілковите підкорення долі, готовність до самопожертви й самовідречення. У зв'язку з цим навіть смерть, як, наприклад, Дідони чи Турна, тлумачиться карою за відступ від кінцевої мети фатуму. Доля у Вергілія набуває космічних масштабів: навіть боги не завжди знають її. Через долю Енея поет зображує долю всього людства, а цілісний світ — через гармонію світобуття (космосу) і гармонію історії. Звідси й уплітання в міфологічну основу поеми історичних фактів (пісня VIII), згадок про відомі римські родини часів Вергілія тощо.

Поема «Енеїда» є показовою для світової літератури і в плані еволюції космосу в античному світосприйнятті. Порівняно зі своєрідним світовідчуттям у поемах Гомера в «Енеїді» Вергілія відбувається розширення космосу, простору, часу. Водночас поглиблюється духовний світ людини й переміщується динаміка дії у сферу переживань. Поряд із зовнішньою пасивністю героїв поеми характерна їхня внутрішня напруженість.

«Енеїда» Вергілія як літературний епос: художні особливості поеми

Як уже зазначалося, свідомо орієнтація на Гомера зумовила поділ поеми на дві частини, що відповідають «Одіссеї» та «Іліаді»: розповідь Енея відповідає розповіді Одіссея на бенкеті у царя феаків, схожість окремих епізодів очевидна (опис бурі, щит Енея, поєдинок Енея з Турном, мандрівка в підземне царство тощо). Але водночас твір Вергілія — новий рівень розвитку епічного жанру в античній літературі.

Поемі «Енеїда» характерні такі риси:

- спрямованість у сучасність;
- мінімум відступів від єдиної лінії розповіді;
- динамічність дії;
- прояв особистості автора;

- психологізм;
- новелістичний характер пісень.

Таким чином, твір Вергілія — новий рівень розвитку епосу, який поєднав у собі риси героїчного, пригодницького, генеалогічного й дидактичного епосів.

Із формального боку «Енеїда» стала одним із найвищих досягнень римської поезії. Стислий, точений стиль, що перетворював окремі вислови в «крилаті слова», поєднувався з високою досконалістю плавного й звучного вірша. Літературні нововведення митця по-різному оцінювалися сучасниками, але незабаром прийшло загальне визнання. Вергілій став «класиком». Надалі вся римська поезія активно запозичує у нього, а в римській школі Вергілій був основним автором, на творах якого вчилися мови та стилю.

Вергілій вплинув на багатьох представників доби Відродження, зокрема на Ф. Петрарку, Л. Аріосто, Т. Тассо, ним захоплювався П. Ронсар. В епоху класицизму впливу видатного римського поета зазнали Н. Буало, Ж. Расін. «Енеїду» Вергілія використав для написання свого національного епосу «Генріада» Вольтер. Разом із тим із XVII ст. «Енеїда» стала об'єктом численних пародіювань (Лаллі, Скаррон, Блюмауер та ін.). Неперевершеним вінцем травестій стала поема І. Котляревського «Енеїда».

Переклади «Енеїди» Вергілія в Україні почали з'являтися у другій половині XIX ст. (С. Руданський, Г. Боднаренко, І. Стешенко). Перекладав поему і київський неокласик М. Зеров. Проте повний переклад, над яким він працював на засланні на Соловках, знайдено не було. Повні переклади «Енеїди» здійснені М. Біликом, а пізніше А. Содоморою.

ЛІРИКА КАТУЛЛА Й ОВІДІЯ

Мета: ознайомитись із таким пластом римської лірики, як любовна елегія; розглянути етапи еволюції цього жанру в античній літературі загалом; визначити індивідуальний авторський стиль, тематичне коло й філософію кохання в Катулла та Овідія; окреслити роль їхньої традиції в літературі Нового часу.

Методичні рекомендації: основою підготовки до практичного заняття має стати робота з текстами: вибрати по 2–3 елегії Катулла та Овідія й на основі їхнього системного аналізу (тема, ідея, провідні мотиви, художні засоби тощо) підготувати есей «Світ кохання Катулла (Овідія)»; обов'язковим є посилення на тексти творів.

Запитання для обговорення

1. Витоки жанру елегії в античній літературі. Специфіка розкриття теми кохання в давньогрецькій класичній ліриці (Алкей, Сапфо, Анакреонт).
2. Любовна елегія у творчості Катулла:
 - а) тематика творів Катулла;
 - б) образ автора в елегіях Катулла;
 - в) образ прекрасної жінки в Катулла; вплив Сапфо на творчість поета.
3. Любовна елегія в Овідія:
 - а) «Героїди» та їхнє місце в ранній творчості Овідія;
 - б) концепція кохання в «Любовних елегіях» Овідія.

Список рекомендованих джерел

- Гальчук О. Антична література : навч. посіб. / О. Гальчук. — Київ : Вид-во Київського славістичного університету, 2008. — 220 с.
- Катулл. Поет про себе; До Ціцерона // Зеров М. Твори : в 2 т. — Т. 1: Поезії. Переклади. — Київ : Дніпро, 1990. С. 192, 195.
- Підлісна Г. Світ античної літератури / Г. Підлісна. — Київ : Наук. думка, 1989. — 168 с.
- Тронський Й. Історія античної літератури / Й. Тронський. — Київ : Вища школа, 1959. — 280 с.
- Шкаруба Л. Певець любови и личной свободы человека: материалы к уроку по творчеству Катулла / Л. Шкаруба, В. Гладышев // Відродження. — 1993. — № 1. — С. 9–11.
- Шталь И. Пoesия Катулла. Типология художественного мышления и образ человека / И. Шталь. — Москва : Наука, 1977. — 263 с.

Творчість неотериків

Творчість неотериків (тобто «новітніх поетів») — це явище римської поезії середини I ст. н. е. Поети цього гуртка (а це переважно молоді представники аристократії) першими утвердили підхід до літератури як до мистецтва, знайшли художню форму для вираження інтимних переживань і встановили високі критерії у поезії. Пoesія неотериків насичена ерудицією і часто сентиментальна. Найяскравішими представниками є Гай Валерій Катулл, Валерій Катон, Гай Ліциній Кальв та ін. Їхня діяльність підготувала настання золотой доби римської літератури — творчості Горація, Вергілія, Овідія.



Гай Валерій Катулл

Неотерики виступили з літературною програмою, що повторює принципи поета-олександрійця Каллімаха:

1) відмовилися від великих форм епосу та драми й розробляли такі малі жанри, як епілій, епіграму, елегію;

2) орієнтуючись на «вченість» олександрійців, добирали рідкісні міфи, маловідомі варіанти, насичували свої твори алюзіями (натяками), прихованими цитатами й запозиченнями із творів інших авторів; такі цитати розглядалися як літературний комплімент, як визнання стилістичної майстерності цитованого письменника, але зрозуміти й оцінити це міг тільки добре ознайомлений і з грецькою, і римською літературами читач;

3) при виборі міфологічних сюжетів неотерики віддавали перевагу міфам, у трактуванні яких можна розгорнути патетику й навіть патологію любовної пристрасті. Ця тенденція зближує творчість римських поетів із представниками олександрійської поезії;

4) величезне значення надавалося ретельній обробці форми. Неотерики прагнули наблизити ритміко-синтаксичну структуру латинського вірша до елліністичних норм і збагатити римську поезію чималою кількістю досі невідомих у ній віршованих розмірів. При такій вимогливості підготовка літературного твору забирала багато часу. Так, Цінна працював над невеликою поемою дев'ять років.

І сучасники, і читачі наступних поколінь найталановішим представником школи неотериків вважали Катулла.

Творчість Катулла. Гай Валерій Катулл (84–54 роки до н. е.) — давньоримський поет-лірик, майстер любовної поезії, неотерик. Народився у м. Верона (Цізальпійська Галлія) у заможній родині, що належала до місцевої знаті. Батько Катулла був тісно пов'язаний з аристократами Рима, товаришував із Цицероном. Він хотів дати своєму синові добру освіту, тому відіслав його з Верони навчатися в Рим. У столиці юнак зійшовся з гуртком неотериків. У 57 році до н. е. Катулл відправляється до Віфінії в пошти претора Меммія. А в 56 році до н. е. повертається до Рима. Тут він закохався в красуню, яку пізніше виведе у своїх віршах під іменем Лесбія (справжнє ім'я Клодія або

Клавдія). Також Катулл потоваришував із Гаєм Юлієм Цезарем. У цілому поет вів богемне життя у столиці імперії. Помер зовсім молодим у віці тридцяти років.

Як поет, Катулл стояв осторонь від політичних бур, зайнятий особистими переживаннями й літературними інтересами. Його епіграми проти Цезаря та Мамурри — це радше критика аморальних вчинків, а не політичних позицій. Безпосередніх відгуків на суспільне життя у збірці віршів Катулла, що дійшла до Нового часу, немає.

Композиційно збірка творів Катулла укладена за принципом метричним: у першій частині короткі вірші, написані різними розмірами; у другій — довгі; у третій — вірші написані елеґійним дистихом.

За змістовим принципом твори (116 віршів, близько 3 тисяч рядків) можна поділити на дві групи:

1) *ліричні вірші*. Цю групу складають: твори елеґійного й розповідного змісту, написані за грецькими зразками, як, наприклад, наслідування Каллімаха, чи весільні пісні (епіталами); та оригінальні вірші особистісної тематики;

2) *вірші ямбічні й полемічні* (політичні епіграми та глузування).

Таким чином, основними темами поезії Катулла є кохання, дружба, глузування, сатиричне оцінювання дійсності.

Твори першої групи: у них Катулл постає послідовником «ученої» і суто формальної олександрійської поезії, одним із тих, кого в літературних колах Рима називали «неотериками». Серед віршів цієї групи є переклади олександрійців, наприклад елеґії Каллімаха «Коса Береніки», і наслідування стилю олександрійців у поемі «Аттіс», «Весілля Пелея й Фетіди», елеґії про Протесілая й Лаодамію та ін.

Твори другої групи: у жанровому сенсі це вірші на випадок, любовна лірика (до Клодії, яка оспівується під ім'ям Лесбії), епіграматичні випадки проти суперників у коханні, літературних ворогів і відомих осіб Рима. Тут чи не вперше в античній лі-

тературі Катулл подає зразки глибоко суб'єктивної лірики, яка перетворюється на сповідь, на щоденник особистих почувань, часто болісних, що обірвалися з ранньою смертю. Ці властивості створили Катуллові славу й численні наслідування (наприклад, поезій «До горобчика Лесбії» і «До Лесбії») і в римській літературі, і в літературах Нового часу починаючи від епохи Відродження.

Тема кохання розкривається у віршах циклу «До Лесбії». Це любовні поезії, у яких розповідається про почуття Катулла до Лесбії. Під таким ім'ям у світову літературу ввійшла Клодія, яка належала до одного з найдавніших патриціанських родів Клавдіїв. Із часів республіки в кожному поколінні цього роду були консули, диктатори й цензори. Серед предків Клодії легендарна весталка Квінта Клавдія, яка, за переказами, силою молитви зняла з мілини й провела вверх по річці Тибр корабель зі святинями богині Кібели, і не менш легендарний консул Аппій Клавдій Сліпий, за часів якого був збудований перший римський водопровід і дорога, названа його ім'ям від Рима до Капуї — відомий Аппіїв шлях. Батько Клодії був консулом, а брат — народним трибуном, проголошеним вождем плебеїв. Сестри заміжні за полководцями Лукуллом, Квінтом Марцієм Рексом і Помпеєм Великим. Сама Клодія була дружиною сенатора Метелла. Тож учорашній провінціал Катулл дивився на Клодію як на богиню.

Присвячені Лесбії вірші розкидані по збірці поза хронологічним порядком (3, 5, 7, і особливо 51, написані в наслідування Сапфо) і стоять біля витоків поняття романтичної любові в європейській культурі (за М.Л. Гаспаровим). Захоплення поета змінюється горем, а потім зневагою через зраду коханої жінки (72, 76, 58 та ін.). Кілька любовних віршів, що мають паралелі з віршами до Лесбії, присвячені юнакові Ювенцію.

У любовній ліриці Катулл виступав учнем грецьких елліністичних поетів Філета, Мелеагра, Філомеда та ін. Але його лірична героїня суттєво відрізняється від їхніх героїнь, і саме

ставлення Катулла до неї принципово інше. Якщо героїнями олександрійських поетів зазвичай були гетери або, навпаки, вигадані ідеалізовані «пастушки» і ставлення до них у цих авторів було злегка іронічним, то героїнею Катулла є реальна жінка з вищого світу, а відносини з нею набувають трагічного відтінку.

Лесбія викликає в Катулла роздвоєність почуття:

І ненавиджу я її, і кохаю. Чому ж? — ти питаєш.

Сам я не знаю, але так відчуваю я все, від того й томлюсь.

Катулл виявляє нову якість у психології любові — піднесено-духовне ставлення до коханої. Відкриття «духовної любові» — величезне новаторство й своєрідність Катулла, що вирізняє його з усієї античної поезії і робить близьким до поезії Нового часу, зокрема до оспіваної провансальськими трубадурами «платонічної любові».

Відкривши духовну любов, Катулл так і не знайшов словесного оформлення своєму почуттю, називаючи його то «союзом святої дружби», то «любов'ю, як у батька до дітей».

Роздвоєність почуття любові психологічно тонко передано Катуллом у його відомому вірші:

Лесбіє, ти говорила колись, що любиш і хочеш

Тільки мене; що тобі навіть Юпітер немилий.

Справді, тебе я любив: і не так, як подругу люблять,

Так, як батько ніжніший улюблених любить дітей.

Тепер тебе я пізнав; і хоч пристрасть зростає,

Стала дешевшою ти, нищою навіть для мене тепер.

Що ж сталося? Твоє легкодумство виною, що коханець палкий

Прагне тебе все вільніш, а любити не може.

Любовна лірика Катулла сповнена властивими для поетів олександрійців зворотами. Але, на відміну від поетів елліністичної доби, ліричний герой Катулла більш відвертий і щирий, без жартів чи двозначності олександрійців він розповідає

про свої найінтимніші почуття. У його любовній сповіді немає й натяку на сором'язливість, лише відвертість, що перекоонує в чистоті переживань. Любовна лірика Катулла вплинула на пізнішу літературу віку Августа, але незабаром ця класична література відтіснила поета на другий план, і вже з кінця II — поч. III ст. н. е. його твори майже втратили свою колишню популярність.

В особистісних віршах Катулл — майстер деталі, він скрупульозно розповідає про кожен дрібничку: зустрічі, бенкети, любовні перемоги та поразки. Так, смерть горобчика Лесбії він оспівав у великому патетичному вірші:

*Плач, Венеро! Плачте, купідони!
Плачте, люди витончені й чемні:
Вмер горобчик милої моєї,
Вмер горобчик, що вона любила
І як свого ока доглядала.*

Із такою ж психологічною глибиною розкривається тема любові й у великих розповідних віршах Катулла («Елегія до Аллія»,



Л. Альма-Тадема. Катулл у Лесбії (1865)

«Весілля Пелея й Фетіди», «Аттіс»), написаних на міфологічному матеріалі.

У віршах Катулла живе поезія духовних злетів і падінь людини. Два дієслова визначають суть його кохання — «жити» й «любити». Але, описуючи загальнолюдське почуття, митець постає не стихійним поетом, а людиною, яка ретельно перевіряє свої почуття розумом. І там, де ось-ось може з'явитися непристойність, він спритно ховає її за своєю вченістю. Навіть у скорботі через розлуку з коханою поет розуміє, що не в змозі остаточно розлюбити її. І хоча він нездатний поважати її як раніше, якою бездоганною не була б її краса, Катулл благає богів, аби Лесбія знову покохала його, хоча чудово розуміє, що це неможливо. Кохання поета вочевидь вище від кохання жаданої ним подруги. Сповнені пристрасті та виразності, вірші Катулла про вродливу, але легковажну Клодію (Лесбію) були, звісно, новим явищем для римської літератури того часу.

Тема дружби в ліриці Катулла. У цих творах поет постає співцем інтимного життя невеликої групи близьких для нього друзів. Це дружнє коло замінює Катуллові державу. Саме на дружні стосунки переносяться поняття усіх суспільних чеснот: героїзму, вірності, стійкості, благочестя. Дружба надзвичайно високо цінувалася серед останніх як основа моральності. Катулл вихваляє своїх друзів та їхні вчинки. Поет не може жити ізольовано, але радість спілкування він вбачає не в діяльності на користь суспільства та держави, як це прищеплювалося римським громадянам, а у близькому спілкуванні з друзями під час дозвілля, що надавало самій дружбі не суспільного, а суто особистого характеру. Під час таких зустрічей виникають нові моральні цінності для римлян — «вселюдськість», «столичність». Друг повинен завжди бути надійним однодумцем, здатним втішити в особистому горі.

Уявлення про дружбу в ліриці Катулла не тільки самобутнє, але й пов'язане з літературними традиціями Цицерона, Плавта й Теренція. Вибудовуючи свій ідеал дружби за моделлю

лю, запропонованою Цицероном, поет переорієнтував людину з суспільного на індивідуальне, із державного на особисте й інтимне. Через це поняття дружби в Катулла докорінно змінилося за внутрішнім змістом, зберігаючи загальний цicerонівський ідеал і набуваючи рис творчої самостійності та самотності.

Тема глузування у Катулла. Щодо третьої теми, то у віршах поета трапляються випадки проти тріумвірів Цезаря і Помпея, цезаріанця-донощика Ватинія, жадібного військового інженера Мамурри, який «уславився» поборами в завойованих країнах. Катулл, непримиренний до утиску свободи й справедливості, до скнарості й деспотизму, називає їх «підлими негідниками», «міченими тавром розпусти», «ненаситними у гріхах перелюбства». Юлій Цезар, який розумівся на літературі й високо цінував талант Катулла, не раз пропонував йому престижні посади, але той незмінно їх відхиляв, цінуючи свою незалежність.

*Ні, щоб тобі догодити, не думаю зовсім, о Цезар!
Тому не хочу і знать, чорний чи білий ти весь.*

Злободенні тривоги поета знайшли своє яскраве втілення в дошкульних ямбах, спрямованих проти Цезаря та його прибічників, зокрема проти бездарного офіцера Мамурри, якого Катулл «позначив його довічним тавром». Коли Цезар запропонував поетові примиритися, митець із властивою йому відвертістю відповів: «*Мени за все, о Цезарю, прагну тобі я до серця припасти*». Проте назвати особисті інвективи Катулла проти Цезаря та Мамурри політичними віршами важко, позаяк політична тема в них на другому місці. Катулл і неотеріки підкреслювали своє презирство до суспільного життя (неготіуму) і цілковиту самовіддачу життю особистому (отіуму). Суспільній проблематиці поет адресує лише вишукано-брутальну лайку (зазвичай на адресу Цезаря, Помпея та їхніх прихильників, які ганьблять і занапащають Республіку). Головний герой лайливо-глузливих віршів Катулла — аморальний коханець,

«кіт Мамурра» з міста Формій, який так розбагатів, що одним із перших у Римі облицював свій будинок мармуром і прикрасив мармуровими колонами. Катулла глибоко обурювала та обставина, що пройда Мамурра теж «ліз на Парнас».

Дошкульність, гострота та непримиренність полемічного натиску нерозривно пов'язані у творах Катулла з художньою формою елліністичного мистецтва. Його ліричні вірші та ямби невеликі за обсягом. А в більш розлогих поезіях у жанрі епілію (у «елліністичних віршах», тобто наслідуванні олександрійських поетів) митець повною мірою відчув себе поетом-неотеориком й активно використав такі типові прийоми олександрійської поезії, як вчені порівняння, географічні назви, незвичний ритм і розміри віршів (галіямби), зведення сюжетного центру у фінал вірша тощо.

Продовжувачем традиції Катулла в любовній ліриці став Овідій Публій Назон. Саме звернення до жанру любовної елегії й перетворювалось на певну форму літературної опозиції в римській літературі золотого віку. В умовах принципату опозиційність режимові Августа могла знайти вираження тільки у відмові від прославлення принцепса, від офіційних тем вихваляння римської доблесті й громадянства. На відміну від ранньої грецької елегії, яка здебільшого мала суспільно-політичний зміст, римській властивий особистісний характер, звернення виключно до любовної тематики. Кохання для елегійного поета стає єдиним сенсом життя, що володіє його почуттями й думками.

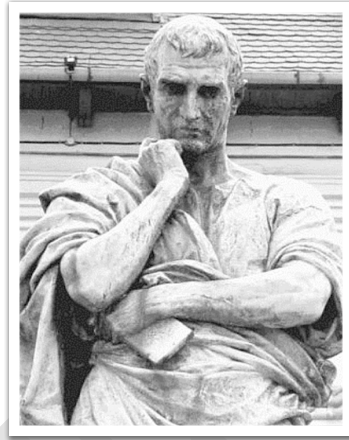
Для римської елегії характерна також чітко визначена жанрова структура, виражена в системі майже незмінних жанрових показників — низка традиційних образів (бідний поет, його кохана, її багатий чоловік або залицяльник, звідниця, служниця) і сюжетних ситуацій та рядів, де особистість поета й обставини його особистого життя майже завжди розчиняються в поетичній фікції, поступаючись перед обов'язковими вимогами жанру. Елегії зазвичай групувалися в цикли (книги) навколо іме-

ні коханої поета. Представниками жанру любовної елегії були поети Тібулл і Проперцій та їхній наступник Овідій.

Публій Овідій Назон (43 р. до н. е. — 18 р. н. е.) став першим великим письменником, що відобразив у своїй творчості риси нової літературної епохи. Поет народився поблизу Рима в березні 43 р. до н. е. в сім'ї багатого римлянина старовинного роду Овідіїв. Оскільки римське ім'я зазвичай складалося з трьох частин, то хлопчика назвали Публієм, а старовинне прізвище предка «Назон» («носатий») стало прізвищем майбутнього поета. Овідій здобув блискучу освіту в риторичній школі. Проте урядовцем не став, хоча за роки, проведені на державній службі, зумів досягти багато чого. Успіхи Овідія були настільки значними, що він мав право займати одне з найпочесніших місць у театрі; а коли йому виповнилося 25 років, то відкривалася перспектива бути сенатором. Але Овідій залишає службу й цілком віддається поезії. Це, звичайно, розчарувало його батька, старший син якого помер у молодому віці, а молодший — Овідій — не порадував ні кар'єрою, ні «зразковим» особистим, сімейним життям: поет був двічі одружений, але обидва рази невдало.

Овідій цілком віддається творчості: він міг собі дозволити це, оскільки став досить багатою людиною. Вірші принесли славу, нові знайомства. Овідій стає товаришем Горація, зближується з гуртком Валерія Мессали, до якого входили відомі люди того часу. Душею гуртка був поет Тібулл.

У своїх творах Овідій мало цікавився політикою. Вірші він присвячує коханням, природі й радощам сільського життя. Чимало поетів цього гуртка несхвально ставилося до нововве-



Публій Овідій Назон

день Октавіана Августа в Римі, але боялися говорити про це відкрито, не зачіпали у своїх творах небезпечних тем. Овідій також писав лише про душевні переживання закоханих і радощі безтурботного життя. Перші його книги були дотепні, вишукані, але позбавлені серйозного змісту. Однак уже в них відчувалася глибока обізнаність, освіченість, знання грецької історії та міфології, любов до якої була давньою пристрасстю Овідія. Ще зовсім юним він захоплювався грецьким епосом (брався до написання епосу «Гігантомахія»), а також грецькою трагедією (його трагедію «Медея», наслідування Евріпіда, високо цінували тогочасні літературні критики).

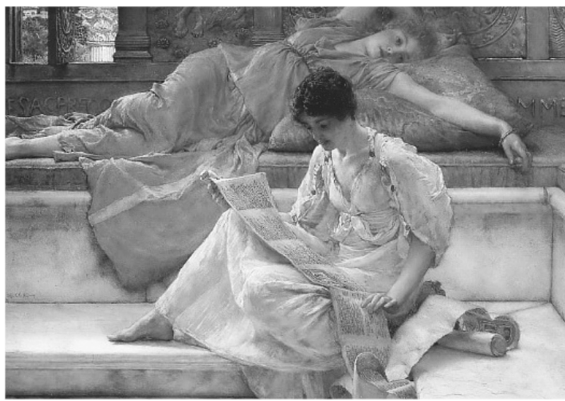
Поетичний дебют Овідія як оригінального поета пов'язаний з елегією. Цей жанр був «дитям» свого часу: у ньому відбилися настрої представників середніх верств суспільства, які не знаходили (та й не шукали) діяльності в умовах принципату Августа, натомість поринали у сферу приватного, особистого життя. Римські поети у своїх поезіях наслідували олександрійську лірику з її винятковою увагою до особистих переживань і стояли осторонь літературного класицизму, що знайшов своє втілення у творах Вергілія і Горація.

У творчості Овідія елегії складають три книги «Любовних елегій». Вони принесли авторові загальне визнання. До Овідія горнеться «золота молодь», яка не сприймала насиченої філософськими роздумами поезії Горація або ж високої героїки Вергілієвої «Енеїди». У жанрі любовної елегії написана й поема «Наука кохання», що містить практичні поради закоханим. Цей твір прозвучав ніби глузливым відгомонам на низку законодавчих актів Августа, спрямованих на оздоровлення звичаїв і зміцнення сім'ї. За «Наукою кохання» йде інший твір, своєрідний додаток чи «протиотрута» до цієї поеми — «Засоби від кохання», а також твір прикладного характеру «Про косметику».

Із роками Овідій звертає свій погляд у минуле, історію, але не для того, щоб догодити Августу, оспівавши подвиги предків, — це він залишає іншим. Поета цікавить тема кохання в іс-

торичному розрізі, й він пише книгу «Героїди» («Героїні»), у якій у формі любовних елегій-листів до чоловіків і коханців розповідає про кохання славетних жінок давнини — і реальних, і міфічних. Серед персонажів «Героїд» і кохана Тесея Аріадна, і пристрасна Медея, і засновниця Карфагену Дідона, і Прекрасна Єлена, і поетеса Сапфо, і дружина Одиссея Пенелопа та інші. «Героїди» продовжували любовну тематику Овідія, але на вищому, міфологічному рівні, провіщаючи звернення автора до поважніших тем і жанрів.

Отже, у перший період творчості Овідієм написані книги «Любовних елегій», дидактичні поеми «Наука кохання», «Засоби від кохання» та «Про косметику», збірка поетичних листів «Героїди» й трагедія «Медея», що не дійшла до нас. У цей період особливо чітко виступає контраст між традиційністю мотивів і новаторством їх опрацювання Овідієм. Так, у «Любовних елегіях» поет використовує ті ж мотиви, що й Тібулл, і Проперцій. Проте якщо в останніх рівень розвитку окремих мотивів був підпорядкований характеристиці центральних образів героїв і героїнь, то в Овідія кожен мотив розвивається самоцінно, у повну силу риторичних можливостей і подекуди загострюється до такої міри, що стає самопародією.



Л. Альма-Тадема. Улюблений поет (1888)

АПУЛЕЙ «МЕТАМОРФОЗИ, АБО ЗОЛОТИЙ ОСЕЛ»

Мета: визначити характерні риси античного роману на прикладі твору Апулея «Метаморфози»; з'ясувати особливості поєднання автором пригодницької, сатиричної, любовно-еротичної і філософської ліній у текстовому просторі роману; окреслити місце твору Апулея у світовій літературній спадщині.

Методичні рекомендації: після уважного прочитання тексту усього роману (звертаємо увагу на український переклад, здійснений Й. Кобовим і Ю. Цимбалюком: Апулей. Метаморфози. Київ, 1982) потрібно зробити відповідні виписки в читацькому щоденнику. Посилаючись на них, студент зможе аргументувати власну позицію в обговоренні таких питань, як «приватне» й «суспільне» в інтерпретації автора роману; роль вставних новел у структурі твору та їхні функції в розкритті ідейно-естетичного змісту; символіка «пригод» і «перетворень» у романі. Рекомендується до початку практичного заняття визначити (письмово) етапи еволюції головного героя Луція і виписати цитати до характеристики образу Психеї (з коментарем).

Запитання для обговорення

1. Основний сюжет роману. Зв'язок із фольклором і грецькими літературними зразками.
2. Історія Луція як мандрівка античним світом і символічна мандрівка людини-тварини до людини.
3. Особливості композиції твору. Роль вставних новел. Казка про Амура та Психею в романі, зміст і значення.
4. Ідейно-філософська концепція роману та релігійно-містичні погляди автора.
5. Мова і стиль роману. Натуралістичні риси «Метаморфоз».

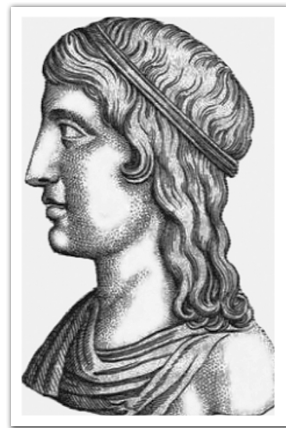
Список рекомендованих джерел

- Апулей // Зарубіжні письменники: Енциклопедичний довідник : у 2 т. — Тернопіль : Богдан, 2005. — Т. 1. — С. 5–58.
- Григорьева Н. Магическое зеркало «Метаморфоз» / Н. Григорьева // Апулей. «Метаморфозы» и другие сочинения. — Москва : Худ. литература, 1988. — С. 5–26.
- Грабарь-Пассек М. Апулей / М. Грабарь-Пассек // Апулей. Апология. Метаморфозы. Флориды. — Москва : Худ. литература, 1993. — С. 357–372.
- История всемирной литературы : в 9 т. — Москва : Наука, 1983. — Т. 1. — 584 с.

Творчість Апулея

Яскравою сторінкою в розвитку римської літератури є творчість **Луція Апулея** (бл. 124 — бл. 180). Він народився на півночі Африки, у м. Мадаврі, навчався в Карфагені та Афінах, бував у Римі. Повернувшись на батьківщину, прославився як блискучий ритор. Добре володів і латинською, і грецькою мовами. Був енциклопедистом: вивчав філософію та риторику, історію й природознавство; був поетом та адвокатом. Як прихильник ідеалістичної філософії Платона, Апулей виклав своє розуміння цієї філософської системи у трактаті «Про Платона і його вчення». Він вірив у римських і східних богів, а також у посередників між богами й людьми — демонів. Цьому питанню присвятив трактат «Про бога Сократа». Закінчив життєвий шлях жерцем у Карфагені.

До нашого часу дійшло небагато творів Апулея. У збірці уривків про-



Луцій Апулей

мов і риторичних декламацій «Флоріди» розповідається про дива Індії, про воскресіння з мертвих. Взірцем ораторського мистецтва є «Апология, або Промова на захист самого себе проти звинувачення у магії» — виступ Апулея в суді, де родичі дружини письменника звинувачували його в застосуванні чар (Апулей одружився з матір'ю свого шкільного товариша, багатою вдовою). Виступ прикрашений численними риторичними прийомами, влучними характеристиками, реалістично достовірними замальовками тогочасної моралі.

Славу письменника Апулей здобув романом в 11 книгах «Метаморфози» («Перетворення»). Друга назва роману «Золотий осел» засвідчує високу оцінку, яку дали твору сучасники: в античні часи «золотими» називали найдосконаліші та наймудріші твори.

У романі розповідається про грека Луція, який надзвичайно цікавився усім містичним і таємничим, та, випробувавши на собі напій однієї чарівниці, замість птаха, як планував, перетворився на осла. У віслучій подобі юнак почав поневірятись по світу, потрапляючи в неймовірні трагікомічні ситуації. Драматизмові його пригодам надавала та обставина, що, утративши звичний вигляд, Луцій зберіг розум і душу людини. А позаяк люди здебільшого не соромляться тварин і здійснюють у їхній присутності свої навіть найпотаємніші справи, то



Юнак і осел. Візантійська мозаїка V ст.

юнакові довелося стати свідком гідних і негідних вчинків. Тобто маємо панораму «зворотного» боку життя, яке висміює і викриває автор. Самому Луцію також доведеться засвоїти цей урок, щоб знову стати людиною і не тільки за подобою. Адже до свого перетворення він провадив життя заможного роз-

пусника, марновірного й сповненого авантюрної цікавості, одним словом «тваринне» життя. Віднайшовши у серці співчуття, гідність і поклоніння красі (символічний вінок із троянд, присвячений Ізіді), віслюк Луцій знову стане людиною.

У романі, таким чином, можна виділити два рівні тексту: буквальний (еротико-авантюрна фабула про пригоди юнака Луція, перетвореного на осла) й алегоричний (постановка релігійних і моральних питань). Тож роман, який на перший погляд є еротико-авантюрним, за своєю ідейною концепцією, а отже за своєю суттю, є містико-повчальним.

У романі Апулей піднімає такі питання, як:

- шлях до духовного вдосконалення людини;
- роль цікавості й магії в людській долі;
- значення краси, яка тішить і рятує людину в нікчемному й смішному світі;
- падіння та відродження людської душі;
- життя римської сільської бідноти й жахливе становище рабів.

У романі поєднується серйозне й смішне, трагічне та комічне. Особливістю композиційної техніки твору є «рамкова композиція»; наявність вставних новел, пронизаних повчальними тенденціями. Зміст вставних новел узгоджено з розділами книг, вони створюють тло, на якому діє головний герой, освітлюючи його долю та внутрішнє життя. Вставні новели утворюють цикли, тематично співвіднесені з розповіддю про Луція.

Окрім вставних новел у структуру роману вплетається казка про Амура й Психею, у якій опрацьовано один



А. Канова. Амур і Психея (1793)

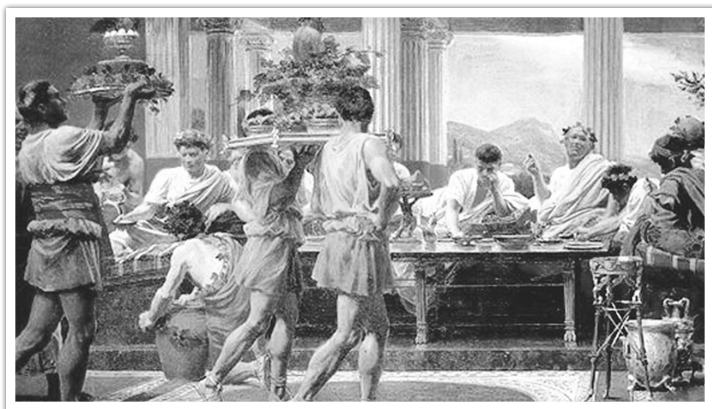
із найвідоміших фольклорних сюжетів. Це історія про кохання бога Амура й красуні-смертної Психеї (з гр. «психо» — душа), якій було заборонено дізнаватися, хто її чоловік. Психея порушила цю заборону й надовго втратила коханого. Їй довелося зазнати багато поневіряннь, мук і горя, перш ніж вона вистраждала собі право прощення й стала безсмертною богинею, визнаною всіма дружиною бога Амура.

Апулей розраховував на алегоричне тлумачення цієї новели (як, власне, й історії головного героя роману) оповіддю про падіння та відродження людської душі. Серйозне й смішне в новелі контрастно поєднані, як і в основному сюжеті про поневіряння осла-Луція. Так автор намагається повчати читача, але в легкій і ненав'язливій формі.

Казка про Амура й Психею набула величезної популярності в поетів, художників, скульпторів. Її не раз перелицьовували й переказували (Ж. Лафонтен, Х. Віланд, І. Богданович, С. Аксаков та ін.), у живописі та скульптурі сюжет розробляли Рафаель, А. Канова та ін. Український переклад першим здійснив І. Франко. Роман Апулея загалом справив помітний і плідний вплив на нову європейську літературу, зокрема, на іспанський «шахрайський» роман і далі — на всю європейську реалістичну літературу.

Отже, в античному романі приватне життя зображувалося лише як алегорія. У «Золотому ослі» Апулея й «Ослі» Лукіана автори намагалися насамперед пізнати «тваринний» бік життя, приватний, інтимний у вигляді тварини чи наслідуючи тварин, як у романі Лонга «Дафніс і Хлоя». Або ж це життя не-римлян, де персонажами творів були раби, гетери, варвари. Бо «справжнє» життя, як його розуміли в античності, — життя для суспільства. Таким чином, приватне життя постає «випаданням» з дійсно людського буття. Пізніше, у літературі Ренесансу, зображення приватного життя сприймалося як шлях до набуття справжніх людських якостей.

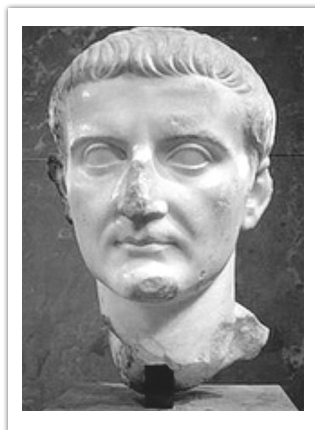
САМОСТІЙНА РОБОТА ДО ЗМІСТОВОГО МОДУЛЯ 2



ТЕМА 5. ТВОРЧІСТЬ ГОРАЦІЯ

Творчість Горація — основоположника римського класицизму

Молодшим сучасником Вергілія був Квінт Горацій Флакк (65–8 рр. до н. е.), видатний поет епохи принципату, основоположник римського класицизму. Початок літературної діяльності Горація припадає на 30-ті роки I ст. до н. е., тоді коли поет повернувся до Риму після амністії республіканцям (у молоді роки Горацій був прихильником республіканської партії і навіть мав звання військового трибуна). Свої перші вірші він називає «Еподами» — приспіваними (двовірші,



Квінт Горацій Флакк

де другий вірш коротший за перший). Водночас Горацій писав і сатири. Як і Вергілій, він був членом гуртка Мецената, що змінило його життєвий шлях. Поступово Горацій стає «Августовим співцем», як назвав його О. Пушкін. Навіть усе власне майно поет заповів імператорові — жест, що мусив довести, яким вірним підданим він був. Але інколи Горацієві було складно усвідомлювати свою залежність від можновладців, і він, як свідчить його біограф Светоній, навіть відмовився від почесної для нього пропозиції посади секретаря при Августі.

Більшу частину свого життя Горацій провів у Сабінському маєтку, подарованому свого часу Меценатом. Помер він у 8 р. до н. е., залишивши порівняно невелику книгу віршів, що принесли йому безсмертну славу. Уся літературна спадщина Горація складається зі збірки еподів, двох збірок сатир, чотирьох книг од, ювілейного гімну та двох книг послань.

«*Еподи*». Значною мірою у своїх еподах Горацій орієнтувався на ямбічну традицію Архілоха. Збірка складається із 17 віршів, написаних на актуальні політичні й особисті теми (випади проти окремих осіб, вірші любовної тематики). Твори дають уявлення про політичну й духовну еволюцію поета, що знайшла вираження в переході на позиції цезаризму (еподи 7, 16, 9).

Поезії цієї збірки умовно можна поділити на еподи:

- політичного спрямування;
- на літературні теми;
- соціального спрямування.

Деякі еподи своїм змістом близькі до сатир. У них Горацій нерідко вдається до прийому, характерного для



А. Едельфельт. Горацій і Лідія (1886)

цього жанру: думки автора висловлюють особи, які беруть участь у діалозі або монолозі.

Еподи, темою яких є заклик до насолоди, як заявляють деякі дослідники, відкрили поетові шлях до од і стали прелюдією до тих творів, у яких він так уміло застосовував форми класичної давньогрецької лірики.

«**Сатири**» Горация також різноманітні за змістом:

- низка сатир містить автобіографічні відомості;
- твори, присвячені літературним питанням;
- сатири філософсько-морального характеру.

У сатирах філософсько-морального характеру Гораций розкриває один із основних принципів свого світогляду, заснованого на епікурейській філософії, — «задоволення малим», який виражається у проповіді мирного сільського життя на лоні природи, подалі від хвилювань міської суєти. Ця «філософія поміркованості» була своєрідною формою прийняття режиму Августа широкими колами рабовласників і самим поетом, що давало змогу їм зберегти ілюзію незалежності й свободи. У сатирах порушуються також загальні моральні питання: до людських вад Гораций ставиться поблажливо; його сатира позбавлена різкості й викривальної сили. В умовах принципату політична тема, критика суспільних стосунків не могла знайти місця в сатирах поета.

Найвизначніший твір Горация — «**Оди**». Це збірка ліричних віршів у 4-х книгах. Серед них виділяються оди політичні, філософські, любовні.

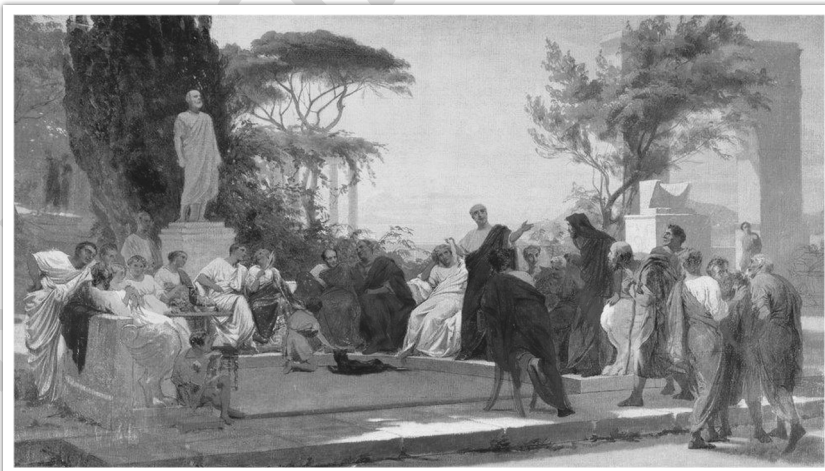
У *політичних* одах Гораций виступає як ідеолог режиму Августа. Він прославляє його правління та особистість (1, 2, 12, 37), оспівує в душі офіційної ідеології давню римську доблесть («Римські оди», кн. III, оди 1–6).

В одах *філософського* змісту звучать принципи життєвої філософії Горация, так званої «гораціанської мудрості» («Римські оди», кн. II, оди 3, 10, 14, 16). Це проповідь золотої середини, міри, задоволення малим — тема, близька до висловленої в ран-

ніх творах — «Еподах» і «Сатирах». У дусі звільгаризованої епікурейської філософії Горацій висуває принцип «Лови день» («мент»), «Користуйся сьогоднішнім, не думаючи про майбутнє» («Римські оди», кн. I, оди 11, 25).

Серед од, присвячених друзям, особливе значення має ода «До Помпея Вара» («Римські оди», кн. II, ода 7). Про своє поетичне покликання Горацій говорить у славнозвісному «Пам'ятникові» («Римські оди», кн. III, ода 30). Автор розмірковує про значення своєї творчості для вічності, про місце поета й поезії в системі людського буття. Говорить поет і про свої конкретні заслуги, наприклад: ознайомив римлян із грецькою лірикою — мистецтвом Алкея, Сапфо, Анакреонта. Так, поет смертний, але його твори вічні, — стверджує Горацій.

В останній групі творів Горація — «*Посланнях*» — найбільший інтерес становлять твори на літературні теми («Послання до Августа», «Послання до Пізонів»). У «Посланні до Пізонів» (друга назва — «Про мистецтво поезії») Горацій висуває вимогу змістовності мистецтва, яке має суспільне значення. Завдання мистецтва він бачить у тому, щоб повчати людей, впливаючи на



Бронніков Ф. Горацій читає свої сатири меценатові (1863)

їхні почуття, одночасно даючи їм естетичну насолоду. У зв'язку з цим поет приділяє велику увагу художній формі, композиції твору, його мові й стилю і вимагає ретельного опрацювання твору, стрункості та ясності композиції, досягнення єдності форми й змісту. Серйозного значення він надає питанням критики літературного твору, вивчення досвіду класиків тощо. Таким чином, Горацій формулює принципи римського класицизму: основне завдання поета — радувати, наставляти, хвилювати — повинно проявлятися у всіх жанрах, але з особливою силою у трагедії. У цьому жанрі можна відродити стародавні традиції, а з їхньою допомогою — і давні добропристойні звичаї. Мета поетичної творчості — приносити користь наснажуючи, говорити водночас приємне й корисне для життя, отже, розважаючи повчати.

Це послання вплинуло на весь розвиток європейської літератури. Зокрема, французький класицист Н. Буало у своїй «Поетиці», яка заклала основи нової літератури, йшов за Горацієм не лише в ідейному сенсі, а й навіть за композицією.

Твори Горація були високо поціновані в Україні. Їх вивчали у братських школах, Києво-Могилянській академії. На Горація посилався Ф. Прокопович у праці «Поетичне мистецтво» (1705). Мотиви гораціанської лірики звучать у творчості Г. Сковороди. Перекладали Горація І. Франко, В. Щурат, М. Білик, М. Зеров, А. Содомора, Борис Тен та ін.

ЗАПИТАННЯ ДЛЯ ПЕРЕВІРКИ ЗАСВОЄННЯ ТЕМИ НА САМОСТІЙНЕ ОПРАЦЮВАННЯ

1. «Золота середина» за Горацієм — це:
 - а) пізнання в усьому мірі;
 - б) посередність;
 - в) пізнання «правди життя»;
 - г) вміння виживати.

2. Ідею оди «До Манлія Торквата» можна висловити як:
 - а) «Життя прекрасне!»;
 - б) «Все повертається!»;
 - в) «Ми — тільки порох і тінь»;
 - г) «Життя коротке, мистецтво — вічне!»
3. Ідея безсмертя у творчості висловлена у творі:
 - а) «До Мельпомени»;
 - б) «До Манлія Торквата»;
 - в) «До Левконої»;
 - г) «До римлян».
4. В еподі Горація «До римського народу» держава зображена в образі:
 - а) лева;
 - б) орла;
 - в) корабля;
 - г) титана.
5. В оді «До корабля» міститься алюзія титана:
 - а) Атласа;
 - б) Кроноса;
 - в) Прометея;
 - г) Океана.
6. В оді «До товаришів» розгорнута картина:
 - а) смерті Клеопатри;
 - б) вбивства Цезаря;
 - в) самогубства Брута;
 - г) вбивства Помпея.
7. Заклик «День цей лови!» звучить в оді:
 - а) «До Манлія Торквата»;
 - б) «До корабля»;
 - в) «До Левконої»;
 - г) «До римлян».
8. Один із лейтмотивів творчості Горація «В межах природи живи!» перегукується з філософією:
 - а) стоїків;
 - б) епікурейців;
 - в) перипатетиків (послідовників Арістотеля);

- г) кініків.
9. Під час громадянської війни Горацій воював на боці:
- а) Антонія й Октавіана;
 - б) республіканця Брута;
 - в) не брав участі у збройному протистоянні;
 - г) Клеопатри.
10. У «Посланні до Пісонів» Горацій пропонує, написавши, дати творів «відлежатись» 9 років, бо:
- а) «так і бояться, й минають усі дурного поет»;
 - б) «у книзі невиданих можна креслити зайві слова, а пустиш у світ їх — не вернеш»;
 - в) «хочеш повчати — повчай, але коротко»;
 - г) «в межах природи живи!»
11. У «Посланні до Пісонів» Горацій, щоб проілюструвати незначний результат при великому задумі, вдається до метафори:
- а) «гори в пологах важких, а родиться... мишка маленька»;
 - б) «юнакові ролі старого не йдуть, а хлопчині — дозрілого мужа»;
 - в) «Демокрит не науку тяжку, а натхнення більше цінив»;
 - г) «ми — тільки порох і тінь!»
12. У «Посланні до Пісонів» («Ars poetica») Горацій закликає рівнятися на:
- а) нього;
 - б) грецьких поетів;
 - в) Вергілія;
 - г) Каллімаха.
13. Що означає визначення Горацієм своєї заслуги, як-от заспівати «на італійський лад еолійську пісню»?
- а) Як і Каллімах, сформував нові вимоги до римської лірики;
 - б) застосував алкеєву й сапфічну строфи в римській ліриці;
 - в) зробив переклад Гомерової «Одіссеї»;
 - г) зробив переклад Арістотелевої «Поетики».
14. В оді «До Мецената» Горацій порівнює поета з:
- а) орлом;
 - б) лебедем;
 - в) солов'єм;

г) левом.

15. *Сентенції Горація у культурі наступні віки називали:*

- а) гораціанська мудрість;
- б) гораціанські попередження;
- в) гораціанські настанови;
- г) гораціанське моралізаторство.

ТЕМА 6. ОВІДІЙ «МЕТАМОРФОЗИ»

Твори другого періоду творчості Овідія (1–8 р. н. е.) характеризуються зникненням іронії, у них з'являється навіть пафос, але залишається основним стильовий прийом поета: за допомогою риторичної техніки перетворювати малі жанри елліністичної поезії у великі. Це пояснюється не лише віком Овідія (а йому на той час уже 40 років), а й його місцем у римській літературі. По смерті Вергілія, Проперція і Горація він стає провідним поетом Риму. Окрім того, третя дружина Овідія Фабія доводилася родичкою Октавіану Августові, а з цим не можна було не рахуватися. Нарешті, треба було подумати й про увіковічення свого імені.

Овідій розпочинає роботу над історико-поетичним коментарем до римського календаря під назвою «*Фасти*». Це своєрідний літопис, у якому він описує сотні міфів та легендарних подій, пов'язаних з історією Риму. А так як реформу офіційного календаря здійснив Юлій Цезар, про відновлення храмів і релігійних свят дбав Октавіан, то цей твір набирав державної ваги. За задумом поета «*Фасти*» мали включати 12 книг і відображати свята, події та звичаї римлян. Овідій мусив дбати про те, щоб поетичний конспект із римської історії та міфології узгоджувався з урядовою політикою — чи йшлося про тлумачення подій історичних, чи про легенди: як виникли свята, сузір'я тощо. За вірсець Овідієві слугували «*Причини*» Каллімаха. Упродовж

7 років римський поет склав такий довідник на шість місяців, тож поема залишилася незакінченою.

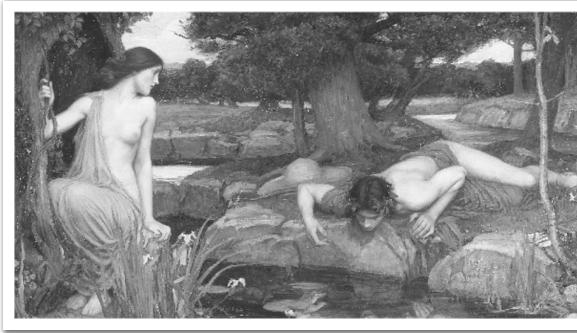
Паралельно з «Фастами» Овідій розпочинає роботу над великим за обсягом епічним полотном — поемою «*Метаморфози*» (з гр. «перетворення»), у якій на матеріалі греко-римських міфів розповідає про різноманітні перевтілення.

Овідій переказує у віршах казки таким чином, щоб із величезної кількості маленьких сюжетів утворювалася поема, пов'язана єдиним змістом. «Метаморфози» складаються з 15 книг і написані урочистим поетичним розміром — гекзаметром, як і «Іліада» та «Одіссея» Гомера. Овідій почав розповідь від створення світу і довів розвиток сюжету до свого часу — епохи Августа. У поемі опрацьовано 250 міфологічних сюжетів. І хоча всі вони були відомі читачам, у кожній оповіді відчувалися тонкі спостереження, що відобразили особливості часу, у якому жив поет, психологічний аналіз вчинків героїв тощо.

Політична тенденція «Метаморфоз» дуже прозора, але це не відчувається при читанні окремих поем (епілій). Вони сприймаються різними за характером новелами на міфологічні сюжети. В одних переважають казкові елементи, в інших — реалістичні. Лейтмотивом всієї поеми є незмінна для творчості Овідія любовна тематика. Цікаво, що, ненавидячи будь-які злочини, здійснені з метою збагачення, щоб заподіяти зло іншому тощо, поет виправдовував вади й навіть злочини, здійснені під впливом пристрасті, пояснюючи їх недосконалістю людської натури.

Овідія не першого зацікавили легенди про перевтілення. Низку спроб зібрати подібні, відомі ще Гомерові перекази спостерігаємо в елліністичній поезії. Так, цей матеріал опрацьовував Каллімах, Никандр із Колофона, Парфеній Нікейський. Були такі спроби й у римській літературі, наприклад у поемі «Ціріс», яку приписують молодому Вергілієві. До цієї теми зверталися Гельвій Цінна та сучасник поета Емілій Макр.

Мотив перевтілення характерний не тільки греко-римській міфології; він звучить у найдавніших фольклорних тво-



Дж. В. Вотергаус. Ехо й Нарцис (1903)

раха різних народів, у тому числі й в українських баладних піснях. Це зрозуміло, адже ідея перевтілення, визрівши на ґрунті прадавніх анімалістичних уявлень про природу, стала поетичним баченням світу; вона близька до найдавніших і найважливіших поетичних засобів, що створюються на основі схожості та уособлення — порівняння й метафори. У поемі Овідія між істотою, яка перевтілюється, і тим, у що вона перевтілюється, існує, отже, певний зв'язок, однакова тривкість до чогось. Наприклад, Лікаон стає вовком, бо був хижим і жорстоким, як вовк; Аскалаф — пугачем, бо мав у душі лихий, темний задум; горда дівчина, що спричинила до загибелі закоханого в неї юнака, — у камінь, бо мала кам'яне серце.

Із прадавніми уявленнями про перевтілення перегукується *теорія метемпсихозу* — уявлення про переселення душ, яку розвинув грецький філософ Піфагор (VI ст. до н. е.). На відміну від мілетських мислителів Фалеса, Анаксимандра й Анаксімена, що дошукувалися єдиної матеріальної субстанції світу, Піфагор протиставив матеріальному світу безсмертну, божественного походження душу. За його уявленнями вона може відроджуватися, переселяючись з одного тіла в інше й навіть у тіла тварин (звідси заборона вбивати тварин і споживати їхнє м'ясо). Цей погляд знайшов образне вираження у вислові учня Піфагора Емпедокла: «Був я колись і юнаком, і дівчиною, і кущем, і птахом, і рибою у солоній воді», — зазначав філософ, відчуваючи себе часткою живої природи. Теорія Піфагора знаходила чимало прихильників у Римі часів Августа. Овідія у ній приваблюва-

ла ідея одвічних безкінечних перевтілень усіх істот і речей, віра в незнищенність духу.

У «Метаморфозах» Овідій продовжує тему любові, надає їй широкого розмаху. Значною мірою саме кохання є дороговказом, що веде читача звивистими стежками поеми. І те кохання, як і світ, який воно пронизує, буває різне: то жагуче й шалене (Медея), то тихе й погідне (Філемон і Бавкіда), то незрозуміле й руйнівне (Мірра, Бібліда), то чисте й промінне (Пірам і Тісба). Зверніть увагу, що історія вавилонських закоханих Пірама й Тісби (Фісби) не тільки буде переказана пізніше Дж. Боккаччо, Дж. Чосером, згадана в комедії В. Шекспіра «Сон літньої ночі», а й, по суті, «випереджуватиме» історію Ромео й Джульєтти. Закоханим так само не дозволяли батьки зустрічатись, а коли вони вирішили втекти, то через фатальний збіг обставин Пірам вирішив, що Тісба загинула, й вбив себе. Дівчина, яка знайшла вмираючого коханого, також покінчила з життям.

Загалом у «Метаморфозах», яким би різноманітним не було почуття кохання, його відтінює туга, сум, печаль. Та сама любов буває тією прихованою пружиною, яка приводить у дію феномен перевтілення. Після метаморфози продовжується мука, залишається пам'ять, але обривається надія порозумітись із собі подібними істотами. Ось чому перевтілення, за Овідієм, це особливий стан. Це не тільки щось середнє між життям і смертю, а й щось значно гірше за смерть. Це — приреченість, закам'янілість, безмовність болю. Легенди про перевтілення дали Овідієві змогу не тільки безкінечно урізноманітнити тему любові, а й поглибити її психологічно. Адже момент метаморфози передбачає найвищу емоційну напруженість як того, хто перетворюється, так і того, хто сам когось карає перевтіленням.



Пірам і Тісба. Антична мозаїка на Кіпрі

Варто відзначити не тільки психологізм Овідія, а й майстерність у зображенні руху й простору, найяскравішого вияву життя. Рух, емоційний порив, навіть страх примножують красу. І самі перевтілення теж є рухом. Вони, звершуючись, мовби зафіксують рух — зовнішній і внутрішній.

Ще однією особливістю світобачення митця, а отже, і його поетики є те, що, на відміну від Лукреція, який чітко поділяв світ на тіла й порожнечу, Овідій бачить і традиційні барви, і напівтони. У поемі багато того, що виходить за рамки можливостей тогочасного живопису. У поета чимало контрастних зіставлень (барв, зорових та звукових образів, настроїв). Це створює динамізм.

Овідій, як і кожний великий поет давнини, намагався за допомогою міфу осмислити навколишній світ, зазирнути у складний і суперечливий світ людини, головне ж — образними засобами зробити очевидним геніальний здогад древніх греків про те, що все на світі плинне, все змінюється, ніщо не залишається сталим.

Такі твори, як «Фасти» й «Метаморфози» мали б реабілітувати Овідія в очах Августа, компенсувати попередню неувагу поета до соціально-політичних заходів імператора. Проте в грудні 8 р. н. е. Овідія раптом викликали в імператорський палац, й Август особисто наказав поетові покинути Рим. Місцем заслання мало стати місто Томи на березі Понта Евксинського, тобто Чорного моря. Сучасний письменник К. Рансмайр у романі «Останній світ» висунув своє припущення щодо причин Овідієвого заслання, виходячи з того, що вже сама назва «Метаморфози» була «в столиці імператора Августа зухвальством і підбурюванням — у Римі, де кожна споруда — то монумент владі, що підтверджує її могутність, непорушність і вічність. Ту книжку Назон назвав “Метаморфози”, тобто “Перетвореннями”, і за це мусив відбувати спокуту на Чорному морі...» І далі: «...Назва кінець кінцем спричинила до того фатального припущення, нібито Назон пише основний роман римського суспільства, роман,

у якому впізнають себе багато шанованих і маєтних громадян із їхніми потаємними пристрастями, діловими зв'язками й химерними звичками; усіх їх Назон нібито замаскував, викрив і віддав на поталу людським язикам». Отже, вигнання було довічним, причини Овідієві не пояснювали...

На той час місто Томи (тепер Констанца в Румунії) — далека й напівдика околиця держави, нещодавно приєднана до Римської імперії. Цю старовинну грецьку колонію населяли греки й гети (фракійські племена, даки, що жили на території теперішньої Румунії). На місто постійно нападали войовничі племена сарматів, і навіть досить немолодому Овідію доводилося брати до рук меча, щоб відбивати їхні напади. Після розкішного й заможного римського життя вигнання здавалося в декілька разів важчим. Відсутність книг, друзів, незнання мови ще більше поглиблювали страждання поета.

У Томах, а це роки третього періоду творчості поета (8–18 р. н. е.), написані останні книги Овідія — п'ять книг «Скорботних елегій» («Тристій») та чотири книги «Послань з Понту». Крім того, складені дидактичні поеми «Про риболовлю» і «Горішник», віршована інвектива «Ібіс».

Твори у «Скорботних елегіях» різко відрізняються від його попередніх елегій ширістю тону, глибоким душевним стражданням, почуттям безпорадності й катастрофи, сердечними зв'ярваннями. Перші роки Овідія ще не покидала надія повернутися в Рим. У своїх листах друзям, імператору він кається у всіх скоєних та не скоєних гріхах, просить про помилування. Овідій продовжує писати вірші й присвячувати їх Октавіану Августу. Чимало елегій містить тяжкі роздуми над власною долею у вигнанні, а також деякі думки щодо свого минулого й творчості. Особливе значення має десята елегія з четвертої книги «Тристій», присвячена автобіографії поета, звідки й стало відомо про основні моменти його життя.

У «Посланнях з Понту» Овідій звертається до високопоставлених друзів зі згадуванням їхніх імен. Для Овідія друж-

ба залишалася останньою формою духовного спілкування. Ці твори, як і «Сумні елегії», сповнені смутку, нарікань на долю й прохання про помилування. Трапляються й мотиви веселого характеру та деякого задумливого гумору; поет вдається тут іноді й до риторики та міфології, що свідчить про те, що він певною мірою звикав до нового способу життя.

Отже, у творах Овідія, написаних у третій період творчості, переважають меланхолійні настрої, нав'язні ностальгією за далекою батьківщиною, друзями та рідними.

Творчість Овідія не можна розглядати в тісних рамках віку Августа. У плані світогляду Овідій зближується з цією добою спільним духом сприйняття дійсності. «Я вітаю себе з тим, що народився лише тепер», — зазначає він у «Науці кохання». Уславленню римської давнини присвячені «Фасти». Але сам факт заслання Овідія доводить, що сприйняття це було не таким, якого бажав імператор: воно залишилося поверхневим, зовнішнім, не могло подолати того розриву між волею Августа й прагненнями суспільства, що в той час ставало все більш зрілим. Глибину розриву Овідію довелося відчутти на собі. У плані літературному поет близький добі Августа тим, що був тісно пов'язаний із класицизмом і його творчість не позначена впливом «нового стилю». Овідій не синтезує, а розчленовує картину світу, його цікавить не створення гармонійного цілого, а вичерпна розробка окремого; поет здебільшого виступає не відкривачем нового, а комбінатором уже відкритого. Овідій суперник не грецьким, а вже римським класикам; він експериментує не над словом, а над образами й мотивами, намагаючись досягти максимуму художнього ефекту з уже використаного в літературі матеріалу. Це і зближує його з духом нової літературної епохи.

В українській літературі Овідія шанували здавна. У «Похвалі астрономії» його наслідував Г. Сковорода. Т. Шевченко називав римського поета «найдосконалішим творінням всемогутнього творця всесенної». Перекладали твори Овідія Олена Пчілка, О. Маковей, М. Зеров, Ю. Кузьма, А. Содомора.

ЗАПИТАННЯ ДЛЯ ПЕРЕВІРКИ ЗАСВОЄННЯ ТЕМИ НА САМОСТІЙНЕ ОПРАЦЮВАННЯ

1. *За яким принципом Овідій добирав міфологічні сюжети для «Метаморфоз»?*
 - а) Хронологічним;
 - б) тематичним;
 - в) структурним;
 - г) мотивним.
2. *Кількість міфологічних сюжетів у «Метаморфозах».*
 - а) 125;
 - б) 250;
 - в) 200;
 - г) 300.
3. *Філософська ідея, якою надихався Овідій у «Метаморфозах».*
 - а) Стоїцизм;
 - б) епікурейство;
 - в) метемпсихоз;
 - г) неоплатонізм.
4. *Говорячи про зміну віків, Овідій вказує на ознаку сучасності, коли землю покидає остання з богинь:*
 - а) Мінерва;
 - б) Астрея;
 - в) Венера;
 - г) Юнона.
5. *У сюжеті про Лікаона, описуючи обурення богів його злочинами, Овідій вдається до порівняння з реакцією римлян на:*
 - а) вбивство Цезаря від рук змовників;
 - б) перемогу Октавіана над Антонієм;
 - в) тріумф Цезаря над галлами;
 - г) смерть Антонія і Клеопатри.
6. *У який спосіб Юпітер вирішив знищити жорстоке покоління людей?*
 - а) Блискавицями;
 - б) потопом;
 - в) землетрусом;
 - г) чумою.

7. *Нове покоління людей за наказом Юпітера створили, кидаючи каміння:*
- Девкаліон і Пірра;
 - Пірам і Тісба;
 - Філемон і Бавкіда;
 - Орфей та Еврідіка.
8. *Священні «Піфійські» ігри, за Овідієм, постали на знак перемоги над Піфоном:*
- Юпітера;
 - Феба;
 - Меркурія;
 - Сатурна.
9. *Дафна не відповіла на почуття Феба, тому що:*
- кохала іншого;
 - так Купідон помстився Фебові за глузування над ним;
 - Феб був потворний;
 - Венера вмовила німфу вийти за Гіменея.
10. *На кого перетворилась Іо?*
- Сову;
 - телицю;
 - дерево;
 - очерет.
11. *«...аж у Тартар імливий / Промінь сягнув — і злякався з дружиною владар підземний» — так Овідій описує реакцію богів на:*
- війну олімпійців з титанами;
 - пожежу з вини Фаетона;
 - бій Юпітера з Тіфоном;
 - прихід Геракла за Цербером.
12. *Як Юнона помстилась Лікаонії за зраду свого чоловіка?*
- Перетворила на лебедя, і Діана його вбила;
 - перетворила на ведмедицю, і її вбив власний син Аркад;
 - перетворила на вовка, і вона приєдналась до свого батька Лікаона;
 - перетворила в мисливську собаку.
13. *Сина Меркурія і Кітереї (Венери) на прохання неяди Салмакіді було перетворено на:*

- а) гермафродита;
 - б) морське божество;
 - в) чаплю;
 - г) дельфіна.
14. *Персей перетворив Атланта на:*
- а) кам'яну гору;
 - б) небесне сузір'я;
 - в) морське чудовисько;
 - г) змія.
15. *Нахабного хлопця перетворила на ящірку богиня, із якої він на-сміхався:*
- а) Юнона;
 - б) Церера;
 - в) Венера;
 - г) Діана.
16. *Прокна мстить своєму чоловікові Терееві за наругу над сестрою Філоменою, приготувавши на бенкет їхнього власного сина, після чого учасники трагедії стають:*
- а) вовками;
 - б) птахами;
 - в) зміями;
 - г) комахами.

ТЕМА 7. РИМСЬКА ПРОЗА

Римська проза: ораторське мистецтво

Зародження і розвиток прозових жанрів у римській літературі припадає на період кінця республіки, тобто на кінець II–I ст. до н. е. Загалом літературі того часу, яка відзначалася розмаїттям і боротьбою стилів, властиві такі *характерні риси*:

— вона вже не сприймається як чужорідний «відросток» із чужоземною тематикою. Література актуалізується, художнє слово стає знаряддям політичної боротьби. Відповідно зміню-

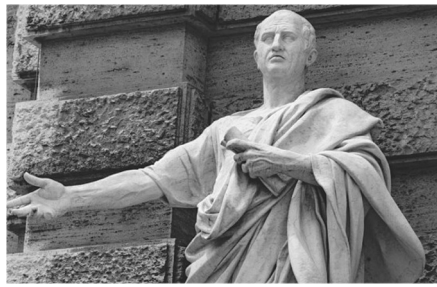
ється соціальний образ римського письменника: це вже римлянин, досить часто видатний політичний діяч;

— переважають прозові жанри, і літературна боротьба головним чином точиться навколо питань прозового стилю. І ст. до н.е. — період розквіту римської прози; у цей час формується класична літературна мова Риму, так звана «золота» латина;

— розвиток римської літератури приводить до подальшого зближення з літературою еллінізму, спочатку з різними розгалуженнями елліністичної прози, пізніше — і з олександрійською поезією.

Під час кризи римської республіки політичне красномовство набуло величезного значення, але не менш вагомим було і *судове* красномовство, оскільки судові процеси зазвичай мали яскраво виражений політичний характер. В ораторському мистецтві знаходили своє відображення і нова етика, і нова правосвідомість римського суспільства. Серед перших і відомих ораторів Давнього Риму — Емілій Лепід Порцина, якого Цицерон у своєму трактаті «Брут» називає першим римським оратором, у якого помітні «блиск греків, періодична мова і художній стиль». Авторитетними ораторами вважалися політики брати Гракхи.

Найвідомішим римським оратором часів кінця республіки був **Марк Туллій Цицерон** (106–43 рр. до н. е.), адвокат, політичний діяч, блискучий письменник. Промови Цицерона на судовому процесі проти колишнього правителя Сицилії



Марк Туллій Цицерон

Верреса зробили його відомою постаттю в плебейських масах, закріпили за ним славу людини сміливої і чесною. Ставши консулом, він так само виступає проти аристократа Катиліни, викриває його

змову й домагається страти його спільників. Але після вбивства Юлія Цезаря Цицерон — недалекоглядний і вельми марнославний політик — вступив у нерівну боротьбу з претендентом на диктаторську владу Антонієм, за чиїм наказом і був убитий.

У багатогранній творчості Цицерона знайшов своє літературне втілення синтез римської і грецької культури. Його твори дійшли до нас практично повністю: їхньому збереженню сприяло сприйняття Цицерона як визнаного класика ораторського мовлення, автора стилістичних зразків. Збереглося 58 його виступів, серія трактатів і 800 листів. За змістом спадщина Цицерона поділяється на:

- трактати про ораторське мистецтво («Про оратора», «Брут», «Про знаменитих ораторів» та ін.);
- політичні та філософські трактати («Про державу», «Про закони», «Про обов'язки» тощо);
- судові промови.

Художні особливості творів Цицерона — поєднання ідейного змісту, політичної насиченості зі справжньою довершеністю мови й стилю. На відміну від Демосфена, який прагнув досягти максимальної стислості, римський оратор хотів вичерпної доказовості своїх виступів.

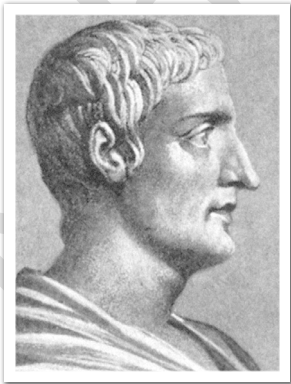
Римська проза: історичні жанри

Загальна особливість творів римських істориків полягає в тому, що їх можна назвати художньо-документальними. За Нових часів у численних європейських поколіннях уявлення про історію Давнього Риму складалося передусім за творами Тіта Лівія і Публія Корнелія Тацита.

Тіта Лівія (59 р. до н.е. — 17 р. н.е.) часто називали римським Гомером, а його «*Римську історію*» — справжньою національною поемою. Він був прибічником імператора Августа й активно пропагував його політику. Твір Тіта Лівія «Римська історія» складався із 142 книг і розпочинався розповіддю про заснування Рима, а закінчувався сучасними авторові подія-

ми, тобто від засновників міста Ромула і Рема до Августа. З усіх книг «Римської історії» до нас дійшли перші десять (події 753–293 рр. до н.е.), а також двадцять перша — сорок п'ята книжки (події 218–168 рр. до н.е.). Прославляючи «староримські чесноти» (як того вимагала державна політика), у своїй відвертій настановчо-дидактичній праці Лівій звеличує людей мужніх і вільних (легенда про братів Ромула і Рема, стійкого Муція Сцевола, добродішну Лукрецію та ін.), розповідає про Пунічні війни — війни Риму з Карфагеном. Історія для Тита Лівія — арсенал прикладів «доброго» і «поганого» в поведженні. Окрім повчальних легендарних оповідань «Римська історія» Тита Лівія містить понад 400 промов, написаних за всіма правилами риторички.

Отже, провідною рушійною силою історії у Тита Лівія є моральний стан народу та його керівників і правителів. Основна ідея «Римської історії», за Й. Тронським, — зростання Римської держави забезпечили високі моральні якості предків, їхній патріотизм та любов до свободи, мужність та самовідданість, благочестивий і скромний спосіб життя; падіння ж моралі стало причиною громадянських зіткнень. Фактично витіснивши всіх своїх попередників, Тит Лівій користувався величезним авторитетом як у своїх сучасників, так і в Новий час.



Публій Корнелій Тацит

Найвидатнішим римським істориком став **Публій Корнелій Тацит** (бл. 58 — бл. 117 рр.). Він був свідомим продовжувачем традицій Фукідида, вважаючи першоосновою історичного твору правдивість. «Збирати побрехеньки й розважати читачів вигадками я вважаю несумісним із серйозністю справжньої праці», — казав він. Тацит належав до нечисленних правдивих і сміливих античних істориків. Нерідко переоцінюючи роль особистості в історичному

процесі (хоча вона й значна), він завжди намагався не просто описувати події, а й віднайти їхню першопричину, встановити їхній взаємозв'язок.

Історичні твори Тацита дійшли до нас неповністю. Це «Агрікола» (біографія Юлія Агріколи — завойовника Британії, тестя Тацита), «Германія» (географічний та етнографічний нарис про Північну Європу), трактат «Розмова про ораторів» (на тему занепаду ораторського мистецтва), «Історія» (оповідь про епоху Флавіїв у 12 книгах, з яких збереглося лише 5 перших), «Аннали» (опис часів Юліїв — Клавдіїв у 18 книгах, із яких збереглися 1 — 4, 6 і 11 — 16 книги). Найбільшою славою користувалися книги Тацита про життя германських племен «Германія» і присвячені Римській імперії «Історія» та «Літопис» (або «Аннали» (від «*annus*» — рік)).

Роль Тацита як історика надзвичайно вагома:

— він збагатив історичний метод глибоким аналізом подій минулого і сучасності;

— не обмежуючись відтворенням діянь імператорів та уславлених полководців, досліджував життя цілих класів і народів, нерідко звертаючись до розгорнутих етнографічних та географічних описів (наприклад, у «Германії» міститься яскравий опис суспільного життя, приватного побуту й звичаїв германських племен);

— учений критично висвітлював головні події римської історії 14–96 рр., фокусуючи увагу на деспотизмі імператорів і моральному здичавінні суспільства. Звідси — трагічна атмосфера приреченості, що неначе огортає його історичний виклад.

За життя творчість Тацита не була повністю зрозумілою та належним чином оціненою. Справжнє визнання й популярність він здобув лише в Новий час. На матеріалі його книг у XVII–XVIII ст. було створено трагедії «Отон» Корнеля, «Британік» Расіна, «Октавія» Альфієрі та ін.

ЗАПИТАННЯ ДЛЯ ПЕРЕВІРКИ ЗАСВОЄННЯ ТЕМИ НА САМОСТІЙНЕ ОПРАЦЮВАННЯ

- Аналітичним поглядом на історичний процес відзначалися праці:*
 - Тацита;
 - Плутарха;
 - Тіта Лівія;
 - Геродота.
- Вислів Цицерона, що став афоризмом.*
 - «Доки ж ти, Катіліно, будеш зловживати нашим терпінням?»;
 - «І ти, Брут?»;
 - «Прийшов, побачив, переміг»;
 - «Перейти Рубікон».
- Життя яких племен стало об'єктом дослідження Тацита?*
 - Галлів;
 - фракійців;
 - германців;
 - бриттів.
- Завдяки виступу Цицерона «Про імператорську владу Гнея Помпея»:*
 - Гнея Помпея викрили у змові проти імператора;
 - Гней Помпей отримав імператорські повноваження для війни з царем Понту Мітрідатом;
 - Гней Помпей став імператором.
- Кого і завдяки якій праці називали «римським Гомером»?*
 - Геродота за «Історію»;
 - Цезаря за «Записки про галльську війну»;
 - Тіта Лівія за «Римську історію»;
 - Тацита за «Аннали».
- На відміну від Демосфена, Цицерон:*
 - був прихильником вичерпної і розлогої доказовості;
 - був лаконічним у своїх виступах;
 - не вдавався до персонального глузування;
 - висміював лише варварів і жінок.
- На час розквіту ораторської прози припадає період:*
 - «срібної» латини;
 - «вувльгарної» латини;

- в) «золотої» латини;
 - г) «мідної» латини.
8. *Образ ідеального оратора Цицерон змальовує у:*
- а) трактаті «Про оратора»;
 - б) промові «Постійні теми»;
 - в) промові «Про свій дім»;
 - г) промові «Про дозвілля».
9. *Ораторське мистецтво в Римі перетворилось на знаряддя:*
- а) класової боротьби;
 - б) боротьби за гендерну рівність;
 - в) політичної боротьби;
 - г) комерції.
10. *Особливість «Римської історії» Тіта Лівія у тому, що вона містить:*
- а) вставні новели еротичного характеру;
 - б) ораторські промови;
 - в) перекази грецьких і римських міфів;
 - г) фрагменти віршів Вергілія.
11. *Питання специфіки ораторського мистецтва Цицерон порушував у промові:*
- а) «Про закони»;
 - б) «Про державу»;
 - в) «Брут»;
 - г) «До Катіліни».
12. *Тит Лівій пов'язував перспективи Римської держави з:*
- а) укріпленням моралі;
 - б) відновленням віри в олімпійських богів;
 - в) розширенням територій за рахунок війн;
 - г) звільнення рабів.
13. *Улюблений художній прийом Цицерона.*
- а) Персоніфікація — художнє уособлення;
 - б) ампліфікація — перелік звинувачень з метою емоційного нагнітання;
 - в) історичні аналогії — проведення паралелей з історичними подіями;
 - г) гіпербола — художнє перебільшення.

14. Цикл промов проти Катіліни складався з:
- а) 5 виступів;
 - б) 9 виступів;
 - в) 3 виступів;
 - г) 4 виступів.
15. Цицерон порівнював свої «Консульські промови» з:
- а) «Філіппіками» Демосфена;
 - б) «Федром» Сократа;
 - в) «Протагором» Платона;
 - г) «Бенкетом» Платона.

ТЕМА 8. САТИРИ МАРЦІАЛА І ЮВЕНАЛА

Епіграма й сатира як жанри античної літератури

Епіграма — один із найдавніших літературних жанрів. У Давній Греції спочатку це був напис на могильній плиті, статуї, дощечці або предметі, що приносили в дарунок богам. Перші віршовані епіграми давньогрецькою мовою датовані VII ст. до н.е. Згодом, із розвитком індивідуалізму, епіграма поволі втратила первісну функцію напису й стала поетичною формою, зберігши при цьому свою основну ознаку — лапідарність, стислість. Перші збірки давньогрецьких епіграм з'являються в I ст. до н. е.

Як художній твір епіграма фіксувала скороминуще враження митця. Це імпресіоністична поетична мініатюра, створена за допомогою декількох штрихів — рядків, у якій втілена фантазія поета, його уява. Епіграма — поезія на всі випадки життя — від народження до смерті. Звідси розмаїття її жанрових різновидів: застільна, еротична, напутня, надгробна та ін., широка амплітуда емоцій, переживань. Дуже часто у ній поет тонко, але в'їдливо, саркастично висловлював своє ставлення до деяких

осіб, можновладців. Автором таких «в'їдливих» епіграм на Юлія Цезаря і його прибічників був римський поет Гай Валерій Катулл. Але слава майстра епіграми закріпилась насамперед за **Марком Валерієм Марціалом** (40–104 рр.).

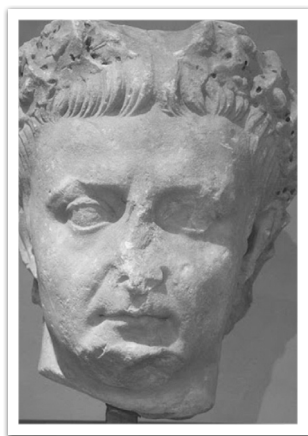
Саме Марціал удосконалив епіграму в римській літературі, суттєво розширив її жанрові рамки: від короткого двовірша до оди, від сатиричного памфлету до елегії. У його творчості епіграма стала тим жанром, яким він сприймається у сучасному літературознавстві. Для Марціала-поета епіграма — це найбільш вдала, влучна художня форма, у якій без прикрас можна відтворити життя, дійсність у деталях. Поет був переконаний, що матеріалом для поезії має слугувати сучасне життя, а не стародавні міфи та легенди. В епіграмі, як у добрій страві, має бути «смак», тому Марціал «приправляє» їх «римською сіллю», додає «жовчі гіркої», щоб кожна була «масною».

До нас дійшов корпус із 15 книг епіграм. 3 книги об'єднані в теми: «Видовища» (книга віршів, присвячених іграм на честь відкриття у 80 р. Колізею), «Подарунки», «Гостинці», решта 12 книг — це епіграми різного змісту.

Епіграми Марціала, на відміну від творів попередників і сучасників, вирізняються метричною різноманітністю. Поряд із традиційним елегійним дистихом він використовує сім розмірів: дактилічний гекзаметр, сотад, фалекейський одинадцятискладовий вірш і холіямб (улюблені розміри Катулла), холіямбічну строфу, ямбічну строфу, ямбічний сенар.

Зміст епіграм так само різноманітний:

- особисті зауваження;
- літературні декларації;



Марк Валерій Марціал

- пейзажні замальовки;
- опис навколишнього світу, явищ і предметів;
- прославляння знаменитих сучасників, історичних діячів;
- лестощі на адресу імператорів і впливових покровителів;
- висловлення скорботи з приводу смерті близьких.

Творчість Марціала становить не тільки значний художній інтерес, а й історико-побутовий: чимало аспектів римського побуту відновлені саме за творами поета. Марціал неперевершений реаліст, який уміє чітко і яскраво змалювати явище чи подію, відзначити «порок», зобразити своє ставлення до них і все це майстерно висловити в лаконічній епіграмі.

Після смерті письменника його слава, популярність у Римі не зменшились. Імператор Елій Вер називав Марціала «своїм Вергілієм». Часто цитують поета римські письменники-граматики, наслідують Авсоній (IV ст.) і Сідоній Аполлінарій (V ст.). У середньовіччі його епіграми ввійшли до багатьох антологій. Епогею поетова слава досягає в добу Відродження.

Творчість римського епіграматиста потужно вплинула на європейську літературну епіграму XVI–XVII ст. Г.Е. Лессінг під впливом Марціала обґрунтував свою теорію епіграми, його творчістю захоплювалися Й.В. Гете й Ф. Шиллер. Вони видали свої дистихи, подібні до Марціалових епіграм, у альманасі «*Musen Almanach für 1797*», а в 1820 р. Й.В. Гете опублікував дистихи під заголовком «*Zahme Xenien*» («Ручні гостинці»).

Творчість Марціала була znana в Україні. Особливо його вірші були поширені в братських колегіях, зокрема в Києво-Могилянській. Автори латиномовних поетик XVII–XVIII ст. часто зверталися до епіграм Марціала. Його впливом позначені епіграми українських латиномовних поетів Павла Русина із Кросна, Георгія Русина із Тичина, Івана Ужевича, Ф. Прокоповича, М. Довгалевського, В. Довговича та ін.

Окрім епіграми римська поезія збагатила світову художню скарбницю таким жанром, як сатира, що мав свою історію побутування і розвитку.

Сатира — (від *лат.* *satura lanx* — суміш, усяка всячина) об'єднує твори різних жанрів, які викривають негативні явища в житті суспільства або людини. У вузькому значенні — це ліричні твори викривального змісту. Перші зразки цього жанру створив Ювенал.

Ювенал Децім Юній (бл. 50–130 рр.) — римський поет-сатирик. Про життя Ювенала відомо дуже мало. Він народився в містечку Аквіні (неподалік від Рима), де його родина мала клаптик землі з будинком. Очевидно, належав до стану вершників. Писати Ювенал почав пізно, вже 40-річним. До того займався адвокатурою. Мав досить незалежний характер і тому свої твори не присвячував (як це було заведено) вельможам.

Твори Ювенала містять надзвичайно різку критику різних сторін римського життя. Поет уважав, що сама атмосфера римської дійсності спонукає до створення викривальних віршів («обдарування відсутнє, то вірш народиться від гніву»). Тож поставив перед собою мету нещадно викривати вади суспільства. Але оскільки тоді кожен критичний виступ міг обернутися трагедією для автора, Ювенал вирішив спрямувати вістря сатири на минулі часи, але так, аби читачеві було зрозуміло: насправді поет має на увазі сучасність. Тому Ювенал мало схожий на свого мирного попередника Горація, який «викривав сміючися». Надзвичайно гостра, уїдлива й правдива критика поета торкалася найактуальніших питань того часу.

Творчий спадок Ювенала складається з 5 книг, які містять 16 сатир різного обсягу — від 60 до 660 рядків.

Розрізняють два періоди творчості сатирика.

І період (до 120-х років) — Ювенал формулює мету своєї творчості (і, по суті, сатири як жанру) — викривати загальну порочність й аморальність римського суспільства. У цей період написані три книги (9 сатир), у яких Ювенал зобразив епоху від часів Тіберія до правління тиранічного Доміціана, коли переслідування набрали особливого розмаху.

II період (до кінця життя) — позначений зниженням викричального запалу та будь-якого сатиричного забарвлення. Це сатири морально-філософського змісту.

У творах першого періоду Ювенал, як свого часу Марціал в епіграмах, починає із сатиричного відтворення взаємин між патронами й клієнтами (1-ша сатира). Протиприродні схильності чоловіків, які намагаються бути взірцем моральності для інших, — тема 2-ї сатири. У 3-й сатирі («Невигоди столичні») автор розповідає про від'їзд свого друга Умбріція з Рима в інше місце для постійного проживання — явище, характерне для того часу. Ювенал доводить, що Рим уже переповнений приїжджими, серед яких багато злочинців, розбійників і звичайних пройдисвітів, які витискують із міста корінних мешканців. Поет узагальнює, що в Римі не лишилося нічого святого, усе йде на продаж:

*...Нехай там лишаться Арторій,
Катулл і всі ті люди, що й чорне на біле обернуть,
Всі ті, кому до душі відкупляти річки та будинки,
Упоряджати клоаки, на огнища трупи носити...
...Тут же, у Римі,
Всяк намагається понад достатки свої чепуритись,
А недостачу з чужої не раз надолужує скрині.
Хиба властива усім. Всі ми тут живемо в честолобній
Бідності та грошохватстві. Усе тут купується в Римі,
Все продається...*

(Пер. М. Зерова)

У 4-й сатирі Ювенал висміює злодійкуватих, брехливих і нікчемних вельмож, яких Доміціан зібрав із «важливого» питання: що робити зі спійманою рибою і де знайти відповідних розмірів таріль? Уїдливий початок задає тон усій сатирі, а самого імператора поет називає «лисим Нероном» і деспотом.

*Ще за тих днів, як останній із Флавіїв мучив нещадно
Світ напівмертвий і Рим угинався під лисим Нероном, —
Перед Венериним храмом, у давній Анконі дорійській,
Камбала десь величезна в рибальські потрапила сіті.*

(Пер. М. Зерова)

Поет дає нищівну характеристику кожному з учасників ради й самому правителю, а закінчує сатиру згадкою про насильницьку смерть Нерона.

*Краще, проте, марнував би він час на подібні забави,
Аніж творив ті розправи шалені, що в Римі забрали
Стільки найкращих людей, забрали без кари, без помсти.
Згинув він тільки тоді, як баришникам став небезпечний;
Крамарі вбили його, а не Ламіїв кров благородна.*

(Пер. М. Зерова)

Не менш уїдливо характеризує Ювенал патронів, які принижують залежних од них клієнтів (сатира 5). Дістається і римським матронам, розпусним й аморальним, одруження із якими неможливе через їхні численні пороки, старанно перелічені поетом (сатира 6). Ювенала обурює злиденне становище поетів, акторів, риторів. Він покладає надії на Траяна, який, можливо, поліпшить їхнє життя (сатира 7). Інші сатири містять роздуми про шляхетність, якої людина досягає завдяки своїм особистим якостям («знайдеши шляхетність лиш в доблесті духа свого», (сатира 8)), а також про специфічну свою римською темою історію, головними персонажами якої стають чоловік, дружина та її коханець (сатира 9).

Сатири другого періоду, як уже зазначалося, не вирізняються гостротою і є досить спокійними роздумами про мінливість людського життя, про минущість вроди, слави, багатства тощо; про переваги простого здорового їства; про моральні муки крутія, після того як він когось обдував; порушення правил моралі єгипетськими племенами; про неправомірність застосу-



Виступ Ювенала

вання військового суду щодо цивільних осіб тощо. Зниження критичних тенденцій можна пояснити приходом до влади відносно ліберального Траяна, за якого життя римлян стало значно спокійнішим і безпечним.

Ювенал уникає міфологічних тем, усі його сатири спираються на злободенні

сюжети й факти римської повсякденності. Щоб надати їм більшої переконливості, автор часто вдається до прийомів ораторського мистецтва. Тому в його сатирах велику роль відіграють не лише описувані події, а й емоції самого автора, якого обурює все аморальне, несправедливе та жорстоке. Навколишнє соціальне зло викликає болісну реакцію поета, і під її впливом він починає перебільшувати, гіперболізувати окремі недоліки та цілі явища, добирає факти, що складають невтішну картину сучасного йому життя. Інколи перебільшення стають явними, і тоді Ювенал знижує сатиричний запал якимось іронічним закінченням.

Композиція сатир Ювенала оригінальна. Він часто обриває тему, переходить до іншої, потім знову повертається до попередньої. Завдяки засобам риторики автор створює яскраві образи, нагромаджує гіперболи, ставить запитання, на які сам і відповідає. Якщо ж сатирик наводить добре відомі міфологічні сюжети трагедій, то вдається до них лише з метою дискредитації, щоби показати їх жорстокість та аморальність.

Для вислову свого гніву й обурення Ювенал вдається до притаманних риториці прийомів і засобів: нагромадження яскравих образів, гіпербол, ампліфікацій (посилення), патетичних вигуків, риторичних питань. У поета вони органічні й не

створюють враження штучності. Деякі сентенції Ювенала стали крилатими: «У здоровому тілі — здоровий дух», «Хліба й водищи!»

Критика Ювенала не була голослівною: вона відображала погляди та інтереси середніх верств населення, невдоволеного правлінням багатьох імператорів. Проте наскільки він був популярним серед сучасників і в пізніші часи, невідомо. У Новому часі творчість Ювенала оцінювалась по-різному. У середні віки Ювенал привертав увагу як мораліст. В епоху буржуазних революцій його вважали палким викривачем тиранії імператорів і послідовним захисником республіканських ідеалів. Невипадково саме його ім'я ввійшло до означення різючої, нищівної сатири — *Ювеналів бич*. А в другій пол. XIX ст. йому вже відмовляють у цих рисах, розцінюючи як легковажаючого критика-демагога, виступи якого ніколи не мали під собою реально-го ґрунту.

Очевидно, що це неприпустимі крайнощі. Ювенала не можна оцінювати однозначно. Твори його є складним суспільним і літературним явищем, мають свої сильні та слабкі сторони, й оцінювати їх потрібно відповідно до історичного та літературного контекстів.

ЗАПИТАННЯ ДЛЯ ПЕРЕВІРКИ ЗАСВОЄННЯ ТЕМИ НА САМОСТІЙНЕ ОПРАЦЮВАННЯ

1. «Славою нашого Гелікона» Марціал називає:
 - а) Лукана;
 - б) Овідія;
 - в) Вергілія;
 - г) Горація.
2. Із творчістю Ювенала пов'язаний вислів:
 - а) Ювеналів плач;
 - б) Ювеналів сміх;

- в) Ювеналів бич;
 - г) Ювеналів батіг.
3. *Для сатир Ювенала другого періоду характерні роздуми про:*
- а) швидкоплинність кохання;
 - б) світобудову;
 - в) мінливість людського життя;
 - г) специфіку мистецтва.
4. *Епіграма — це вірш:*
- а) викривального характеру;
 - б) на філософську тему;
 - в) любовного змісту;
 - г) розважального змісту.
5. *Із творчістю Горація Марціала єднає тема:*
- а) дружби;
 - б) безсмертя у творчості;
 - в) держави-корабля;
 - г) війни.
6. *Мала батьківщина Марціала.*
- а) Єгипет;
 - б) Іспанія;
 - в) Греція;
 - г) Фракія.
7. *Марціал мав звання:*
- а) консула;
 - б) сенатора;
 - в) трибуна;
 - г) скриптора.
8. *Мета Ювеналової сатири.*
- а) Викривати загальну порочність й аморальність;
 - б) викривати жорстоких рабовласників;
 - в) викривати бездарних поетів;
 - г) прославляти вміння виживати.
9. *Нащадки звинувачували Марціала в підлабузницьких віршах на честь:*
- а) Доміціана;
 - б) Октавіана;

- в) Нерона;
 - г) Калігули.
10. *Об'єкт зображення в епіграмах Марціала.*
- а) Історичне минуле;
 - б) сучасне життя;
 - в) міфи й легенди;
 - г) уявне майбутнє.
11. *Особливості стилю Марціала-поета.*
- а) Відмовляється від двовірша;
 - б) започатковує традицію двовірша;
 - в) вводить сонет;
 - г) розробляє малу епічну форму.
12. *Рим Марціала — це насамперед Рим:*
- а) воїнів і полководців;
 - б) імператора й сенаторів;
 - в) злодіїв і повій;
 - г) торговців і ремісників.
13. *У 4-й сатири Ювенал викриває імператора:*
- а) Октавіана;
 - б) Нерона;
 - в) Цезаря;
 - г) Калігулу.
14. *У сатирах, присвячених темі мистецтва, Ювенал скаржиться на:*
- а) неотесану публіку;
 - б) недоброзичливих критиків;
 - в) убоге життя поета;
 - г) недосконалість світу.
15. *Що Марціал мав на увазі під «римською сіллю»?*
- а) Гумор;
 - б) сатиру;
 - в) іронію;
 - г) сарказм.

Античність — сукупність історичних та культурних надбань стародавніх греків і римлян, яка стала фундаментом європейської культури.

Аретології — оповідання про «моці» й чудесні діяння якогось бога-«цілителя» і його пророків.

Ателана — форма так званого низинного театру з чотирма традиційними комічними масками; імпровізований фарс або водевіль.

Буколіка — вірші, що оспівують вільне й безтурботне, веселе, щасливе життя пастухів і сільських мешканців. Основні форми буколіки — ідилія, пастораль, еклога.

Діатриба — один із жанрів філософської прози: популярна лекція на філософські, головним чином, моральні теми.

Епідиктична ораторська проза — один із різновидів красномовства. Це так зване «урочисте», «парадне» красномовство, промови на публічних зібраннях.

Епікурейство — філософсько-етичне вчення і школа давньогрецької філософії, заснована Епікуром в Афінах, яка досить широко впливала на свідомість мислителів наступних етапів еллінської епохи та Стародавнього Риму.

Ідилія — форма буколічної поезії. Вірш, у якому замальовується прекрасне, безтурботне життя простих людей на лоні сільської природи.

Ініціація — посвята, «друге народження».

Комедія тогата — один із різновидів римської комедії, дія якої розвивалася на тлі сімейного й господарського побуту Риму; назва жанру пов'язана з одягом римлян — тогою.

Комедія паліата — різновид римської комедії, назва якого походить від гр. «паліі» — широкого плаща. В основі комедії паліати лежала переробка грецької побутової комедії.

Контамінація — поєднання двох або більше сюжетних ліній в одному творі, перенесення сцен і мотивів з інших п'єс у сюжет перекладного твору.

Метемпсихоз — вчення про перехід однієї форми душі в іншу.

Парадоксографія — збірки описів «незвичного».

Пастораль — поетичний жанр, для якого характерний опис мирного, скромного та природного життя пастухів на лоні природи, без зв'язку із соціальними проблемами.

Плебс — повноправні громадяни Риму незнатного походження.

Принципат — умовний термін для позначення системи влади в ранній період римської імперії, де принцепс — перший у списку сенаторів, а по суті — глава держави. До проголошення імператором це звання мав Октавіан.

Римський класицизм — літературний напрям часів правління Октавіана Августа (звідси — августівський класицизм). У «Посланні до Пісонів» Гораций сформулював його основні принципи: чіткість, єдність форми й змісту, простота, наслідування традицій, дидактизм.

Риторика — це мистецтво якісного висловлювання думок з метою переконання та впливу на аудиторію з урахуванням її особливостей.

Сагура — драматичні сценки побутового та комічного характеру, що включали й діалог, і спів, і музику, і танці, причому музичний елемент грав у них досить суттєву роль.

Стоїцизм — вчення однієї зі шкіл античності, за яким моральна позиція передбачає витриманість, стійкість, суворе дотримання моральних вимог, незалежно від сподівань на винагороду (щастя), гідну поведінку за будь-яких обставин.

Утопії — прозовий жанр, у якому зображувалися картини ідеального суспільства.

Фесценіни — пісні жартівливого й сатиричного змісту, які виконувалися на Сатурналіях; аналог фалічних пісень.

Філіппіка — у переносному сенсі гнівна, викривальна промова. Термін належить афінському ораторові Демосфену, який виголошував такі промови проти македонського царя Філіпа II в IV ст. до н. е. У римській літературі розробляв Цицерон: наслідуючи Демосфена, він називав філіппіками свої промови, спрямовані проти Марка Антонія.

Філософія золотієї середини (*aurea mediocritas*) — культ міри й поміркованості, принцип розумної гармонії як складника етичного та естетичного ідеалу людини. Особливо виразна у творчості Горація.

ДЛЯ ДОПИТЛИВИХ

Amicus Plato, sed magis amica veritas — Платон мені друг, але істина — ще більший друг.

Dum spiro, spero — Поки дихаю, сподіваюсь.

Homo locum ornat, non ornat hominem locus — Людина красить місце, а не місце людину.

Aut vincere, aut mori — Або перемога, або смерть.

De mortuis aut bene, aut nihil — Про померлих або добре, або нічого.

Omnia mea tecum porto — Усе своє ношу з собою.

Finis coronat opus — Кінець діло вінчає.

O tempora! O mores! — О часи! О звичаї!

Vivere est militare — Жити, отже боротися.

Scientiae potentia est — Наука — сила.

Domus propria, domus optima — Найкращий дім — власний дім.

Otium post negotium — Відпочинок після праці.

Per aspera ad astra — Через терни — до зірок.

Quod licet Iovi, non licet bovi — Що можна Юпітеру, те не можна бичу.

Ave Caesar! Morituri de salutem — Цезарю! Приречені на смерть вітають тебе!

Labor omnia vincit — Праця все переможе! (Вергілій)

Tempora mutantur, et nos mutantur in illis — Часи змінюються, і ми змінюємось разом із ними.

Sic transit gloria mundi — Так минає слава світу.

Ubi concordia, ibi victoria — Де згода, там і перемога.

Tempus est optimum magister vitae — Час — найкращий вчитель.

Mens sana in corpore sano — У здоровому тілі — здоровий дух.

АТЕСТАЦІЯ

ДО ЗМІСТОВОГО МОДУЛЯ 2

1. *Поема Тита Лукреція Кара має назву:*
 - а) «Порівняльні життєписи»;
 - б) «Про природу речей»;
 - в) «Нотатки про галльську війну»;
 - г) «Крітій і Тімей».
2. *Ідеальний утопічний світ показаний Вергілієм у:*
 - а) «Буколіках»;
 - б) «Георгіках»;
 - в) «Енеїді»;
 - г) листуванні.
3. *При створенні «Енеїди» Вергілій орієнтувався на:*
 - а) Гомера;
 - б) Гесіода;
 - в) Овідія;
 - г) Горація.
4. *В «Енеїді» Вергілія зображено:*
 - а) любовні пригоди Енея;
 - б) протиборство Енея з богами;
 - в) патріотична інтерпретація історії країни;
 - г) підкорення персів.
5. *У трагедіях Сенеки відбиті принципи:*
 - а) естетизму;
 - б) філософії стоїків;
 - в) гедоністичної філософії;
 - г) неоплатонізму.
6. *Жанр шахрайського роману уперше представлений у творах:*
 - а) Лонга;
 - б) Лукана;

- в) Петронія;
 - г) Тацита.
7. Герою роману Апулея «Метаморфози, або Золотий осел» допомагає:
- а) Венера;
 - б) Ісіда;
 - в) Юнона;
 - г) Персей.
8. В «Анналах» Тацита зображено:
- а) історію давньої Греції;
 - б) діяння імператора Цезаря;
 - в) іудейські війни;
 - г) історію Римської імперії та її народів.
9. Гай Юлій Цезар є автором праці:
- а) «Історія Риму»;
 - б) «Записки про галльську війну»;
 - в) «Іудейські війни»;
 - г) «Аннали».
10. Різновид імпровізованого народного театру Давнього Риму мав назву:
- а) тогата;
 - б) паліата;
 - в) ателана;
 - г) олімпіада.
11. Персонажі ателани:
- а) Арлекін, П'єро, Пульчинела;
 - б) Вакх, Марс, Пан, Амур;
 - в) Макк, Папп, Букк, Доссен;
 - г) Платон, Сократ, Арістотель.
12. Різновид давньоримської комедії на основі традиційних грецьких сюжетів — це:
- а) тогата;
 - б) паліата;
 - в) ателана;
 - г) олімпіада.

13. *Образ кмітливого раба розроблений у комедіях:*
- Арістофана;
 - Менандра;
 - Плавта;
 - Теренція.
14. *Гекатомба — це:*
- священна жертва в сто биків;
 - діонісійська оргія;
 - аполлонійське споглядання;
 - нарцисизм.
15. *Герої «Порівняльних життєписів» Плутарха — це:*
- герої античної комедії;
 - персонажі античної трагедії;
 - міфологічні й історичні греко-римські персонажі;
 - вожді варварських племен.
16. *При написанні «Буколіків» Вергілій орієнтувався на:*
- Алкея;
 - Анакреонта;
 - Каллімаха;
 - Феокріта.
17. *«Християнином до Христа» вважали:*
- Вергілія;
 - Горація;
 - Овідія;
 - Сенеку.
18. *Вставте пропущені слова в рядок Вергілія із провіщенням золотого віку: «Знову вертається ..., вертається царство...»:*
- Гера, ... Аїда;
 - Діва, ... Сатурна;
 - Кора, ... Еола;
 - Діва, ... Ареса.
19. *Рушійним фоном «Енеїди» Вергілія є:*
- влада року й фатуму;
 - велич людини, вища над фатумом;
 - велич давньогрецької культури;
 - боротьба з невіглаством.

20. *Горацій сповідував:*
- а) кіничне світосприйняття;
 - б) неоплатонізм;
 - в) філософію золотої середини;
 - г) філософію стоїцизму.
21. *Провідною темою «Од» Горація є:*
- а) прославлення могутності Риму;
 - б) захоплення величчю Греції;
 - в) оспівування колонізації європейського континенту;
 - г) опосередковані відклики на сучасне йому політичне життя.
22. *Поема Горація «Послання до Пісонів» була перейменована на:*
- а) Ars Poetica;
 - б) Ars Amandi;
 - в) Ars Gubernandi;
 - г) Ars Longa.
23. *Хто автор рядків: «Хто з-поміж римлян ще й досі не чув про мистецтво кохання?»*
- а) Овідій;
 - б) Проперцій;
 - в) Горацій;
 - г) Сенека.
24. *Сюжетним стрижнем поеми Овідія «Метаморфози» є:*
- а) перевтілення;
 - б) метафізика;
 - в) метафоричні означення;
 - г) метонімія.
25. *У новоєвропейській поезії численним травестіям підлягав доробок:*
- а) Овідія;
 - б) Проперція;
 - в) Горація;
 - г) Вергілія.
26. *Божества римської міфології.*
- а) Афродіта, Арес, Гера;
 - б) Венера, Зевс, Янус;
 - в) Янус, Марс, Сатурн;

- г) Сатурн, Венера, Гермес.
27. *Давньогрецький драматург, на якого орієнтувались римські трагіки.*
- а) Есхіл;
 - б) Софокл;
 - в) Евріпід;
 - г) Менандр.
28. *«Скорботні елегії» Овідія були написані в:*
- а) Римі;
 - б) Афінах;
 - в) Томах;
 - г) Пантікапеї.
29. *В основу поеми Тита Лукреція Кара «Про природу речей» покладено теорію:*
- а) атомістичного матеріалізму;
 - б) метемпсихоз;
 - в) великого вибуху;
 - г) агностицизму.
30. *Філософія стоїцизму передбачає:*
- а) отримання насолоди від життя;
 - б) помірковане й стримане ставлення до буття;
 - в) цинічне ставлення до світу;
 - г) суворий аскетизм.
31. *Прототекстом «Свекрухи» Теренція стала комедія:*
- а) Менандра «Третейський суд»;
 - б) Менандра «Мізантроп»;
 - в) Арістофана «Жаби»;
 - г) Арістофана «Хмари».
32. *Побутовий сюжет, прийом контамінації, орієнтир на грецькі зразки — це риси:*
- а) римської трагедії;
 - б) римської комедії тогата;
 - в) римської комедії паліата;
 - г) римського епосу.

33. «Апологія, або Промова на захист самого себе проти звинувачення в магії» належить:
- а) Демосфену;
 - б) Цицерону;
 - в) Апулею;
 - г) Ісократу.
34. «Конкурентом» політичному красномовству стало:
- а) судове красномовство;
 - б) любовна елегія;
 - в) етико-естетичне красномовство;
 - г) ділове красномовство.
35. «Меніпповою сатурою» написаний твір:
- а) «Енеїда» Вергілія;
 - б) «Метаморфози» Апулея;
 - в) «Сатирикон» Петронія;
 - г) «Оди» Горація.
36. Хто і в якій праці визнав Емілія Лепіда Порцину першим римським оратором?
- а) Цезар у «Галльській війні»;
 - б) Цицерон у «Бруті»;
 - в) Вергілій в «Енеїді»;
 - г) Тацит в «Анналах».
37. Консулові Цицерону найбільшу славу як ораторові принесли його виступи:
- а) проти Верреса;
 - б) проти Катиліни;
 - в) проти Октавіана;
 - г) на підтримку Антонія.
38. Перший римський письменник.
- а) Тіт Андронік;
 - б) Вергілій;
 - в) Тіт Лівій;
 - г) Горацій.
39. Письменник, який воював на боці республіканців.
- а) Вергілій;
 - б) Овідій;

- в) Горацій;
г) Тіт Лукрецій Кар.
40. У своїх промовах Цицерон віддав перевагу:
а) синтезові азіанського й аттичного стилів;
б) азіанському стилю;
в) аттичному стилю;
г) римському стилю.
41. Що означає «ораторське мистецтво»?
а) Мистецтво тлумачити тексти;
б) мистецтво укладати закони;
в) мистецтво красномовства;
г) мистецтво переконання.
42. За жанром «Сатирикон» Петронія — це роман:
а) буколічний;
б) сатиричний;
в) історичний;
г) соціально-побутовий.
43. Філіппіка — це термін, введений:
а) Демосфеном;
б) Демокрітом;
в) Арістотелем;
г) Платоном.
44. Хто автор афоризму «Праця все переможе»?
а) Горацій;
б) Вергілій;
в) Марціал;
г) Овідій.
45. У своєму творі скаржився на засилля чужинців у Римі:
а) Вергілій;
б) Горацій;
в) Ювенал;
г) Марціал.
46. Майстром римської епіграми вважають:
а) Вергілія;
б) Горація;
в) Ювенала;

- г) Марціала.
47. «Ювеналів бич» — це:
- а) іносказання;
 - б) прийом художнього перебільшення;
 - в) гостра сатирична спрямованість твору;
 - г) комплекс засобів комічного.
48. «Метаморфози» Овідія закінчуються:
- а) перетворенням Цезаря на зірку;
 - б) Антонія на лева;
 - в) Октавіана на лебедя;
 - г) Клеопатри на змію.
49. Роман Апулея «Метаморфози, або Золотий осел» поєднує такі сюжетні лінії:
- а) пригодницько-авантюрну й філософську;
 - б) пригодницьку, філософську й еротичну;
 - в) філософську й еротичну;
 - г) еротичну, філософську й психологічну.
50. Марціал уславився в такому жанрі, як:
- а) елегія;
 - б) драма;
 - в) епіграма;
 - г) сатира.

ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ 3

ЛІТЕРАТУРА ЗРІЛОГО СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ



ЗМІСТ МОДУЛЯ

<i>№ п/п</i>	<i>Теми</i>	<i>Практичні заняття</i>	<i>Само- стійна робота</i>	<i>Форма контролю</i>
1	«Пісня про Роланда» як зразок героїчного епосу	2		
2	Бедьє Ж. «Роман про Трістана та Ізольду»	2		
3	Біблія як пам'ятка світової літератури		2	
4	Лицарська лірика		2	
5	Лірика й трактати Данте як пролог до «Божественної комедії»	2		
6	Данте Аліг'єрі «Божественна комедія» (частина 1: «Пекло»)	2		

№ п/п	Теми	Практичні заняття	Самостійна робота	Форма контролю
7	Поезія вагантів. Лірика Франсуа Війона	2		
8	Еразм Роттердамський «Похвала Глупоті»		2	
9	Сатирико-дидактичні жанри літератури середньовіччя		2	
10	Атестація змістового модуля			2
Всього		10	8	2

Список обов'язкових творів для читання

- «Пісня про Роланда»
- Бедє Ж. «Роман про Трістана та Ізольду»
- Данте А. «Бенкет», «Божественна комедія»
(частина 1: «Пекло»)
- Війон Ф. Лірика
- Еразм Роттердамський «Похвала Глупоті»
- Фабль й шванки
- Біблія (Книга притч Соломонових)

«ПІСНЯ ПРО РОЛАНДА» ЯК ЗРАЗОК ГЕРОЇЧНОГО ЕПОСУ ЗРІЛОГО СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

Мета: проаналізувати «Пісню про Роланда» у світлі особливостей жанру героїчного епосу зрілого Середньовіччя; схарактеризувати твір як художнє відображення сеньйоріально-васальних відносин доби; визначити поетикальні характеристики твору з погляду такої модифікації жанру, як релігійних епос.

Методичні рекомендації: для кращого засвоєння матеріалу рекомендовано законспектувати розвідку І. Качуровського «“Слово” в родинному колі» («Слово о полку Ігоревім», «Нібелюнги», «Пісня про Ролянда», «Пісня про мого Сіда», «Дігеніс Акритас» (див. список рекомендованих джерел до теми) та попрацювати з текстом поеми: скласти порівняльну цитатну характеристику Роланда й Олів'єра.

Запитання для обговорення

1. «Пісня про Роланда» у світлі проблеми жанру героїчного епосу зрілого Середньовіччя.
2. Епічний світ «Пісні про Роланда». Епос і дійсність (історія).
3. Роланд як образ «ідеального васала». Тема служіння у творі. Типи сеньйоріально-васальних взаємин у поемі (Роланд — Карл, Ганелон — Карл).
4. Значення «Пісні про Роланда» як художньої пам'ятки.

Список рекомендованих джерел

- Гуревич А. Проблемы средневековой народной культуры / А. Гуревич. — Москва : Искусство, 1981. — 359 с.
- Качуровський І. Генерика і архітектоніка / І. Качуровський. — Кн. 1: Література європейського Середньовіччя. — Київ : ВД «Києво-Могилянська академія», 2005. — С. 257–287.

- Мелетинский Е. Происхождение героического эпоса / Е. Мелетинский. — Москва : Изд-во вост. литературы, 2004. — 466 с.
- Пащенко В. Перлина героїчного епосу Франції [передмова до перекладу поеми] / В. Пащенко // Всесвітня література в сучасній школі. — Київ : Освіта України, 2015. — № 12. — С. 40–44.
- Смирнов А. Старофранцузский героический эпос и «Песнь о Роланде» / А. Смирнов // Песнь о Роланде. — Москва : Наука, 1964. — С. 139–172.

Література доби Середньовіччя: особливості формування й основні напрями

Термін «середні віки» виник у XV ст. серед італійських гуманістів. Так вони називали епоху, що відокремлювала їх від класичної стародавності (античності). Термін закріпився. Зараз існує окрема наука медієвістика (від «медіум» — середній), що займається комплексним вивченням середньовічної епохи — її культури, політики, економіки, побуту, літератури. Свою назву середні віки отримали за серединне розташування між античною цивілізацією і так званим Новим часом, у який було проголошено орієнтацію на античні традиції як класичні (зразкові).

Отже, добою Середньовіччя називають період в історії Європи приблизно між V ст. та початком XVII ст. Традиційно його поділяють на *три етапи*:

— раннє Середньовіччя (V–X ст.), інколи іменоване «темними віками» через брак історичних відомостей та його «байдужість» до античної спадщини;

— зріле Середньовіччя (X–XV ст.), останні століття якого називають ще «високим». У деяких країнах (наприклад, Італії) на цей відтинок часу припадає вже доба прото-Ренесансу або й самого Ренесансу;

— пізніє Середньовіччя (XV — початок XVII ст.) — завершальний етап розвитку доби, у який формується новий тип культури — культура Ренесансу.

Таким чином, на часи середньовіччя припадають *два різних типи культури* — власне середньовічна й ренесансна.

Культура доби Середньовіччя формується з елементів трьох основних струменів, які сполучаються в різних пропорціях залежно від часу та місця: культурних здобутків античного світу; християнства; переважно усної культури варварських племен. Відбувається поступове злиття римського та варварського світів, яке визначатиме особливості середньовічної культури й літератури зокрема.

Літературі середніх віків властиві:

— зміна міфологічного сприйняття дійсності, характерного для античної літератури, наївно-реалістичним сприйняттям;

— зображення людини поза соціальною й психологічною детермінованістю;

— один із основних принципів епохи — принцип станової приналежності — лежить в основі світогляду (релігійно-станової ідеї) і жанрової системи, формуванні літературних напрямів;

— своєрідне відображення в літературі середньовіччя процесів становлення й розвитку феодальної формації, її ідеології, вірувань, пристрастей і забобонів;

— повчальний характер творів;

— стійкість художнього прийому, традиційність у розробці теми (переважне звертання до невеликого набору сюжетів) із традиційністю мислення, типового для людини цієї епохи;

— «естетика тотожності» й авторське начало в літературі;

— алегоричність середньовічної літератури як результат пошуків нетрадиційного в традиційному, оригінального в шаблонному тощо.

Літературні напрями доби Середньовіччя формуються за принципом станової ієрархії. Оразу слід зазначити, що понят-

тя «літературний напрям» у середньовічній літературі специфічне — це художній феномен, типологічно спільний для багатьох літератур і регіонів епохи, який характеризується не творчим методом, не спільним духовно-змістовними й естетичними принципами, а суспільними функціями цього творчого явища. Відповідно виокремлюються напрями, твори яких відповідатимуть запитам певного класу чи стану: придворний (феодально-лицарський), клерикальний, народний.

Придворний (або феодално-лицарський) — виражав інтереси багатьох представників феодално-лицарського класу — від великих аристократів до бідних лицарів. Література напрямку: лицарська (куртуазна) лірика та лицарський роман.

Клерикальний — пов'язаний із тією чи тією релігією (християнство, іслам, буддизм, іудаїзм, конфуціанство тощо). У центрі цього напрямку — священні книги (Біблія, Коран, Талмуд тощо); твори «отців церкви» — коментарі й тлумачення священних книг; агіографічна (житійна) література; культова поезія (гімни, молитви, ліричні сповіді).

Середньовічна клерикальна література своєю тематикою тісно пов'язана з християнською вірою та церквою. Однак у ній відбилися не тільки офіційні церковні погляди, а й ідеї «єресі» з протестом проти феодално-церковного утиску, які проникали в клерикальну літературу через низове духовенство. Твори клерикального напрямку створювалися мертвими мовами, а з подальшим розвитком літератури у зв'язку з метою популяризації — місцевими мовами.

Складниками демократичного (або народного) напрямку є народно-епічна література (ранні форми епосу, легенди, сказання); народно-низова, яка оприявлювалась у такому явищі, як «сміхова культура»; міська література (міська драматургія, лірика, сатирична новела — фабль, шванки).

Розвиток середньовічної літератури у процесі її становлення, розгортання і взаємозв'язків проходив двома етапами:

— I етап (III–IV — VII–VIII ст. н. е.). Це ранній, перехідний етап. Він пов'язаний із трансформацією літературної традиції античності в давніх народностях, із зародженням словесного мистецтва у молодих народів. Особливих успіхів досягла в цей час поетична творчість кельтів, англосаксів і скандинавів.

— II етап (VIII (IX) — XIII (поч. XIV) ст.). Це літературний підйом, пов'язаний із переходом до зрілого (високого) Середньовіччя. Саме на цьому етапі склалася література середньовічного типу як цілісна система. Одна з особливостей цього періоду — спроба відродити давні традиції (наприклад, Академія Карла Великого у Європі, у Японії епоха Нара, у Китаї епоха Тан, розквіт арабської літератури). На цьому етапі паралельно розвивається кілька напрямів: клерикальна, феодално-лицарська, народна (а з XIII ст. і міська) література як певною мірою опозиційна й демократична.

Оскільки література як система формується саме в зрілому Середньовіччі, зосереджуємо увагу на цьому періоді й, зокрема, на такому її художньому явищі, як героїчний епос.

Типологічні риси епосу зрілого Середньовіччя

Починаючи з X ст. ідеологія пануючого класу — феодалів, до складу якого входили великі феодали, князі та їхні васали, дрібні лицарі, а також духовні феодали, представники вищого й середнього духовенства, отримує чітке оформлення. Інтереси й погляди привілейованих класів суспільства знаходять своє вираження в літературі клерикальній і феодално-лицарській. Водночас у народній літературі формується жанр епосу, про зміст якого можна судити з більш пізніх обробок. Виконавцями й значною мірою авторами таких обробок були професійні співці. У Франції це жонглери (поділялися на два типи: «потішники» й виконавці «високих» літературних жанрів — епосу й духовних віршів), у Німеччині — шпільмани, в Іспанії — хуглари.

Зі всіх жанрів середньовічної народної літератури героїчний епос зберігся найкраще. В епосі специфічно відображені події суспільної історії (встановлення феодальних відносин, чітка ієрархія з сеньйоріально-васальним підпорядкуванням, політична роздробленість, зумовлена економічною структурою феодального суспільства, військові сутички між феодалами та між феодалами й королем, селянські виступи (як повстання Вота Тайлера й Жакерія)) тощо. Отже, головний зміст героїчного епосу складає військове й героїчне минуле, війна з іноземними загарбниками, боротьба за владу. І хоча в основному тематика цього жанру національно-визвольна, проте в ньому також є морально-побутові елементи, які відображають духовну культуру, та міфологічні. Б. Шалагінов стверджує, що зразки героїчного епосу належать до пам'яток книжного епосу, які були не записані (як поеми Гомера), а написані.

Типологічні риси епосу зрілого Середньовіччя:

- відображення процесів етнічної й державної консолідації;
- показ сеньйоріально-васальних стосунків;
- національні інтереси відтісняють родинно-племенні на другий план;
- розширення історичної тематики (суттєвою є зміна мови опису в термінах історичних, етнічних, конкретно-географічних, а не правдиве зображення історичних об'єктів);
- елементи ідеалізації героїчного минулого, зазвичай як міфічної золотої доби;
- звуження казково-міфологічної теми; проте «історизм» епосу не виключав щонайширшого застосування до історичних персонажів та подій міфічних мірок, моделей і структур;
- збільшення християнських мотивів; характерне протиставлення християн «невірним»;
- зникають чаклунські, шаманські риси ідеалізації головного героя, остаточно складається військова героїчна естетика,

посилюється уславлення фізичної сили та хоробрості, формується героїчний характер;

— патріотичні мотиви пов'язані з боротьбою проти завойовників та іновірців;

— у поетичному відношенні епос зрілого Середньовіччя більш епічно розроблена форма, у нього гнучка стилістика.

Зразками героїчного епосу цього періоду є анонімні поеми — німецька поема «Пісня про Нібелунгів» (близько 1200 р.), французька «Пісня про Роланда» (1170) й іспанська «Пісня про мого Сіда» (1207).

«Пісня про Роланда». Ця поема належить до зразків французького епосу, який зберігся у вигляді поем (їх близько 100) у записах XII–XIV ст. Поеми мали загальну назву *chansons de geste* — «пісні про героїчні діяння», жести. Більшість творів написана строфою, яка називалася тирада. Поема декламувалася під акомпанемент маленької арфи або віоли. Якщо твір був великим (жести могли бути від 1000 до 20 000 віршів), то жонглер (співець) виконував її протягом кількох днів.

За класифікацією трувера (жонглера) Бертрана із Бара на Обі, жести поділялися на *три тематичні цикли*:



У базиліці Святого Петра
папа Лев III коронує короля Карла

— королівський (каролінгський), центральною постаттю якого є король Франції Карл;

— цикл Гарена де Монглана, присвячений ідеальному васалу, який вірно служить королю, рятуючи державу від зовнішніх і внутрішніх ворогів.

— цикл Доона де Майанса, у якому розповідається про міжусобні феодалні чвари.

У королівському циклі жест зазвичай зображувався Карл Великий (742/747–814). Саме фігура цього видатного правителя й полководця на довгі роки заступила багатьох монархів і не тільки у свідомості його воїнів або осіб, причетних до правління, а й широкого загалу. Від його імені і походить слово «король» у слов'янських мовах. Були й особливі причини:

— після розпаду імперії Карла Великого, за Верденським договором 843 р., відокремлюється держава «західних франків» — основа майбутньої Франції, яка стала класичним осередком середньовічного феодалізму;

— правління Карла, так званий золотий час, було останнім періодом у житті Франції, коли міжусобні феодальні війни й інтриги не були ще такими інтенсивними;

— після Карла починається епічна творчість саме французькою мовою.

У поемах королівського циклу образ Карла оточений ореолом величі. Він наділений усіма чеснотами. За легендою, у день його смерті самі по собі дзвонили усі дзвони в його столиці Ахені. У своїй гробниці Карл не лежить, а сидить, тримаючи на колінах меч, яким продовжує погрожувати язичникам. Отже, він символ ідеального монарха, одне з найважливіших завдань якого — боротьба з невірними. В епічному образі Карла втілені риси й історичного Карла Великого, і його діда Карла Мартелла, і його внука Карла Лисого (звідси 200-літній вік епічного Карла).

Каролінгський цикл містив більше 20 поем. Вони описують пригоди молодого Карла, його військові подвиги, подорож разом із 12 перами на візантійсько-мавританський схід та т. ін. Але жодна з цих поем, що складає жести про короля, за значимістю політичної думки, висотою почуттів, силою трагізму не може хоча б віддалено зрівнятися з «Піснею про Роланда», особливо з її Оксфордською версією. Це версія, запис якої здійснено в 1170 р., є найповнішим і найточнішим варіантом поеми про Роланда й зберігається в Оксфорді. Хоча в титул поеми винесено ім'я Роланда, а не Карла, у творі він — племінник короля,

тому через «кровний» зв'язок найвидатнішого васала прославляється король.

В основі поеми лежить переосмислений у координатах тогочасної ідеології і почасти релігійно-міфологічної традиції історичний факт, викладений у «Життєписі Карла Великого» Ейнхарда. Автор хроніки повідомляє, що в 778 р. Карл Великий, ведучи постійну війну з язичниками (мусульманами), втручається у чвари іспанських маврів. Але похід був невдалим: не досягнувши свого, Карл змушений був повернути назад. На зворотному шляху частина його війська (ар'єргард), яка прикривала основні сили, була розбита християнами-басками в Ронсевальському міжгір'ї Піренеїв. Під покровом ночі баски розсіялися в горах, щасливо уникнувши помсти франків. Цей невеличкий драматичний випадок за 300 років від часу подій до створення поеми не просто обріс деталями й легендами, а перетворився на якісно новий сюжет, у якому прославляється доблесть і вірність васалів королю, осуджуються феодальні чвари, оспівується любов до батьківщини й мудрий король — захисник християнської віри.

Тут необхідно враховувати, що в літературі середньовіччя загалом і в епосі зокрема мають місце процеси трансфор-

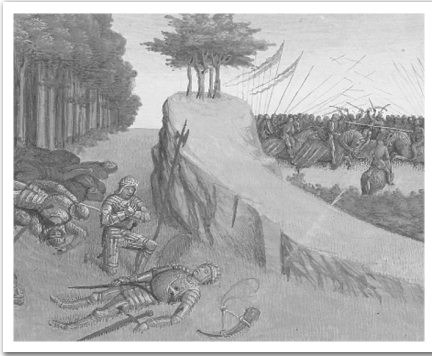


Битва при Ронсевалі

мації історичного матеріалу: компіляція (сполучення двох або кількох творів в одному); контамінація (введення стороннього матеріалу й злиття з ним); конвергенція (злиття персонажів); генеалогізація (витворення «предків» та «нащадків» героя чи героїв). Мусимо враховувати й вільне поводження з часом («епічний час»), а також зворотну проєкцію історичних осіб (наприклад, «цар гунів, з усіх диких звірів найлютіший», у «Пісні про Нібелунгів» представлений як «добрий» монарх тощо).

Отже, окремих епізод бою з басками, одновірцями французів (франків), у «Пісні про Роланда» був значно переосмислений: замість басків з'явилися грізні араби-мусульмани (маври), які захопили значну частину Іспанії і не раз загрожували французьким територіям. Поразка при Ронсевалі не завдала ганьби французам, а лише сприяла виявленню їхньої хоробрості, умінню стояти на смерть, захищаючи свою Батьківщину й прикриваючи тил головних сил, що відходять. Історичний намісник Бретонської марки Хруотланд став головним героєм епічного сказання Роландом та ще й небожем Карла; його зіткнення з вітчимою Ганелоном і зрадицтво останнього лягли в основу сюжету. З'явилися й нові подробиці, що характеризують ворожі табори та їхніх полководців. Історичному Карлові Великому був протиставлений сарацинський цар Марсилій, особа вигадана. Змістилися в часі й просторі події та їхні учасники: хрестові походи XII ст. додали нове ідейне забарвлення усій поемі в цілому. Хоча історична достовірність у «Пісні про Роланда» не дотримана, однак риси далекого минулого знайшли у творі своє поетичне осмислення.

Зав'язка поеми й розвиток подій. Поштовхом до конфлікту між Роландом і Ганелоном стала пропозиція Роланда відправити послом Карла Великого в Сарагосу його вітчима. Прибуття сарацинського посла Бланкандрина, який за дорученням свого батька царя Марсилія повинен був брехливими запевненнями в покірності й обіцянками щедрої данини домогтися згоди Карла на вивід військ з Іспанії, викликало необхідність



Ілюстрація Ж. Фуке (бл. 1455–1460)
Загибель Роланда

у зустрічному посольстві. Почесне й небезпечне доручення після довгих суперечок було покладено на Ганелона. Пропозицію Роланда останній розцінив як образу, що вимагала помсти, і надалі всі хитрощі й навіть зрада були ним використані.

Кульмінація твору — оповідь про Ронсевальську

битву. Її перший епізод — бій ар'єгарду Роланда із сарацинами, що складають перше військо Марсилія. Другий епізод — це продовження битви вже з іншим військом, коли франки були піддані поголовному знищенню. Саме тут, у цій центральній частині поеми, зосереджені такі важливі епізоди, як незгода Роланда з його другом Олів'єром, загибель франкських перів і прощання Роланда перед смертю зі своїм мечем.

У *заклучній частині поеми* розповідається про нищівний удар, якого завдають головні сили Карла полкам зрадників під проводом сарацинського еміра Баліганта (цей епізод багатьма дослідниками вважається вставним і пізнішим за походженням), і лише після цього розказано про повернення Карла у свою столицю та про гідну відплату, яку після «божого суду» отримав зрадник Ганелон і його родичі.

Щодо жанру «Пісні про Роланда», то в поемі риси епічного героїчного сказання поєднуються з елементами християнського епосу:

— позиціювання християнських сентенцій на зразок «Справжній мужчина народжується й живе з мечем і Євангелієм у руках», «Язичники неправі, а християни праві» тощо;

— трактування смерті в бою з невірними як просвітлення, покровительство Бога християнському війську;

- віщі сни Карла;
- образ архієпископа Турпена, який з мечем і хрестом захищає віру;
- забобонний фетишизм франків (меч Роланда, меч Карла, «божий суд» над Ганелоном, визнання влади Бога над усім, що відбувається).

Особливості поетики «Пісні про Роланда». Поема написана 10-складним віршем із дотриманням асонансів, поділяється на строфи нерівного розміру, які називаються тирадами, або лесеми. Стилю поеми притаманна гіперболізація, ідеалізація героїв, насиченість ідеєю релігійної боротьби з невірними та особливою місією Франції в ній.

Отже, у «Пісні про Роланда» чітко виражена ідеологія феодалного суспільства, у якому вірне служіння васала своєму сюзерену було недоторканим законом, а порушення його вважалось брудним зрадництвом.

Поема пронизана духом патріотизму, який розуміється як вірність християнству. У творі змальовано два типи відносин між людьми: щиросердна дружба рівних між собою (як між Роландом й Олів'єром) і сеньйоріально-васальні відносини (Карл — Роланд, Ганелон — Карл, франки — Бог). Роланд характеризується як ідеальний лицар, вірний васал свого короля й захисник «істинної» віри — християнства.

Своїм патріотичним пафосом «Пісня про Роланда» співзвучна з героїчними епосами інших народів світу — «Піснею про мого Сіда», «Піснею про Нібелунгів», «Словом про похід Ігорів». Звучать вони як пересторога нащадкам: єднайтеся, пам'ятайте, що тільки в єдності сила держави й народу, а чвари й міжусобиці призводять до поразки. У годину тяжкої недолі вітчизни забувайте про свої образи, бороніть свою батьківщину від нападників.

ЖОЗЕФ БЕДЬЄ «ТРИСТАН ТА ІЗОЛЬДА»

Мета: визначити характерні риси лицарського роману як явища літератури зрілого Середньовіччя, розглянути історичний та культурний контекст його формування; схарактеризувати роман про Трістана та Ізольду як зразок романів кельтського (бретонського) циклу й означити його кореляцію з іншими типами романів циклу; окреслити нову філософію кохання в романі.

Методичні рекомендації: опрацювати дослідження І. Качуровського (див. список рекомендованих джерел до теми), присвячене лицарсько-куртуазному епосові; для успішного освоєння тексту роману скласти його розгорнутий план.

Запитання для обговорення

1. Концепція кохання в романі «Трістан та Ізольда» як втілення куртуазної етики.
2. Питання феодальної ідеології, лицарські пригоди й ідеалізовані картини лицарського побуту в романі.
3. Положення християнської моралі й обов'язку в романі.
4. Характеристика головних персонажів.
5. Особливості композиції роману. Поєднання реалістичного й фантастичного планів.
6. Зв'язок роману з провідними жанрами лицарської лірики. Місце роману «Трістан та Ізольда» серед творів бретонського циклу.

Список рекомендованих джерел

Качуровський І. Генерика і архітектоніка / І. Качуровський. — Кн. 1: Література європейського Середньовіччя. — Київ : ВД «Київо-Могилянська академія», 2005. — С. 287–314.

- Михайлов А. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе / А. Михайлов. — Москва : Наука, 1976. — 531 с.
- Мелетинский Е. Средневековый роман. Происхождение и классические формы / Е. Мелетинский. — Москва : Наука, 1983. — 304 с.
- Шалагінов Б. Зарубіжна література: від античності до початку XIX сторіччя: Історико-естетичний нарис / Б. Шалагінов. — Київ : ВД «КМ Академія», 2004. — 360 с.
- Шаповалова М. Історія зарубіжної літератури. Середні віки та Відродження / М. Шаповалова, Г. Рубанова, В. Моторний. — Львів : Світ, 1993. — 302 с.

Історичні й ідеологічні умови формування лицарської літератури

Внесок XII ст. — доби класичного Середньовіччя — у розвиток європейської культури важко переоцінити. Доба руїни після занепаду античності була остаточно подолана. Сформувався новий, європейський уклад життя із його специфічними вартостями. Це означало перетворення Європи з варварського передмістя римсько-візантійського світу на нову культурну ойкумену. Протягом XI–XII ст. формується лицарство як своерідна станова організація військово-феодальної знаті зі своїм неписаним статутом і своїми звичаями, правилами поведінки, ідеалами честі й доблесті. Ідеальне лицарство мислилося як організація міжнародна та незмінна в усі часи, однаково властива і Давньому Риму, і Сходу (звідси — сміливі запозичення сюжетів з інших літератур, герої яких легко ставали лицарями).

В основі образу ідеального лицаря лежить так званий «героїчний» ідеал: лицар повинен бути сміливим, мужнім, справедливим, правдивим, чесним; має захищати церкву, боротися з «невірними»; зберігати вірність своєму сюзерену; служити за-

хистом слабким і беззахисним. Із часом у середовищі лицарів формується певний морально-естетичний ідеал і розвивається світська культура. До героїчного ідеалу лицаря додається естетичний: щедрість, гуманність, витонченість, вишуканість поведінки, вміння грати, співати, розважати даму. Формується поняття «лицарське вежество» як вісь усієї лицарської літератури. У лицарському вежестві впізнаються в естетично перетвореному вигляді основні форми сеньйоріально-васальних відносин. При цьому сеньйором (сюзереном) стає дама, а лицар виступає її васалом. Лицарське кохання розумілося як любовне служіння дамі.

Суттєву роль у створенні такого піднятого над життям ідеалу відіграє лицарська література, яка відбивала перехід до нових вартостей доби. Таким чином, лицарська, або куртуазна (від *фр.* «ввічливий, чемний»), — це світська придворно-лицарська середньовічна література Франції та Німеччини.

Лицарська література розвивалася під сильним впливом нових естетичних вражень, набутих у хрестових походах. Складається нове уявлення про красу світу, красу побуту, красу людини, і зокрема жінки, красу почуттів і переживань. Нового змісту набуває мистецтво, яке долає настановчий, моралізаторський, аскетичний пафос раннього Середньовіччя і починає оспівувати закоханість у життя.

Формується нова етика кохання. Риси відмінності від античного еросу впадають у вічі. Це стійкість і тривалість любовних переживань. Усі переваги віддаються тільки одній особі. В основі любовних переживань не чуттєвість, а насамперед повага до душевних якостей обранці (варіант платонічного кохання). Лицарське кохання свідчило про більш високий рівень рефлексії і персонального самоусвідомлення. Прихильність дами виступає критерієм для прискіпливої самооцінки, чого античність не знала. Кохання спонукає лицаря до самоаналізу, а отже, до самовдосконалення. Безсумнівним є вплив етики любові християнської. Етика лицарського кохання остаточно відкинула язич-

ницький звичай утримувати наложниць. Разом із тим не можна не помітити, що це етика кохання з погляду чоловіка і що ролі в любовних відносинах строго розподілені, чого античність не знала (там жінка могла претендувати на любов однаковою мірою з чоловіком). Пізніше, у добу Відродження, спостерігається певне повернення до етики античного еросу, а «чоловічий» погляд поступається універсально осягнутому любовному почуттю. Проте в лицарській літературі ще немає тієї незалежності й автономності індивідуальності, які будуть властиві гуманістичному світоглядові. Усі прагнення лицаря спрямовані не на внутрішню незалежність вчинків, а на відповідність поведінки готовому етичному канону, вимоги якого вважалися непорушними для всього лицарства. Вони виступали як добровільно визнана авторитарна сила.

Складовою цього канону була відданість християнській вірі (як, скажімо, у «Пісні про Роланда»). Нерідко дама ототожнювалася з Мадонною. Тема християнського містицизму не чужа лицарському мистецтву. Одночасно оспівувалось і чуттєве кохання; побачення лицаря і дами не обов'язково були платонічними.

Про середньовічний характер лицарської літератури свідчить і переважання «загальних місць» у поезії. Естетика має цеховий характер, тобто поети певного кола користувалися тільки прийнятими серед них поетичними прийомами. А це деякою мірою нівелювало поетичну особистість, тому серед поетів-лицарів небагато самотніх індивідуальностей.

Усю куртуазну літературу умовно поділяють на *лірику* й *роман*. Куртуазний, або лицарський, роман (обидва терміни досить умовні) як жанр виник і розвинувся в XII ст. Окрім Західної Європи він знаходить типологічні паралелі на Близькому Сході (Нізамі, Гургані) та Закавказзі (Руставелі), у Візантії (Євматій Макремволіт, Феодор Продром, Микита Євгеніан).

Термін «роман» з'явився саме в XII ст. й означав спочатку тільки віршований текст живою романською мовою на відмі-

ну від тексту латинською мовою. Основним ареалом народження роману були країни романських мов, так званого англо-норманського політичного й культурного регіону — Анжуйської імперії, що охоплювала величезні території у Франції, сусідні з нею країни та Британські острови. Вплив романо-германо-кельтської словесної традиції, що виникла в англо-норманському суспільстві, мав виняткове значення для народження роману й розвитку європейської літератури в цілому.

Серед традицій, що вплинули на розвиток лицарського роману, виділяють ті ж, що сформували всю середньовічну літературу — латинська християнська традиція, антична традиція, фольклор.

Латинська християнська традиція, і ортодоксальна, і багато в чому апокрифічна, ввійшла в лицарський роман як:

— певна моральна основа, що протиставляла лицаря-християнина «невірному» й давала лицарю відчуття приналежності до єдиного християнського світу;

— джерело величезної кількості літературних мотивів релігійного й власне літературного характеру. Це особливо стосується жанру житійної літератури, жанру легенди з її майстерністю літературного портрета, розгорнутого на тлі життя середньовічного суспільства. Тому серед авторів агіографічних поем чимало представників жанру лицарського роману (наприклад, Васа, Кретьєн де Труа, Генріх фон Фельдеке, Гартман фон Ауе).

Джерелом сюжетів для авторів лицарських романів ставала й антична спадщина, особливо для тих, хто шукав історичну мірку для подій, що відбуваються. Звідси — зіставлення нових героїв із героями легендарного (наприклад, Олександр Македонський) чи міфологічного (троянці, аргонавти, Улісс, Еней) минулого.

Щодо фольклорної основи, то вона посідає значне місце серед факторів впливу на розвиток та становлення лицарського роману, а саме на його фантастичні мотиви, зокрема малі розповідні форми — казки (*contes*) і пісні (*lais*), що розвинулися

на території Франції, включаючи її кельтські райони. Ці пісні й казки стали плідним середовищем для формування нового великого розповідного жанру — роману. Кельтський епос був особливо багатим на казкові, міфологічні сюжети. Чимало збереглося в ньому й епічних переказів («мабіноги»), що особливо сприяли розвитку таких відгалужень у лицарському романі, як романи про короля Артура, романів про Трістана та Ізольду.

Таким чином, із християнської традиції взята моральна основа, з античної — історична (квазіісторична), з фольклору — фантастика.

Перш ніж постати сформованим літературним жанром, лицарський роман мав своїх попередників — римовану хроніку романською мовою, що, своєю чергою, походила з хроніки латинською мовою часів раннього Середньовіччя. Один із найвідоміших прикладів — хроніка Гольфріда Монмутського «Історія королів Британії» (близько 1136 р.).

Можемо говорити про певну схему, традиційне коло сюжетів, тем, властивих лицарському роману: захоплива розповідь про кохання молодих людей; про випробування, що випали на їхню долю; про військові авантюри, незвичайні пригоди, що формували й загартовували характери героїв. Зрозуміло, що залежно від циклу, до якого належав роман, він міг мати свою модифікацію та особливості.

Основні цикли лицарського роману:

- античний;
- греко-візантійський;
- кельтський (бретонський).

Античний цикл

До античного циклу входять романи, які розробляли сюжети, взяті з античних легенд, міфів, епопей та навіяні подіями давньої історії. Твори, що зараховують до античного циклу лицарського роману, на думку дослідників, перебувають на півшляху між історичним й авантурним (пригодницьким).

Один із найбільш відомих зразків роману античного циклу — роман про Олександра Македонського «*Олександрія*» Ламбера де Тора й Олександра де Берне. Європейські феодальні поети блискуче й у широких масштабах, народжених мріями про нові завоювання, переосмислили величну напівлегендарну біографію великого полководця. Та в численних версіях «Роману про Олександра» було дуже мало від долі реального царя Македонії. У цих творах Олександр не стільки полководець і правитель античних часів, скільки витончений лицар, що оволодів усіма таємницями куртуазного (придворного) етикету. У романі показано його виховання — і власне лицарське, і куртуазне. Твір містить і чимало фольклорних (кельтських) мотивів. Роман написаний розміром, який пізніше почав називатися «олександрійським віршем» (парними римованими 12-складовими віршами з цезурою після шостого складу).

Слід відзначити, що античному циклу загалом властивий інтерес до всього фантастичного (мандрівка героя в підводне царство, політ у небо тощо). Та не дивлячись на популярність протягом кількох століть, «Роман про Олександра» не можна назвати зразком лицарського роману: у ньому ще відсутня одна з провідних й обов'язкових тем останнього — опис взаємин головного героя і його коханої.

Порівняно з цим романом кроком уперед у розкритті теми кохання став анонімний «*Роман про Фіви*». За зразок була взята латинська поема Стація, але наповнення в ній було нове — розповідь про хрестові походи. Також у творі є і любовна інтрига, хоча вона не основний двигун сюжету. «Роман про Фіви» — твір перехідний, який підготував наступний етап розвитку середньовічного лицарського роману. Отже, спроба міфологізувати історію, прилаштувати античний сюжет під потреби свого часу, перелицьовувати його в дусі ідеологічних уявлень епохи — причини, що породили інтерес до античних сюжетів.

Ще один зразок лицарського роману античного циклу — «*Роман про Трою*» Бенуа де Сент-Мора. Автор зображує карти-

ни численних битв, а поряд із ними — любовні сцени. Бенуа намагається пов'язати тему кохання з темою воїнських подвигів. Хоча й здійснюються вони поки що не в ім'я Прекрасної дами, як це стане традиційним для більш пізніх романів. Роман Сент-Мора послужив основою для багатьох обробок; із часом він зацікавив Дж. Боккаччо, Дж. Чосера, В. Шекспіра та ін.

Слід зазначити, що звернення до античних тем було своєрідним самоутвердженням лицарського стану й претензією на спадкоємність, нерозривний зв'язок нового суспільства з суспільством давнім (античним) і досить славним, навіть поза релігією, у деякому безрелігійному ідейному просторі поезії XII ст.

Один із останніх значних творів античного циклу — французький анонімний «Роман про Енея». Автор досить точно переказав зміст «Енеїди» Вергілія. Уперше в романі темі кохання було приділено центральне місце. Але це не означає, що остаточно відбувся перехід від історичного роману до любовного. Змістились акценти: герої більше діють згідно з власними інтересами, рішення приймають самостійно, а не керуючись волею богів. Хоча остаточно цей зразок античного циклу ще не став лицарським романом, бо в ньому немає переплетення лінії кохання і пригод (авантюри), їх взаємної зумовленості.

Вважається, що романи античного циклу були перехідним явищем від «шансон до жест» до власне лицарського роману, період зрілості якого починається з 1160-х років. І при всій своїй популярності романи античного циклу пізніше будуть витіснені кельтським, зокрема артурівським, романом.

Греко-візантійський цикл

Якщо лицарські романи античного циклу можна умовно називати «квазіісторичними» чи «романами виховання», то твори цього циклу радше романи пригод. Їхні сюжети побудовані головним чином на мотивах візантійських або пізньогрецьких романів. Та досить часто греко-візантійський чи

східний сюжет слугував лише поштовхом і деякою мірою зразком для творчості французьких поетів. За часом творення романи греко-візантійського циклу більш пізні, ніж романи античного чи кельтського циклу, тому тематично вони наближені до повсякденного життя. Романами циклу притаманний традиціоналізм сюжетів, певна схематичність, повтори з незначними варіаціями (згадайте схеми новоаттичної комедії чи буколічного роману).

На перший план висувається мінливість людської долі, у подоланні якої головну роль відіграють не лицарська мудрість і вправність, а терпіння, наполегливість, а інколи — й хитрощі. Центральне місце в романах греко-візантійського циклу посідає тема кохання, майже відсутня фантастика, значна кількість побутових деталей. Приблизна схема: ніжна прихильність з дитинства, що переросла в кохання, соціальна нерівність (або різне віросповідання), насильне розлучення закоханих, пошуки одне одного, зустріч і щасливе поєднання (шлюб). При чому всі незгоди долі не змінюють героїв ні зовнішньо, ні внутрішньо. Можливо, тому іноді ці твори називають «ідилічними». Зразки лицарських романів греко-візантійського циклу — «Флуар і Бланшефлер» та «Окассен і Ніколет».

Анонімний роман «Флуар і Бланшефлер» є класичним зразком такого жанру. Сарацинський принц Флуар і дочка полоненої християнки Бланшефлер народилися в один день, разом бавилися, вчилися, захоплювалися музикою. Дитяча дружба переросла у кохання, чому сприяло не тільки щоденне спілкування, а й чарівна природа Середземномор'я. Сарацинський цар, дізнавшись про почуття сина, відправляє його в заморську школу, а Бланшефлер продає заїжджим купцям. Принц, усупереч волі батька, вирушає на пошуки коханої.

Душевна чистота й шляхетність юнака привертають до нього серця багатьох, хто допомагає йому в пошуках. Нарешті у вежі еміра у Вавилоні він знаходить свою кохану. У кошику з трояндами й лілеями він потрапляє до неї в кімнату. Але ра-

дість зустрічі була недовгою: емір захопив їх зненацька і вирішив стратити. Кожен із коханців готовий взяти всю вину на себе й віддати своє життя за іншого. Та все закінчується добре — щасливий шлюб і довге спільне життя. У романі немає описів лицарських турнірів, основна увага — пригодам, подорожам; майже відсутнє надприродне. Географія роману, інтерес до екзотики свідчать про те, що створювався він не без впливу контактів з Близьким Сходом та арабською культурою.

Яскравим взірцем «ідилічного» роману є твір «Окассен і Ніколет». Героїв розділяє соціальне становище й віра: Окассен — графський син, Ніколет — сарацинська полонянка. Щоб їх розлучити, батько Окассена кидає сина в підземелля замку, а опікуна Ніколет змушує замкнути її у вежі. Закохані втікають, але лише через кілька років, подолавши чимало перешкод, доля з'єднала їх у щасливому шлюбі. Окассен діє всупереч правилам лицарського станового кодексу. Він сміливий, але байдужий до лицарської слави й подвигів. Коли на його володіння нападають вороги, батько ледве вмовляє юнака взяти участь у війні. Така дивна для феодала поведінка дає привід вважати цю повість пародією на феодально-лицарські закони та звичаї. Але головною темою твору є кохання. Заради нього молоді люди готові відмовитися від раю, а жити вони згодні в казковій країні Торлор, де немає кривавої феодальної ворожнечі.

Отже, у цьому романі новаторським є особливий ліризм, принцип паралелізму в зображенні природи й почуттів головних героїв, соціальна проблематика, наявність елементів пародії на лицарські норми й ідеали. Різняться вони й поетикою — у чергуванні віршів і прози проявляються ознаки фольклорного стилю.

Кельтський, або бретонський, цикл

Сюжети романів, що входять до цього циклу, пов'язані з бретонськими (кельтськими) фольклорними джерелами.

Кельтські сказання багаті не тільки фантастикою, а й любовними мотивами, що сприяло засвоєнню їх куртуазними авторами.

За ідейно-тематичними ознаками виділяють такі *типи творів бретонського циклу*:

- бретонські ле;
- артурівські романи;
- романи про Святий Грааль;
- романи про Трістана та Ізольду.

Бретонські ле. Це твори, які являють собою невеличкі віршовані новели любовного змісту. Характерні риси: лаконізм, велика сконцентрованість змісту, фантастика, нещасливе або трагічне кохання. На першому плані в них завжди гостра конфліктна ситуація; закохана пара зазвичай протиставляється суспільству, його нормам і законам (любов заміжньої жінки, сімейна заборона, любов лицаря до феї та ін.). Із часом фантастичні мотиви відходили на задній план, незмінно зберігаючи при цьому мотив нещасливого кохання.

Неперевершеним майстром ле вважалася *Марія Французька*. Збереглося 12 її ле («Ланвіль», «Іоніка», «Про козолист» — перша обробка сюжету про Трістана та Ізольду та ін.), однакових за змістом і стилем. Твори Марії Французької дають дещо ближче до фольклорного трактування фантастичних мотивів, ніж інші лицарські романи.

Придворне життя, блискучі воїнські подвиги не цікавили Марію Французьку. Вона віддає перевагу зображенню почуттів. Кохання авторка розуміє не як служіння дамі, не як бурхливу фатальну пристрасть, а як ніжний природний потяг двох чистих, простих сердець. Такий підхід зближує твори Марії Французької з народною поезією.

Так, у ле про «*Іоніку*» маємо молоду дружину, старого ревнивого чоловіка, молодого лицаря, що птахом прилітає до коханої, та його смерть від кинжалів, якими «прикрашене» вікно. Син, підрісши, вбиває ревнивця, помстившись за батька. Мотив цього ле знаходимо в «Декамероні» Боккаччо.

Ле «Ланвіль»: лицар короля Артура Ланвіль закохався у фею. На вимогу королеви Генієври він змушений зізнатися, що закоханий в іншу, прекраснішу за королеву. За кельтськими віруваннями, порушення таємниці кохання призводить до розриву закоханих. Але почуття Ланвіля настільки міцні, що він покидає суспільство й лине за коханою в чарівну країну.

Артурівські романи. Це лицарські романи, героєм яких є король Артур. Артур — один із кельтських вождів (князь бриттів, який, ймовірно, жив у V–VI ст.), героїчно захищав від англосаксів ще не захоплені області Англії. Псевдоісторичною рамкою для романів артурівського циклу послужила латинська хроніка Гальфріда Монмутського «Історія королів Британії» (1137). Артур показаний як могутній і мудрий володар усїєї Британії й значної частини Європи. Пізніше «Історія» Гальфріда була перекладена французькою мовою нормандцем Васом, який доповнив легенду про короля Артура описами з побуту лицарів і головною деталлю — круглим столом, який за наказом короля мав символізувати рівність всіх його васалів. Двір Артура та його дружини Генієври зображений як зосередження лицарського світу, а саме королівство Камелот — мрія, ідеал держави.

Видатний творець артурівських романів *Кретъен де Труа* має свою концепцію світу й людини, свою стильову манеру. У його романах фантастичний (часом ірреальний) світ співіснує з історичною реальною дійсністю. Основну увагу Кретъен де Труа приділяє морально-етичним проблемам. Провідний сюжет його творів можна означити так: «лицар у пошуках моральної гармонії». Згідно з концепцією автора, шлюб — це зв'язок рівних, він освячений взаємним коханням. Кретъен де Труа автор 5 романів: «Ерек та Еніда», «Кліжес», «Ланселот, або Лицар Воза», «Івейн, або Лицар Лева», «Персеваль, або Повість про Грааль».

Так, у романі «Ерек та Еніда» основна проблема — сумісність воїнських пригод зі шлюбом, коханням. У творі запропонований еталон жіночої вроди на кілька століть; окрім зовніш-

нього увага приділяється розкриттю внутрішнього світу героїв; полеміка з «Трістаном та Ізольдою».

Сюжетна лінія роману «Кліжес» подібна до «Трістана», але кохання підпорядковане контролю розуму й позбавлене трагічно-фатальної неминучості. «Душа й тіло одному» як докір і полеміка з «Трістаном та Ізольдою».

Роман «Ланселот, або Лицар Воза» витриманий у дусі куртуазного розуміння кохання, згідно з яким лицар готовий на все заради почуттів: проїхатися на возі, що суперечить лицарській етиці; вдатися до самогубства, якщо дама не пробачає йому вагання. Але Ланселота прощають, і він домагається на право побачення у спальні дами. У творі відчутні нотки авторської іронії.

У романі «Івейн, або Лицар Лева» виразний слід кельтської фантастики (чарівне джерело, чорний лицар, прекрасна Лодіна, у яку закохується Івейн, приручений ним лев тощо). Автор утверджує думку про те, що справжній лицар свідомо здійснює подвиги на користь суспільству. Після багатьох випробовувань Івейн не тільки повертає собі любов Лодіни, а й допомагає бідним, захищає слабких і знедолених, карає кривдників.

Сюжети легенди про короля Артура були популярні й в англійській літературі того часу. У XIII ст. на основі творів нормандських поетів створюються перші романи англійською мовою — «Артур», «Артур і Мерлін», «Ланселот Озерний» та ін. Перлиною англійської літератури вважається роман Томаса Мелорі «Смерть Артура» (XV ст.) — систематизована обробка французьких та англійських переказів і романів про короля Артура.

Романи про Святий Грааль. Ця група бретонських романів є спробою поєднати світський лицарський ідеал з пануючими релігійними догмами. У трактуванні символіки Граалю та морально-етичного ідеалу, який із ним пов'язаний, чимало розходжень. Це пояснюється нашаруваннями в розвитку міфу про Грааль: у язичницьких вірувань та ритуалах з ним пов'язаний культ плодороддя; у кельтському фольклорі — це талісман,

здатний насичувати й підтримувати сили людей, а то й воскрешати; у християнстві Грааль — чаша-дароносиця.

Одна з перших спроб літературної обробки легенди про святий Грааль — роман *Кретьєна де Труа «Персеваль, або Повість про Грааль»*. Автор розгортає біографію лицаря Персеваля. Мати, що втратила чоловіка й старших синів у війнах і турнірах, виховує молодшого сина в глухому лісі, подалі від небезпек лицарського буття. Але несподівана зустріч з лицарями Круглого столу змінює життя Персеваля, і він вирушає в похід за Граалем. Грааль, за Кретьєном де Труа, — блискуча посудина, здатна зцілювати й чинити добро.

Роман залишився незакінченим, але на сучасному етапі дослідження цього твору символіка Граалю розглядається як багатозаровий і складний ідеал, пов'язаний головним чином з проблемою морально-етичного виховання молодшої людини, утвердження в ній почуття відповідальності та необхідності виконання певних морально-етичних норм: допомагати жінкам, поважати старших, гідно поводити себе в товаристві. Уперше в романі «Персеваль» висувається проблема самозречення в ім'я обов'язку. Таким чином, у творі домінує ідеал релігійного й гуманістичного характеру. У центрі уваги — проблеми освіти, морального вдосконалення. Традиційна любовна тема відходить на другий план.

Романи про Трістана та Ізольду. Один із найпопулярніших сюжетів. До нас дійшли відомості про 15 творів різних авторів як у віршах, так і в прозі, які використали сюжет про Трістана та Ізольду. Найбільш визначними й відносно повними, що збереглися до сьогодні, вважаються твори, написані нормандським трувером *Тома* (1170) і французьким трувером *Берулем* (1190). Щодо останнього, то реконструкцію пралегенди й науково-популярний прозовий переказ легенди здійснив на початку ХХ ст. французький вчений Ж. Бедьє. Український прозовий переклад його обробки зробив М. Рильський, а поетичний переспів запропонував В. Коптілов.

Фабула роману. Основні моменти твору: смерть батьків Трістана — короля Рівалена, й матері, сестри царя Корнуоллу Марка. Виховання сироти дядьком. Визволення від данини, накладеної ірландським велетнем Моргольтом (Морольтом). Важко пораненого в бою Трістана виліковує Ізольда Золотокоса, до якої юнака приносить човен. Шматок меча, який вона витягує з тіла Трістана, виказує їй вбивцю дядька Моргольта. Трістан при дворі Марка. Наказ здобути наречену. Трістан в Ірландії вбиває дракона-людожера і, як нагороду, висватує для Марка Ізольду. Любовний напій. Весілля. Інтриги придворних. Сосна. Божий суд над Ізольдою. Трістан у Бретані, Ізольда Білорука. Смертельна рана від отруєного списа. Чорні вітрила. Смерть Трістана та Ізольди.

Фабула роману в обох авторів схожа, щоправда, роман Беруля (більш архаїчний за змістом) приваблює своєю наївністю, а Тома — куртуазною вишуканістю і добрим літературним опрацюванням. Дослідники вважають, що Тома виступає антиподом Беруля: як тонкий і вишуканий поет, він пом'якшує варварський характер легенди, дещо модернізує її персонажів. Роман Тома викликав численні наслідування та перекази різними мовами. Найбільш значним із них є німецький віршований роман Готфріда Страсбурзького (поч. XIII ст.).

Значення роману про Трістана та Ізольду:

— уперше зображено конфлікт між почуттям та обов'язком;



Трістан та Ізольда

— опрацьована тема фатальної приреченості кохати (хоча дослідники вважають, що в кельтських джерелах про Трістана та Ізольду переважає не мотив «кохання — смерть», а мотив «полювання за людиною»);



С. Далі. *Трістан та Ізольда* (1944)

— філософія кохання в романі — це земне почуття, позбавлене будь-якого платонізму, але його природа — містична;

— особливо приваблює глибина духовного світу героїв, спроба розкрити психологію кохання. Героїв послідовно випробовують страхом, соромом, розлукою, ревнощами. Вони страждають не тільки через кохання, проти якого постає все суспільство, а й через зв'язок із тими, кого зраджують: Ізольда — через шлюб, Трістан — через рідну кров і васальну залежність;

— у творі звучить протест проти жорстоких шлюбних уставів і прославляється земна любов, яка долає всі перешкоди, звеличує людину й торжествує навіть над смертю;

— виразні картини тогочасного побуту, звичаїв, зображені люди різних прошарків;

— символічна роль фантастичних мотивів.

Отже, лицарський роман «передав наступним епохам високе уявлення про людський обов'язок, про честь і благородство, про безкорисливість і подвижництво, про добробут і співчуття, уявлення про те, що потім почало називатися <...> словом «лицарськість»». Таким чином, лицарська література відіграла важливу роль у підготовці гуманістичної ідеології, ідеологічно обґрунтувавши феодальний лад; ідеалізуючи феодального монарха; створюючи й пропагуючи військові, політичні, моральні та естетичні ідеали феодального суспільства.

ЛІРИКА Й ТРАКТАТИ ДАНТЕ ЯК ПРОЛОГ ДО «БОЖЕСТВЕННОЇ КОМЕДІЇ»

Мета: ознайомитися з основними фактами життя і творчості Данте Аліг'єрі, визначити його роль як «останнього поета середніх віків і першого поета Нового часу»; проаналізувати ранню творчість Данте як етап визрівання ідейної концепції та стилістики «Комедії»; визначити оригінальність трактування Данте філософії кохання; зосередити увагу на проблематиці трактату «Бенкет».

Методичні рекомендації: ознайомлення з біографією Данте дасть змогу краще зрозуміти закономірності звернення письменника до комплексу суспільних, політичних, етичних й естетичних питань; виписати основні тези трактату Данте (на вибір), які засвідчують про зародження нового — ренесансного — типу мислення.

Запитання для обговорення

1. «Нове життя» Данте: мотиви й образи; зв'язок із «новим солов'ячим стилем».
2. Структура «Нового життя» і проблема розвитку ліричного героя. Автобіографічні мотиви збірки.
3. Трактат «Бенкет» і філософські пошуки Данте.
4. Політична проблематика трактату «Монархія».
5. Питання мови й багатозначності художнього твору в трактаті «Про народне красномовство».

Список рекомендованих джерел

Баткин Л. Реальность и аллегория в поэтике Данте / Л. Баткин // Вопросы литературы. — 1965. — № 5. — С. 100–111.

- Доброхотов А. Данте Алигьери / А. Доброхотов. — Москва : Мысль, 1990. — 207 с.
- Курціус Е.Р. Данте / Е.Р. Курціус // Європейська література і латинське Середньовіччя. — Львів : Літопис, 2007. — С. 387–423.
- Наумов Е. Политическая карта Европы 1300 года в оценке Данте / Е. Наумов // Дантовские чтения, 1976. — Москва : Наука, 1976. — С. 13–43.

ХІІІ століття в історії Європи

ХІІІ ст. — це епоха найвищого розквіту середньовічної культури й одночасно все більш явної кризи. В Італії відбувається формування буржуазних міст нового типу як джерел власної культури, власної системи цінностей.

Промисловим центром Італії стає Флоренція. Зароджується банкірська справа, лихварство. Активність флорентійців папою Боніфацієм VIII характеризується як п'ятий елемент: «У світі є не чотири, а п'ять елементів — складових Всесвіту: вода, земля, повітря, вогонь і... флорентійці». Тож зрозуміло, що Флоренція опиняється і в центрі політичного життя Італії. У зв'язку з цим набуває особливої гостроти завжди існуюча в політичній історії християнського світу дилема теократії і монархії.

Теократична доктрина реалізовувалася насамперед через релігійний рух ХІІІ ст., що мав два аспекти — соціально-прак-



Флоренція в середні віки

тичний і теоретичний (Альбігойські війни, протистояння філософів П'єра Абеляра й Бернара Клервоського; створення військово-чернечого ордену тамплієрів; рух іоакімітів і міноритів (францисканців); употужнення домініканського ордену).

Монархічні ідеї викристалізувалися через активізацію політичної боротьби різних партій. У Флоренції — партії гібелінів і гвельфів, що демонструють протистояння світської влади й церковної.

Основні напрями у філософії зрілого Середньовіччя — містика й схоластика. Типова риса філософа XIII ст. — парадоксальне поєднання містичного з орієнтацією на сувору методологію і системність.

Літературна ситуація: тогочасна італійська література перебувала під потужним впливом провансальської лірики. Мова літератури — французька або латина. Але з'являються нові явища в італійській культурі та літературі: у 1230–1240-ті роки формується «сицилійська школа», а в 1270–1280-х роках — школа «нового солодкого стилю» (стильновізм). Основа — тосканський діалект. Особливості поезики стильновістів — символіка, ускладненість, вченість, інтелектуальність. Представники школи: Гвідо Кавальканти, Гвідо Гвініцеллі, Чіно де Пістойя. На ранньому етапі своєї творчості до стильновістів входив і Данте. Теоретичне обґрунтування стильновізму він запропонував у трактаті «Бенкет» і другій частині «Комедії» — «Чистилищі». Роль школи «нового солодкого стилю» визначається «репетицією італійського гуманізму як громадсько-культурного явища».

Нарис життя і творчості Данте Аліґ'єрі (1265–1321)

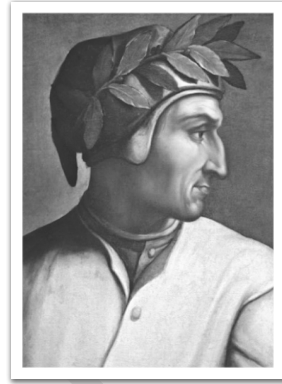
Данте (Дуранте) народився у Флоренції в травні 1265 р. у дворянській родині, яка належала до партії прихильників папської влади — гвельфів. У 1274 р. в житті юного Данте відбулась знаменна зустріч: у церкві він побачив свою восьмирічну Беатріче, яка стане його музою та ідеалом на все

життя. У 1277 р. батько заручив його з Джемєю Донатті. Освіту Данте здобував у Болонському університеті. Як і його батько, вивчав юриспруденцію. Там познайомився з майбутнім поетом-стильновістом Чіною де Пістойя.

Данте однаковою мірою захоплюється і політикою, і поезією. Стає одним із лідерів гвельфів, а у віршах оспівує моральні чесноти й красу своєї Прекрасної дами — Беатріче. Її смерть в 1290 р. стала справжнім горем для Данте. У 1291 р. була написана основна частина віршів, які увійшли до збірки «Нове життя» («La Vita Nuova»).

Данте стає усе помітнішою фігурою в політиці. У складі почесного лицарського ескорту супроводжує короля Угорщини Карла Мартелла. Із 1295 р. обіймає низку важливих посад і стає одним із 7 пріорів Флоренції, які правили міською комунною. Однак в умовах загострення суспільної боротьби єдність гвельфської партії тривала недовго. Вона розколюється на два ворожі угруповання — «білих», які відстоювали незалежність комуні від папської курії, і «чорних» — прихильників папи. Данте стає лідером «білих» гвельфів.

У липні 1301 р. він їде в Рим від «білих» гвельфів до Боніфація VIII на перемовини. Але в листопаді того ж року «чорні» гвельфи захоплюють владу у Флоренції і починають репресії проти своїх опонентів. Будинок Данте зруйнували, а самого його присудили до спалення. Рятуючи життя, він у 1302 р. покидає рідне місто, до якого так і не зможе більше повернутись. Перші роки вигнання ще живе надією на поразку «чорних», здійснює спроби встановити зв'язки з колишніми опонентами, гібелінами, і навіть зі зброєю в руках намагається повернутись до Флоренції. Але, зневірившись, проголошує, що віднині він сам «собою творить партію». Залишаючись прибічником



Данте Аліг'єрі

єдиної Італії, Данте покладав надії на германського імператора Генріха VII.

У вигнанні поет вповні пізнає, яким «гірким буває чужий хліб і як важко підніматись чужими сходами». Данте доводиться жити в меценатів-однодумців, розбирати їхні бібліотеки, служити секретарем. У Вероні в 1302–1303 рр. він пише трактати «Бенкет» і «Про народне красномовство». У 1306 р. живе в Луніджані, створює цикл віршів про Камінну Даму, що стає заключною частиною збірки «Нове життя». На деякий час (прибл. 1308–1310 рр.) Данте перебирається до Парижа й викладає в Сорбонні. У цей час розпочинається італійський похід Генріха VII. Данте звертається з посланням «До правителів і народів Італії», закликаючи короля йти на Тоскану, але той помирає в поході. Підсумком осмислення політичних проблем стає трактат латиною (як і трактат «Про народне красномовство») «Монархія».

Флоренція пропонує поетові повернутись до рідного міста за умови виконання принизливого покаяння, від чого Данте рішуче відмовляється. У 1315 р. флорентійська сеньйорія знову засуджує його до смертної кари, і Данте назавжди втрачає надію на повернення до Флоренції, але не припиняє своєї суспільно-політичної діяльності за Італію без міжусобних війн і без папської влади. Продовжує поет і літературну діяльність.

Після раптової смерті Генріха VII Данте усамітнюється в монастирі Санта-Кроче, де розпочинає роботу над «Комедією». Пізніше він залишає святу обитель, живе в Равенні й продовжує працювати над твором, пишучи 2 і 3 частини.

У вересні 1321 р. Данте запрошують до важливої місії: вирушити послом до Венеції для припинення війни між Папою (Світлішою Республікою) і Равенною. Але 14 вересня поет помирає від малярії.

Отже, *творчість Данте поділяємо на три періоди:*

- I період: 1292–1300 рр. («Нове життя»);
- II період: 1302–1313 рр. (трактати);

— III період: 1313–1321 рр. («Комедія»).

Характеристика ранньої творчості

Ранні твори Данте (30 віршів, із яких 25 сонетів, 4 канцони й одна станца), об'єднані прозовим текстом, склали збірку під назвою **«Нове життя»** (*«La Vita Nuova»*). Твори цієї збірки містять усі елементи «солодкого нового стилю» — філософічність, риторичність, містичну символіку та витонченість форми. Але разом із тим збірка стає і першим здобутком нової ренесансної літератури — справжнім гімном життю та любові. Уже сама назва її є символічною. Збірка може трактуватись як «нове», «оновлене», «молоде» і має кілька смислових значень:

— по-перше, зміну одного періоду життя іншим (реальний план);

— по-друге, оновлення, пов'язане з культот дами серця й осмислене відповідно до норм любовного етикету, характерного для провансальської культури (план стилізації життєвих подій: «Нове життя» — автобіографічна повість про історію кохання Данте до Беатріче);

— по-третє, духовне переродження в релігійному розумінні (найвищий філософський рівень).



Г. Холтей. Данте і Беатріче (1884)

Цікаво відзначити, що вже в дебютному творі Данте оновлення має ступеневу систему — від земної дійсності (перша зустріч дев'ятирічного Дайте з восьмирічною Беатріче в першій главі) через очищення до споглядання Раю в останніх главах, де поет, після смерті Беатріче, спираючись на символіку цифри дев'ять, доводить, що кохана була «чудом, корінь якого знаходиться лише в дивній трійці». Ця смислова багатозначність, цей безупинний рух душі від земного до небесного, божественного позначають собою зміст і структуру вже в роки вигнання.

Збірка «Нове життя» розглядається як художнє відкриття нових аспектів середньовічної філософії кохання. Якщо в Г. Гвініцеллі кохання — це швидше філософське споглядання краси, а в Г. Кавальканти акцентується мотив нерозділеного кохання, що інтерпретується як сліпа згубна сила, своєрідна хвороба, то в Данте — шлях до вдосконалення душі й духу.

До збірки увійшло 30 поезій, написаних протягом 1283–1292 рр. і поєднаних між собою прозовим текстом, що передають почуття Данте до його коханої Беатріче. А прозою поет розповідає про свій душевний стан, про ті події, що спонукали його до поетичної творчості. Окремі прозові глави (наприклад, 15) повністю присвячені питанням поетики. Таким чином, прозове обрамлення організовує вірші у певну систему й разом з ними створює єдиний сюжет. «Нове життя» — прозово-віршована автобіографічна повість про історію кохання Данте до Беатріче й про створення поезій.

Характер живого образу, у якому уособлюється Кохання, завжди відповідає внутрішньому стану поета і, таким чином, є засобом вираження цього стану. Наприклад, у 5 сонеті збірки:

*Я вчора їхав верхи на коні,
Нудним шляхом зморився до знемоги.
І враз Кохання стрів серед дороги
В легкому подорожньому вбранні.
Воно пахолком видалось мені:*

*Згубило пана і блукає, вбоге,
Іде самотнє, дивлячись під ноги,
І очі в нього стомлені й сумні.*

Особливості побудови збірки: поезії групуються у чотири цикли, кожен з яких — певний етап еволюції почуттів головного героя:

- зародження почуття;
- болючі роздуми з проводу нерозділеного кохання;
- оплакування смерті Беатріче і її «ангелізація»;
- поява співчутливої дами й перемога над пристрастями.

Зв'язок «Нового життя» з поезією стильовістів і її новаторські тенденції виявляється у тяжінні автора до стилізації: кожен цикл «Нового життя» написаний в окремій манері. Перший — «гвіттоніанська», або старий стильовізм, II — у манері Кавальканті, III — унаслідуює Гвініцеллі і, нарешті, остання частина написана у власній манері.

Трактати Данте. У творчості письменника періоду вигнання з'являються нові риси, зокрема пристрасний дидактизм. Данте виступає як філософ і мислитель, керований бажанням вчити людей, відкривати їм світ істини, сприяти своїми творами моральному поліпшенню світу. Поезія його наповнюється моральними сентенціями, казковими знаннями, прийомами красномовства. У цілому ж превалюють публіцистичні мотиви та жанри.

Трактат «Бенкет». Як і «Нове життя», трактат поєднує прозові тексти та вірші. Грандіозний за задумом (14 філософських канцон і 15 прозових трактатів-коментарів до них), він, на жаль, залишився незакінченим: було написано 3 канцони та 4 трактати. Уже в першій канцоні Данте проголошує, що його мета — зробити знання доступними широкому колу людей, і тому «Бенкет» написано не традиційною для народу того часу латинською мовою, а доступною для всіх людей італійською. Письменник називає її «хлібом для всіх», хлібом, «яким наситяться тисячі... Він буде новим світлом, новим сонцем, яке

зійде там, де зайде звичне; і воно дарує світло тим, хто перебуває в темряві; бо старе сонце їм більше не світить».

У «Бенкеті» широко представлені філософські, богословські, політичні та моральні проблеми того часу. Канцони окрім прямого мають й алегоричне значення. Середньовічний за сюжетом і манерою викладу (так, філософія тут виступає в образі шляхетної донни) твір Данте несе в собі виразні риси світогляду ренесансної доби:

— питання пізнання світу (неможливість пізнати до кінця, але необхідність пізнавати);

— твердження про те, що шляхетність є виразом мудрості й духовної довершеності, а не багатства й аристократичного походження;

— утвердження цінності пізнання, допитливого духу людини («пізнання є вища довершеність душі... у ньому полягає найвище наше блаженство, всі ми від природи прагнемо до нього»);

— знання мають бути доступні широкому колу людей (метафора бенкету, де хліб — італійська мова);

— інтерес до античності («Бенкет» Платона);

— через мову написання трактату — питання розширення сфери вживання італійської мови.

Викликом середньовіччю звучить заклик Данте: «Возлюбіть світло знання!», звернений до владарів, тих, хто стоїть над народами. Цей заклик провіщає уславлення жаги пізнання як однієї з найблагородніших властивостей людини в «Божественній Комедії». Так, у 26-й пісні «Пекла» Данте виводить на сцену легендарного Одісея (Улісса) і характеризує його як невтомного й мужнього шукача нових світів та нових знань, який виражає власну думку автора:

*О браття, — мовив я, — прийшли вже ви
Крізь сотні тисяч лих на захід дальній!
Недовгий строк потратьте життєвий,
Що вам лишився, на відповідальні*

*Ще дальші подорожі в світ сумний,
Щоб вслід за сонцем землі зрїть печальні,
То ж пригадайте, ви чий сини,
Бо ви народжені не животіти,
А знання й честь нести у світ ясний.*

Ренесансним духом сповнені роздуми поета над долею роздробленої Італії та полемічні випадки проти її ворогів і недостойних правителів: «О бідна моя батьківщина, яка жалість до тебе стискує моє серце кожного разу, коли я читаю, кожного разу, коли я пишу що-небудь про державне управління!» або (звертання до нині забутих королів Карла Неаполітанського та Фрідріха Сицилійського): «Замислитесь над цим, ворогі Божії, ви, котрі — спочатку один, потім другий — захопили правління над усією Італією, я звертаюсь до вас, Карл і Фрідріх, і до вас, інші володарі й тирані... Крайше б вам, як ластівкам, низько літати над землею, як яструбам, кружляти в недосяжній вишині, позираючи звідтіля на найбільші підлості».

Трактат «Про народну мову (Про народне красномовство)» написаний латиною і складається з 2-х книг (друга — не закінчена). Вважається першою в Європі мовознавчою працею.

Прогресивні ідеї трактату:

- необхідність створення на ґрунті італійської народної мови літературної;
- літературна мова в розумінні Данте — передусім мова поезії;
- взаємозв'язок питання єдності мови й політичної єдності держави. Зв'язок мови та нації — категорії, невластивої мисленню класичного християнського середньовіччя;
- розгляд питання поетики (зіставляє вірші й прозу, торкається питання поетичних жанрів, різних стилів);
- роздуми над теоретичними проблемами мови, зокрема щодо її походження, хоча й розв'язує це питання в руслі середньовічно-схоластичних і богословських уявлень.

Питання мови й мови художнього твору Данте розглядав і в приватному листуванні. Зокрема, його вчення про 4 змісти твору, викладене в одному з листів, дає підстави називати поета одним із авторів теорії знаку — однієї з перших у Європі семіотичних концепцій.

Громадянська позиція Данте позначається навіть у цій суто філологічній праці: він вносить політичний зміст у свої наукові судження, пов'язуючи їх із важливою для нього ідеєю єдності країни.

Трактат «*Монархія*». Для Данте, як активного учасника громадського й політичного життя, питання об'єднання Італії і подальший шлях — актуальні й болючі. У цьому трактаті викладено його політичні погляди:

- необхідність побудови світської держави;
- виступ проти панівної концепції теократії;
- імперія як необхідний елемент людського щастя;
- розгляд питання походження держави; Італія як наступниця Римської імперії;
- питання ідеального монарха на зразок Юлія Цезаря.

Трактат пронизаний пафосом єдності Італії і вінчає політичну публіцистику Данте. Це свого роду політичний маніфест письменника, у якому він висловлює свої погляди на можливість побудови справедливої і гуманної держави, здатної забезпечити загальний мир та особисту свободу кожного громадянина.

Отже, основна риса творчості Данте перших періодів — чітке усвідомлення нової культурно-історичної дійсності:

- автономії індивідуума;
- сили науки;
- самодостатньої і самоцінної природи мови.

І в той же час — як аксіома — середньовічне вчення про ієрархію світового буття, у якій кожний нижчий рівень живе дарами вищого й має сенс тією мірою, у якій можна відобразити світ більш високих цінностей.

ДАНТЕ «БОЖЕСТВЕННА КОМЕДІЯ»

Мета: ознайомитись зі змістом першої частини «Божественної Комедії» Данте, знати обставини виникнення її задуму й історію написання, з'ясувати ідейний і стильовий зв'язок з іншими творами поета; довести перехідний характер творчості митця, відображення середньовічного й гуманістичного світогляду, який зароджується у творі; визначити поетичну розробку основних положень трактатів у змісті «Комедії»; схарактеризувати проблематичне коло твору, особливості його поетики.

Методичні рекомендації: кращому закріпленню знань про «Божественну Комедію» сприятиме виконання творчого завдання — складання графічної схеми «Пекла». Для цього в перебігу прочитання твору необхідно робити відповідні записи в читацькому щоденнику, фіксуючи водночас «каталог» людських гріхів (за Данте). Аналіз суспільно-політичної, релігійної і культурної ситуації в Італії кінця XIII — поч. XIV ст. здійснений у праці О. Доброхотова «Данте». Опрацювання останньої допоможе переконатись у відомому визначенні про те, що твір Данте — підсумок політичних, філософських і літературних шукань середніх віків.

Запитання для обговорення:

1. Джерела написання «Божественної Комедії»:
 - а) переосмислення античних традицій;
 - б) зв'язок із жанрами клерикальної літератури.
2. Основні ідейні положення «Божественної Комедії»:
 - а) нове бачення світу;
 - б) ідея розумового прозріння і морального очищення кожної людини;
 - в) філософія кохання Данте;
 - г) Італія 1300 р. в поемі Данте.

3. Особливості композиції поеми. Традиційні елементи поеми та її новаторство.
4. Багатозначність змісту поеми. Данте про зміст художнього твору.

Список рекомендованих джерел

- Баткин Л. Реальность и аллегория в поэтике Данте / Л. Баткин // Вопросы литературы. — 1965. — № 5. — С. 100–111.
- Доброхотов А. Данте Алигьери / А. Доброхотов. — Москва : Мысль, 1990. — 207 с.
- Курціус Е.Р. Данте / Е.Р. Курціус // Європейська література і латинське Середньовіччя. — Львів : Літопис, 2007. — С. 387–423.
- Наумов Е. Политическая карта Европы 1300 года в оценке Данте / Е. Наумов // Дантовские чтения, 1976. — Москва : Наука, 1976. — С. 13–43.
- Цвейг С. Данте / С. Цвейг // Цвейг С. Собрание сочинений : в 7 т. — Москва : Искусство, 1963. — Т. 7. — С. 371–381.
- Шалагінов Б. Зарубіжна література: від античності до початку ХІХ сторіччя: Історико-естетичний нарис / Б. Шалагінов. — Київ : Вид. дім «КМ Академія», 2004. — 360 с.

Світова слава Данте пов'язана насамперед із його останнім твором — поемою «Божественна Комедія» (1313–1321). У ній поет зібрав воєдино увесь досвід розуму й серця, художньо переосмислив основні мотиви й ідеї своїх попередніх творів, щоб сказати слово «на користь світу, де добро гнане». Мета поеми, як зазначав сам поет, *«вирвати тих, хто живе в цьому житті зі стану мізерії і привести їх до стану блаженства»*.

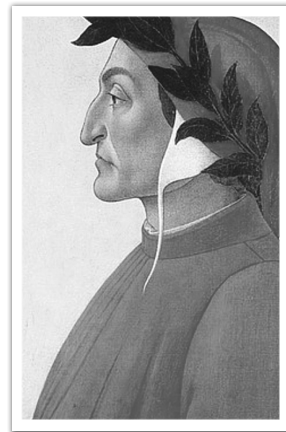
Данте назвав свій твір «Комедією». Згідно з нормами середньовічної поетики, так називався будь-який твір середнього стилю зі страхітливим початком і щасливим кінцем, написаний народною мовою. «Божественною» дантівську поему назвав Дж. Боккаччо, автор «Декамерону» й перший біограф великого

поета, у своїй книзі «Життя Данте», висловлюючи у такий спосіб захоплення художньою досконалістю форми й багатством змісту твору.

«Божественна Комедія» складається з трьох частин: «Пекло», «Чистилище» і «Рай». Кожна частина (кантика), своєю чергою, має 33 пісні, до яких додається вступ. Таким чином, твір налічує 100 пісень. Форма вірша поеми також визначається числом 3. Данте тут канонізує форму терцини, взявши її за основу архітектоніки «Божественної Комедії». Така структура, з одного боку, повторює християнську модель політичного світу, який поділяється на три сфери — Пекло — Чистилище — Рай, а з іншого — підпорядковується містичній символіці числа 3. Кожна з частин закінчується словом «світило».

Композиційна ж структура якнайкраще відповідає задумові поеми: через поширене в релігійній літературі середніх віків видіння — мандрівку в загробний світ — зобразити шлях людини до морального вдосконалення. Данте орієнтується не тільки на досвід релігійної літератури, а й на Гомера (подорож Одиссея в царство мертвих) і на найбільш авторитетний для нього приклад Вергілія (згадайте, Еней також сходить у Тартар, щоб побачитись зі своїм батьком і дізнатись про майбутнє своє і троянців).

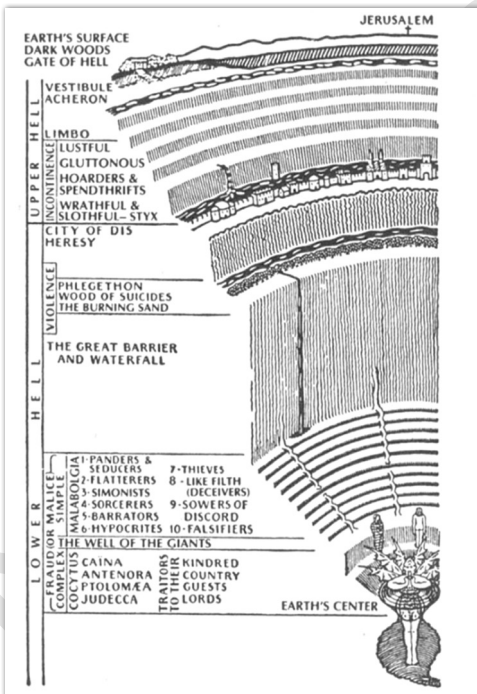
У той же час Данте іде значно далі своїх попередників. Найважливішою художньою особливістю його твору є те, що мандрівником потойбіччям стає сам поет. Саме Данте «на півшляху свого земного світу» (тобто в тридцятип'ятирічному віці), заплутавши в життєвих незгодах, які він порівнює з похмурим, суворим і диким лісом, населеним лютими хижаками, шукає порятунку. На допомогу йому приходять улюблений поет Вергілій. Він стає провідником Данте



С. Боттічеллі.
Данте (1495)

й веде його за собою через Пекло й Чистилище, щоб далі передати поета улюбленій Беатріче, в осяяному супроводі якої він підноситься в Рай.

Характерною рисою поеми є надзвичайна смислова насиченість. Майже кожний образ у ній має кілька значень. Прямий, буквальний смисл, за яким криється алегоричний, а той, своєю чергою, може бути або суто алегоричним, або моральним, або аналогічним (духовним). Так, хижак, які переходили дорогу Данте в дикому лісі, це не звичайна пантера, вовчиця і лев: в алегоричному сенсі пантера означає хтивість, облуду, а також олігархію; лев — погорду, насильство й тиранію; вовчиця — жадібність та мирську владу римської церкви. Водночас усі вони є символами страху, збентеження, розгубленості перед



У. Скотт-Джэйлс. Схема Пекла за «Божественною Комедією» Данте

якимись ворожими силами. В алегоричному плані Данте є втіленням душі, Вергілій — розуму, Беатріче — найвищої мудрості віри.

Пекло — це символ зла, Рай — любові, добра й добродієвості, Чистилище — перехід від одного стану до іншого, вищого, а сама подорож загробним світом означає шлях до спасіння. Поєднання в поемі суто середньовічної картини світу з її усталеним уявленням про загробне життя і спокутування земних гріхів із надзвичайно відвертим,

пристрасним та емоційно забарвленим ставленням поета до змальованих образів і подій підносить її на рівень геніального новаторського твору. Як грандіозний синтез середньовічної культури, «Божественна Комедія» одночасно несе в собі могутній подих нової культури, нового типу мислення, що провіщає гуманістичну епоху Ренесансу.

Особа суспільно активна, Данте не задовольняється абстрактним моралізуванням: він «заселяє» потойбічний світ своїми сучасниками і попередниками (у тім числі й персонажами літератури) з їхніми радощами й переживаннями, з їхніми політичними вподобаннями, з їхніми діями та вчинками — і творить над ними суворий та невблаганний суд із позиції мудреця-гуманіста. Данте виступає як всебічно освічена людина: політик, богослов, мораліст, філософ, історик, фізіолог, психолог й астроном. «Божественна Комедія» — це книга про Всесвіт і такою ж мірою книга про самого поета, яка назавжди залишиться у віках вічно живим взірцем геніального творіння (М. Лозинський).

Ренесансні елементи «Божественної Комедії» оприявлюються в:

— переосмисленні ролі й фігури провідника в загробному світі (це «християнин до Христа» Вергілій, який однаково є частиною античного (язичницького) світу);

— переосмисленні й функції «видінь» (на відміну від середньовічного жанру, автор прагне не відвернути від мирської суєти, показуючи гріховність земного буття, а найбільш повно відобразити реальне життя і здійснити суд над гріхами в ім'я виправлення людини);

— життєстверджуючому пафосі, оптимізмі, тілесній насиченості (матеріальності) сцен і образів.

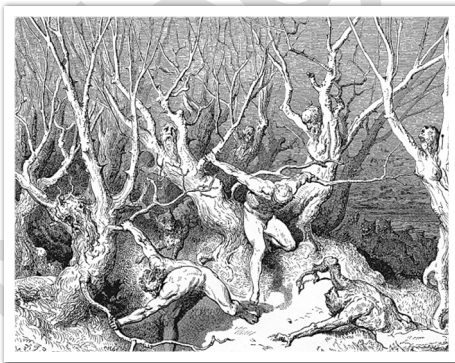
У науковій думці існував широкий діапазон дефініцій жанру твору Данте. Як зазначалось вище, авторське визначення — «комедія» — традиційне для середньовічної літератури, де твір із радісним фіналом мав саме таку назву. «Божественною»

«Комедію» назвав Дж. Боккаччо — перший коментатор, автор курсу лекцій, присвячених творчості Данте. Зрозуміло, що з сучасного погляду твір не можна назвати ні комедією, ні навіть трагікомедією. Отже, «Комедія» — не-комедія.

На думку П.Б. Шеллі й В. Гюго, «Комедія» — це епос. Підставою для такого визначення стали паралелі з Гомером, Вергілієм та мова твору (урочистий силабічний одинадцятискладник). Але у творі Данте, всупереч епічній традиції, герої не статичні, позбавлені однієї яскравої риси. У їхньому зображенні відсутня схематичність і запропонована стисла, але виразна психологічна характеристика.

Своєю чергою, А. Майков називав «Комедію» видінням. Протягом свого розвитку цей середньовічний жанр виявився в таких різновидах, як видіння-памфлет, видіння-алегорія, видіння казкового, пригодницького, описового типу. Але видіння не передбачало внутрішнього руху. Тож твір Данте не вкладається і в цей жанр.

Комедія — це метафора. Так вважали західні та російські романтики й «зчитували» в поемі біографію людського духу, де пекло — зовнішнє життя, чистилище — внутрішня боротьба, а рай — віра, що не полишає поета. У зв'язку з цим «Комедію»



Г. Доре. Ліс самогубців (1890).
Ілюстрація до «Божественної Комедії»
Данте

визначали й як ліро-епічну поему, тобто тип поеми, де сполучається поезія і релігія, а тому Данте — великий міфотворець. Але не можна вичерпати зміст твору лише релігійним. Отже, художній світ «Комедії» — результат складного взаємозв'язку релігійних, етичних та історичних понять.

Данте й Україна.
Одним із українських до-

слідників і перекладачів сонетів Данте є І. Франко. Сторінкою в українській рецепції Данте є переклади П. Карманського, М. Бажана, П. Дроб'язка, М. Рильського та М. Стріхи. Художню рецепцію мотивів поета віднаходимо у творчості Т. Шевченка, П. Куліша, І. Франка, Лесі Українки, П. Карманського, М. Зерова, М. Рильського, П. Тичини, Т. Осьмачки, Юрія Клена, І. Качуровського, В. Стуса, Л. Костенко, Яра Славутича, Л. Полтави, О. Пахльовської, О. Ірванця та ін.

ТВОРЧІСТЬ ФРАНСУА ВІЙОНА

Мета: ознайомитись із лірикою Франсуа Війона як типом перехідної — від середньовічної до ренесансної — поетичної творчості; визначити автобіографічний характер його лірики, її соціальну та філософську проблематику, особливості поетичного стилю автора.

Методичні рекомендації: для системного вивчення творчості Франсуа Війона необхідно ознайомитись із легендарним життєписом поета, визначити ті моменти, які сигналізують про його внутрішній розлад і свободу, що стали темами лірики; проаналізувати 3–4 поезії (письмово).

Запитання для обговорення

1. Життя Франсуа Війона як художній твір.
2. Проблемно-тематичний зв'язок творчості Франсуа Війона з міською лірикою і лірикою вагантів.
3. «Малий Заповіт» і «Великий Заповіт» Франсуа Війона, їхня проблематика. Соціальний, антиаскетичний, антиклерикальний і філософський змісти творів.
4. Тип ліричного героя творчості Франсуа Війона, його автобіографічний і символічний характер для доби.
5. Особливості поетичного стилю Франсуа Війона як оригінальність і новаторство митця. Іронічність, пародійність, антифразис, двозначність як риси ідіостилу поета.

Список рекомендованих джерел

- Качуровський І. Генерика і архітектоніка / І. Качуровський. — Кн. 1: Література європейського Середньовіччя. — Київ : ВД «Київо-Могилянська академія», 2005. — С. 325–338.
- Михайлов А. От Франсуа Вийона до Марселя Пруста. Страницы истории французской литературы Нового времени (XVI–

- XIX века) / А. Михайлов. — Москва : Языки славянской культуры, 2009. — 238 с.
- Скрипник А. Французський поетичний дискурс епохи Середньовіччя : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.05 «Романські мови» / А. Скрипник. — Київ, 2005. — 20 с.
- Яременко Н. Оксюморон як провідний засіб творення художнього світу поезії Франсуа Війона [Електронний ресурс] / Н. Яременко. — Режим доступу : [file:///C:/Users/User/Downloads/1111-Текст%20статті-2187-1-10-20180809%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/User/Downloads/1111-Текст%20статті-2187-1-10-20180809%20(1).pdf)

Життя Війона як легенда

Франсуа Війона називають предтечею французької ренесансної літератури. Його поезія знаменувала перехід до Відродження на ідейному й тематичному рівнях. Саме Війон із більшим правом, ніж Рютбеф, Жан де Мен чи Машо, може бути названий першим французьким національним поетом.

Брак достовірної інформації, тексти творів і документів із судових архівів — ось, власне, ті джерела, на яких виросла легенда про дивовижну особу поета — волоцюги й злодія, метра та клірика, вбивці й сутенера, у житті якого ув'язнення чергувались із вигнаннями. Але, незважаючи на це, творчість Війона без перебільшення можна назвати унікальним явищем в середньовічній літературі. Перші його балади наповнені любов'ю до життя, останні — сповнені думок про тлінність існування, суперечності душі й тіла. Частина з них написана на жаргоні кокійярів (назва відомої зграї розбійників) і не розшифрована до тепер.

Справжнє ім'я Війона Франсуа Монкорбье або Франсуа де Лож. Він народився 1 квітня 1431 р. в Парижі в провінції Бурбонне. У 8-річному віці втратив батька, і мати віддала хлопчика далекому родичу капелану Гійому Війону, настоятелю церкви святого Бенедикта. У 1443 р. Франсуа став студентом факультету мистецтв у Сорбонні, де здобув ступінь ліценціата,



Франсуа Війон

а в 1452 р. — магістра. Але Війон був не з числа старанних студентів: йому більше подобались веселі гулянки, вуличні бійки, небезпечні розваги. У 1455 р. після випадкового вбивства священника Шермуа юнак утік із Парижа в провінцію, де весело проводив

час в обіймах... ігумені монастиря Пор-Рояль. Пів року потому був помилуваний і повернувся до Парижа, де зв'язався зі зграєю грабіжників й узяв участь у пограбуванні теологічного факультету в Наваррському коледжі. Було вкрадено 500 золотих екую — сума на ті часи чимала. І хоча Франсуа під час пограбування лише стояв на варті, він передбачливо вирішив знову втекти зі столиці. Тоді ж юнак написав і невелику поему «Малий Заповіт» (або «Ле»), у якій відписав своє неіснуюче майно друзям і знайомим. У цій поемі Війон причиною втечі з Парижа називає нерозділене кохання.

Мріючи стати придворним поетом «короля Сицилії і Єрусалиму» Рене Анжуйського, Війон опиняється в Анжері, але при дворі герцога не прижився. Більше того, за які гріхи — невідомо, але був засуджений до повішення. В очікуванні страти у в'язниці Війон написав знамениту «Баладу повішеного». Але вирок чомусь відмінили, і поет знову опинився на волі. З 1457 до 1460 р. про життя Франсуа Війона нічого не відомо. Існують припущення, що він був ватажком зграї кокійярів. Цим і пояснюють мову окремих його творів, написаних на їхньому жаргоні. Хоча слід зауважити, що цю мову знали й школярі, і бродячі комедіанти, і священники. Тож Війон міг всі ці роки бути й у їхньому товаристві.

У 1460 р. Війон знову опиняється в ув'язненні, але вже у в'язниці Орлеана. Амністія на честь приїзду малолітньої доч-

ки Карла Орлеанського Марії врятувала його від смерті (вже вкотре!). Короткий час Війон служив при дворі герцога Карла Орлеанського, а потім герцога Жана Бурбонського. Але вже весною 1461 р. поет знову опиняється у в'язниці, цього разу в містечку Мен-сюр-Луар. За однією з легенд, причиною арешту стала крадіжка Війоном під час поетичного турніру при дворі Карла Орлеанського манускрипту з рецептом шартреза — «еліксиру довголіття». Рецепт цього лікеру знали тільки три ченці монастиря Гранд-шартрез, які давали обітницю нерозголошення. Війон нібито не здобув перемогу в поетичному турнірі, але зумів викрасти рецепт, подальша доля якого невідома. Проте й ця історія закінчилася для Франсуа благополучно: король Людовик XI помилував злочинців на честь свого сходження на престол, як того вимагала традиція. Серед звільнених був і Війон.

Проте життя Франсуа на волі виявилось не набагато краще, ніж у в'язниці: справа про пограбування Наваррського коледжу не забута, і йому доводиться ховатися в околицях Парижа. Тут, переховуючись від правосуддя, він написав найзначніший свій твір — «Великий Заповіт». Створюється враження, що Війон грав у дуже небезпечну гру з життям і смертю, що йому приносили певне задоволення небезпека й ризик, наповнювали життя гостротою. Як, наприклад, очікування повішання в Шатле. На щастя, смертну кару замінили на 10-річне вигнання. В очікуванні виконання вироку Війон пише «Баладу суду». У січні 1463 р. поет залишає Париж, і більше інформації про його подальше життя немає. Достовірно відоме одне: коли П. Льове в 1489 р. видав першу збірку віршів Війона, автора вже не було в живих.

Отже, спосіб життя поета мав провокаційний характер. Дослідники вважають, що для нього звичним середовищем були й двір Карла Орлеанського, на службі у якого він якийсь час перебував, і підпільний селянський рух, і оточення злодіїв та волоцюг. Особистість Війона складна й суперечлива. У ній поєднується середньовічна мораль і настрої нової епохи — епо-

хи гуманізму. У глибоколіричній поезії переплелись трагізм та іронія, релігійність і чуттєвість, благородство й брутальність. Він славить плотські втіхи й кається в цьому, блюзнить і водночас лякається атеїзму, із боєм пише про трагізм життя і фривольно насміхається над ним.

Стилістичні особливості лірики Війона

Поетична спадщина Війона порівняно невелика, у ній відчувається вплив традиції вагантів і французької міської поезії. Ваганти — мандрівні поети-школярі, у життєлюбних творах яких у душі стихійного сенсуалізму оспівувалось кохання і невибагливо-життєрадісні дівчата, вино, природа, дозвілля. У ліриці вагантів також сильні антиклерикальні мотиви (наприклад, пародійна «Всеп'янійша літургія» XIV ст.). Писали ваганти комічним суржилом з університетської латини та німецької або французької мови (макаронічна мова). Основними прийомами сміху стають пародія, комічне розвінчання, десакралізація та бурлеск (або травестія). Такими ж є і основні риси творчості Війона: контрастність й іронія, ліричний суб'єктивізм і сенсуалізм (тяжіння до почуттєвої сторони життя), увага до побутових образів. Але сутність його творчості не лише у традиційності, а й в оригінальності.

Самобутність Війона насамперед у його ставленні до всієї (і серйозної, і комічної) культурно-поетичної традиції зрілого Середньовіччя. Адже він — перш за все поет, який пародіює. Однак пародіювання Війона має зовсім інший зміст і спрямованість, ніж середньовічний комізм. Хоча поет охоче вдається до прийомів «вивернутої поезії», останні або самі є об'єктом глузування, або їхні функції вихо-



Ваганти

дять за межі веселого «зниження» і «подвоєння». Сміх Війона заснований не на буфонному подвоєнні норм чи творів, які пародіюються, а на їх іронічному й безжалісному руйнуванні, насамперед на нищенні й знеціненні канонів традиційної поезії. Зокрема, у часи поета канонічне (тобто питоме для лицарської літератури) трактування теми кохання зазнає переосмислення: і навіть якщо автор за всіма правилами описував неймовірні муки «покинутого закоханого», то нерідко у фіналі заявляв: «Так прийнято говорити, але в житті так ніколи не буває». Проте Війон поширив свою недовіру практично на всю поетичну (і не тільки) культуру середньовіччя, перетворивши її на принцип своєї творчості. Значною мірою цьому сприяв і його соціальний стан — злочинця й бурлаки. Війон виявився ніби на периферії середньовічного суспільства, чи не повністю усунутим від його норм і цінностей, що й дало змогу поетові побачити світ цих цінностей не зсередини, а ніби ззовні. Звідси — самотність поезії Війона і її винятковий внутрішній драматизм, заснований на розладі між канонічними способами експресії, що існували в ту епоху, і «неканонічним» поглядом на життя самого Війона.

Основні теми поезії Війона:

- роздуми над життям і смертю;
- тема кохання;
- зображення життя міської бідноти;
- висміювання лицемірних і жадібних до грошей ченців;
- зображення людської особистості як поєднання суперечностей.

Відомі дві поеми Війона «Малий Заповіт» (або «Ле») (1456) і «Великий Заповіт» (1461), а також вірші різноманітних жанрів (рондо, балади, пісні), серед яких особливо виділяються балади, відшліфовані й удосконалені поетом. Успадкувавши теми, мотиви та прийоми середньовічної поезії, Війон творчо трансформував їх, надаючи іронії, соціальної загостреності чи філософської глибини традиційним мотивам.

«*Малий Заповіт*» Війон написав під час свого першого ув'язнення, описавши історію власних поневірянь і гріхів. Він заповідає друзям своє нехитре майно, а ворогам, серед яких ті, хто його переслідував — пишець суду, прокурор, купець та ін., — свої хвороби та борги. Комізм поета є типово карнавальним.

Уже в «Малому Заповіті» Війон заявляє про себе як поет-урбаніст: у поемі немає природи, є тільки Париж (його жителі, звичаї, життя вулиць). Виникають і теми, що пізніше стануть для поета традиційними: самотність, зрада друзів і коханої, тема швидкоплинності земного. Для поезики цього твору характерними є іронія, гротеск, прийоми сатиричного висміювання, свідомо підхоплені пізніше Ф. Рабле.

Поема «Заповіт» (небезпечна гра слів: testament — і «заповіт», і «завіт») ще за життя Війона почала називатися «*Великий Заповіт*». Вона складається з 186 строф-восьмивіршів, 16 балад, 3 рондо. До неї приєднуються твори, написані в той самий час. У «Великому Заповіті» — творче й життєве кредо Війона. Центральна тема книги — людина в навколишньому світі, у якому страждання відкрили поетові такі знання про життя, «як не зумів би й Аверроес». Найголовніше значення для поета має особистий досвід, почуття. Ліричний герой, авторське «Я» в поемі є не лише суб'єктом, а й об'єктом, а досвід — шляхом пізнання і мистецтва. Війон переосмислює середньовічне розуміння страждання: воно не очищує, а вчить, що, на його думку, важливіше. Протиставляє старій моралі потреби, права особистості.

Цей твір вважають головним у спадщині Війона. Це також своєрідна сповідь, то іронічна, то трагічна, «обрамлена» кількома десятками віршів — балад і рондо. Війон розповідає про своє життя, повне злигоднів («*свій вік я звікував у скруті*»), про захоплення, страждання і блукання, про голод та нужду, якими пояснює своє безпутство, мріє про достаток, висміює лицемерних і жадібних до грошей ченців, скаржитья на гірку долю

й водночас радіє життю, благає людей про милосердя та іронізує над усіма.

*Тепер, коли я помираю,
Старчих-прочанок і старців,
Святош, що пнуться в брами раю,
Служниць і їхніх молодців,
І тих, хто вие на шевців,
Як жовті чоботи взуває,
Невігласів і мудреців
Про милосердя я благаю.*

(Пер. Л. Первомайського)

Водночас у своїх віршах Війон підкреслює, що він звичайна людина («не дурень бувши й не мудрець») і сповідь його звичайна, і гріхи цілком звичайні, і страждання — це страждання тисячі людей. У кожному рядку поеми відчуваються удари долі, пристрасть, що стрясає поета («моєї долі примхи люті списати всі не стало б слів»). Саморозкриття особи в поезії Війона може бути зіставлено з такими віддаленими в часі явищами, як «Сповідь» письменника доби Просвітництва Ж.-Ж. Руссо.

Оскільки Війон пристрасно віддавався чуттєвим насолодам, то вважав своє власне життя, очевидно, безнадійно загубленим. Він кохає повію, товстеньку Марго, разом вони пропивають зароблені нею гроші. Війон розуміє, що кожен його крок гріховний і наближає до страшної розплати. Тож не дивно, що у «Великому Заповіті» превалює тема марноти життя і швидкоплинності часу. Середньовічний світ, у якому людська природа потерпає від численних обмежень, стає для Війона фатальним. Життя бачиться позбавленим сенсу. Станові привілеї, якими люди так пишаються, здаються безглуздими, бо не допомагають врятуватися від смерті — ні лицарю, ні єпископу, ні графу — так само, як і злодію. Так увиразнюється поширений у середньовічній культурі мотив «танку смерті». Разом

із тим Війон неспроможний піднятися над емпіричним буттям, йому не властива ренесансна широта, яка б уможливила погляд на власні біди й гріхи як джерело нових естетичних пошуків. Звідси песимізм і скептицизм поета.

Отже, особливістю поеми є використання «автобіографічного» елемента, але в цьому проглядається певна позиція — творення власної легенди й формування образу «маленької людини» епохи. Людина Війона в конфлікті із суспільством. Та це не тільки соціальний конфлікт, а й конфлікт окремої особистості й суспільства (натовпу). Так, питання про несправедливість суспільного ладу звучить у «Великому Заповіті» відкрито, детально розглядається тема бідності, адже *«нужда спотворює люців, / І вовка голод гонить з хащі»*. Війон зображує дійсність з її різючою соціальною несправедливістю, з її поділом на бідних і багатих, голодних та ситих, знедолених і щасливих.

*Що й говорить! Ви з тим незгодні,
Що досить лиха є в житті:
Є недолугі і голодні,
Не лиш вельможі і святі;
Є жебраки в своїм дранті,
Є в світі бідність неймовірна, —
Хоч ще німує в німоті,
Вона вже мислить, непокірна.*

(Пер. Л. Первомайського)

Війон першим у світовій літературі з такою пристрасною зобразив трагедію знедоленості, жах самотності. Він не ідеалізує бідність, навпаки, у баладі-суперечці з Франком Гонтъє («Балада заперечень Франкові Гонтъє») Війон ніби із заздрістю перелічує радощі ситого, спокійного життя.

Поет апелює до сильних світу цього, вимагає справедливості, затверджуючи свою правоту нагадуваннями про смерть (адже в могилу не потягнеш своє багатство) і посиланнями на Євангеліє в дусі зрівняльної ереси.

Війон здійснює «ревізію» всіх середньовічних поглядів, у тому числі й на кохання. Ця тема розкривається ним переважно в дусі надмірного еротизму. І хоча поет не раз дорікає жінкам за легковажність, він далекий від середньовічної зневаги до жінки й аскетизму, від думки про природжену «нечистоту» жінки. На думку Війона, любов стає продажною і брудною, заснованою на брехні й користі, тому що таке суспільство. Війон мріє про любов справжню, вільну й правдиву, проте не знаходить такої в житті. Звідси песимістичний рефрен *«Подвійної балади про кохання»* — *«Щасливий той, хто не кохає!»* Куртуазне середньовіччя, що створило далекий від реального життя культ Прекрасної дами, оспівувало піднесену любов. Тоді як Війон підсміюється над поетами, що її прославляли. Якщо у віршах Карла Орлеанського звучала прощальна пісня старій, лицарській, культурі, то у Війона натрапляємо на пряме знущення над нею у віршах про плотську любов, у зображенні якої він зухвало грубий (*«Балада про гладуху Марго»*). Та водночас поет може створити гімн душевній красі, щоб поряд із жінками-аристократками — відомими красунями минулого — поставити селянку Жанну д'Арк.

Світогляд і творча манера Війона особливо яскраво виражені в *«Епітафії у формі балади, яку склав Франсуа Війон для себе і своїх приятелів, чекаючи страти»*. Як свідчить назва, поет, засуджений на смерть, написав її в тюрмі як своєрідну промову над собою (саме така роль епітафії — надгробного напису чи виступу над померлим) і своїми товаришами. Поема вражає поєднанням гострого трагізму й гротеску. У той самий час очікування смерті поет написав і глумливий *«Катрен»*:

*Я — Франсуа, — намилив кат
Вже зашморга три рази
І скільки мій заважить зад
Довідаються м'язи.*

(Пер. Л. Первомайського)

Усвідомленням того, що особистість людини ізсотана з численних суперечностей, пройнята «Балада поетичного змагання в Блуа»:

*Успразі гину біля водограю,
Зубами біля вогнища січу,
Чужинцем в рідному краю блукаю,
Німую криком, мовчки я кричу,
Я догола зодягнений в парчу,
Сміюсь від сліз, від балачок німію,
Радію серцем в муках безнадії,
В стражданні є для мене щастя хміль,
Жебрак — скарбами світу володію,
Скрізь прийнятий, я гнаний звідусіль.*

(Пер. Л. Первомайського)

Людина Війона не хоче впокорювати свою плоть в ім'я порятунку душі. Життя — тілесне буття — ось предмет його поезії. Значну роль у творах Війона відіграють побутові деталі, через які пізнається ціле. Поет подає описи людського тіла та його фізичних потреб, нерідко підкреслюючи непривабливість останнього («Нарікання чарівної зброярки»). У такому зображенні людини виявлялися риси гуманістичного типу мислення і розуміння особистості. Це явище було новим у французькій літературі.

У «Великому Заповіті» розкривається пропущена крізь ліричне «Я» Війона народна свідомість епохи з властивими йому суперечностями, надіями й нападами відчуття безвиході. Особливо це показово у «Баладі прикмет» із її славнозвісним рефреном «Я знаю все й не знаю лиш себе». Ідея твору — усвідомлення складності й незбагненності людської індивідуальності:

*Я знаю — мухи гинуть в молоці,
Я знаю добру і лиху годину.
Я знаю — є співці, сліпці й скопці,*

*Я знаю по голках сосну й ялину,
Я знаю, як кохають до загину,
Я знаю, чорне, біле і рябе,
Я знаю, як Господь створив людину,
Я знаю все й не знаю лиш себе.*

(Пер. Л. Первомайського)

Рефрен указує і на суперечність внутрішнього світу людини, і на неможливість судити про себе зовні соціального контексту.

Війон надзвичайно винахідливий в описах вивороту людського життя. Деколи він творить фантастичну реальність або реалістичну фантастику, як у «Баладі про те, як слід варити язика обмовників», де кожний «рецепт» по-своєму реальний, але всі вони складаються у фантастичний, страхітливий гротеск. А поряд поет може найніжнішим чином оспівати прекрасне тіло («...о плоть жіноча! Ніжний цвіт!..») або створити гімн величі й душевній красі жінки.

У такому зображенні людини проявилися риси нового, вже не середньовічного типу мислення й розуміння особистості. Поезія Війона — реалістична й демократична, позначена гострим інтересом до життя — правдиво зображає зворотний бік середньовічного суспільства. З її бентежним духом, ліризмом, багатством і довершеністю поезики, яскравістю й народністю мови вона стала справжньою школою для майбутніх французьких поетів. Війон ніколи не забуває про своє бунтівне «Я», що зачаровує. Але, навіть оспівуючи в пісні самого себе, він вільний від жадливого флеру самовдоволеної моральності.

Війон не тільки експресивний графік: у створених ним картинах вражають і химерні контури, і яскраві фарби; його світ сповнений звуків, наповнений запахами. Для поета важлива й динаміка цього повнокровного, плотського життя, і просто звичайна людська круговерть, і неблаганний рух життя до свого кінця.



Ілюстрація до вірша
Ф. Війона «Пісня, або Рондо до смерті»

Війон роздумує над скороминущию людської краси та молодості (серед віршів на цю тему найкращою є «Балада про дам минувшини»). Та чи не найчастіше розмірковує над смертю, однаково невблаганною й неминучою як для бідного, так і для багатія. Тема смерті не тіль-

ки стає лейтмотивом усього «Великого Заповіту», а й джерелом сміливого висновку поета: якщо всі люди однаково стліють, то в земному житті кожен гідний бути рівним.

Війон пише про смерть із вражаючою наполегливістю і своєрідним трагічним натхненням. Поета не страхає замогильна відплата. Проте перед ним відкривається весь жах, уся безвихідь і неминучість не-буття. Звичайно, у картинах смерті у Війона звучить заклик насолоджуватися благами буття зараз (адже будь-яке життя все ж краще за смерть), презирство до сутності могутніх та багатих, бо смерть зрівняє всіх, але відчуття непоборного відчаю виявляється сильніше за брехливий епікуреїзм.

Із тих балад, що не увійшли до «Великого Заповіту», цікавою є глибоко патріотична «Балада проти ворогів Франції», у якій поет проклинає тих, хто бажає країні лиха.

*Нехай потвор страхітливих зустрине,
Немов Язон в Колхідській стороні,
Чи буде перетворений в тварину,
Як Навуходносор в давні дні,
Нехай загине від вогню та зброї,
Як згинула через Єлену Троя,
Хай зійде з Прозерпіною в Аїд*

*Чи як Дедал до волі згубить слід,
Хай гірших мук, аніж Іов, зазнає,
Чи грузне, мов Тантал, серед боліт,
Хто Франції загибелі бажає!*

(Пер. Л. Первомайського)

Принцип поезії Війона — іронічна гра з усім унормованим, загальноприйнятим, раз назавжди встановленим. Улюблені засоби цієї гри — антифразис (уживання слів у протилежному значенні) і двозначність.

Сильний вплив на реалізм і пародійність Війона зумовили поети-буржуа XIII–XIV ст. (Рютбеф, Ж. де Мен — автор «Роману про Троянду»), сатиричні традиції фаблію, а також, як було доведено згодом, фламандський фольклор із його натуралізмом. На філософічність творчості Війона вплинули такі поети XIV ст., як Е. Дешан, Кр. де Пізан, А. Шартъє.

Війон передбачив епоху Відродження головним чином тим, що об'єктом мистецтва в нього стає індивідуум у його земному, мирському житті, до того пригнічений офіційною феодално-релігійною ідеологією. Розкриттю земного, у тому числі тілесного життя, підпорядкована система різноманітних художніх засобів у ліриці Війона. Поет виступив новатором, що прокладав невідомі шляхи. Смілива відмова Війона від алегорії була зумовлена тим, що ідея, втілена у його віршах, достатньо конкретна й однозначна. До того ж у своїй творчості він не просто передав настрої людини перехідної епохи, а на власному прикладі показав болісні шляхи самопізнання, печаль і радість критичного мислення, зневіру в старих істинах, але і не готовність до створення нового ідеалу — ідеалу Ренесансу.

САМОСТІЙНА РОБОТА ДО ЗМІСТОВОГО МОДУЛЯ 3



ТЕМА 9. БІБЛІЯ ЯК ПАМ'ЯТКА СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Біблія сильна не так історіями, у ній розказаними,
як духовним змістом, що ті історії наповнює.

Григорій Сковорода

Біблію слід розглядати не тільки як збірку релігійних і церковних догм, а і як виняткового значення пам'ятку духовності всього людства. Як літературне джерело Біблія міцно ввійшла в письменство всіх християнських народів та літературу іудеїв.

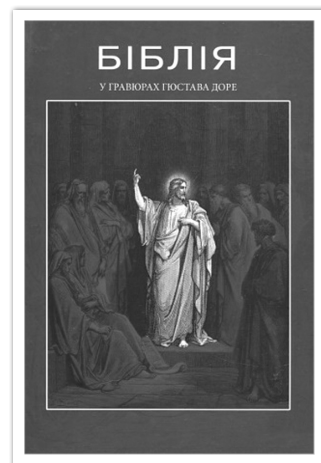
Біблія (від *гр.* «біблос» — книга) — збірка давніх текстів, які канонізовані давньою релігійною традицією як Святе Писання («богонатхненна книга») іудеїв та християн. Вона містить різні за формою і змістом релігійні та світські твори, створені від XII ст. до н. е. до II ст. н. е.

Б. Спіноза радив дивитися на Біблію, як на витвір самої людини, у якому втілилися прагнення, біль і мрії багатьох поколінь, виражені то в простих недоладних словах, то в піднесених на крилах поетичної фантазії.

Зі зростанням загальної кризи Римської імперії настає і криза традиційної релігії. Внаслідок складного синтезу східних релігій і культів, передусім іудаїзму, платонівської й елліністичної філософії стоїцизму та соціальних утопій виникає нова релігія — християнство. З іудаїзму — монотеїстичної національної релігії єврейського народу — у християнство прийшла та частина Біблії, яка називається Старим Заповітом. Це збірка давніх священних текстів, складених протягом I тисячоліття до н. е. Містить виклад міфологічних сюжетів та історичних переказів, зразки релігійної публіцистики, притчі й філософсько-моралістичні твори, любовну лірику, зразки релігійної містики.

Новий Заповіт містить виклад про нову віру — християнство. Зміст нової релігії складає віра в те, що понад дві тисячі років тому Бог прийшов у наш світ — народився, прийняв ім'я Ісус, проповідував, страждав і помер на хресті, як людина. Сучасна історична наука виходить із того, що євангельські розповіді про Ісуса мають під собою безперечне історичне підґрунтя. Більшість істориків погоджується на думці, що Ісус (який народився в 4 р. до н. е.) був реальним подвижником і проповідником, який жив в Іудеї і героїчно прийняв мученицьку смерть за віру й істину. Історичними особистостями вважається і більшість апостолів — найближчих учнів Христа — Петро, Андрій, Іоанн, Павло та ін.

Провідна в ранньому християнстві ідея рівності людей перед Богом була своєрідною формою протесту завойованих і пригноблених. Нова релігія, яка спочатку поширилася серед нижчих верств суспільства у східних провінціях, зазнавала суворого переслідування. Перші згадки про християн у римських джере-



лах належать до часу правління імператора Нерона (I ст. н. е.), коли їх звинуватили в підпалі Рима й влаштували масову стра-ту. Поступово християнство завойовує все більше прихильни-ків, а верхівка церковнослужителів вступає в союз із владою. Імператор Костянтин I на початку IV ст. н. е. визнав християн-ство рівноправною релігією, а в кінці IV ст. Феодосій I заборонив усі язичницькі обряди. Тобто християнство перетворилося на державну релігію.

Отже, частина Біблії, що розповідає про союз Бога з давньо-єврейським народом, називається Старий Заповіт. Друга, яка у християн іменується Новий Заповіт, — про союз Бога з усім людством, укладений через спокутну жертву Ісуса Христа. Старий Заповіт був написаний давньоєврейською мовою, окре-мі фрагменти арамейською (сирійською); Новий Заповіт — дав-ньогрецькою, тобто мовами культур тих часів.

Для християн є священними обидві частини Біблії. Іудеї ви-знають лише її давню, «першу» частину (ТБЗБХ), не вживаючи, щоправда, поняття «Старий Заповіт». «Перша» частина Біблії писалася до Різдва Христового, а «друга» — у період I ст. після Різдва Христового. Наше літочислення ведеться з року наро-дження Ісуса Христа.

Історія написання Біблії. Біблію було складено понад 40 ав-торами, незнайомими одне з одними. Та це й не було можли-вим, адже книга писалася протягом 1500 років. Автори різних частин Біблії походили з різних прошарків суспільства й різних культур. Так, Мойсей був політиком, Ісус Навін — генералом, Соломон — царем, Амос — пастухом, Неємія жив при царському дворі, Даниїл — міністром, Петро — рибалкою, Лука — лікарем, Матвій — збирачем податків, Павло — равиним.

Автори Біблії працювали в різних місцях і різних обста-винах. Так, Мойсей писав у пустелі, Ієремія — в ув'язненні, Давид — блукаючи в горах і живучи в палаці, Павло — у в'яз-ниці, Лука — під час місіонерських мандрівок, Іоан — живучи у вигнанні на о. Патмос, інші — під час переслідування і вій-

ськових походів. Автори складали свої послання, перебуваючи в трьох частинах світу — Азії, Африці, Європі.

Біблія — перша у світі друкована книга. Найдавніше видання — «Гутенбергова Біблія» 1452–1455 рр. Біблію читає все більше й більше число людей. Вона стає настільною книгою не тільки в сім'ях простих людей, а й серед інтелігенції. Біблія розповсюдилася по всьому світу. Читати її мають змогу навіть люди, які не можуть бачити, для них вона створена шрифтом Брайля на 84 мовах світу.

Біблія складається зі сімдесяти семи книг, написаних у різні часи, різними авторами, різними жанрами, стилями, навіть мовами. Але всі вони сприймаються як цілісний текст, що відтворює духовні пошуки та життєвий досвід, норми моралі й джерела людської мудрості. Унікальність книги — з усіх різних джерел і частин вийшло єдине ціле.

Ще одне підтвердження винятковості книги — укладачі Євангелія не збиралися разом і не вирішували шляхом спільної домовленості, що кожен із них висвітлюватиме життя Христа з різних поглядів; Павло й Іоан більше писали про християнське віровчення (теж із різних позицій), Яків і Петро — про прояви християнського способу життя на практиці. Внутрішня потреба побудила кожного з них розкрити окремий аспект — але коли всі ці зусилля були закінчені, виявилось, що вони утворюють чудесне ціле.

Унікальність Біблії і в переслідуваннях, яких вона зазнала: жодної іншої книги так не переслідували, як її. За повелінням Діоклетіана (303 р. н. е.) наказано було знищити всіх християн і їхнє Святе Письмо. Але через 22 роки імператор Костянтин проголосив Біблію незаперечним авторитетом.

В епоху Середньовіччя римо-католицька церква не допускала ознайомлення простих людей із текстом Книги Книг. Навіть Мартін Лютер, за його власним зізнанням, ознайомився з Біблією вже дорослим. Ситуація змінилася лише після Реформації.

Структура Біблії. Святе Писання складається з двох частин: *Старого Заповіту* (давньоєврейською мовою) і *Нового Заповіту* (давньогрецькою). Старий Заповіт визнається і християнами, і іудеями; він написаний у дохристиянські часи. За термінологією «Старий» — «Новий» стоять християнські уявлення, за якими «заповіт» (тобто містичний договір, угода, союз), укладений Богом у давні часи з одним народом (євреями) на основі виконання ними Закону, замінений завдяки появі Ісуса Христа новим заповітом, укладеним уже зі всіма народами з умовою служіння в «душі істини». Новий Заповіт визнається тільки християнами.

Варто відзначити особливе ставлення до Біблії і третьої світової релігії — ісламу. Хоча останній і не бере до свого вжитку ні Старого, ні Нового Заповітів, але загалом визнає їхню святість, чим пояснюється важлива роль персонажів обох частин (напр. Ібрахім — Авраам, Юсуф — Йосип, Іса — Ісус) в ісламських літературах, починаючи з Корану.

У Старому Заповіті розповідається про те, як Господь створив Всесвіт, про гріхопадіння людей, про історію Ізраїлю — народу Божого. Сюди ж входять Псалми — це пісні про Славу Господа і молитви до Бога, Книги Йова та ін. У Новому Заповіті йдеться про народження й життя нашого Спасителя — Господа Ісуса Христа, а також Його вчення, яке називається Євангеліє (*гр.* «Радісна Звістка»).

У Біблії розповідається не тільки про те, як відбулося гріхопадіння людини, її відлучення від Бога і засудження на вічну загибель, а й про Боже спасіння людства. У Новому Заповіті йдеться про те, як Господь послав на землю Свого Сина Ісуса Христа, щоб Він прийняв смерть за гріхи людей, наставив їх на шлях правди.

Поділяючись на Старий і Новий Заповіти, Біблія містить цілу систему творів. Так, *Старий Заповіт складається з:*

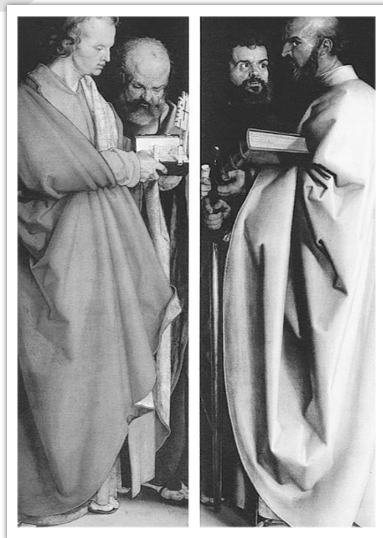
- 1) П'ятикнижжя Мойсеєвого (або Тори): Буття, Вихід, Левит, Числа, Повторення Закону;

- 2) історичних книг — Ісуса Навіна, або Книга Єгошуї, Книга Суддів, Книга Рут, дві Книги Самуїлові, дві Книги Царів, дві Книги Хронік, Книга Ездри, Книга Неємії, Книга Естер;
- 3) навчально-поетичних книг — Книга Йова, Книга Псалмів, або Псалтир, Книга приказок Соломонових, Книга Еклезіастова, або Проповідницька, Пісні над піснями;
- 4) пророцьких книг, що поділяються на книги малих пророків (Даниїла, Осії, Амоса, Овдія, Йони, Мехея, Наума, Авакума, Йоїла) і книги великих пророків (Ісаї, Єремії, Езекіїла, а також «Плач Єремії»).

Таким чином, Старий Заповіт побудований за чітко продуманою структурою, що надає йому властивостей універсальної книги: спочатку йде передісторія єврейського народу (П'ятикнижжя), далі історія, потім зібрані літературні пам'ятки й завершують першу частину Біблії книги пророцькі, у яких передбачається майбутнє.

Новий Заповіт побудований за схемою Старого Заповіту, але компоненти його інші.

1. Чотириєвангеліє (від Матвія, Марка, Луки, Івана) — розповіді учнів Ісуса Христа (апостолів) про народження, життя, подвиги, муки, смерть і воскресіння Вчителя. Важливо відзначити, що кожен із євангелістів, тобто авторів Євангелія («доброї звістки»), дає «свій» образ Ісуса: Ісус як син Божий (в Івана (Іоана)), Ісус як син людський (у Матвія), Ісус як цар (у Марка), Ісус як раб Божий (у Луки). Починаючи з Книги Езекіїла (у пророцтві про Божу колісницю) закріпилася тради-



А. Дюрер. Чотири апостоли (1526)

ція зображувати євангелістів з певними атрибутами: лев, змія, орел, ягня. У єврейській культурі вони означали чотири стони світу й символізували його повноту (сузір'я Бика, Лева, Орла та Водоля). За язичницькими віруваннями, саме вони визначали шлях до вічності, тобто заповідали кінець старого світу і початок нового. Так само чотири Євангелія провадять народи світу до пізнання Бога.

У Євангелії від Матвія основна увага приділена земному родоводу Ісуса Христа, його народженню і розп'яттю. Апостол наголошує на образів Ісуса як сина людського. Атрибут євангеліста Матвія — змія (або крилата істота).

Євангеліст Марко пропускає дитинство Ісуса, а зосереджує увагу на його зустрічі з Іваном Хрестителем, питаннях віри, вчинків Ісуса та його мужності. Марко посилається на свідчення апостола Петра, з яким він подорожував. Атрибут Марка — лев.

Лука, лікар за фахом, відомий своїми детальними описами, зокрема медичними. Починає свою розповідь про Христа з благовіщення — повідомлення Марії, що вона стане матір'ю Ісуса. Євангеліє Луки характеризується чіткістю і ретельністю. Саме тому, згідно з деякими інтерпретаціями, його символізує віл (ягня). У переказі Луки на перший план виходить мотив жертви (Ісус — раб Божий), а саме віл за єврейськими звичаями приносився в жертву Богові. І Господь, і Його Предтеча (Іван Хреститель) стали досконалою жертвою Богові. Іоан загинув за правду, адже вказував Іродові його гріх; Христос віддав своє життя як жертву за багатьох.

Євангеліст Іван (Іоан) сам себе називає учнем, якого Ісус любив; він був по правиці Господа під час Останньої вечери. З огляду на юний вік інші апостоли не сприймали його серйозно, однак саме Іван був з Ісусом у момент смерті. Він був свідком преображення на горі Тавор, він узяв Марію під свою опіку на Голгофі. Схоже, Іван багато спостерігав і слухав, а його Євангеліє символічне та сповнене богословського змісту. Для нього Ісус — передусім Бог. Євангеліст дуже багато місця при-

святив описові мученицької смерті та воскресіння Спасителя. Іван був тихим супутником з гострим поглядом і здатністю аналізувати, тому його знак — орел, який витає понад тим, що людське. Він — провісник другого пришествя Божого Сина на кінці часів. Іван перебував найближче до Господа, немов орел, що витає високо біля самого сонця, яке його не сліпить. Тож на основі Чотириєвангелія буття Ісуса постає у символічній формулі: «Як людина страждав, як лев переміг, як орел піднісся і як ягня був принесений у жертву».

2. Історична частина Нового Заповіту — це Діяння святих апостолів, тобто послідовників Христа. Наслідуючи приклад свого Вчителя, апостоли не повинні були володіти майном, їм не можна було залишатися на одному місці довше одного-двох днів і брати з собою в дорогу що-небудь, окрім хліба. Вони несли Його слово людям, віддаючи за це своє життя.

3. Книга послань, тобто ідеологічна частина Нового Заповіту (послання апостола Павла, Якова, Петра, Івана, Юди (але не Іскаріота(!))).

4. Пророцька книга «Об'явлення Івана Богослова», або Апокаліпсис — провіщення майбутнього.

Новий Заповіт складався протягом другої половини I ст. і початку II ст. н. е., а остаточно книги Нового Заповіту затверджено в 364 р. на Лаодикійському церковному соборі. Ті книги, які не визнав Лаодикійський церковний собор, назвали апокрифами.

Сучасні вчені, відділяючи історичне від фантастичного, користуються текстом Біблії як джерелом для історії народів Близького Сходу, для вивчення історії, релігії, мистецтва, літератури. Отже, Біблію треба розглядати і як звід літературних форм та жанрів літератури від XII ст. до н. е. й до IV ст. н. е. релігійного та світського змісту.

За жанровою характеристикою Біблія ввібрала в себе ритуальні та юридичні кодекси, хроніки, міфи, народні пісні, любовну лірику, приказки, фрагменти героїчних описів, народ-

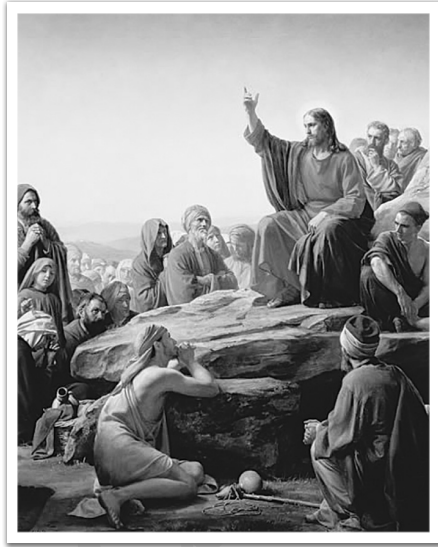
ні перекази тощо. Наприклад, I пісня Книги Еклезіаста, Книга приказок (приповісток, притч) Соломонових (19), Пісні над піснями (2–4), притча про Блудного сина чи доброго самарянина або сіяча та ін. Отож, і Старий, і Новий Заповіти мають аналогічне жанрове наповнення.

Ідейні стрижні Старого й Нового Заповітів — у викладі морального кодексу християнства: 10 заповідей Мойсея (Декалог) і Нагорна проповідь Христа.

Мойсей увійшов в історію як творець одного з найдавніших кодексів моральної поведінки, що отримав назву «Десять заповідей» (Декалог). Головна ідея Мойсея: шлях до людської злагоди та процвітання лежить у справедливому державному ладі та верховенстві закону. Установи Декалогу — «не вбивай», «не прелюбодій», «не кради», «не лжесвідчи» — увійшли в культуру як загальнолюдські вимоги й стали важливою складовою частиною моральних канонів християнства та ісламу. Слід мати на увазі, що закони Мойсея — це тільки закони Ізраїлю, і його ставлення до інших народів далеко від заповідей Декалогу (інші народи належить знищувати як ворогів). Такі тоді були часи, але ідеї справедливості, законності й сьогодні лежать в основі сучасних правових держав.

Нагірна проповідь Христа міститься в V–VII розділах Євангелія від Матвія і є синтезом морального вчення християнства. Провідна ідея проповіді — «етика серця» — найглибше виражає суть етики, що керується моральними нормами внутрішнього спонукання. Суть етики Христа можна висловити одним словом — любов. «Полюби Господа Бога твого усім серцем твоїм, і усією душею твоєю, і усією силою, і усім розумом твоїм. Се є перша і найбільша заповідь. Друга ж подібна їй: Полюби ближнього твого, як самого себе» (Мф., 22:37–39). Центральна ідея проповіді Христової — Царство Боже, яке близько, але тільки Бог знає його строк, тому люди повинні жити так, щоб завжди бути готовими предстати перед Богом. А це значить, що людина має назавжди обрати того, кому слідувати — Богу

чи Дияволу (добру або злу). Царство Боже також і царство Духа всередині нас, яке ми повинні відкрити й розвинути. Царства Небесного досягне тільки морально досконала людина. Стати таким може тільки той, хто слідує за Богом, прийнявши його як Батька. Добročинність сина — у виконанні волі Батька. «Я і Батько — одне», — сказав Ісус, зробивши цим переверот у людській свідомості: людина, яка звільнюється від свого страху за своє



К.Г. Блох. Нагірна проповідь (1877)

маленьке «Я» «і наповнюється Любов'ю до усього живого, стає творцем — Богом. Христос дав людям зовсім нове розуміння їхньої глибинної внутрішньої суті й життя. «Бог є любов» — такий головний заповіт Ісуса Христа.

Суть християнської любові:

— любов смиренна, тобто є служінням іншим людям, яке базується на принципі «не суди іншого»;

— любов діяльна, тобто проявляється у вчинках, які відповідають заповітам Христа;

— любов безкорисна, бо вона втрачає християнську якість, якщо обмінюється на вигоду, славу, насолоду тощо;

— любов до ворогів — найвище випробування християнської любові, й означає здатність пробачити їхні минулі злочинства.

Це ставлення, яке стає вище психологічних та душевних зв'язків, тільки воно відкриває шлях до подолання ворожнечі. Це Божа висота любові. Іншої можливості подолати насильство й установити злагоду між людьми немає.

Біблійна міфологія. Це міфологічні уявлення, поширені серед іудеїв і християн. У релігії давньоєврейського народу визнавався єдиний Бог, що сприймався у трьох вимірах, величинах, іменах — Елогіум (творча сила), Єгова (особа) й Адонай (владарювання у світі). Цей Бог — творець світу й людини — стежить, скеровує і виправляє світорух. Для здійснення своїх задумів він тримає незчисленну кількість янголів — осіб-духів, що є досконалішими від людей і створені людям, щоб сповіщати останнім його волю і виконувати на землі його повеління.

У Старому Заповіті янголи розташовані на ієрархічній драбині з 10 сходинок: кадошим (пресвяті), офамим (швидкі), оралим (дужі), шасмалим (полум'яні), серафими (іскри), малохим (посланці), елохим (божественні), бен-елохим (діти Божі), херувими (ангели-бики), ішим (одухотворені).

Папа Григорій I розподілив янголів на три ієрархії — вища, середня і нижча. Кожна з ієрархій поділена на три лики:

— вища ієрархія складається із серафимів (людиноподібні, шестикрилі), херувимів (шестикрилі істоти, тіло яких покрите очима) і престолів (на них возсідає Господь);

— середня ієрархія включає таких осіб, як Панування, Влада й Сила;

— нижча ієрархія — начала, архангели і янголи. Із біблійних переказів відомі імена архангелів: Михаїл, Гавриїл, Рафаїл, Уриїл, Салатиїл, Єремїїл.

Така «класифікація» янголів поширена і в християнстві.

Янголами (духами) є тільки ті, що виконують волю Єгови й служать йому. Ті ж, що пішли за Люцифером (Сатаною, Вельзевулом), який повстав проти Бога — ниці або палі (від «упасти», тобто з небес на землю) янголи. Люцифер став князем земного світу й втіленням земної сили, супротивної світлій Божій. Був скинутий у пекло, а ниці янголи зробилися злими, нечистими бісами. Це вчення було розвинуте і надалі богословами Нового Заповіту; так до імені Люцифера додалося і «Антихрист».

Бернар Клервоський пояснює, що після падіння Люцифера та його воїнства Бог відновлює втрати у Небесному Царстві введенням до нього праведних людей. Причому останні стають вищим ангельським чином, так як саме серафими повстали свого часу проти Бога. Замість Люцифера, що втратив свою божественність, Богу представлена Діва Марія, яка вознеслась над своєю людською природою. Данте в «Божественній Комедії» навіть уточнює, що десята частина янголів одразу після створення відпала і саме для цієї втрати був створений рід людський. Отже, між ангельським і людським світом існує ніби двобічний зв'язок: янголи можуть втрачати свій статус, а люди, навпаки, набувати їхнього чину, не порушуючи у такий спосіб гармонію неба.

Отже, людина стає сферою боротьби світлих (добрих) і темних (злих) сил, Божого й диявольського. Відповідно до цього було створене поняття пекла і раю. Рай — обитель душ праведних померлих людей, а пекло — грішних, лихих. Рай (з *гр.* «закритий сад»), за Старим Заповітом, розміщувався на землі, у країні Едем. А така міфологічна категорія, як рай небесний — місце, уготоване Богом, де оселяються душі праведників та святих після смерті, — з'являється тільки в Новому Заповіті.

Отже, людина входить у контакт із Богом чи безпосередньо, чи через ангелів, але відкривається Бог не кожному, а тільки родоначальникам або так званим патріархам народу. Через те був створений відповідний культ, а значить з'явився стан посередників між Богом і людьми серед людей — священники на чолі з першосвященником. Особливий клас складали й так звані пророки (проповідники й віщуни).

Відповідно до біблійних міфологічних уявлень у євреїв складалася і своєрідна форма правління — т. зв. теократія, богоправління: верховний глава й цар народу — Єгова, земні царі мають здатність до особливого спілкування з Богом. Також Бог обирає собі в служіння людей із надприродною силою — героїв, на яких сходить «дух Господній». Наприклад, Самсон, Давид.

Щоправда, на відміну від античної міфології, у біблійній культ героїв розвинений мало.

Міфологія Нового Заповіту, тобто міфологія християн, чимало запозичила від іудейської. Так, поняття Бога сприймаються триєдино і має здатність втілюватися в людині (як, наприклад, у Христі). Бог — єдиний носій благості й могутності, відносно якого всі істоти та речі є ним створені. Бог складає суть себе у собі (Бог-отець), у Святому Духу й у сині (Ісусі Христі). Для ідеї боговтілення Бог обрав земну жінку (Мати Божа) — міф про непорочне зачаття. Образ Матері Божої, Богородиці пов'язаний з міфологічними образами Богині-землі, Богині-матері. Боговтілення є формою зв'язку Бога з людьми (через сина).

Син (Ісус) поширював свою моральну науку серед апостолів — обраних із людей, які з розповсюдженням християнства перетворилися на святих, які чудодіють лише після смерті, тобто стають посередниками між живим світом та Богом за допомогою духів (померлих людей, що відзначалися добродійним життям). З розвитком християнства культ святих розширився і набув особливого значення для християнської міфології. Святий — це образ людини, що безпосередньо контактує з Богом. На цій основі постала серія оповідань про Ісуса Христа, апостолів і святих. Ці оповідання є канонічні (визнані) й апокрифічні (невизнані). Апокрифи також значною мірою впливали на розвиток християнської міфології. Досвід, втілений і зафіксований у Біблії, збагатив народну мудрість, вплинув на розвиток літератури, образотворчого мистецтва, філософської думки.

Біблійні мотиви у світовій літературі. Історія світової літератури знає багато прикладів художньої інтерпретації біблійних сюжетів — від переказів-парафразів до вільних обробок. Частина їх залучалася до церковного вжитку, наприклад проповіді та окремі богослужбові тексти. Найдавнішим літературним твором на біблійну тему вважається драма II ст. до н.е. «Вихід», стилізована автором іудеєм Єзекіїлем під античну тра-

гедію. Останні століття до н. е. та перші століття н. е. ознаменовані появою численних апокрифів, у яких імітувався біблійний стиль, але відчувався вплив фольклорних, міфологічних і художніх мотивів.

Середньовічні обробки біблійних тем зберігали зв'язок із поетичними формами античності, але біблійна поезія потрапляла до культової сфери, особливо у Візантії (кондаки Романа Солодкоспівця, «Великий канон» Андрія Критського). Окремо слід зазначити особливе місце біблійних мотивів у творчості одного з провісників Ренесансу, поета й містика Данте Аліг'єрі. Становлення романтизму ознаменувалося осмисленням психологічних, філософських та соціальних проблем через звернення до трагічних, конфліктних сюжетів Біблії. Рецепція біблійних мотивів й образів триває і донині. Її історія та особливості є окремою темою дослідження.

СЛОВНИЧОК ВИСЛОВІВ БІБЛІЙНОГО ПОХОДЖЕННЯ

Агнець Божий; Адамове ребро; Адамові діти; Азазель; антихристова печать; берегти як зіницю ока; Агасфер; блудний син; піднявся брат на брата; Вавилонське стовпотворіння; Валаамова ослиця; випити чашу до дна; відділяти кукіль від пшениці; вовк у овечій шкурі; влити нове вино у старі міхи; Всевидяще Око; воскресіння Лазаря; допотопний; геєна огненна; Голгофа; Голіаф; голос волаючого в пустелі; грона гніву достигли; десять заповідей; юдоль печалі; сади Едему; єгипетська неволя; закопати талант у землю; замість хліба дати камінь; смертю смерть поupati; земля еси і зійдеш у землю; золоте теля; плач Єремії; ієрихонська труба; ім'я їм — леґіон; Іон многостраждальний; Йосип Прекрасний; Ірод; Содом і Гоморра; соляний стовп; дружина Лота; Самсон і Даліла та ін.

ЗАПИТАННЯ ДЛЯ ПЕРЕВІРКИ ЗАСВОЄННЯ ТЕМИ НА САМОСТІЙНЕ ОПРАЦЮВАННЯ

1. *Біблія складається з:*
 - а) Старого Заповіту й Тори;
 - б) Старого й Нового Заповітів;
 - в) Старого Заповіту та Євангелія;
 - г) чотирьох Євангелій і Тори.
2. *Твори, які не були включені Лаодикійським церковним собором до Нового Заповіту, називаються:*
 - а) легендами;
 - б) переказами;
 - в) апокрифами;
 - г) агіографіями.
3. *Автори Біблії проживали в таких частинах світу:*
 - а) Європа, Азія, Африка;
 - б) Європа, Азія, Америка;
 - в) Америка, Європа, Африка;
 - г) Африка, Азія, Австралія.
4. *Тора (П'ятикнижжя Мойсеєве) складається з книг:*
 - а) Буття, Вихід, Левит, Числа, Повторення Закону;
 - б) Об'явлення Іоана Богослова, Вихід, Левит, Числа, Повторення Закону;
 - в) Буття, Левит, Числа, Повторення Закону, Плач Єремії;
 - г) Буття, Вихід, Книга Еклезіаста, Числа, Повторення Закону.
5. *Символом якого автора Євангелія (євангеліста) є лев?*
 - а) Марка;
 - б) Матвія;
 - в) Івана;
 - г) Луки.
6. *Історичною частиною Нового Заповіту є:*
 - а) Чотириєвангеліє;
 - б) Книга діянь апостолів;
 - в) Послання апостола Павла;
 - г) Апокаліпсис (Об'явлення Іоана Богослова).

7. *Частина Біблії, у якій є зразки інтимної лірики.*
 - а) Давидові псалми;
 - б) притчі Соломонові;
 - в) Пісні над піснями;
 - г) Книга Еклезіаста.
8. *Книги Біблії, у яких провіщують майбутнє.*
 - а) Об'явлення Іоана Богослова, книги малих і великих пророків;
 - б) Об'явлення Іоана Богослова та Повторення Закону;
 - в) Чотириєвангелія і Плач Єремії;
 - г) книги малих і великих пророків та Давидові псалми.
9. *За Старим Заповітом, рай розташований:*
 - а) біля Єрусалима;
 - б) на небі;
 - в) над Чистилищем;
 - г) на землі, в Едемі.
10. *Декалог (10 заповідей Мойсея) і Нагорна проповідь Христа — це:*
 - а) історія створення світу;
 - б) моральний кодекс християнства;
 - в) навчально-поетичні книги;
 - г) історія виходу євреїв із єгипетського полону.
11. *Вставте з наведеного переліку пропущені слова у фразі про Ісуса: «Як <...> страждав, як лев <...>, як орел <...> і як <...> був принесений у жертву».*
 - а) Людина... переміг... злетів... ягня;
 - б) цар... бився... піднявся... ягня;
 - в) людина... грізний... величний... дар;
 - г) людина... переміг... піднявся... коштовність.
12. *Який вислів біблійного походження має значення «втілення вищого ступеня гріховності»?*
 - а) Каїн і Авель;
 - б) Єва і Змії;
 - в) Содом і Гоморра
 - г) Давид і Голіаф.
13. *Який із цих висловів походить із притч Соломонових?*
 - а) Закопати талант у землю;
 - б) сад едемський;

- в) соляний стовп;
г) земля обітована.
14. Який із висловів біблійного походження є ознакою кінця світу?
- а) Відділяти кукіль від пшениці;
б) гнати крамарів з храму;
в) піднявся брат на брата;
г) випити чашу до дна.
15. *Ім'я Агасфера асоціюється з:*
- а) першим злочинцем на землі;
б) віровідступником;
в) проклятим вічним блуканням;
г) слугою Антихриста.

ТЕМА 10. ЛИЦАРСЬКА ЛІРИКА

Жанри, проблематика й поетика лицарської лірики

Усю куртуазну літературу умовно поділяють на лірику і роман. Лірика виникла спочатку в південних районах Франції, зокрема у Провансі (звідси й назва лірики «провансальська»), а потім поширилася на півночі Франції та Німеччині. Вона мала пісенно-музичний характер. Поет був автором слів і музики, а нерідко виконавцем й акомпаніатором самому собі. У Провансі цехова назва поетів була трубадури (від «винаходити», бо ви-



Трубадури. Мініатюра XIII ст.

найшли риму). На півночі Франції їх називали трувери (від «вигадувати»), а в Німеччині — мінезінгери («співці кохання»). Соціальний склад труверів досить строкатий. Тут були навіть короновані особи, такі як король Річард Левове Серце, гра-

финя Марія Шампанська, герцог Бульйонський та ін. Але зазвичай співці перебували на службі в замку магната, де високо цінували талант та мистецтво складати вірші, і входили до складу оточення того чи того феодала. У творчості трубадурів відчутний авантюрний дух епохи: нерідко автори й виконавці брали участь у хрестових походах. Серед трубадурів як виконавці були й професійні співці — жонглери. Цікаво, що серед представників куртуазної лірики чимало жінок. До нас дійшло 460 імен трубадурів, із яких 30 — жіночих. Але це жінки знатного походження: графиня де Діа, Клара Андузька, Марія де Вентадорн, Марія Французька та ін.

Типологічні паралелі куртуазної лірики знаходимо в низці літератур Сходу — Китаї, Японії, Ірані, — але найбільш близькою є арабська любовна лірика IX–XII ст.

На відміну від героїчного епосу з домінантною громадянською тематикою, у куртуазній поезії наголошується на емоційно-чуттєвих аспектах буття. Якщо епос був демократичний за своїм характером, то куртуазна поезія — тісно пов'язана з інститутом лицарства. Куртуазна лірика була виявом анти-аскетичних прагнень, і в ній, на думку вчених, «вперше було поставлене питання про самоцінність почуттів і знайдена поетична формула кохання». Отже, провідні теми куртуазної лірики: подорожі та пригоди лицарів, історії кохання до Прекрасної дами, у яких ідеалізували феодалний лад і дворянську верхівку.

Жанри лицарської лірики. Найбільш ранні жанр — це верс (вірш), канс (пісня), пасторела (пастуша пісня), альба (світанок). Вони були пов'язані з фольклорною традицією. Надалі, як і вся середньовічна література, лірика трубадурів створювалася у межах сталих традицій і формул. Кожен жанр був тісно пов'язаний із певним змістом, темою і мав свій «арсенал» стереотипних засобів — дослідники називають їх «кліше», «матрицями», «ключовими словами». Індивідуальність поета виявлялася у прагненні створити нові метричні або строфічні варіанти,

у новизні мелодії, у мистецтві сполучення слів і наповненні їх новим змістом. При такій регламентації тільки найбільш талановитим вдалося виділитися із загальної маси й виявити власну манеру та стиль.

Канцона (прованс. *cansos* — пісня) — вишуканий та оригінальний за будовою вірш, головним чином на любовну тему. Оспівується добродійність дами, причому опис майже виключно поняттєвий: акцент на її освіченості, привітності, гарних манерах тощо. У жанрі канцони виступали Бернарт де Вентадорн, Джауфре Рюдель, творчість яких високо цінували романтики.

Наприклад, канцона Бернарта де Вентадорна:

*Вже не повернусь я, друзі, в рідний дім.
В наш Вентадорн: вона гордує мною.
Де ждав її дарма в огні палкім,
Для мене більш нема там супокою.
Її любов — я винен лиш у тім,
І лиш за те я у краю чужім
Вік мушу жить, покинутий журбою.*

.....
*Я шлю в Прованс свої нові пісні.
Любові в них і радості чимало.
Вкладаю я в слова свої гучні,
Чого мені в житті не вистарчало.*

(Пер. М. Терещенка)

Здрібніла форма від канцони — це *канцонета*. Провідною темою для цього жанру, як і для *романсу*, стала тема ідеального (платонічного) кохання. Особливістю романсу є те, що це ліро-епічна поезія, написана від імені автора.

Натомість *альба* (прованс. *alba* — світанок) — пісня ранкової зорі — відхиляє платонічний тип кохання. Жанр прославляє щасливу взаємну любов. Це так звана ситуаційна поезія: лицар таємно проникає до дами, а друг (зброєносець), який стоїть до ранку на чатах, попереджає коханців про наближен-

ня світанку. Лицар має покинути даму, щоб не скомпрометувати її. Особливість жанру: розповідь від імені чатового про любов лицаря і красу дами; у рефрені кожної строфи повторюється слово «зоря» або «світанок» (alba). Жанр-антитеза до альби — *серена* (від. *it. serena* — «нічна прохолода») — вечірня пісня кохання, пісня виклик (прототип серенади). У кінці кожної строфи серени трубадур повторює слово «вечір» (sera).



*Жінки-трубадури.
Мініатюра XIII ст.*

Але куртуазна лірика не обмежувалася тільки любовною тематикою. *Сирвента*, або *сирвентес* (прованс. *servis* — «служити», пісня прихильника) — пісня на політичні та суспільні теми. У ній могли міститися відгуки на сучасні проблеми. Ще одне призначення сирвенти — заклик до бою. За легендою, своїми войовничими віршами Бертран де Борн розпалював феодальні чвари й міг посварити навіть батька з дітьми.

*Люблю травневий світлий час
І ніжні квіти весняні,
Люблю, коли чарують нас
Пташині радісні пісні,
І тішусь я красою
Рясних наметів і шатрів,
Розкиданих серед лугів,
Де гасла ждуть до бою
Ряди уславлених полків,
І вершників, і скакунів...*

Б. Ярхо називав Бертрана де Борна «царем сирвенти», а Данте, навпаки, осуджував поета за те, що його твори сіяли ворожнечу між родичами, тому й «розмістив» його у Пеклі своєї «Комедії».

Були популярними й моральні сирвенти — твори переважно гібелінського спрямування проти папства. Римська церква в таких творах називається «коронованою гадюкою». Представник сирвенти Гільйом Фігейра наголошував: *«Риме, ти робиш багато за гроші підлости і злочинів і не боїшся Бога...»*

Хрестова пісня — заклик до хрестового походу. Окрім того, у хрестовій пісні могла бути розповідь про від'їзд лицаря, прощання з дружиною, розповідь про хрестовий похід, оплакування загибелі короля тощо. Щоправда, тренічна (від гр. «тrenoс» — погребальна пісня) традиція, відома ще з античності, відображена в спеціальному жанрі *плянг* (плач) — оплакування померлого чи загиблого героя, якого автор наділяє позитивними якостями. Важливо відзначити, що хвалебні пісні про окрему особу траплялися дуже рідко. Зате була *пісня ганьби*, що містила глузливі саркастичні слова та образи: *«Безчесний графе, чорту будь слугою...»*

Особливе місце в лицарській поезії посідають жанри *дебатів* (словесна суперечка як аналог збройного поєдинку). Розрізняються кілька підвидів:

— парімена — віршована суперечка, де позиції сторін визначено наперед;

— тенсона (тенсона) — вільний діалог, віршована розмова або диспут на любовну, поетичну чи філософську тему. Тенсона містить поради з галузі куртуазної любовної казуїстики;

— джок-партіт — поетичні дебати трьох і більше осіб.

І останні жанри, близькі до народної поезії, — *пасторела* — лірична пісня, яка зображує зустріч лицаря з дівчиною-пастушкою. Іноді дівчина піддається на вмовляння лицаря, а потім гірко плаче. Але здебільшого це дуже дотепний поетичний діалог. Пастушка, вірна своєму другові простому се-

лянину, глузливо відхиляє залицяння лицаря. Добре відомі пасторели Маркабрюна, трубадура-плебея, який, зневажливо ставлячись до платонічного схиляння перед дамою, оспівував красу й скромність простої дівчини.

Із народними піснями та травневими обрядами пов'язана *балада* — спочатку танцювальна пісня. Її тема — прославлення радості любові, краси природи, «королеви» весни.

До віршованих жанрів куртуазної лірики слід долучити й прозовий — коротка біографія (справжня чи вигадана) автора куртуазної поезії. До нас дійшла збірка «Біографія трубадура». Зокрема, історія про залюбленого в не бачену ніколи принцесу Мелісанду трубадура Рюделя, який помер, вирушивши в хрестовий похід, щоб зустрітись із коханою. Вона, дізнавшись про його смерть, постриглася в черниці. Історія вже згаданого трубадура Бертрана де Борна, розпалювача ворожнечі між королем Англії і його сином. Чи печальна історія трубадура Гільєма де Кабестаня, вбитого ревним чоловіком, за наказом якого серце трубадура засмажили й дали з'їсти дружині. Коли вона дізналася, що це була за страва, то зі словами: «Після такої смачної страви я вже нічого більше не їстиму», викидається із замкового вікна й розбивається на смерть. Цей сюжет пізніше опрацював Дж. Боккаччо в одній з оповідок «Декамерону».

У поетиці куртуазної лірики розрізнялися три стилі: «ясний стиль» (легкозрозумілі вірші); вірші з вишуканою лексикою, з рідкісними римами; «темний стиль» (вірші в «герметичному» стилі, що потребують певного ключа для розшифровки).

Отже, лицарська лірика відзначалась багатством жанрів і тем. Разом із лицарським романом вони витворили цікаве явище середньовічної літератури, у якому відбито звичаї і мораль лицарського стану. Та найважливіше те, що в лицарській ліриці було запропоновано нову філософію кохання.

ЗАПИТАННЯ ДЛЯ ПЕРЕВІРКИ ЗАСВОЄННЯ ТЕМИ НА САМОСТІЙНЕ ОПРАЦЮВАННЯ

1. Авторів і виконавців лицарської лірики на півдні Франції називали:
 - а) трубадурами;
 - б) труверами;
 - в) мінезінгерами;
 - г) жонглерами.
2. Жанр лицарської лірики, який виконували як пісню-виклик на вечірнє побачення.
 - а) Пасторела;
 - б) тенсона;
 - в) серена;
 - г) альба.
3. Жанр лицарської лірики, для якого характерне повторення у різних варіантах фрази «сонце зійшло» або «зоря», «світанок».
 - а) Канцона;
 - б) тенцона;
 - в) альба;
 - г) серена
4. Жанр лицарської лірики, у якому відображається заниження пафосного образу лицаря і з'являються соціальні мотиви.
 - а) Альба;
 - б) тенсона;
 - в) пасторела;
 - г) канцона.
5. Жанр лицарської лірики, у якому головною є дискусія навколо політичних чи філософських питань.
 - а) Сервента;
 - б) тенсона;
 - в) пасторела;
 - г) канцона.
6. На відміну від традиції трактувати кохання в античній літературі, у лицарській ліриці кохання до Прекрасної дами — це:
 - а) об'єкт марнославлення лицаря;

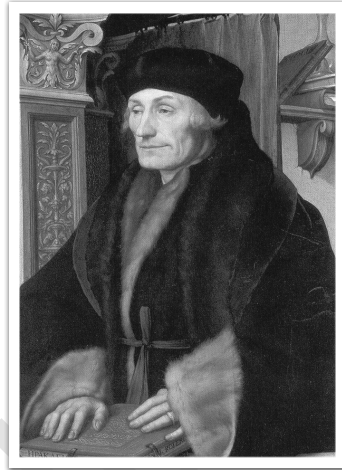
- б) спосіб пізнання істини;
 - в) форма земних страждань;
 - г) привід для самоаналізу.
7. *Оспівуючи Прекрасну даму, автор лицарської лірики акцентував на її:*
- а) вроді;
 - б) знатності;
 - в) чеснотах;
 - г) вірності королю.
8. *«Темний» і «світлий» стилі в лицарській ліриці — це стилі:*
- а) різних періодів розвитку;
 - б) різних за соціальному складом слухацьких (читацьких) аудиторій;
 - в) півдня Франції і півночі Франції;
 - г) провансальської лірики й мінезангу.
9. *Чи були серед авторів лицарської лірики жінки?*
- а) Ні, не було;
 - б) були, але лише в Німеччині;
 - в) були, але лише знатні;
 - г) були, але лише дружини королів.
10. *Бертран де Вентадорн і Джауфре Рюдель найбільше славились у жанрі:*
- а) альба;
 - б) тенсона;
 - в) пасторела;
 - г) канцона.
11. *Тема платонічного (ідеального) кохання — це:*
- а) тенсони;
 - б) канцони;
 - в) канцонети;
 - г) альби.
12. *Данте осуджував у своїй «Комедії» Бертрана де Борна за те, що:*
- а) його називали королем сирвенти;
 - б) він належав до партії чорних гвельфів;
 - в) своїми творами він розпалював міжусобні й родинні чвари;
 - г) він належав до поетів, які знеславлювали жінок.

13. *Оплакування померлого чи загиблого героя, якого автор наділяє позитивними якостями, тема такого жанру, як:*
- а) тенсони;
 - б) канцони;
 - в) хрестова пісня;
 - г) плянг.
14. *«Біографія трубадура» — це:*
- а) прозовий збірник вигаданих чи реальних біографій трубадурів;
 - б) пародія на вірші трубадурів;
 - в) наукове дослідження біографій авторів і виконавців лицарської лірики;
 - г) віршований твір з елементами біографії трубадурів Рюделя, Бертрана де Борна, Гільєма де Кабестаня.
15. *Словесна суперечка як аналог збройного поєдинку втілена в таких жанрах:*
- а) парімена, тенцона, джок-партіт;
 - б) тенцона, канцона, сирвента;
 - в) джок-партіт, парімена, пасторела;
 - г) альба, серена, парімена.

ТЕМА 11. ЕРАЗМ РОТТЕРДАМСЬКИЙ «ПОХВАЛА ГЛУПОТІ»

Становлення гуманістичного світогляду Еразма Роттердамського почалося в дитячі роки й пов'язано з перебуванням в Девентерській школі «братів спільного життя», де він уперше стикнувся з двома вирішальними для всього його подальшого життя духовними рухами — гуманізмом і «новим благочестям». Багато що у світовідчужанні Еразма — не тільки в богословських його принципах, але й ширше, у філософських поглядах, — пояснюється впливом саме цього періоду часу.

Надалі секуляризація мислення сталася під впливом італінізованого французького гуманістичного руху в Парижі, де Еразм навчався з 1492 до 1499 р. Вирішальними у формуванні поглядів великого гуманіста стало перебування його в Англії у віці 30 років, де він познайомився з передовими мислителями Томасом Мором і Джоном Колетом. До 32 років світогляд Еразма Роттердамського-гуманіста було сформовано повністю.



*Г. Гольбайн Молодший.
Еразм Роттердамський
(1523)*

Еразм народився в ніч з 28 на 29 жовтня 1469 р. у голландському місті Роттердам, який входив тоді складу герцогства Бургундського. Ім'я «Еразм» — із грецької «улюблений» або «бажаний»; латиною «бажаний» — «desiderius». У дорослому житті письменник приєднає латинський варіант до свого імені й прізвища за назвою міста і стане відомим світу як Дезідерій Еразм Роттердамський. Він був позашлюбною дитиною священника, його мати — служниця. Пляма «незаконного» походження завдавала людині важкої утрати як етичної, так і цілком матеріальної, перешкоджаючи кар'єрі, особливо духовній. Папа Юлій II у 1506 р. особливою грамотою (бреве) звільнив Еразма від усіх канонічних обмежень, що накладалися на нього як на народженого поза шлюбом. У 1517 р. Лев X підтвердив це рішення.

У віці чотирьох років хлопчика віддали в школу в місті Гауда, потім він навчався в Хертогенбосі. Був вченим секретарем єпископа єпархії Камбрейської Генріха Бергенського, разом із ним відвідав Рим. Пізніше став студентом богословського факультету Паризького університету. Тут Еразм вперше безпосередньо стикнувся з традиціями італійського гуманізму й актив-

но спілкувався з французькими гуманістами. До весни 1499 р. залишався паризьким студентом, живучи не стільки на мізерну стипендію Генріха Бергенського, скільки приватними уроками, викладаючи загальноосвітній курс наук «семи вільних мистецтв». Проте для того, щоб навчати у згоді з новими поглядами, були потрібні й нові підручники. Еразм шукав мецената, аби видати власні посібники. Таким меценатом став четвертий лорд Маунтджой. Саме він у травні 1499 р. відвіз Еразма до Лондона. Пів року перебування в Англії виявилось надзвичайно важливим для подальшої долі, перш за все — зустрічі з Т. Мором і Дж. Колетом. Латина, як універсальна мова середньовіччя, знімала мовні бар'єри. Вплив Т. Мора на долю і творчість Еразма був надзвичайно важливим. Еразм і Т. Мор доповнювали один одного, утворюючи єдину «досконалу людину», «вінець природи». Страта Т. Мора відповідно стане для Еразма важкою втратою.

Інтерес Еразма до релігії, до її внутрішнього змісту, до книг Священного Писання як до джерела особистого благочестя був постійний. Відновлення ним справжніх текстів Нового Заповіту й творів «отців церкви» зробило величезний вплив на наукову критику Біблії, що мало неабияке значення для відродженого вільнодумства в масштабах всієї Європи. У вченому середовищі його й відмітили, і оцінили. Дослідники наголошують на тому, що, «не залишився б Еразм в богослів'ї, надавши перевагу філологу і літератору, не було б ні «Похвали Глупоті», ні інших творів, якими захоплюється сьогоднішній читач, зараховуючи їх до сфери художньої літератури».

Окрім того, Еразм усе життя писав вірші. Відомо 136 віршів, серед яких елегії, оди, епітафії, пеани, ямби. Тематика творів: від пасторально-любовної лірики до високого релігійного словословлення. Улюбленим метром був елегійний дистих.

«*Похвала Глупоті*» («*Morlae Encomion*») — головний твір Еразма Роттердамського. Задум її виник під час подорожі мислителя з Риму до Англії, де він гостював у Т. Мора, якому й при-

свячено твір. Сатира була написана протягом кількох днів, побачила світ у 1511 р. і мала великий успіх: була надрукована в декількох тисячах примірників і перекладена багатьма європейськими мовами.

За жанром — це пародійний панегірик, спрямований проти середньовічного устрою життя. Жанр «похвала» належав до літературних традицій античності, як-от: «Похвала Бусиріду» — міфічному царю-лиходію, «Похвала смерті», «Похвала миші», «Похвала лисині» тощо. Тема глупоти проходила крізь усю поезію, мистецтво й народний театр XV–XVI ст.

Твір мав чітку *архітектоніку*. Він складався з передмови, у якій автор з'ясовував свій намір — висміяти все потворне й кумедне в людському житті; вступу, де Глупота за кафедрою в позі вченого з блазнівським ковпаком на голові оголосила тему, представила аудиторію й ознайомила слухачів зі своїм родоводом та оточенням; 2-х частин і висновку.

У першій частині розкривалася загальнолюдська влада Глупоти в житті й природі людини, яка стала основою радощів, всілякого процвітання й щастя; у другій описувалися різні її види і форми в суспільстві — від нижчих прошарків до вищих кіл, а також містилась нищівна критика всього укладу середньовічного життя.

Оповідь велася від імені Глупоти, яка у хвалебному слові називала себе найбільшою добродійкою роду людського. Головна героїня носила ім'я Морія (з *гр.* «глупота»). Вона ображена на те, що люди не змогли гідно вшанувати її, тому вирішила зробити це сама. Морія представлена у двох образах — як нерозуміння і як природний чуттєвий первень. Вона — дочка бога багатства Плутоса й безтурботної німфи Неотеси (Юність). Глупота зачата в стані похмілля. Випестили її чарівні німфи: Мете — п'янкість і Апедія — невихованість. Народилася Морія на тих Щасливих островах, де не сіють, не орють, а в житниці збирають. Рідна се-

стра Морії і служниця Філавтія — Самовихваляння. Оточена вона слугами, серед яких Аноія (Безрозсудність), Колакія (Улесливість), Лета (Забудькуватість), Місопонія (Лінощі), Комос (Насолода), Нігретос — Гіпноз (Непробудний Сон), Трюфе (Зажерливість). Із допомогою цих вірних слуг Глупота підкорила увесь людський рід. Вона віддавала накази навіть імператорам.

Морія не була дурною, вона мала тверезий розум і неабиякий життєвий досвід. Серед клеветів Глупоти граматики, юристи, обмежені ритори, письменники-плагіатори, правознавці-крутії, довгобороді філософи, марнославні поети, астрологи-шарлатани, купці, майстри схоластичної культури. Особливе місце займали богослови, ченці, які стали опорою феодално-католицької реакції. Автор різко критикував облудну набожність в її надмірному культі ікон і молитов, таврував зловживання у відпущенні гріхів; насміхався над безглуздими проповідниками церкви, невихованими, грубими, безсоромними ченцями; висміював феодальну верхівку суспільства, яка вихвалялася своїм походженням. Королі й дворяни розважалися і думали про особисту користь, замість того, щоб вирішувати державні проблеми, опікуватися загальним добром. Придворні сановники потурали сумнівним уподобанням королів, намагалися перевершити одне одного в підлабузництві, плазуванні, розкоші й гультьяйстві. Вище духовенство — єпископи, кардинали й навіть Папа Римський — далекі були від скромності й убогства апостолів. Первосвященники хизувалися розкішшю, заради зміцнення римської курії готові були пролити людську кров. Нижче духовенство, наслідуючи їх, обкрадало своїх одновірців. Автор виступив проти світу буржуазного поборництва, який не менш ворожий народу, ніж світ феодального свавілля.

Без Глупоти жодний зв'язок не був би міцним і повним: народ не зміг би довго терпіти свого правителя, господар — раба, служниця — господиню, учитель — учня, дружина — чоловіка, квар-

тирант — хазяїна. Ідеальне щастя — найвища форма божевілля. Глупотою уражена не тільки велика кількість людей, а й цілі народи. Британці відзначалися винятковою пристрастю до тілесної краси, музичного мистецтва й гарного стола. Французи приписували собі приємну ввічливість, італійці привласнили першість у створенні вишуканої літератури та красномовства, тому й не вважали себе варварами. Морія для автора — синонім мудрості, бо «Похвала Глупоті» — це похвала розуму життя.

Отже, «Похвала Глупоті» своєрідно синтезує античні та середньовічні традиції, переосмислюючи й по-новому актуально використовуючи їх. Так виникає новий жанр гуманістичної пародії, на ґрунті якого постала плідна традиція.

ЗАПИТАННЯ ДЛЯ ПЕРЕВІРКИ ЗАСВОЄННЯ ТЕМИ НА САМОСТІЙНЕ ОПРАЦЮВАННЯ

1. Відповідно до змісту твору, кому личить бути окличником власних заслуг?
 - а) Розумникам;
 - б) глупоті;
 - в) мудреця;
 - г) софістам.
2. Як греки величають Глупоту?
 - а) Софія-мудрість;
 - б) Стультиція-глупота;
 - в) Морія-дурість;
 - г) Премудра Мінерва.
3. Яка частина тіла, попри всі намагання дбайливо приховати Глупоту, її видає?
 - а) Очі;
 - б) руки;
 - в) ніс;
 - г) вуха.

4. *Який із періодів життя не часто мудрує і рідко коли супитьсся?*
 - а) Дитинство;
 - б) юність;
 - в) зрілий вік;
 - г) старість.
5. *Для якого віку характерна втрата здорового глузду й нерозумна поведінка?*
 - а) Дитинства;
 - б) юності;
 - в) зрілого віку;
 - г) старості.
6. *Хто спроможний затримати швидкоплинну молодість і віддалити старість?*
 - а) Софія-мудрість;
 - б) Стульгиція-глупота;
 - в) Морія-дурість;
 - г) Премудра Мінерва.
7. *На думку кого, той, хто керується розумом, — мудрий, а хто почуттям — дурний?*
 - а) Глупоти;
 - б) мудреців;
 - в) стоїків;
 - г) Платона.
8. *Глупота — це характерна ознака:*
 - а) жіночої статі;
 - б) чоловічої статі;
 - в) дітей;
 - г) юнаків.
9. *Чого не існує без Глупоти?*
 - а) Взаєморозуміння;
 - б) щастя;
 - в) дружби;
 - г) миру.
10. *Хто це: «... і в громадських справах недосвідчений, і поводитьсся не так, як усі»?*
 - а) Мудрець;

- б) філолог;
- в) глупота;
- г) філософ.

11. Які існують дві найголовніші перешкоди на шляху до пізнання речей?

- а) Пристрасть і лінь;
- б) сором і страх;
- в) страх і сумнів;
- г) сумнів і сором.

12. Для кого ганьби взагалі не існує, або її просто не відчують?

- а) Філологів;
- б) філософів;
- в) мудреців;
- г) дурнів.

13. Хто це: «завжди голодні й брудні, безвихідно сидять у своїх <...> в'язницях чи катівнях»?

- а) Філософи;
- б) філологи;
- в) поети;
- г) риторичи.

14. У яких диспутах Глупота охоче брала участь?

- а) Теологічних;
- б) філологічних;
- в) філософських;
- г) придворних.

15. Хто з перелічених менш зобов'язаний Глупоті?

- а) Поети;
- б) риторичи;
- в) письменники;
- г) філософи.

ТЕМА 12. ФАБЛЬО Й ШВАНКИ ЯК САТИРИКО-ДИДАКТИЧНІ ЖАНРИ МІСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Передумови виникнення фабльо та шванків

Міська література була представлена лірикою, яка раніше з'явилася у Франції, зокрема в північних та північно-східних промислових районах. Утворювалися об'єднання поетів-міщан зі своїм статутом, постійним головою, якого називали князем, систематичними поетичними змаганнями. У цій поезії частково збереглися форми й техніка лицарської лірики, які були пов'язані із зовсім іншим змістом. Культ Прекрасної дами змінився поклонінням Богоматері, яка оспівувалася як ідеальна кохана, а кодекс лицарської гідності — на кодекс доброчинності. Культивувалася пастораль, проте центр уваги було перенесено з моменту упадання лицаря за пастушкою на змалювання простого радісного життя пастухів на лоні природи. У тенсо-ну проникли мотиви тривіальності й жартівливості. Ця поезія стала більш доступною і простою, у ній частіше траплялися теми буденного життя.

Явищем літератури XII–XIII ст. стала творчість вагантів («мандрівних») або голіардів («блазнів»). Термін «ваганти» вживали переважно в Німеччині, а «голіарди» — на романських та англійських землях. Зазвичай це були мандрівні священники, які не мали своїх парафій, ченці-втікачі, попи-розстриги, які через одруження чи пияцтво втратили духовний сан, студенти світських шкіл та університетів. Їхня поезія була здебільшого анонімною і латиною. Ваганти вели мандрівний спосіб життя, самі складали пісні або привласнювали чужі. Складений вірш ставав спільною власністю, причому кожен із вагантів міг урізати його чи доповнити своїми або чужими віршами. Лірика мандрівних поетів, з одного боку, наближалася до пісні національної, а з іншого — до шкільної. Природний і тісний виявився зв'язок поезії вагантів і з церковною піснею, від якої вони запозичили

мелодію та ритм. За основною темою пісні вагантів поділялися на три групи — любовні, застольні, сатиричні. Була у їхньому творчому доробку жартівлива проза. Та в XV ст. мандрівні поети перетворилися на «вічних» студентів. Вони заробляли головним чином не піснями, а шельмуванням і чорнокнижництвом. Нових пісень у цей час майже не з'являлось, а старі переписувалися, вивчалися, їх співали в монастирях та школах.

Також протягом усього середньовіччя паралельно зі становою лицарською і міською поезією розвивалася й народна пісня, яка збереглася виключно в усній традиції. Вона відрізнялася простотою, безпосередньою людяністю, була загальнонародним надбанням.

Фабльо та шванк як сатирико-дидактичні жанри міської літератури середньовіччя

Унаслідок стрімкого розвитку міст виникають нові осередки культури, створюється новий різновид художньої культури — міська література, яка істотно відрізняється від куртуазної лицарської. Ця література відображала світогляд, життєві проблеми містян і характеризувалася демократичною спрямованістю. З XII ст. міста починають рости, відігравати значну роль у розвитку культури та літератури. Культура середньовічного міста була надзвичайно різноманітною в силу станової строкатості міського населення, де крім патриціату — владної верхівки духовенства, землевласників, купецтва та ремісництва — впливовою частиною стало лицарство середнього достатку. Основну масу населення становили дрібні ремісники, торговці, духовенство, слуги, збідніли селяни з навколишніх селищ, що постійно поповнювали місцеве населення. Тому міська література не мала таких чітко визначених рис, як лицарська. Різні культурні традиції вступали у взаємодію чи протистояння, у літературі відтворювалися погляди різних верств населення. Хоча міський патриціат тяжів до лицарської культури, і це позначалося на окремих творах.

Представники третього стану дотримувалися нового світогляду, у якому найважливішим було прагнення досягти успіху в боротьбі з життєвими труднощами. Така тенденція виявилася в культивуванні працьовитості, здорового глузду, ініціативності, винахідливості, хитрощів тощо. У творах міської літератури можна простежити «слід» основних факторів, які формували всю літературу середньовіччя: поширеними були народні традиції, переконання, носіями яких були недавні селяни. У міській літературі спостерігається і різноманітність естетичних впливів: використання куртуазного поетичного досвіду, тем та ідей, навіяних фольклором навколишніх селищ чи творами, занесеними зі Сходу або запозиченими з античних джерел.

Попри все розмаїття середньовічної міської літератури їй притаманна певна типологічна єдність, зумовлена особливостями міського устрою, у якому все більшу роль відігравали ремесла, торгівля, виникали нові аспекти суспільних відносин, нові конфлікти, формувався новий тип особистості. Тобто новий тип літературного героя. Риси характеру останнього зумовлені обставинами, якими він породжений і в яких йому призначено діяти. Проблеми нового героя-міщанина чи вчорашнього селянина, ремісника пов'язані з боротьбою, протистоянням несприятливим умовам життя чи прагненням пристосуватися до них. Не створено єдиного еталона позитивного героя. Станова приналежність не береться до уваги. Образи позитивних героїв відзначаються енергійністю, кмітливістю, дотепністю. Це життєрадісні, веселі люди. Особливе схвалення отримує наполегливість героїв, які знаходять вихід із будь-якого скрутного становища завдяки розумові. Нищівній критиці піддаються людські пороки та вади, що яскраво виявляються у стосунках, характерних для міського побуту.

Характерною рисою міської літератури є її сатирична спрямованість, дидактизм. Створюються нові сатиричні та дидактичні жанри. Здебільшого це короткі побутові сценки, у яких розвиваються ті чи ті риси характерів персонажів. Найпопулярнішими

жанрами міської літератури були короткі оповідання комічно-го чи сатиричного характеру. У Франції їх називали «фабльо» (від *лат.* «байка», «оповідання»), у Німеччині — «шванк» (від *нім.* «жарт»). Сатирична спрямованість поєднувалася в них із дидактичною (повчальною) метою оповіді.

Фабліо. Твори цього жанру літератури мали в середньому близько триста рядків, поєднаних парним римуванням. Сюжети були переважно фривольні, еротичні, аж до непристойного, але багаті на жарти, іронію, сатиру. Часто зображувалися пікантні пригоди лицарів, священників, простих городян та селян, проте без серйозної соціальної критики. Фабліо виникли як пародійні твори, на противагу «серйозним» лицарським романам та епосам. У фабліо вживалися індоєвропейські казкові мотиви, але також й арабські, через посередництво хрестоносців та арабської Іспанії.

Типові сюжети фабліо: жіноча невірність, життя повій та звідниць, недостойна поведінка ченців та священників.

Типовими є образи спритного селянина, обманутого ревнивого чоловіка, бродячого ченця, часом трапляються й образи міщан, іноді лицарів, навіть апостолів й самого бога. Проте жартівливий, часом зухвалий тон залишається незмінним. Особливою рисою фабліо є наявність висновку-моралі у вигляді приповідки чи просто дотепного зауваження.

Фабліо надзвичайно цікаві й як літературні пам'ятки середньовіччя, і як джерело про тогочасне життя різних суспільних прошарків. Важливим є возвеличення розуму, нехай і в жартівливій манері. Автори фабліо стають зазвичай на бік пригноблених, ніж панівної верстви. Ці риси фабліо перетворюють їх на важливу предтечу гуманістичної літератури Відродження.

Сюжети фабльо, творцями яких здебільшого були жонглері та клірики, будувалися на основі комічної пригоди чи ситуації. Демократична спрямованість оповіді виявлялася в тому, що автор завжди виступав на боці демократичного персонажа.

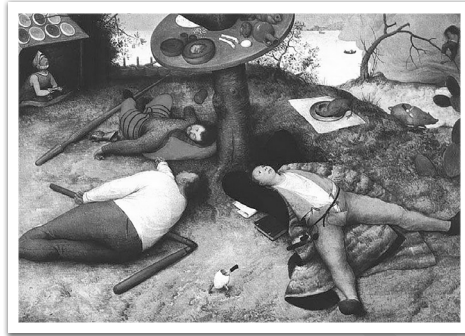
Засуджуючи обман, шахрайство заради власної мети, творець цього жанру іноді навіть схвалює такі дії героя з демократичних верств, якщо це робиться у боротьбі за справедливість.

У тематичному розмаїтті творів на побутовому тлі розгорнуто типові для міського життя конфлікти та ситуації, представлені різні типи міщан. Куртуазному світобаченню протиставляється нове розуміння суспільних настанов і людських стосунків. Так, у фавльо «*Про короткий плащ*» відображено негативне ставлення до лицарського культу Прекрасної дами. На велике свято при дворі короля Артура, де зібралися всі дами й лицарі Круглого столу, з'являється невідомий і пропонує дамам приміряти чарівний плащ, який має дивовижну властивість — він личитиме лише тій, яка ніколи не зраджувала коханому. Плащ виявився замалим королеві Генієврі, не підходив він й іншим дамам, окрім однієї, яка тільки-но потрапила в їхнє середовище.

Героями фавльо часто виступають служителі церкви — кюре, капелани, ченці. Як і в народній творчості, вони часто опиняються в кумедних ситуаціях через свої любовні пригоди. Наприклад, історія описана у фавльо про священника, який потрапив до рундука з-під сала, була популярна у світовій літературі (Ж.-Б. Мольєр, М. Гоголь та ін.). Чи інша, де засуджується людська жадібність. Через це зажерливі скнари втрачають все, що мали. Так сталося із героєм фавльо про попівську корову.

Цікавим є фавльо XIII ст. *про країну Кокань*. У цій вигаданій країні-утопії втілюються всі мрії і бажання, а в житті немає ніяких заборон. Ж. ле Гофф у книзі «Герої і чудеса Середніх віків» стверджував, що втрачений рай країни Кокань — середньовічна й народна форма елітного золотого віку античної філософії. Це мрія про достаток, яка свідчить про один із найбільших страхів середньовічних густонаселених міст — страх голоду; мрія про свободу, яка засуджує тягар усіх можливих заборон і панування Церкви; мрія якщо не про лінь чи солодке ледарювання, то принаймні про відпочинок у зв'язку з підвищенням

ролі праці. І хоч за це трудівника поважають, проте водночас він потрапляє і в залежність від неї. Це і мрія про молодість, яка підтримує життєву енергію чоловіків і жінок середніх віків. Важливою є і мрія про скасування розмежування, встановленого церквою і релігією часу, мрія про щасливий календар, поширена в багатьох літературах, «про молочні ріки й кисільні береги».



П. Брейгель Старший. Країна Кокань (1567)

Одна з поширених у фабльо тем — тема кохання. Засуджуючи розпусту, автори виступають на захист права закоханих на щастя. У фабльо Гюгона Леруа «Про сірого в яблуках коня» розповідається про пристрасне кохання збіднілого рицаря до доньки заможного знатного феодала. Але все ж молоді подолали всі перешкоди й обвінчалися.

Однією з найбільш привабливих рис у фабльо вважається здатність людини знаходити вихід із заплутаних конфліктних ситуацій, змінювати несприятливі обставини на свою користь. У фабльо Жана з Обен'єра «Кошіль розуму» кмітлива й розумна жінка купця зуміла відвернути чоловіка від згубної пристрасті до легковажних жінок. Але зовсім по-іншому вчинила скривджена чоловіком селянка, обстоюючи свої права в сімейному конфлікті. Героїня фабльо «Селянин-лікар» виявила винахідливість, дотепність, рішучість, аби помститися чоловікові й змусити його ставитися до неї з повагою.

У фабльо жонглера Берньє «Попона розірвана навпіл» дидактична функція з особливою дотепністю поєднується з розважальною, завдяки чому досягається переконливість повчання.

Фабльо набуло великої популярності в різних країнах. Воно й досі побутує в усних переказах. Дидактизм — важлива

риса поетики фабльо. Висміюючи вади, автор надавав особливої переконливості повчальній ідеї, яка таїлася у підтексті оповіді.

Рютбеф — поет французької міської літератури. Про життя одного з найяскравіших представників французької поезії в епоху Людовика IX відомо небагато. Біографія Рютбефа певною мірою нагадує сповнене авантюр життя Франсуа Війона: поет походив із Шампані, приїхав до Парижа, нерідко злидарював, вів досить безладний спосіб життя, обертася, між іншим, в середовищі мешканців Латинського кварталу, рано став писати й виявив велику різнобічність обдарування; іноді змушений був писати на замовлення заради дрібного заробітку, але разом із тим завжди відгукувався на всі події, що хвилювали Париж і Францію. Точна дата його смерті невідома. Джерелом того, що відомо про життя Рютбефа, є його твори, у яких автор іноді розповідає про себе, відверто описуючи свою бідність; його ім'я нерідко з'являється і в назвах віршів, вказуючи на їхній суб'єктивний характер.

Кращі твори Рютбефа — сатиричні. Поет нещадно викриває чернечі ордени, зневажає їх за скупість, користолюбство, розбещеність, відсутність християнського смирення, лицемірство. Критикує і жебракуючих ченців, якобінців, домініканців та ін. Нерідко Рютбеф піддає сатиричному висвітленню представників інших верств суспільства — лицарів, купців, суддів, селян тощо. Він викриває й загальнолюдські вади. Виняток робить тільки для учнівської молоді, до якої відчував велику симпатію. Торкнувшись хрестових походів, він намагався оживити в суспільстві інтерес і співчуття до них. Рютбеф також зобразив у своїх творах боротьбу між Паризьким університетом та домініканцями, що бажали отримати право на заняття університетських кафедр і добилися зміщення одного з професорів.

Особливої гостроти осуд зажерливості й лицемірства кліриків набуває у фабльо Рютбефа «Завіт віслюка»: священника, який поховав свого віслюка на християнському цвинтарі, при-

тягають до відповідальності, йому загрожує кара. Але завдяки кмітливості й винахідливості він знайшов спосіб уникнути покарання. Не розгубившись перед грізним єпископом, який викликав його для пояснення такого жажливого, на його погляд, вчинку, той виклав на стіл йому 20 екю і запевнив єпископа, що покійний заповів їх на помин душі. Вхопивши гроші, єпископ більше не слухав пояснень.

Шванки. Шванк — невеличкі гумористичні чи сатиричні оповідання переважно побутової тематики, поширені в Німеччині. Одним із найвідоміших авторів шванків був австрієць Штрікер. У його творах відтворено типи, інтереси, конфлікти людей із різних верст німецького суспільства XIII ст. Так, у циклі про пригоди попа Аміса, веселого й винахідливого, відображено тогочасні суспільні звичаї та порядки. Наприклад, один із сюжетів цього циклу був використаний Андерсеном у творі «Нове вбрання короля».

Сюжети фабльо й шванків набули широкої популярності. У тематиці й спрямованості міської літератури відчувається вплив, результат культурних зв'язків зі Сходом та античними ідеалами.

Окрім малих жанрів у міській літературі розвивалися й такі, як дидактико-алегоричні поеми, у яких актуальні проблеми суспільства показані в алегоричних картинах. Образи й сюжети в них будуються за принципами байки. Анімалістичний епос про хитрого та підступного Лиса був дуже популярним у європейських країнах доби Середньовіччя.

В усній традиції тривалий час побутували створені жонглерами віршовані оповідки про витівки хитрого лиса, якого називали іменами Рейнгард, Ренар, Рейнеке. У XIII ст. оповідання про хитрого лиса були зібрані в єдиний цикл, який став відомий під назвою «Роман про Ренара». Єдність твору визначається задумом створити у циклі оповідань картину звичаїв та законів тогочасного феодального суспільства. Витівки Ренара, безкарність його зухвалих вчинків — свідчення того, що в су-

спільстві панує право дужчого та нахабнішого. Ренар має авторитет серед інших звірів і майже нічого не боїться.

Отже, безпосередньо фабльо й шванк впливали на культури інших країн Європи, взаємодіючи між собою. Сюжети цих жанрів використовували письменники різних епох — Дж. Боккаччо, Дж. Чосер, Ж.-Б. Мольєр, Г.Х. Андерсен та ін. Міська поезія та література вплинули й на українську культуру. Наприклад, мотиви «Роману про Ренара» розробляв І. Франко у творі «Лис Микита».

Тож фабльо й шванки — це значне надбання середньовіччя, яке заклало основи багатьох майбутніх сюжетів і жанрів пізніших епох.

ЗАПИТАННЯ ДЛЯ ПЕРЕВІРКИ ЗАСВОЄННЯ ТЕМИ НА САМОСТІЙНЕ ОПРАЦЮВАННЯ

1. *На відміну від шванків, фабльо:*
 - а) сатиричні;
 - б) дидактичні;
 - в) віршовані;
 - г) пародійні.
2. *Фабльо та шванки належать до такого типу середньовічної літератури, як:*
 - а) міська;
 - б) лицарська;
 - в) клерикальна;
 - г) героїчний епос.
3. *Фабльо за тематикою споріднені з:*
 - а) творчістю Данте;
 - б) лицарською лірикою;
 - в) лірикою вагантів;
 - г) агіографіями.
4. *Типовий герой фабльо.*
 - а) Шляхетний лицар;

- б) ідеальний правитель;
 - в) доброчесний городянин;
 - г) городянин, який намагається вижити й подолати всі перепони.
5. *Автори фавльо НЕ критикують:*
- а) священнослужителів;
 - б) міську знать;
 - в) античних філософів;
 - г) невірних дружин.
6. *У фавльо «Заповіт віслюка» єпископ зняв обвинувачення зі священника за поховання віслюка на християнському цвинтарі, бо:*
- а) так ушанував останню волю віслюка, викладену в його заповіті;
 - б) зрозумів, що священник любив тварин;
 - в) хотів помститись місцевому багатієві;
 - г) отримав хабаря за «заповітом» віслюка.
7. *Мораль щодо поваги до батьків звучить у фавльо:*
- а) «Заповіт віслюка»;
 - б) «Про короткий плащ»;
 - в) «Попона розділена навпіл»;
 - г) «Кошіль розуму».
8. *Особливістю фавльо є:*
- а) фантастичні мотиви;
 - б) прозова форма;
 - в) позитивний ідеал героя-селянина;
 - г) мораль у кінці твору.
9. *Як герой шванків піп Аміс навчив осла читати?*
- а) Мав чудодійне зілля;
 - б) мав талант дресирувальника;
 - в) пересипав книгу вівсом, й осел, поїдаючи його, перегортав сторінки;
 - г) смикав за мотузок осла, і той кивав головою в такт читанню.
10. *У фавльо «Про короткий плащ» довжина цього одягу залежала від:*
- а) краси жінки;
 - б) розуму жінки;

- в) багатства жінки;
 - г) вірності жінки.
11. *Хто змусив стару жінку змастити руку лицаря салом?*
- а) Суддя наказав у такий спосіб виявити повагу сеньйорові;
 - б) попросив сам лицар, сподіваючись одужати;
 - в) старенька вирішила так присоромити лицаря;
 - г) старенька буквально зрозуміла пораду судді.
12. *У фабльо «Як вілан уявив себе мертвим» дружина переконає чоловіка, що він помер, аби:*
- а) забрати його майно;
 - б) провести сеанс розмови з «духами»;
 - в) уникнути розмов про народження дитини поза шлюбом;
 - г) зустрічатись із коханцем.
13. *У фабльо «Селянин-лікар» герой зміг уникнути викриття, коли:*
- а) запропонував недужим вести здоровий спосіб життя;
 - б) запропонував показати свій диплом лікаря;
 - в) показав результати лікування незрячого, який прозрів;
 - г) запропонував виготовити чудодійні ліки, спаливши важкохворого.
14. *Найвідоміший автор шванків.*
- а) Рютбеф;
 - б) Штрікер;
 - в) Маргарита Наваррська;
 - г) Кретьєн де Труа.
15. *Кого не торкалось вістря сатири Рютбефа у його фабльо?*
- а) Священнослужителів;
 - б) університетських учених;
 - в) купців;
 - г) студентів.

Антиаскетичний зміст — критичне ставлення до релігійного принципу, що полягає в крайньому обмеженні потреб людини, самозреченні, у відмові її від життєвих благ і насолод з метою досягнення морального чи релігійного ідеалу.

Аскетизм — релігійний принцип, що полягає в крайньому обмеженні потреб людини, самозреченні, у відмові її від життєвих благ і насолод з метою досягнення морального чи релігійного ідеалу.

Агіографія — 1) середньовічний жанр клерикальної літератури, у якому описується життя святих, просвітлених, аскетів, ченців і черниць, ікон; 2) наука, яка вивчає житійну літературу.

Алегорична поема — один із різновидів ліро-епічного літературного жанру, якому характерні художні уявлення понять за допомогою певного художнього образу або діалогу. Зародилась в античності, найвищого розквіту набула в літературі середніх віків. Найвідоміша алегорична поема середньовіччя — «Роман про Троянду» («Роман про Розу») (1275) Гійома де Лорріса, побудована у формі алегоричного сновидіння.

Альба — (від *прованс.* alba — світанок) — жанр лицарської лірики, який відкидає платонічне кохання, так звана «пісня ранкової зорі».

Анагогічний — (від *гр.* «анагога» — переносне символічне тлумачення тексту або факту) — за вченням Данте про 4 змісти твору, анагогічний — той, «що впливає зсередини». У «Божественній Комедії» це тема уславлення кохання до Беатріче.

Антиклерикальні мотиви — викриття людських вад служителів церкви.

Артурівські романи — різновид лицарських романів кельтського (бретонського) циклу, присвячений темі васального обов'язку та ідеального короля. Сюжети пов'язані з легендарною постаттю короля Артура та його лицарів Круглого столу.

Бестіарій — збірник ілюстрованих віршованих і прозових відомостей про тварин, реальних і вигаданих, алегоричного й повчального змісту.

Була — папська грамота; послання.

Ваганти — (від *лат.* *vagantus* — бродячі люди) мандрівні священники й монахи-втікачі, які складали вірші та прозу переважно антиклерикального й антиаскетичного змісту.

Велике переселення народів — умовна назва процесу переселення та масового вторгнення германських, тюркських, слов'янських та інших племен на територію Римської імперії протягом IV–V ст. після втрати нею могутності.

Видіння — літературний жанр, поширений переважно в середньовічному письменстві: сюжет розбудовувався на пригодах «благодійного» персонажа, який переживає уві сні насправді «чудесну» подію.

Васал — за часів середньовіччя в Західній Європі феодал, особисто залежний від іншого васала (сеньйора).

Васальний цикл жест — один із циклів героїчних сказань франків, де головний герой — ідеальний васал.

Гвельфи — політичне угруповання в Італії XII–XV ст.; прагнули республіканського ладу, підтримували Папу Римського (теократичну форму правління), виступали проти намірів імператорів Священної Римської Імперії утвердитись на Апеннінському півострові.

Гібеліни — політичне угруповання в Італії, прихильники світської (аристократичної) форми правління; опоненти гвельфів.

Голіарди — (від *фр.* gula — глотка) так в Англії і Франції називали вагантів, натякаючи на готовність мандрівних поетів добре попоїсти. Можливо, пов'язане з ім'ям біблійного велетня Голіафа, якого голіарди вважали за свого покровителя. За середньовічною традицією Голіаф уявлявся веселим гультьям-нажерою.

Готична вертикаль — це рух від низького до високого; принцип, заснований на переконанні про те, що зло — внизу, а добро — вгорі. Застосування принципу готичної вертикалі спостерігаємо, наприклад, у «Комедії» Данте — від грішників «Пекла» до праведників «Раю». Або порядок новел у «Декамероні» Дж. Боккаччо, де саме поняття низького й високого автор розтлумачив із гуманістичних позицій, так що й самі новели, і спосіб їхньої композиції набули гуманістичної тенденції: першими йдуть сатиричні, далі — авантюрні з героями-шахраями, але загалом привабливими, і завершають новели пафосні — про людську шляхетність, де персонажі явно ідеалізовані.

Друїди — жреці в кельтських племенах Ірландії, Галії, Британії.

Доба вікінгів — період середньовічної історії Європи між VIII та XI ст. в Північній, Західній і менше Східній та Центральній Європі. Назву цій добі дав початок експансії вікінгів.

Єресь — релігійна течія, опозиційна або ворожа панівній церкві, відхилення від офіційного віровчення; відступ від панівних, загальноприйнятих поглядів, правил, положень тощо.

Жест — (від *фр.* chanson de geste — пісні про діяння) жанр французького героїчного епосу доби зрілого Середньовіччя (XI–XII ст.).

Жонглер — за часів середньовіччя мандрівний актор і музикант у романських країнах.

Ієрархія — поділ на вищі й нижчі посади, чини; порядок підлеглості.

Клерикальна література — література латиною і народною мовою, пов'язана з питаннями християнської віри й церкви.

Клір — узагальнена назва священнослужителів у християнській церкві, на відміну від мирян.

Каталогізація гріхів — спроба визначити «вагу» гріха, здійснена в «Божественній Комедії» Данте і в «Декамероні» Дж. Боккаччо.

Каролінгський (королівський) цикл жест — один із циклів героїчних сказань франків, присвячений королю Карлу. До нього належить і «Пісня про Роланда».

Квазіісторизм — «неповний» історизм; принцип зображення історичних подій у літературі середніх віків, де вигадка переплітається з історичним фактом, як, наприклад, у «Пісні про Роланда».

Куртуазний — вишуканий, люб'язний, ввічливий; куртуазна література — придворна література, у якій оспівувалось лицарство.

Ле — невеликі віршовані поеми любовного змісту, переважно з трагічним фіналом; різновид лицарського роману бретонського (кельтського) циклу. Одна з найвідоміших авторок Марія Французька.

Лицар — шляхетський титул у середньовічній Європі; виник у франків у VIII ст.

Медієвістика — розділ науки, який вивчає побут, події, звичаї і мистецтво, характерні для середніх віків.

Мінезінгери — (від *нім.* Minnesinger — «той, що оспівує кохання») — німецькі лицарські поети-співаки XII–XIV ст. Куртуазна лірика мінезінгерів склалася під впливом поезії романських трубадурів і труверів. Головними темами німецького мінезангу є служіння дамі, висока любов, переживання ліричного героя. Основні жанри: любовний гімн, гімн світанку, лейх, шпрух.

Міраклії — один із жанрів середньовічної релігійно-повчальної драми, за основу якої бралися розповіді про «чуда», здійснені Богородицею. Сюжети запозичувалися з житій, апокрифів, східних переказів тощо.

Містерії — один із жанрів середньовічної релігійно-почвальної драми, виник на основі літургійного дійства; в основі — різдвяні та великодні сюжети.

Мораліте — повчально-алегорична драма етичного змісту переважно віршованої форми.

Отці церкви — назва християнських богословів і церковних діячів, які зробили вагомий внесок у створення і розробку правил, устрою, віровчення й обрядів церкви. У католиків — це Августин, Ієронім, Григорій та ін.

Пріор — у Флоренції часів Республіки вибраний представник громади в раду пріоріату.

Романи про Святий Грааль — один із різновидів лицарського роману бретонського циклу, присвячений хрестовим походам.

Реконкіста — відвоювання народами Піренейського півострова в VIII–XV ст. своїх земель, загарбаних на початку VIII ст. арабами й берберами.

Соті — (*фр.* *sotie*, від *sot* — дурний) — жанр невеличкої віршованої комічної п'єси, що існував у XV–XVI ст. у Франції. У соті зображалися різного роду пустування та блазнювання. На відміну від фарсу, де виступали побутові персонажі, у соті брали участь дурні та блазні.

Стильовізм, або «школа нового солодкого стилю», — поетична школа, що зародилася в Болоньї і сформувалась у Флоренції в кінці XIII ст. Новими в поезії стильовізму були насамперед поетика й художній стиль. Поети цієї школи створили художню мову, яка підготувала італійську мову «Божественної Комедії».

Схоластика — панівний у середньовічній Європі філософський і педагогічний метод, сконцентрований навколо університетів, що був синтезом християнського богослов'я та логіки Арістотеля. Схоластика поєднувала теологічно-догматичні засновки з раціоналістичною методикою та інтересом до формально-логічних проблем.

Саги — епічні оповіді в Ірландії та Ісландії, найбільш поширеними сюжетами яких були військові походи, мандрівки в далекі краї, бенкети, сватання тощо.

Сеньйоріально-васальні відносини — тип відносин, характерний для доби лицарства, відображений у героїчному епосі й лицарський романах, де в ролі сеньйора — король або великий магнат, а в ролі васала — лицар, що йде до нього на службу, беручи певні зобов'язання.

Середньовічна ієрархія — те саме, що й готична вертикаль, але стосовно суспільства: поділ на вищі й нижчі посади, чини; порядок підлеглих нижчих за посадою або чином осіб вищим.

Серена — (від *ит.* serena — «нічна прохолода») — вечірня пісня кохання, пісня виклик (прототип серенади). У кінці кожної строфи серени трубадур повторює слово *sera* (вечір).

Сирвента — жанр лицарської лірики, нагадувала любовну кансону, але відрізнялася тематично. Головними в сирвенті були суспільно-політичні, релігійні, моральні теми, особисті випадки поета проти його ворогів.

Скальди — норвезькі та ісландські поети, співці й декламатори IX–XIII ст.

Тамплієри — католицький чернечо-лицарський орден; існував з 1119 до 1312 р. Заснований у Єрусалимському королівстві після першого Хрестового походу для гарантування безпеки великої кількості паломників із Європи, що йшли до Єрусалиму.

Тенсона — вільний діалог, віршована розмова або диспут на любовну, поетичну або філософську тему. Тенсона сповнена порад із галузі куртуазної любовної казуїстики.

Теократія — форма державного правління, за якою влада належить духовенству або главі церкви.

Теоцентризм — філософська концепція, в основі якої лежить розуміння бога як абсолютного, досконалого, найвищого буття, джерела всього життя й будь-якого блага. При цьому основою моральності служить шанування бога і служіння йому,

а наслідування й уподібнення йому вважається вищою метою людського життя.

Тирада — довга фраза, велемовна репліка, монолог пафосного характеру. У французькому віршуванні — строфа, у якій рядки пов'язувались спочатку лише асонансом, пізніше — моноримою.

Трубадури — провансальські поети-барди, автори пісень і виконавці лицарської лірики.

Трувери — спадкоємці традицій провансальських трубадурів. У широкому сенсі слова — середньовічні французькі поети, автори ліричних та епічних творів, героїчних поем, а також романів чи фавльо.

Фавльо (фавліо) — старофранцузький жанр оповідання у віршах, переважно сатирично-дидактичного змісту.

Фарс — комедія легкого, жартівливого змісту із зовнішніми комічними ефектами.

Філід — в ірландській традиції придворний музикант, який також розумівся на праві, історії, традиціях, умів передбачати й чаклувати. Філіди становили окремий стан чи навіть касту разом з друїдами, рігами, феніями.

Хуглар — за часів середньовіччя мандрівний актор і музикант в Іспанії.

Шванки — жанр німецької міської середньовічної літератури, аналогічний до французького фавліо; невелика гумористична оповідь у віршах, а пізніше в прозі, часто сатиричного й повчального характеру.

Шпільман — мандрівний комедіант, співець, музика в середньовічній Німеччині.

АТЕСТАЦІЯ

ДО ЗМІСТОВОГО МОДУЛЯ 3

1. *Факторами впливу на літературу середніх віків є:*
 - а) фольклор, християнство, давньоскандинавська культура;
 - б) християнство, античність, католицизм;
 - в) фольклор, античність, християнство;
 - г) християнство, фольклор, давньогерманська культура.
2. *Якими двома напрямками розвивалася література раннього Середньовіччя?*
 - а) Латинською і національними мовами;
 - б) мовами місцевих народностей і латинською;
 - в) латиною і давньогрецькою;
 - г) давньогрецькою і французькою.
3. *Найпоширенішими жанрами клерикальної літератури були:*
 - а) агіографії, патерики, видіння, сповіді;
 - б) видіння, «ходіння по муках», хроніки, поезія вагантів;
 - в) життя святих, видіння, сповіді, гімни, притчі, молитви;
 - г) видіння, гімни, молитви, історичні хроніки.
4. *Жанр світської літератури, у якому відтворювалося життя держави й королів.*
 - а) Ле;
 - б) поеми;
 - в) хроніки;
 - г) коментарі до Святого Письма.
5. *Служіння королю, ідеальна держава, захист держави — це теми:*
 - а) романів про Трістана та Ізольду;
 - б) бретонських ле;
 - в) про Святий Грааль;
 - г) про лицарів Круглого столу.

6. *Очільник іудеїв, який вів їх з єгипетського полону, є головним героєм:*
 - а) Апокаліпсису;
 - б) Тори;
 - в) Діяння апостолів;
 - г) Євангелія від Марка.
7. *Жанр лицарської лірики, у якому персонажем була пастушка.*
 - а) Альба;
 - б) серена;
 - в) пасторела;
 - г) тенсона.
8. *«Нагорна проповідь» — це частина:*
 - а) Книги пророка Єремії;
 - б) Старого Заповіту;
 - в) Чотириєвангелія;
 - г) Книги притч Соломонових.
9. *Який варіант «Пісні про Роланда» вважається найповнішим?*
 - а) Оксфордський;
 - б) Кембриджський;
 - в) Єльський;
 - г) Лондонський.
10. *До якого циклу жест належить «Пісня про Роланда»?*
 - а) Васальний;
 - б) феодалний;
 - в) королівський;
 - г) міжусобний.
11. *Ким доводиться головний герой «Пісні про Роланда» королю Карлу?*
 - а) Сином;
 - б) братом;
 - в) небожем;
 - г) зятем.
12. *«Вольтером XIV ст.» називали:*
 - а) Тома;
 - б) Рютбефа;
 - в) Франсуа Війона;

- г) Еразма Роттердамського.
13. *Зразками сатирико-дидактичних жанрів німецької літератури є:*
- а) фабльо;
 - б) шванки;
 - в) тенсони;
 - г) шпрух.
14. *Великий і Малий «Заповіти» — це твори:*
- а) які складають Біблію;
 - б) Рютбефа;
 - в) Франсуа Війона;
 - г) Кретьєна де Труа.
15. *Провідна стильова особливість лірики Франсуа Війона.*
- а) Пародіювання;
 - б) травестія;
 - в) алегорія;
 - г) декодування тексту.
16. *Співвідношення фантастики й історії у героїчному епосі:*
- а) історичні факти усувають фантастику;
 - б) фантастичні мотиви переважають історичну правду;
 - в) квазіісторизм;
 - г) фантастики немає.
17. *Складник Біблії, який розповідає про народження, життя, смерть і воскресіння Ісуса Христа.*
- а) Діяння апостолів;
 - б) Тора;
 - в) Чотириєвангелія;
 - г) Апокаліпсис.
18. *Центральна частина Старого Заповіту — це:*
- а) Діяння апостолів;
 - б) Тора;
 - в) Чотириєвангелія;
 - г) Апокаліпсис.
19. *Зображення сеньйоріально-васальних стосунків, тема державної і етнічної консолідації, християнські мотиви — все це характерні риси:*

- а) артурівських романів;
 - б) героїчного епосу раннього Середньовіччя;
 - в) героїчного епосу зрілого Середньовіччя;
 - г) фабльо.
20. Який зі зразків героїчного епосу відповідає визначенню «християнський епос»?
- а) «Пісня про Роланда»;
 - б) «Пісня про Нібелунгів»;
 - в) «Пісня про Беовульфа»;
 - г) «Пісня про мого Сіда».
21. Автори й виконавці героїчних пісень.
- а) філіди, друїди, барди;
 - б) жонглери, хуглари, шпільмани;
 - в) трубадури, трувери, мінезінгери;
 - г) трубадури й трувери.
22. Визначення фабліо й шванкам як жанрам:
- а) комічні;
 - б) сатирико-дидактичні;
 - в) розважально-дидактичні;
 - г) сатирично-пародійні.
23. Жанри міської драматургії, які виникли з літургійної драми.
- а) Містерії, героїчні драми, міраклії;
 - б) містерії, міраклії, мораліте;
 - в) міраклії, соті, мораліте;
 - г) соті, фарси, мораліте
24. Жанри міської драматургії з побутовими сюжетами.
- а) Фабліо й мораліте;
 - б) фарси й мораліте;
 - в) фарси й соті;
 - г) мораліте й містерії.
25. Види епосу в міській літературі.
- а) Філософський, алегоричний, пригодницький;
 - б) алегоричний, дидактичний;
 - в) алегоричний, тваринний;
 - г) філософський, алегоричний.

26. Автор «Роману про троянду».
- Рютбеф і Рюдель;
 - Гільйом де Лорріс і Жан де Мен;
 - Війон і Рабле;
 - Рютбеф і Війон.
27. Провідні мотиви лірики вагантів.
- Любовна тема й викривальна сатира;
 - антиаскетичні й антифеодальні мотиви;
 - християнського смирення;
 - прославлення Церкви й короля.
28. Розквіт лицарської літератури припадає на:
- XI ст.
 - XII ст.
 - XIII ст.
 - XIV ст.
29. Лицарська література виявлена у:
- ліриці й романі;
 - ліриці й драмі;
 - драмі й романі;
 - романі й новелі.
30. Жанри лицарської лірики, прив'язані до певних ситуацій.
- Сирвента, дебати;
 - канцони, тенсони;
 - альба й серена;
 - пасторела й альба.
31. Виконавці й автори лицарської лірики.
- Трубадури й ваганти;
 - трубадури й трувери;
 - трубадури, трувери, мінезінгери;
 - трувери й мінезінгери.
32. До якого циклу лицарського роману належить жанри ле?
- Кельтського;
 - греко-візантійського;
 - античного;
 - скандинавського.

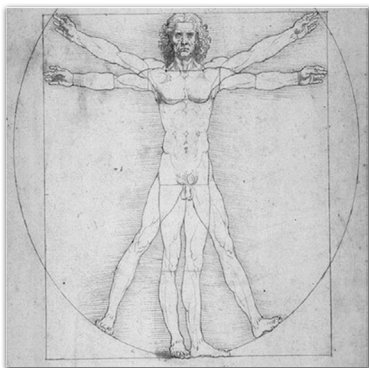
33. *Романи античного циклу вважають:*
- а) класичними лицарськими романами;
 - б) пригодницькими романами;
 - в) «романами виховання»;
 - г) романами-подорожами.
34. *Термін «роман» пов'язаний з:*
- а) епохою;
 - б) мовою написання;
 - в) творцями;
 - г) ареалом поширення.
35. *Різновид лицарського роману, у якому розповідається про хрестові походи.*
- а) про Трістана та Ізольду;
 - б) про Святий Грааль;
 - в) артурівські романи;
 - г) бретонські ле.
36. *Місце Данте у світовій літературі.*
- а) Перший поет середніх віків;
 - б) перший поет Нового часу;
 - в) останній поет середніх віків і перший поет Нового часу;
 - г) поет раннього Середньовіччя.
37. *У традиціях стильовізму написані такі твори Данте, як:*
- а) «Нове життя»;
 - б) трактат «Монархія»;
 - в) «Комедія»;
 - г) трактат «Про народне красномовство».
38. *Яким віршованим розміром написана «Божественна Комедія»?*
- а) Гекзаметром;
 - б) терцинами;
 - в) верлібром;
 - г) елегійним дистихом.
39. *Зі скількох циклів складається збірка Данте «Нове життя»?*
- а) Двох;
 - б) трьох;
 - в) чотирьох;
 - г) п'яти.

40. Який трактат Данте задумувався як друга частина «Нового життя»?
- а) «Монархія»;
 - б) «Про народне красномовство»;
 - в) «Бенкет»;
 - г) «Атлантида».
41. Останнє слово кожної кантики «Божественної Комедії».
- а) Кінець;
 - б) зірка (світило);
 - в) Господь;
 - г) кохання.
42. Змісти «Комедії» Данте.
- а) Прямий і переносний;
 - б) буквальний, прямий, алегоричний, переносний;
 - в) буквальний, моральний, алегоричний, анагогічний;
 - г) буквальний та алегоричний.
43. Що уособлює поєднання Вергілія та Беатріче в 1-й пісні «Божественної Комедії»?
- а) Силу й ніжність;
 - б) античність і сучасність;
 - в) розум і віру;
 - г) дух і матерію.
44. Рік, у який відбувається дія у «Божественній Комедії».
- а) 1313;
 - б) 1300;
 - в) 1321;
 - г) 1302.
45. Джерела «Божественної Комедії».
- а) Праці «отців церкви», видіння, ходіння, сповіді; «Енеїда» Вергілія;
 - б) жанри клерикальної літератури, антична література й міфологія; християнська міфологія, середньовічні жанри;
 - в) жанри клерикальної літератури, антична й християнська міфологія, середньовічні жанри;
 - г) фавль, жанри клерикальної літератури, антична й християнська міфологія.

46. «Божественна Комедія» — це підсумок філософських, політичних і літературних шукань:
- а) Данте;
 - б) італійської літератури;
 - в) епохи Середньовіччя;
 - г) Нового часу.
47. Жанр «Божественної Комедії».
- а) Епопея;
 - б) комедія;
 - в) поема;
 - г) трагедія.
48. Завдяки кому «Комедія» Данте стала «Божественною»?
- а) Дж. Боккаччо;
 - б) Ф. Петрарці;
 - в) І. Франку;
 - г) О. Доброхотову.
49. Кількість пісень у кожному кантику «Божественної Комедії» відповідає:
- а) віку автора;
 - б) віку Христа;
 - в) віку Беатріче;
 - г) кількості Євангелій.
50. Розділ науки, що вивчає історію і культуру середніх віків.
- а) Класична філологія;
 - б) медієвістика;
 - в) орієнталістика;
 - г) богемістика.

ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ 4

ЛІТЕРАТУРА ВІДРОДЖЕННЯ



ЗМІСТ МОДУЛЯ

<i>№ п/п</i>	<i>Теми</i>	<i>Прак- тичні заняття</i>	<i>Само- стійна робота</i>	<i>Форма контролю</i>
1	Боккаччо Дж. «Декамерон»	2		
2	Чосер Дж. «Кентерберійські оповідки»	2		
3	Рабле Ф. «Гаргантюа і Пантагрюель»		2	
4	Шекспір В. «Сон літньої ночі»	2		
5	Шекспір В. «Макбет»	2		
6	«Великі трагедії» В. Шекспіра		2	
7	Сервантес М. де «Дон Кіхот»	2		
8	Драматургія Лопе де Веги		2	
9	Лірика Мацуо Басьо		2	
10	Атестація змістового модуля			2
	<i>Всього</i>	<i>10</i>	<i>8</i>	<i>2</i>

Список обов'язкових творів для читання

- Боккаччо Дж. «Декамерон»
- Чосер Дж. «Кентерберійські оповідки»
- Шекспір В. Сонети. Комедії: «12 ніч», «Сон літньої ночі», трагедії «Ромео і Джульєтта», «Гамлет», «Макбет», «Король Лір», «Отелло»
- Рабле Ф. «Гаргантюа і Пантаґрюель»
- Вега Л. «Собака на сіні», «Овече джерело»
- Сервантес М. Новели (2 на вибір), «Дон Кіхот»

ДЖОВАННІ БОККАЧЧО «ДЕКАМЕРОН»

Мета: визначити роль Дж. Боккаччо у формуванні традицій ренесансного реалізму й жанру новели зокрема; окреслити проблемний комплекс збірки новел «Декамерон» крізь призму італійського ренесансного реалізму; проаналізувати джерела сюжетів оповідок й означити зв'язок із попередньою літературною епохою; скласти уявлення про новий тип персонажа ренесансної прози.

Методичні рекомендації: опрацювати передмову до «Декамерону», простежити логіку розгортання тематичного діапазону від «низьких» тем до «високих»; дібрати по прикладу новели на кожне із джерел, якими надихався Дж. Боккаччо.

Запитання для обговорення

1. Джерела написання «Декамерону»:
 - а) інтерпретація античних сюжетів (навести приклади);
 - б) жанри міської літератури (навести приклади);
 - в) роль сюжетів лицарських романів в ідейному задумі автора (навести приклади);
 - г) життя.
2. Антифеодальні й антиклерикальні мотиви роману.
3. Новий світогляд і нова мораль у романі:
 - а) боротьба з аскетизмом;
 - б) риси буржуазного індивідуалізму;
 - в) утопія «суспільства майбутнього».
4. Архітектоніка роману. Роль «обрамлення» в композиції твору.

Список рекомендованих джерел

Вайман С. Реализм как исторический антипод религии. Этюды о поэтике Боккаччо / С. Вайман. — Воронеж, 1966.

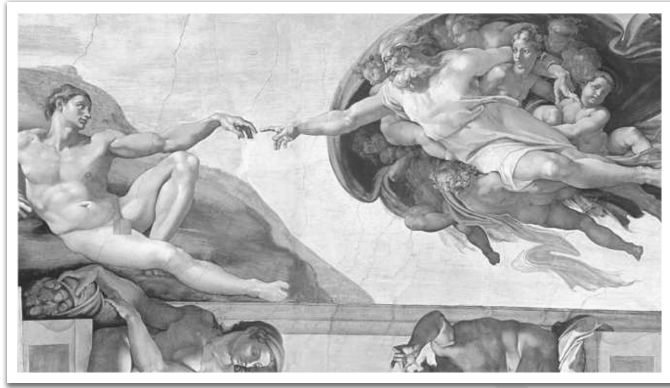
- Бранка В. Боккаччо средневековый / В. Бранка. — Москва : Радуга, 1983. — 401 с.
- Хлодовский Р. Декамерон: поэтика и стиль / Р. Хлодовский. — Москва : Наука, 1982. — 353 с.
- Шаповалова М. Історія зарубіжної літератури. Середні віки та Відродження / М. Шаповалова, Г. Рубанова, В. Моторний. — Львів : Світ, 1993. — 304 с.
- Шалагінов Б. Зарубіжна література: від античності до початку XIX сторіччя: Історико-естетичний нарис / Б. Шалагінов. — Київ : Вид. дім «КМ Академія», 2004. — 360 с.

Загальна характеристика літератури Відродження

У XIV ст. в Італії, а з XV ст. в інших країнах Західної Європи розпочинається процес, який розглядається як переломний у європейській історії. З економічного погляду це був процес розкладу феодального суспільства, передісторія капіталу, зачатків капіталістичного виробництва. Із розкладом феодального суспільства руйнувалися його інститути й ідеологія, розхитувалася духовна диктатура церкви, а оскільки умови для пригнічення людини буржуазним поділом праці й буржуазною ідеологією ще не були створені, то загалом склалися сприятливі умови для розвитку культури.

У політичному відношенні ця перехідна епоха характеризується, з одного боку, подоланням феодальної роздробленості, з іншого — утворенням національних абсолютистських монархій. У цю епоху, за визначенням Ж. Мішле, відбувалося «відкриття світу й людини». Це уможливлювало становлення реалізму в літературі, а в живописі людина була вміщена в лінійну перспективу простору, у якому проходила її життєдіяльність.

За цим складним і суперечливим перехідним історичним періодом закріпилася назва «епоха Відродження». Цей вислів первинно мав на увазі відродження активного інтересу до античної спадщини, забутої або чужорідної в середні віки, яка



Мікеланджело Буонаротті. Створення Адама (1511–1512)

в XIV–XVI ст. стала предметом поклоніння, старанного вивчення, розглядалась як недосяжний зразок. Уперше цей вираз уживає в першій половині XIV ст. Дж. Боккаччо, а в широкий ужиток термін «Відродження», або «Ренесанс», був уведений Дж. Вазарі в книзі «Життєписи великих живописців, скульпторів і зодчих» (1550). На цей раз вислів набув переносного значення: відродження після середньовічної стагнації, пригнічення різноманітної творчої активності людини тощо.

Ознаками доби є перехід від ремесла до мануфактури, великі географічні відкриття й початок світової торгівлі, перемога королівської влади й утворення сучасних національних держав, початок книгодрукування, «відкриття античності», розквіт вільнодумства, виникнення протестантства й втрата церквою монополії в духовному житті; соціальні потрясіння періоду Селянської війни в Німеччині 1524–1526 рр. і Нідерландська буржуазна революція XVI ст.; розвій науки, природництва, мистецтва й літератури — такі загальні риси радикального перевороту в історії Європи.

Для епохи Відродження (поняття, яке вживається аналогічно до термінів «античність», «середні віки» щодо культури Середземномор'я та країн Західної Європи) *характерні такі риси:*

- революційний характер;
- утвердження особистості, її всебічний розвиток;
- наука в цей час робить перші кроки до звільнення від ролі «служниці богослов'я», набуваючи світського характеру;
- із втратою духовної диктатури церкви відбувається справжній переворот в ідеології: середньовічні принципи самозречення, аскетизму, страху перед Богом втрачають прибічників. У протистоянні з християнсько-догматичною мораллю народжується нова індивідуалістична етика;
- для світогляду епохи Відродження стає характерним новий напрям — гуманізм (від *лат.* *humanus* — людський).

Спочатку гуманістами називали тих, хто займався «людськими», тобто небогословськими науками, а потім цей термін стали вживати на позначення любові до людини, віри в її високе призначення й безмежні можливості, прагнення до її вільного й різнобічного розвитку. Отже, гуманізм — це система поглядів, які визначають цінність людини як особистості, її права на свободу, щастя, розвиток і виявлення здібностей. Це новий світогляд, що спирався вже не на віру в Бога, а в людину (як творіння Бога). У центрі мистецтва епохи Відродження стає людина, її боротьба за земне щастя. На противагу церковному аскетизму середніх віків висувається ідея права людини на насолоду, відбувається «реабілітація плоті». Саме античне мистецтво з його життєлюбністю й людяністю стало значним підґрунтям для гуманістів. «Відродження класичної давнини» йшло поряд із боротьбою за нову, світську культуру.

Отже, епоха Відродження — це перехідний період від доби Середньовіччя до Нового часу. Батьківщиною європейського Ренесансу є Італія, а провісником нового типу культури — творчість Данте. В Італії ренесансна культура досягла класичної довершеності. Тому саме італійська ренесансна традиція справила величезний вплив на розвиток гуманістичного руху та культури в усіх країнах Європи. По-перше, як «посередник» в ознайомленні з античністю, по-друге, сама італійська культу-

ра стала тим авторитетом, на досвід та досягнення якої орієнтувались.

У своєму розвитку італійська література Відродження пройшла чотири етапи, які охоплюють період з кінця XIII до XVI ст.:

I — перехідний (початок XIV ст.), або преренесанс (творчість Данте);

II — раннє Відродження (XIV ст.), або треченто (творчість Ф. Петрарки й Дж. Боккаччо);

III — зріле Відродження (XV ст.) — це діяльність «флорентійського гуртка»;

IV — занепад і криза ідеології та літератури Відродження (XVI ст.) (творчість Аріосто, Н. Макіавеллі, Т. Тассо, Дж. Бруно).

Творчість Джованні Боккаччо (1313–1375) розвивалась кількома етапами, на кожному із яких розширювався діапазон тих ідей і форм, що письменник як представник літератури Відродження започатковував і розробляв.

У творчості Дж. Боккаччо виокремлюємо чотири періоди.

I період — «неаполітанський» (1330-ті роки). За визначенням О. Веселовського, у цей період «Боккаччо сформувався як гуманіст і поет». Твори цього часу — «Полювання Діани», «Філострато», «Тезеїда», прозовий роман «Філоколо». «Жодну з цих книг не можна назвати цілком ренесансною, але кожна з них вела до Відродження». Особливістю творчості Боккаччо



Дж. Боккаччо

цього періоду є літературний експеримент: хоча твори й написані на сюжети, запозичені з середньовіччя й античної літератури, насичені алегорією, обтяжені «вченістю», у них є елементи живої реальності, автобіографічні персонажі, тенденція до зображення внутрішнього світу людини, описуються переживання автора. У науковій думці роман

«Філоколо» визначається як перший зразок нової, ренесансної прози.

II період — «флорентійський» (1340-ві роки). Це період творчої зрілості. Твори: повість у віршах і прозі «Амето» (перший ренесансний пасторальний роман), прозова повість «Елегія мадонни Ф'яметти», яка складається з 9 розділів і побудована як сповідь героїні. Визначальна особливість твору — зосередженість на описі почуттів героїні, її душевного стану, на аналізі душевних переживань у найрізноманітніших формах їх проявів. Разом із тим образ героїні органічно входить у зовнішній світ, є його часткою. Автор продемонстрував широку освіченість й обізнаність з античною літературою. Значення повісті: уперше запропоновано психологічний аналіз жіночого характеру. «Ф'яметту» називають першою психологічною повістю в європейській літературі.

У «флорентійський» період написана також поема «Ф'езоланські німфи» — одна з найбільш довершених у поетичній спадщині Дж. Боккаччо. У творі поет пропонує нове розуміння кохання: славить красу людської плоті, кохання розглядає як земну, чуттєву пристрасть, що приносить людям і страждання, і радість. Ця пристрасть сильна й нездоланна, вона цілком природна і є одним із законів життя. Таке трактування кохання заперечує аскетичний ідеал.

III період (1350-ті роки) — найвищий етап у творчій еволюції Дж. Боккаччо, що був ознаменований твором «Декамерон» (1350–1353). Це збірка оповідань, якою закладено основи жанру художньої реалістичної новели в Європі. «Декамерон» разом зі збіркою новел Сервантеса «Повчальні новели», на думку Б. Буніч-Ремізова, — дві вершини західноєвропейської новели Відродження.



Д.Г. Россетті.
Видіння Ф'яметти (1878)

IV період (1360–1370-ті роки) — у цей час змінюється напрям творчості Дж. Боккаччо (його ренесансний реалізм доповнюється ренесансним класицизмом). Під впливом Петрарки зосереджується на освоєнні класичної спадщини та її популяризації, передусім грецької літератури. Дж. Боккаччо пише латиною «Про злочасну долю знаменитих людей», «Про знаменитих жінок», «Генеалогія поганських богів» та ін. Народною мовою написаний сатиричний твір «Корбаччо(Крук), або Лабіринти кохання».

Як науковець, Дж. Боккаччо значну увагу приділяв вивченню творчості Данте: написав біографію поета, підготував «Коментарі до “Божественної Комедії”» (в основі яких 60 лекцій про творчість Данте й коментар до 17 перших пісень). Таким чином, заклав основи дантології. Крім того, Дж. Боккаччо перекладав поеми Гомера (спільно з греком Леонтієм Пілатом).

«Декамерон» (1350–1353, деякі джерела вказують 1348–1351 рр.). У цьому творі знайшли гранично нове розкриття гуманістичні ідеали доби. «Декамерон» — зразок прози ренесансного реалізму. Одразу після виходу у світ книга мала великий успіх й отримала прізвисько «Принц Галеотто». Воно натякало на ідейних супротивників книги, які доводили, що «Декамерон» підриває моральні й релігійні основи суспільства. Дж. Боккаччо відповідав, що при бажанні непристойності можна знайти навіть у Біблії. Автор спеціально наголошував на тому, що його книга не призначена для бюргерів і їхніх дружин — для тих, «кому треба читати “Отче наш”, або спекти пиріг своєму духівникові».

Основою стилістики й сюжету «Декамерону» стала народна, «низька» традиція міської літератури. На відміну від багатьох сучасних йому письменників-гуманістів, Дж. Боккаччо не відмовлявся від стихії народної мови й фольклору. Він зберіг «вulgарний простонародний» заголовок твору «Принц Галеотто», бо вважав, що той доповнює «гуманістичну» назву

(а «Декамерон» означає «десятиденник»), підкреслюючи новаторство книжки.

Особливості «Декамерону»:

1) органічне поєднання (у цьому новаторство твору) «низької» традиції середньовічного фольклору та міської літератури з «високою» традицією літератури лицарської і придворно-світської;

2) з теоретичного погляду «Декамерон» — віха в розвитку європейського Ренесансу, де розробляється теорія ренесансного гуманістичного реалізму, показано образ світу та його соціальної структури;

3) «Декамерон» — своєрідна збірка новел: вона становить цілісний твір, завершений і сюжетно, і композиційно.

Як джерела «Декамерону» Дж. Боккаччо використав:

— анекдоти, що складали значну частину міського фольклору;

— релігійно-повчальні приклади, які наводилися у проповідях;

— мотиви й сюжети французьких фавль;

— сюжети лицарських романів;

— східні казки та притчі;

— античні джерела (зокрема, «Метаморфози» Апулея);

— елементи збірки новел межі XIII–XIV ст. «Новеліно, або Сто давніх оповідок»;

— реальні випадки з життя.

Відомі старі історії розповідалися автором для того, щоб бути переробленими, відкинутими й навіть зневаженими новим змістом. Новатором виступає Боккаччо й відносно самого жанру новели, які становлять зміст книги. Письменник підпорядкував новелу закону «готичної вертикалі» (від низького — до високого), відповідним чином розташувавши їх у творі. А саме поняття низького й високого автор «Декамерону» розтлумачив із ренесансної позиції, так що й самі новели, і спосіб їхньої композиції набули гуманістичної тенденції.

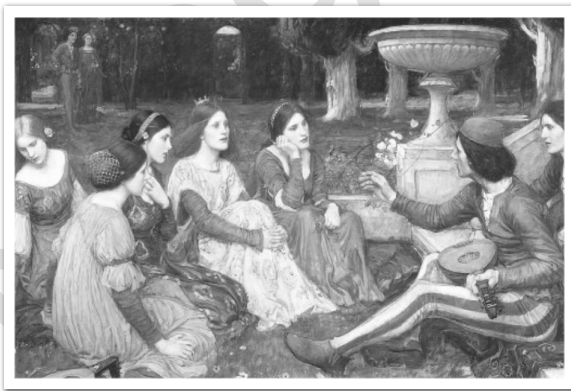
Новели систематизовані автором таким чином, що першими йдуть сатиричні, далі — авантюрні з героями-шахраями, але загалом привабливими, і завершають книжку новели пафосні — про людську шляхетність, де персонажі явно ідеалізовані. Відповідно, задум твору позначений впливом Данте.

Спільне в «Декамероні» та «Божественній Комедії»:

- 100 пісень «Комедії» і 100 новел «Декамерону»;
- принцип «готичної вертикалі» (від грішників «Пекла» до праведників «Раю» і відповідне розташування новел у Дж. Боккаччо);
- гармонійна концепція світу — доброго й злого у світі порівну, при цьому зло внизу, а добру належить вись, що певною мірою уособлювало собою і майбутнє.

На відміну від Данте, Боккаччо 1) переніс композицію космічного простору винятково на одне лише земне, повністю вилучивши образи ангелів і чортів й 2) відмовившись від алегоричного зображення життя (можливо, за винятком змісту так званого обрамлення).

У цьому сенсі варто згадати дослідження семіотика Ц. Тодорова «Категорія літературного оповідання», присвячене «Декамерону». Він трактує новели Боккаччо як історії, що роз-



*Дж.В. Вотергаус.
Історія з «Декамерону» (1916)*

повідають про людей і події, яким можна приписати відповідні одиниці (функції + власні імена) у вигляді речень-подій, причому зв'язок між реченнями регулює синтаксис. Тобто кожна з новел можна описати за допомогою

основних семіотичних категорій: власне ім'я (персонаж), прикметник (вказує на зовнішні та внутрішні риси) і дієслово (відображає поведінку персонажа, його дії). Ц. Тодоров вирізняє три найважливіші дієслова для опису ключових дій персонажів у «Декамероні»: зміна ситуації, здійснення поганого вчинку, покарання. Додатковими поняттями для опису подій у новелах є модальні категорії: заперечення, воля, побажання, передбачення. Тобто історії, подані в усіх оповідках «Декамерону», дослідник може описати за допомогою певних подієвих речень або послідовностей: часові відношення між подіями, ретардації та прискорення.

Система морально-естетичних оцінок реальності була реалізована Дж. Боккаччо не тільки у змісті, а й у композиції твору. «Декамерон» — не збірка розрізнених новел, а цілісний, внутрішньо завершений твір. 100 новел згруповані за тематичним принципом і провідною думкою у десять циклів («днів»), протягом яких триває оповідь. Своєрідною 101 новелою є вступна оповідка про чуму у Флоренції 1348 р., що знайомить читачів з оповідачами, кожен з яких розповідатиме протягом десяти днів щодня по новелі. Цю вступну новелу називають обрамленням, тому що після кожної оповідки знову згадується товариство молодих людей-оповідачів, а після 10 новели 10-го дня читач дізнається, що всі герої повернулися у Флоренцію: кавалери «пішли шукати собі нових розваг, а дами розійшлися по своїх домівках». Тобто, обрамлення замикається.

Особливості обрамлення: вказаний конкретний художній час — час автора; разом із тим є умовності — розрізняються доля спільна й доля індивідуальна (поведінка в «чумному» місті; образ «ідеального суспільства» майбутнього — гуманістичне спілкування, культурне дозвілля молодих людей; організація життя). Функції новели-обрамлення — охоплювати собою всі інші новели, з якими вона співвідноситься як ідеальне з реальним, умовне — з конкретним. Внутрішня композиція самої новели-обрамлення — контраст між хаосом як найстрашнішим

життєвим явищем і гармонійною людською особистістю, представленою десятьма оповідачами.

Проте у збірці є ще одна організуюча рамка — авторське слово про твір. «Декамерон» відкривається переднім словом Дж. Боккаччо й завершується післямовою автора. За змістом — це обґрунтування творчих принципів митця: з'ясовує призначення художнього твору, особливості його сприйняття, визначає мету творчості — «дати розраду читачам і добру пораду». Обстоює принцип наслідування природи, полемізує з критиками, захищаючи право письменника зображувати людину, яка живе за законами природи, не підкоряючись релігійно-аскетичним догмам. Отже, Дж. Боккаччо формулює реалістичні принципи творчості, наголошує на усвідомленні автором власної творчої індивідуальності, права на свободу.

«Декамерон» кілька десятків років очолював «Індекс забронених книг», який укладався папською курією, потрапивши до нього в 1557 р. Окрім «Декамерону» в «Індексі...» були «Новелінно» Мазуччо, «Фацеції» Поджо.

Послідовниками Дж. Боккаччо у Франції стали Маргарита Наваррська, авторка «Гептамерона», Нікола де Труа, Депен'є, у Німеччині — Генріх Бебель, Мартін Лютер, Йоганесс Паулі, в Іспанії — Ф. Де Вільялос, Гаспар Лукас Ідальго, М. де Сервантес, Тірсо де Моліна, в Англії — Дж. Чосер у «Кентерберійських оповідках».

В українській літературі сюжети «Декамерону» використані в «Палінодії» (1621) Захарія Копистенського. Герой повісті Т. Шевченка «Варнак» згадує Дж. Боккаччо з-поміж інших італійських письменників. Безпосередній переказ вступу (опис чуми) у львівському журналі «Правда» (1879) був зроблений М. Подолинським. Перший повний переклад «Декамерону» здійснили Л. Пахаревський і П. Майорський у 1928 р. Непересічним явищем став переклад М. Лукаша в 1946 р.

ДЖ. ЧОСЕР «КЕНТЕРБЕРІЙСЬКІ ОПОВІДКИ»

Мета: ознайомитись з основними фактами життя й творчості Дж. Чосера; визначити його роль як «батька англійської літератури»; простежити типологічний перегук «Кентерберійських оповідок» і «Декамерону» Дж. Боккаччо.

Методичні рекомендації: звернути увагу на типологію оповідачів (за соціальними, гендерними, світоглядними, моральними принципами) і взаємозв'язок із темами оповідок та морально-етичною оцінкою основних проблем, порушених ними; рекомендується письмово виконати таке завдання: вибрати одного з оповідачів (на вибір) і скласти тематичний реєстр його оповідок.

Запитання для обговорення

1. Творчість Дж. Чосера як творчість перехідного періоду в англійській літературі середньовіччя.
2. Композиція «Кентерберійських оповідок» Дж. Чосера і її перегук із «Декамероном» Дж. Боккаччо.
3. Особливості змісту й поетики «Кентерберійських оповідок».
4. Типи оповідачів, їхня соціальна та символічна характеристики.
5. Гуманістична спрямованість «Кентерберійських оповідок».

Список рекомендованих джерел

- Чосер Дж. Кентерберійські оповіді. Кн. 1–2 [пер. М. Стріхи] / Дж. Чосер. — Львів : Астролябія, 2019. — 528 с.
- Рудницька Н. Часова дистантність художнього твору як проблема перекладу (на матеріалі перекладів «Кентерберійських оповідей» Дж. Чосера сучасною англійською, німецькою, україн-

ською та російською мовами) : автореф. дис. ... канд. філол. наук / Н. Рудницька. Київ, 2005. — 24 с.

Поетична алхімія Джеффри Чосера. Пролог. Слуги каноніка. Оповідь Слуги каноніка : з циклу «Кентерберійські оповіді» Дж. Чосера / пер., комент., передм. і заключ. ст. К. Родигіна. Київ : Халіков Р.Х., 2017. — 112 с.

Нарис життя і творчості Джеффри Чосера

Джеффри Чосер — «батько англійської літератури», перший великий національний поет Англії, перший професійний літератор, творець нової англійської силабо-тонічної системи віршування. Він увів в англійську літературу нові теми й ідеї та вдосконалив деякі середньовічні художні засоби.

Джеффри був сином лондонського виноторговця і прожив життя, характерне для того періоду середньовіччя, коли людину починають цінувати вже не тільки за благородне походження, а й за його таланти. Незнатний Чосер зробив визначну кар'єру при королівському дворі, розпочавши як паж у свиті герцогині Ольстерської, дружини принца Лайонела, сина Едуарда III. У 1359–1360 рр. був в англійській армії, воював у Франції, узятий у полон і викуплений королем за значну на ті часи суму — 16 фунтів. Чосер продовжував служити при дворі, нерідко виконуючи різні дипломатичні доручення за кордоном. У 1372–



Дж. Чосер (1340–1400)

1373 рр. він відвідав Італію і вів переговори з генуезькими купцями про розвиток англійської торгівлі в їхньому місті. Під час цієї подорожі Чосер відвідав також Флоренцію. У 1377–1378 рр. брав участь у мирних переговорах у Фландрії

і Франції, а потім знову відвідав Італію з дипломатичною місією. У 1385–1386 рр. Дж. Чосер був мировим суддею графства Кент, а в 1386 р. став членом парламенту від цього графства. У 1389 р. його призначили королівським чиновником, відповідальним за будівельні роботи в Тауері, Вестмінстерському палаці та інших королівських резиденціях. У 1391 р. Чосер працював заступником королівського лісничого в Сомерсеті. Помер 25 жовтня 1400 р. і був похований у Вестмінстерському абатстві, де його могила стала першою у знаменитому «Куточку поетів».

Чотири періоди творчості Дж. Чосера наповнені активною діяльністю:

1) у період до 1372 р. поет написав «Абетку» (“The ABC”), «Книгу про герцогиню» (“The Book of the Duchess”) і, можливо, кілька ліричних віршів, у яких відчувається вплив французької поезії;

2) твори 1372–1380 рр. мають перехідний характер: поет поступово долає французький вплив, створює поему «Дім слави» (“The House of Fame”) і окремі оповідки («Оповідь черниці», «Оповідь ченця»), які пізніше ввійшли до «Кентерберійських оповідей» (“Canterbury Tales”);

3) 1380–1386 рр. у творчості Чосера відчутно італійський вплив; він створює «Пташиний парламент» (“Parlement of Fowles”), «Оповідання лицаря» (“Knight’s Tale”), «Троїл і Крессіда» (“Troilus and Chryseide”), робить переклад трактату Боеція «Розрада філософією», пише «Легенду про славних жінок» (“Legend of Good Women”).

4) 1386–1400 рр. — період вищого розквіту творчості поета; він працює над «Кентерберійськими оповідями» і створює кілька невеликих ліричних віршів.

Картина англійської літератури того часу, коли жив і творив Чосер, була складною. Ще не існувало ні літературної англійської мови, ні розробленої системи віршування. Після норманського завоювання 1066 р. англійська мова була витіснена на периферію літературного процесу. Між XI і XIV ст. в Англії роз-

вивається латинська література (латинь, як відомо, в середні віки була писемною мовою всіх освічених європейців) і література давньофранцузькою мовою, її англо-норманським діалектом. Французька була державною мовою, мовою королівського двору, юриспруденції, дворянства, парламенту, який з'явився в 1265 р. У суді, як і в церкві, у вжитку була латинь. Духовенство першим звернулося до народної мови. Потім у 1258 р. з'явився перший державний документ «Прокламація» Генріха III, у якому поряд із французькою і латиною була введена до вжитку англійська. У 1362 р. Едуард III затвердив закон, що дозволяв вести судові засідання англійською, а в 1363 р. народна мова вперше зазвучала в парламенті. До кінця XIV ст. англійська стала вже державною. Проте в суспільстві зберігалася унікальна ситуація тримовності. Та в народному середовищі народні пісні все-таки виконувалися англійською мовою.

Протиборство англійської мови з французькою і латиною ускладнювалось тим, що єдиної національної мови тоді ще не було. Існували чотири групи діалектів: північний, південно-західний, центральний та кентський. Поступово провідну роль захопив лондонський діалект; він став основою англійської літературної мови, у формуванні якої велику роль відіграла творчість Дж. Чосера.

Поет здійснив значний вклад і в розвиток англійської віршування. Спираючись на італійську й особливо французьку традиції, Чосер розробив «королівську», або «героїчну», строфу: п'ятистопний ямб, римований за схемою ababbcc. Чимало визначних англійських поетичних творів були написані цією строфою.

На початку творчого шляху Чосер віддав істотну данину куртуазному жанру (згадаймо «Роман про троянду»). Ранні твори поета містять багато запозичень із цього твору: характерні для куртуазної літератури кліше, традиційні мотиви, переказ античних поем, популярних серед авторів куртуазного напрямку. Однак Чосер водночас і наслідує традиції куртуазно-

го жанру, і видозмінює їх. Новаторство поета полягає в тому, що, поєднуючи (як це було характерно для жанру) ірраціональний світ жанру видіння і світ повсякденної реальності, Чосер значно більше, ніж його попередники, говорить про реальність.

Найвідоміший твір Чосера — поема **«Кентерберійські оповіді (оповідки)»**. Ця книжка займає особливе місце в історії англійської літератури як синтез старих, середньовічних традицій і нових, ренесансних.

За задумом автора «Кентерберійські оповіді» мали включати понад 120 історій. Написати Чосер встиг тільки 29, проте вони є своєрідним зводом майже всіх літературних жанрів того часу:

— деякі з «Кентерберійських оповідань» можна зарахувати до лицарського роману («Оповідь лицаря», «Оповідь ткалі з Бату», незакінчена «Оповідь зброєносця») або до пародії на нього («Сер Топаз»);

— п'ять оповідей вважають поетичними фабльо (оповіді мельника, мажордома, шкіпера, купця та незакінчена «Оповідь кухаря»);

— повчальні легенди («Оповідь юриста», «Оповідь оксфордського студента»);

— агіографічна історія («Оповідь другої черниці»);



*А. та Є. Балбуссо. Ілюстрація до «Кентерберійських оповідок»
Дж. Чосера (2014)*

— зразки проповідницького мистецтва («Оповідь продавця індульгенцій», «Оповідь священника»);

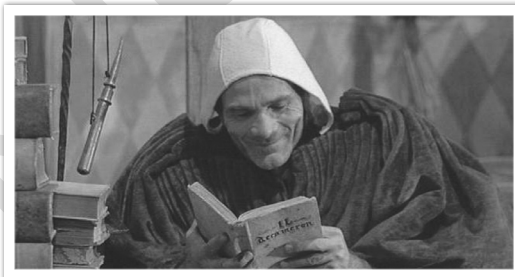
— героїко-комічна поема («Оповідь монастирського капелана»);

— бретонське ле («Оповідь Франкліна»).

Сюжети багатьох історій, що входять у «Кентерберійський цикл», були запозичені Чосером із різних античних і середньовічних джерел, проте в їх трактування він завжди вносив щось нове.

Новаторство Чосера проявляється у всіх «Кентерберійських оповіданнях», проте особливо яскраво воно постає в обрамленні збірки, яка складається із загального прологу, прологів та епілогів до окремих оповідей.

Композиційним стрижнем «рамки» і всього твору в цілому є хроніка паломництва. Чосер повідомляє, що одного разу у квітні на заїжджому дворі «Табард» у Лондоні зібралися подорожні, які прямували до Кентербері поклонитися мощам св. Фоми (Томаса) Беккета. З ініціативи господаря Гаррі Бейлі паломники вирішили подорожувати однією компанією і прикрасити поїздку оповідями. Один із мандрівників на ім'я Чосер описав своїх супутників, їхні дорожні сварки та розмови, а також записав почуті від них історії. Він не довів літопис до кінця. Паломники повинні доїхати до Кентербері й повернутися в Лондон, де, за задумом Гаррі Бейлі, передбачалася вечерея



Кадр із кінофільму «Кентерберійські оповідки»
(режисер П. Пазоліні, 1972)

на честь найкращого з оповідачів. Однак мандрівники не встигають навіть дістатися до мети поїздки. Оповідка, яка обрамляє всю збірку, як і сама поема в цілому, залишилася незакінченою.

Починаються «Кентерберійські оповіді» «Оповіддю лицаря» (або «Історією лицаря»), у якій Чосер одночасно й зберігає риси лицарського роману, і іронізує над цим жанром. Дія «Оповіді лицаря» розгортається у Фівах та Афінах, але не в Афінах античності, а в умовних «Афінах» лицарських романів «античного циклу». Правитель Афін Тезей постає як могутній король, що володіє всіма лицарськими чеснотами, але одночасно й мудрістю філософа, і практицизмом політика. В «Оповіді лицаря» розгортається «суперечка про кохання». Паломникам, які слухають історію, належить вирішити, хто з головних героїв, Паламон чи Арсит, більш гідний любові. Вони родичі й побратими, належать до знатного роду, їм притаманні риси лицаря, однак їхня поведінка здебільшого різко відрізняється від ідеалу. Герої потрапили в полон до Тезея і були за його наказом ув'язнені. Із вікна в'язниці Паламон побачив прекрасну Емілію, родичку Тезея, і закохався в неї. Арсит, якому за традицією варто було б стати товаришем закоханого, «не за правилами» також закохався в Емілію. Причому він негайно повідомляє про це другу, порушуючи священні для лицаря закони побратимства.

Згодом Арсита випускають на волю, а Паламон втікає з полону. Побратими випадково зустрічаються і домовляються вирішити свою суперечку за любов Емілії поєдинком. Унаслідок втручання Тезея двобій перетворюється в проведений за всіма правилами лицарський турнір, переможець якого має отримати дівчину. Чосер зображує ситуацію з неабиякою часткою іронії, підкреслюючи, що до цього моменту героїня і не підозрювала про любов до неї цих двох лицарів і була до них байдужа. На турнірі перемагає Арсит. Емілія вже починає дивитися на нього з прихильністю. Проте Арсит вмирає від рани, отриманої в результаті падіння з коня вже після завершення турніру. Чосер знову порушує традицію: лицарська доблесть не приводить героя до його мети — щастя з Емілією.

Минає багато років, і Тезей видає Емілію заміж за Паламона, бо це вигідно йому з політичних міркувань. Кохана, таким чи-

ном, дістається лицареві аж ніяк не в нагороду за сміливість і благородство. Щоб виправдати своє рішення, Тезей виголошує промову, суть якої зводиться до того, що все у світі треба приймати, бо все йде від Бога.

Відмінності «Оповіді лицаря» від традиційного лицарського роману пояснюються новою щодо традицій жанру ідейною основою. Якщо для авторів лицарських романів головним було розкрити риси лицарського ідеалу й шляхи його досягнення, то мета Чосера інша: показати залежність долі людини від фатуму, провидіння; розповісти про нестійкість щастя і необхідність підкорятися Фортуні. Ці ідеї Чосер запозичив у Боеція, філософським вченням якого дуже захоплювався. Зауважте, що назву цієї оповідки використали творці фільму «Історія лицаря» (2001) з Х. Леджером у головній ролі. Серед персонажів кінострічки є і Джеффрі Чосер, який стає герольдом «сера Ульріха Ліхтенштейнського», за якого видає себе незнатний за походженням герой Х. Леджера.

Прагнення поета осмислити й переоцінити традиції лицарського роману виявляється і в «Сері Топазі» — оповідці, яку розповідає паломник на ім'я Чосер. Це сатирична пародія на англійські віршовані лицарські романи, де оспівували до абсурду незвичайні пригоди у вигаданих країнах.

Варіацією на сюжет старовинної легенди про чуму є «Оповідка продавця індульгенцій». Її повчальний зміст спрямований на осуд жадібності, бо саме вона, а не чума стає причиною загибелі трьох гувльвіс.

Чосер творчо розробив традицію пілігримської (прочанської) літератури, відтворив різноманітність світу й людських характерів, утверджуючи неповторну людську індивідуальність.

Важливою подією в українському культурному житті став повний переклад «Кентерберійських оповідок», здійснений М. Стріхою у 2019 р.

ВІЛЬЯМ ШЕКСПІР «СОН ЛІТНЬОЇ НОЧІ»

Мета: здійснити системний аналіз комедії «Сон літньої ночі» як зразка «веселих комедій» В. Шекспіра; визначити кореляцію гуманістичної концепції драматурга й проблематики комедії, з'ясувати специфіку комічного в Шекспіра, типологію комедій і місце комедії «Сон літньої ночі» у його драматургічному доробку.

Методичні рекомендації: щоб з'ясувати синкретичний характер комедії, рекомендується виконати таке письмове завдання: вибрати один із сюжетних пластів (реалістичний або фантастичний) і його персонажа, дібрати цитати, щоб продемонструвати специфічний погляд на проблему кохання, яку цей герой (героїня) висловлює.

Запитання для обговорення

1. Специфіка комічного у В. Шекспіра. Типологія комедій. «Сон літньої ночі» як «весела» комедія В. Шекспіра.
2. Специфіка конфлікту комедії «Сон літньої ночі» та його розв'язання у творі.
3. «Сон літньої ночі» як драма-феєрія. Світ людей і світ фантастичних істот у творі. Ієрархія персонажів у кожному зі світів.
4. Поліфонія проблематики й поліфонія образів та типажів комедії «Сон літньої ночі».
5. Гуманістична концепція В. Шекспіра та її втілення в комедії. Символіка образу чарівного лісу й чарівної квітки.
6. Інтертекстуальність у творі (авторські інтерпретації античних сюжетів, мотиву сну, середньовічних і фольклорних мотивів).
7. Сміхова (карнавальна) стихія у творі: комічне характерів, комічне ситуацій, комічне снів.

Список рекомендованих джерел

- Бартошевич О. Комическое у Шекспира [лекции по курсу «Шекспир»] / О. Бартошевич. — Москва : ГИТИС им. А. Луначарского, 1975. — 49 с.
- Баткин Л. Ренессансный миф о человеке / Л. Баткин // Вопросы литературы. — 1971. — № 9. — С. 112–116.
- Морозов М. Театр Шекспира / М. Морозов. — Москва : Всероссийское театральное общество, 1984. — 316 с.
- Шаповалова М. Історія зарубіжної літератури. Середні віки та Відродження / М. Шаповалова, Г. Рубанова, В. Моторний. — Львів : Світ, 1993. — 304 с.
- Шалагінов Б. Зарубіжна література: від античності до початку ХІХ сторіччя: Історико-естетичний нарис / Б. Шалагінов. — Київ : Вид. дім «КМ Академія», 2004. — 360 с.

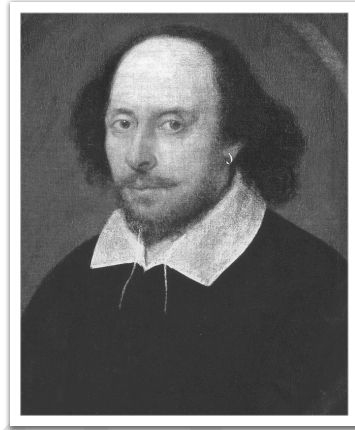
«...За змістом суджень — Нестор,
за розумом — Сократ, талантом — Вергілій...»
Із епітафії на пам'ятнику Шекспіру

Біографія Шекспіра.

Історія «шекспірівського питання»

«Душа століття нашого... Слався на всі часи...» — так у передмові до першого видання творів Шекспіра, яке вийшло у 1623 р. (у т. зв. «Першому фоліо»), зазначав Бен Джонсон. На жаль, про життя Юлія Цезаря, образ якого Шекспір вивів на сцену через 16 століть після смерті видатного політичного діяча, читачам відомо більш достовірно, ніж про життя самого англійського драматурга. І це не видається таким уже й дивовижним: на кінець ХVІ ст. Шекспір був лише лицедієм, тобто представником однієї з тих «низьких» професій, яка тільки-но відокремилася від ролі вуличного скомороха, блазня. Сучасники драматурга не поспішали увіковічнити пам'ятні дати його життя, документальних свідчень якого дійсно надзвичайно мало.

Спроби реконструкції основних біографічних даних Шекспіра, які здійснювалися багатьма поколіннями дослідників упродовж століть, можна звести до такого. Народився Вільям Шекспір 23 квітня 1564 р. в м. Стратфорд-он-Ейвоні. Батько майбутнього драматурга, Джон Шекспір, переселився в місто незадовго до народження старшого (з трьох дітей) — сина Вільяма. Він був ремісником і торговцем: мав шкіряну майстерню, торгував вовною, м'ясом і зерном. Досить швидко розбагатів, купив кілька будинків, був обраний міським радником. Мати Шекспіра — Мері Арден, донька небагатого дворянина Роберта Ардена, у якого дід майбутнього драматурга Річард Шекспір орендував ділянку землі у с. Сніттерфілд, за 6 км від Стратфорд-он-Ейвона.



В. Шекспір
(т. зв. Чандосівський портрет,
1610)

Дитинство Шекспіра проходило в атмосфері матеріального благополуччя, патріархальної старовини, постійного й тісного спілкування з простими людьми та природою. Учився в міській граматичній школі. Навчання тоді розпочиналося в сім років. Крім рідної мови у школі вивчали латину, логіку й риторіку, початки давньогрецької мови. Але закінчити її Шекспір не зміг: батько раптово збанкрутував, і хлопцеві довелося допомагати родині. Про подальше життя майбутнього драматурга до його від'їзду в Лондон практично нічого не відомо. За винятком того факту, що, від'їжджаючи, він уже залишав у Стратфорді дружину Енн (до заміжжя Хетевей, старша від Шекспіра на 8 років) і дітей — двох доньок Сусанну й Джудіт та сина Гамнета, який помер у ранньому віці. Можливо, приїзд Шекспіра до Лондона відбувся у 1586 р.

У Лондоні він поступив на службу в театр, заснований земляком Джеймсом Бербеджем, батьком великого трагічного актора Р. Бербеджа, який пізніше став близьким другом Шекспіра.

За однією з версій, театральна «кар'єра» Шекспіра почалася з того, що він вартував коней біля театру, поки їхні власники насолоджувалися виставами, за іншою — з епізодичних ролей (зіграв роль привида батька Гамлета в однойменній трагедії і роль слуги Адама з комедії «Як вам це сподобається») чи працівника сцени, який відповідав за звукові ефекти або з обов'язків суфлера. Свою літературну діяльність Шекспір розпочав як «латальщик п'єс»: підновлював і редагував тексти старовинних п'єс, пристосовуючи їх до смаків своїх сучасників. Із кожною переробкою він все далі відходив від первинних текстів і до 1590 р. перетворився фактично в самостійного драматурга.

Упродовж усього свого лондонського життя Шекспір купував нерухомість і землю у Стратфорді, отож, коли в 1612 р. у віці 48 років, у розквіті творчих сил, драматург вирішив залишити театр і повернутися у рідне місто, майбутнє рідних і власна старість були забезпеченими. Щодо причин такого рішення, то дослідники називають різні: хвороба (Шекспір помер через чотири роки від раку гортані); інтриги конкурентів; політика короля Якова I, у результаті якої театр перетворювався з «народного парламенту» на розважальний заклад і відповідно в «Глобусі» з'явилися нові, «зручні» королю драматурги.

Навіть коли Шекспір жив у Стратфорді, не поривав зв'язків із друзями-акторами. Принаймні в 1613 р. він брав участь у створенні історичної хроніки «Генріх VIII», основним автором якої був талановитий молодий драматург Дж. Глетчер. У тому ж році пожежа в театрі «Глобус» знищила рукописи п'єс Шекспіра, які за законами того часу залишалися у власності театру. 23 квітня (у день свого народження) 1616 р. Шекспір помер і був похований в одній із стратфордських церков. За останньою волею драматурга, його прах так і залишився у рідному місті. А у Вестмінстерському абатстві, пантеоні великих

людей Англії, був створений «куточок Шекспіра» і поставлений пам'ятник.

Видатний драматург залишив після себе заповіт, у якому не оминув ні однієї майнової проблеми, при цьому що жодним словом не згадано про долю художньої спадщини, і... «шекспірівське питання».

«Шекспірівське питання». Питання про авторство творів, які приписують Вільямові Шекспіру, постало наприкінці XIX ст., коли вивчення літератури сягнуло фахового рівня, а письменницьке життя стало предметом ґрунтовного дослідження. Власне, у тому, що існував Шекспір, уродженець Стратфорд-он-Ейвона, третьорядний лондонський актор, — ніхто не сумнівався. Не було певності щодо авторства п'єс. Тож дослідники припускали, що хтось скористався ім'ям Шекспіра, щоб приховати власне.

Проблема реальності особи Шекспіра як автора творів виникла, на думку Б. Шалагінова, насамперед із таких причин:

— характер ренесансної творчості передбачав звернення письменників до активного використання уже відомих літературних і театральних сюжетів, не зупиняючись навіть перед перенесенням у власний твір окремих шматків чужих текстів (так зване театральне піратство);

— відсутність біографічних даних про драматурга у зв'язку зі зведенням нанівець значення індивідуального авторства, спровокованого складною ситуацією, у якій опинився англійський театр в умовах пуританської реакції (вимушена еміграція (переважно до Німеччини) великої кількості труп, які показували класичний ренесансний репертуар у зміненому вигляді, адаптованому до смаків і розуміння іншомовної публіки).

Перша, зовсім коротенька біографія Шекспіра була написана Ніклзом Роу в 1709 р., коли пройшло майже століття після смерті драматурга. Одним із джерел, на які він спирався, стали спогади поета XVII ст. Вільяма Давенанта, який вважав себе позашлюбним сином Шекспіра, тож розраховувати на об'єк-

тивність цих суджень було складно. Крім того, Роу використав історії відомого мандрівника й збирача анекдотів Обрі, деяку інформацію від актора Беттертона, що також самотужки пробував реконструювати біографію Шекспіра. Проте навіть така «скромна» біографія не викликала сумнівів у реальності існування Шекспіра.

У 1772 р. англієць Г. Лоренс уперше відкрито висловив думку про те, що Шекспір був певного роду фікцією, а п'єси, які ставилися під його ім'ям, насправді написані Френсісом Беконем, фундатором сучасного філософського мислення, засновником англійської інтелектуальної прози. Цю ж думку підтримував у своїй праці 1848 р. американський вчений Харт. У 1857 р. американка Делія Бекон випустила книгу «Пояснення філософії Шекспіра», у якій також висловила припущення, що справжній автор шекспірівських творів — група авторів, найславетніші серед яких філософ Френсіс Бекон і мореплавець Волтер Ралей. Віра в цю версію привела Делію в Англію (де вона намагалася підняти прах Шекспіра й переконатися, чи немає там якихось доказів її припущень), а потім — у божевільню.

Наприкінці XIX ст. список «претендентів на Шекспіра» зріс: імовірними кандидатами на авторство вважаються понад 30 осіб. Серед них чимало титулованих аристократів і навіть сама королева Єлизавета, а також лорд Ретленд, граф Дербі, граф Оксфорд, графи Пембрук і Монтгомері — племінники Ф. Сідні та ін. А також члени «університетського гуртка», серед яких окремо наголошується на особі К. Марло. Він був відомим поетом і драматургом, що загинув за кілька місяців до появи поеми «Венера й Адоніс». Та, за легендою, насправді переховувався у Європі й продовжував творити, але під чужим ім'ям, щоб його і надалі вважали мертвим.

Останніми десятиліттями XX ст. відзначається новий етап розгортання «шекспірівського питання». Так, висловлює сумніви щодо стратфордського Вільяма Шекспіра як автора всесвітньовідомих творів І. Гілілов у книзі «Игра об Уильяме

Шекспире, или Тайна великого феникса» (1997). А в дослідженні «Кто придумал Шекспира?» (2003) В. Новомирова вважає, що під ім'ям Шекспіра — Потрясателя Списом — творила група авторів (до так званого «Гнізда Фенікса» входили С. Деніел, Б. Джонсон та ін.) на чолі з графинєю Мері Пембрук. Вона, скориставшись ім'ям стратфордського Шекспіра, допрацьовувала, удосконалювала твори, залишені її братом Філіпом Сідні, який трагічно загинув у 1586 р. на війні. Про «інших» Шекспірів ведуть мову С. Степанов («Шекспірові сонети, або Гра в гри» (2016)), М. Литвинова («Виправдання Шекспіра» (2016)). Окрім браку документальної інформації щодо життя Шекспіра — автора п'єс, поем і сонетів, поява численних теорій «шекспірівського питання» спровокована сприйняттям Шекспіра як малоосвіченого провінціала, який не зміг би підвестися до таких вершин духу й таланту. Тож питання залишається відкритим для подальших досліджень...

Періодизація творчості Шекспіра. *Творча спадщина* Шекспіра: 37 п'єс (із яких 12 комедій, 10 історичних хронік, 7 трагедій на сюжети з античної історії і міфології, 3 трагікомедії і 5 так званих «великих трагедій»), 154 сонети та дві поеми.

Своєю чергою, англійський вчений Е. Чемберс уклав у 1930 р. хронологічну таблицю драматичних творів письменника.

- 1590–1592 три частини «Генріха VI».
- 1592–1593 «Річард III», «Комедія помилок».
- 1593–1594 «Тіт Андронік», «Приборкання норовливої».
- 1594–1595 «Два веронці», «Марні зусилля кохання», «Ромео і Джульєтта».
- 1595–1596 «Річард II», «Сон літньої ночі».
- 1596–1597 «Король Джон», «Венеціанський купець».
- 1597–1598 дві частини «Генріха IV».
- 1598–1599 «Багато галасу з нічого», «Генріх V».
- 1599–1600 «Юлій Цезар», «Як вам це сподобається», «Дванадцята ніч, або Як собі хочете».
- 1600–1601 «Гамлет», «Віндзорські жартівниці».

- 1601–1602 «Троїл і Крессіда».
- 1603–1604 «Кінець діло хвалить».
- 1604–1605 «Міра за міру», «Отелло».
- 1605–1606 «Король Лір», «Макбет».
- 1606–1607 «Антоній і Клеопатра».
- 1607–1608 «Коріолан», «Тімон Афінський».
- 1608–1609 «Перікл, цар Тірський».
- 1609–1610 «Цимбелін».
- 1610–1611 «Зимова казка».
- 1611–1612 «Буря», «Генріх VIII» (у співавторстві з Г. Флетчером).

Варто наголосити на тому, що пізніше виправлення були систематизовані Дж. Макманавеем, а далі — Дж.Б. Евансом.

Щодо періодизації творчості Шекспіра, то дослідники його творчості М. Морозов й О. Смирнов запропонували поділити її на три періоди, даючи назви за типом світосприйняття письменника: «оптимістичний», «трагічний» і «романтичний». Такий розподіл цілком виправданий і відповідає внутрішньому змістові кожного з цих періодів. З формального погляду виділяють період до роботи Шекспіра в театрі «Глобус» (1590–1600); роки праці в театрі «Глобус» (1600–1608) та придворному театрі «Блекфраєрс» (1608–1612).

I період (1590–1601) — оптимістичний. Збігається з часом швидкого, хоча й короткочасного розквіту англійської економіки, з поширенням гуманістичних ідей, пануванням оптимістичних і патріотичних настроїв, пов'язаних із перемогою Англії у війні з Іспанією (1588). Тому ранні твори Шекспіра відзначаються світлим оптимізмом, підвищеним інтересом до національно-патріотичної тематики.

У цей період написані всі історичні хроніки (крім «Генріха VIII») — «Генріх VI», «Річард III», «Річард II», «Король Джон», диалогія «Генріх IV», «Генріх V». А також так звані «веселі» комедії «Приборкання норовливої», «Комедія помилок», «Два веронці», «Марні зусилля кохання», «Сон літньої ночі», «Венеціанський

купець», «Багато галасу з нічого», «Дванадцята ніч», «Як вам це сподобається», поеми «Венера і Адоніс», «Лукреція», сонети та трагедії «Юлій Цезар», «Тіт Андронік» (деякі дослідники також називають її історичною хронікою), «Ромео і Джульєтта».

II період (1601–1608) — трагічний. У ці роки життєрадісна тональність, характерна раннім творам Шекспіра, змінюється трагічним світовідчуттям. Визначальними причинами цього є суспільно-політичні події тодішньої англійської дійсності, відзначені особливим драматизмом і контрастами. У країні зростали податки, селяни, яких зганяли із земель, рушили в міста, погіршуючи й без того важке становище ремісників і міської бідноти. Посилились релігійні переслідування. В Англії одне за одним спалахувало повстання: влітку 1595 р. серед бідноти Лондона, восени — повстання селян у графстві Оксфордшир. Група знатних аристократів на чолі з графом Ессексом спланувала змову проти уряду й намагалися підняти повстання в Лондоні. Похмурий настрій Шекспіра й інших митців поглиблювався ще й тим, що після смерті Єлизавети I трон мав перейти до її найближчого родича — шотландського короля Якова, сина королеви Марії Стюарт, із приходом якого намітилося повернення до старих феодальних порядків.

Усвідомлення нездійсненності гуманістичних ідеалів, відчуття невідворотності катастрофи, гірких роздумів над безвихіддю, незнищенністю зла в теперішньому — все це відобразилося у великих трагедіях Шекспіра «Гамлет», «Отелло», «Король Лір», «Макбет». У цей період написані також так звані «похмури» комедії «Кінець діло хвалить» і «Міра за міру» та основна група «античних» п'єс — «Троїл і Крессіда», «Антоній і Клеопатра», «Коріолан», «Тімон Афінський», «Перікл, цар Тірський».

III період (1608–1612) — романтичний. У творах цього періоду Шекспір розробляв умовні романтичні сюжети, а місцем подій ставала не сучасна йому Англія, а язичницька Британія («Цимбелін»), фантастично зображена Богемія («Зимова казка») або нікому невідомий острів, загублений в океані («Буря»).

На відміну від трагедій другого періоду, у цих творах, які називаються трагікомедіями або романтичними драмами, автор відштовхується від трагічної розв'язки, що явно провіщає загибель головних героїв, і несподівано, інколи шляхом нагромадження випадковостей, приводить основних персонажів до щасливої розв'язки. В останніх п'єсах Шекспіра багато умовностей, алегорії, казковості й фантастики. Та за всім цим ховається своєрідне художнє мислення драматурга-гуманіста. О. Анікст справедливо відзначав, що основною метою цих драм було пробудження добрих почуттів, головне з яких — віра в життя і людину.

Шекспір — творець англійського національного театру.

Своєї вершини театр європейського Відродження досяг на англійському ґрунті — у творчості Шекспіра. Театр Шекспіра став підсумком розвитку національного англійського театру й певною мірою підсумував досягнення всієї сценічної культури попередніх епох. Водночас творчість Шекспіра відкривала перспективи для подальшого розвитку театру й драми на шляху соціально-філософського осмислення життя, глибокого розкриття внутрішнього світу людини та його поетичного відтворення.

Високий реалізм театру Шекспіра визначався не тільки особистим генієм Шекспіра, але і багатьма об'єктивними факторами: 1) зв'язком театру Шекспіра з народною і національною традицією; 2) гуманістичними традиціями цього театру; 3) характером самої дійсності, що формувала творчість Шекспіра.

Хоча за часом свого розвитку англійський театр розвинувся пізніше італійського та іспанського, на межі XVI–XVII ст. він створив мистецтво довершене й високе, рівень якого визначався зрілістю самого історичного процесу.

Умовно в історії англійського театру можна виділити такі етапи розвитку:

- ранній англійський театр;
- діяльність «Університетського гуртка»;

— театр епохи Шекспіра.

Ранній англійський театр мав ті ж особливості, що й європейський театр міської драматургії. Народившись і розвиваючись на міських майданах, англійський театр набув яскравих національних рис і завоював величезні глядацькі маси. Найбільш популярними жанрами народної сцени стала не релігійна містерія, а мораліте й фарси. При цьому перше розрослося до розмірів містерії. Особливість цих жанрів — сатиричність і соціальний ухил (наприклад, мораліте Ліндсея «Цікава сатира про три стани»). Введення в мораліте соціальної тематики зробило можливим поступове формування жанру історичної хроніки (приміром, «Король Джон» Бейла). Особливо тісними були зв'язки раннього англійського театру із середньовічною традицією по лінії фарсу, інтермедії. Великою популярністю користувалися інтермедії Гейвуда «Продавець індульгенцій і монах», «Чотири П», «Цікава комедія про чоловіка Джоана, дружину його Тіб і священника Джона».

Із поширенням італійських гуманістичних традицій зростає інтерес до античного й італійського театру. При дворі був створений такий жанр театральної вистави, як маска. Для неї використовувалися сюжети й образи італійських пасторалей. Крім того, після знайомства з античним та італійським досвідом на англійській сцені з'явилися перші зразки національної драматургії — комедії і трагедії. Перша англійська комедія «Ральф Ройстер Дойстер» Юдоллю, перша англійська трагедія — «Горбодук» Нортонна й Секвіла (написана на зразок трагедій Сенеки).

Діяльність «Університетського гуртка» репрезентувала творчість Д. Лілі, К. Марло, Т. Кіда, Р. Гріна та ін. Вони вчилися в університеті, були освіченими людьми — це й дало назву гуртку. У їхній творчості відбувся синтез гуманістичної і народної ліній, оскільки авторами репертуару мандрівного театру стали люди високої культури. Так, Д. Лілі заклав основи так званої романтичної комедії, написав чимало зразків коме-

дій («Олександр і Кампаспа», «Евфуес, або Анатомія гострого розуму»). Справжнім родоначальником англійської ренесансної драми став К. Марло, автор творів «Тамерлан Великий». «Трагічна історія доктора Фауста», «Гамлет», «Едуард II». Жанр трагедії-помсти на англійській сцені вкорінився завдяки Т. Кіду («Іспанська трагедія»), а Р. Гріну належали п'єси героїчного характеру («Джордж Грін, векфільдський польовий сторож»).

Театр епохи Шекспіра. У середині XVI ст. у Лондоні ще не було стаціонарних приміщень театру, та протягом кількох років було збудовано декілька. Першим із них був «Театр» Дж. Бербеда. Крім публічних театрів у Лондоні існували й придворні. Публічні театри могли перебувати у власності директора або ж самі актори — співвласники паїв, керували театром. У 1576 р. був виданий наказ, що забороняв театри у центрі міста. Тож усі театральні будівні розташовувалися на південному березі Темзи, на околиці Лондона. І вже на кінець століття у Лондоні, населення якого не перевищувало 200 тис. жителів, було 9 постійно діючих театрів.

Театр в Англії мав велике політико-виховне й моральне значення, він відображав численні соціальні проблеми того часу, впливав на громадську думку, формував погляди й смаки.

Самі будівлі тогочасних театрів дещо нагадували античні театри: без даху, різної форми (круглі, квадратні, восьмигранні, як



Шекспірівський театр «Глобус»

«Глобус»). Вмістити вони могли до 2000 осіб. «Прості» глядачі стояли перед сценою, більш заможні й знатні сиділи в ложах, що трьома ярусами оперізували театр. Простора сцена поділялася на кілька частин, кожна з яких

(умовно, раз і назавжди) була призначена для певного місця подій. Авансцена, наприклад, зображувала будь-який відкритий простір (міську площу, поле, берег моря): задня частина сцени — кімнату, склеп, келію ченця тощо. Декорацій практично не було, бутафорія і реквізит — досить примітивні, а от костюмам надавалося велике значення: вони відзначалися багатством і вишуканістю.

Актори здебільшого були малозабезпеченими, безправними людьми, які в королівських указах прирівнювалися до бездомних волоцюг і підлягали жорстоким покаранням, якщо акторська трупа не перебувала під покровительством знатної особи. Склад трупи був невеликий — від 8 до 14 осіб, тому іноді актори грали по 2–3 ролі. Жіночі ролі також виконували чоловіки (вперше жінки-актриси з'явилися на англійській сцені в 1660 р.).

Видатні трагічні актори — Е. Аллейн і Р. Бербедж. Та якщо Аллейн зберігав манеру майданних трагіків, мистецтво яких, на думку Шекспіра, було вже застарілим і грубим (про це йдеться у «Гамлеті»), то Бербедж започаткував нову сценічну гру. Він виконував майже всі головні ролі в трагедіях Шекспіра: Річард III, Гамлет, Отелло, Лір, Макбет, Просперо. За спогадами сучасників, Бербедж був великим актором і близьким другом Шекспіра. Видатні комічні лицедії англійської сцени — Р. Тартлон, В. Кемп, Р. Армін. Тартлон і Кемп дотримувалися у своїй грі рис комедіантів-буфонів. На зміну їм прийшов актор, який зумів заглибитися в суть комедійного характеру — Роберт Армін. Він — виконавець проникливих за внутрішнім драматизмом комедійних шекспірівських характерів (блазень Оселок у комедії «Як вам це сподобається», блазень у «Королі Лірі»).

Шекспір добре знав сцену, її закони й свою естетичну програму щодо призначення театру, сценічної гри драматург вклав в уста Гамлета, який, звертаючись до акторів, викладає основи нового сценічного мистецтва. Суть цієї програми — природна гра, проникнення в роль, передача різних нюансів настрою тощо.

Специфіка комічного в драматургії Шекспіра. Шекспір-комедіограф створив жанр ренесансної ліричної комедії, що відрізнялася від староаттичної комедії Арістофана та пізніших сатиричних творів, у яких здебільшого викривалися якісь вади суспільства.

Відродження відкрило новий різновид сміху — ренесансний сміх. Нова доба звільнила людину від страху перед земним життям, відкрила перед нею нове джерело впевненості в собі. Це джерело — сама людина з її здібностями й обдаруваннями, розумом та волею. Сміх Відродження виражає вільне та радісне ставлення до життя.

Комізм Шекспіра не має викривального характеру, він передає радість внутрішньої, духовної емансипації людини. Герої комедій драматурга прагнуть насолоджуватися radoщами буття. Впевненість людини в собі, задоволення від свого фізичного та душевного здоров'я викликають у неї втіху й піднесення, які легко передаються глядачам.

Жанрова характеристика комедій Шекспіра — комедія комічних ситуацій і комічних характерів, для яких властиві такі риси:

— відсутність поділу героїв на позитивних і негативних, надалі притаманного комедіям класицизму;

— у комічні ситуації може потрапити будь-який герой, водночас будь-який комічний персонаж може викликати співчуття;

— найбільш поширені комічні персонажі, що самі створюють комічні ситуації або стають жертвами веселого розіграшу внаслідок незнання чи власної дурості. Кумедні ситуації викликає необізнаність, наївна простодушність чи порочні нахили;

— розгортання в межах одного твору кількох сюжетних ліній, при цьому центральна може бути драматичною; це означає, що вона не обов'язково містить в собі комізм й автор за бажанням міг би побудувати на ній трагедію;

— традиційними засобами комічного в Шекспіра є випадковість, фантастика, «двосвітність», фарсовість, трагестія, мовні засоби.

За характером сміху комедії Шекспіра поділяються на «веселі» й «похмурі». Серія так званих «веселих» комедій (а їх 10) межує з циклом історичних хронік, написаним в оптимістичний період творчості. Це такі комедії, як «Комедія помилок», «Приборкання норовливої», «Два веронці», «Марні зусилля кохання», «Сон літньої ночі», «Багато галасу з нічого», «Як вам це сподобається», «Віндзорські жартівниці», «Венеціанський купець», «Дванадцята ніч». На відміну від хронік, які зображували «криваві дні», у комедіях за принципом контрасту — «дні веселі». Цей контраст очевидний і в зображенні емоційної, і моральної, і соціальної сфер. Комедії Шекспіра наповнені радістю, сміхом, веселощами, поетичною любов'ю — це свято ренесансної особистості, вільної і прекрасної.

Джерела комедій Шекспіра літературні й позалітературні: антична комедія, італійська «вчена комедія», середньовічний фарс, англійський фольклор, традиції народних свят. Така диференціація джерел здебільшого стосується ранніх комедій. У зрілих творах драматурга все це постає в синтетичному вигляді. І, таким чином, Шекспір приходить до нового типу комедійного твору.

Так, у «Комедії помилок» сюжет побудований на ситуації, «запозиченій» із «Менехмів» («Близьнюки») Плавта. Але якщо у останнього одна пара близнюків, то у Шекспіра їх дві, відповідно вдвічі більше комічних ситуацій, які виникають через непорозуміння. А в п'єсі «Приборкання норовливої» драматург звертається до досвіду «вченої комедії» і народного фарсу. Із комедії Аріосто «Ті, яких підмінили» у твір Шекспіра перейшла історія юнака, що під чужим ім'ям проникає в дім коханої (лінія Люченцо й Б'янки). Основна лінія Казаріни й Петруччо сягає народного англійського фарсу. Автор привносить у свій твір нову думку: утверджує ідею про рівність чоловіка й жінки, проголошує красу природних почуттів.

«Сон літньої ночі». Найбільш характерною для ранньої комедіографії Шекспіра є п'єса «Сон літньої ночі». У цьому творі виділяється кілька мотивів, запозичених із різних джерел: з «Порівняльних життєписів» Плутарха (лінія Тезея та Іполити), з «Метаморфоз» Овідія (історія Пірама й Фісби, яку збираються розіграти ремісники), з фольклору — образи лісових духів.

Сюжет наповнений мотивами любовними, побутово-гумористичними й фантастичними. Всі події відбуваються під час підготовки весілля Тезея та Іполити (а це обрамлення твору): Лізандр і Гермія втікають з Афін, бо батько Гермії Егей хотів би віддати доньку заміж за Деметрія, якого кохає Гелена. Обидві пари опиняються в лісі, де живуть лісові духи, король ельфів Оберон і королева Тітанія, лісовий бешкетник Пек. У цей же час ремісники, що готуються до вистави, також приходять до лісу...

«Сон літньої ночі» — найпоетичніша із шекспірівських комедій. У ній переплітаються витончений ліризм, фантастика, занижено-комічний побут. Відповідно, у цій комедії три жанрових пласти:

— ліричний (лінія кохання);



Дж.Н. Патон. Сварка Оберона й Тітанії (1849)

— фарсовий (лінія ремісників, які готують виставу для того, щоб показати її на весіллі герцога Тезея);

— фантастичний.

Деякі дослідники, зокрема Г. Лебедева, виділяють і четвертий пласт — сон.

Фантастичний план комедії — це таємничий ліс, у який тікають закохані. Філософський підтекст лісу очевидний: природа розкріпає первинні добрі людські почуття і приносить людям щастя. Усі пласти об'єднує символ юного, вередливого, дивного кохання — чарівна квітка під назвою «кохання в розкошах».

Характерна особливість героїв комедії «Сон літньої ночі» — це здатність вільно віддаватися своїм почуттям. На розкритті останніх і зосереджується Шекспір. Здатність кохання викликати багатство почуттів надає йому цінності в очах автора. Ренесансний зміст комедії полягає в ствердженні торжества природного людського почуття і нездоланної сили кохання.

Проте навіть серед «веселих» комедій є такі, що характеризуються новими особливостями. Зазвичай це твори, написані у другій половині 1590-х років («Багато галасу з нічого», «Як вам це сподобається», «Віндзорські жартівниці», «Венеціанський купець», «Дванадцята ніч»), у яких:

— світ має набагато більше протиріч, а проблеми набувають гострішого характеру;

— більше негативних героїв;

— виразніше звучать сумні мотиви;

— складнішими стають людські характери;

— нерідко автор показує два різні світи, два протилежні типи світосприйняття й життєвої поведінки.

Так, комедія Шекспіра «Дванадцята ніч» більше сповнена драматичними мотивами, небезпечнішими стають виразники зла, що протистоять героям. У творі гармонійна атмосфера щасливої Іллірії хмурнішає через присутність пуританина Мальволіо. І закінчується твір не загальними веселощами, як у ранніх комедіях, а сумною піснею меланхолічного блазня.

ВІЛЬЯМ ШЕКСПІР «МАКБЕТ»

Мета: проаналізувати трагедію «Макбет» у контексті специфіки трагічного періоду творчості Вільяма Шекспіра та його розуміння особливості трагічного; окреслити зв'язок проблематики трагедії з проблемно-тематичним комплексом історичних хронік англійського письменника; визначити специфіку поетики твору.

Методичні рекомендації: працюючи над текстом трагедії, насамперед необхідно виокремити провідні мотиви твору, зокрема релігійні й соціально-політичні; звернути увагу на маркери, за допомогою яких трагедію можна ідентифікувати як «шотландську»; скласти, використовуючи цитати, порівняльну характеристику Макбета й Банко.

Запитання для обговорення

1. Тематичний зв'язок трагедії «Макбет» з історичними хроніками В. Шекспіра.
2. Проблема «влада й особистість» та її вирішення у творі. Ідеї макіавеллізму й їх відголосок у трагедії.
3. Система образів трагедії:
 - а) трагізм Макбета як відображення історичної основи шекспірівського розуміння трагічного;
 - б) образ леді Макбет;
 - в) багатозначність образу ночі у творі.
4. Художні особливості трагедії. Роль фантастичних мотивів у «Макбеті».

Список рекомендованих джерел

Аникст А. Шекспир. Ремесло драматурга / А. Аникст. — Москва : Сов. писатель, 1974. — 605 с.

- Бояджиєв Г. Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения / Г. Бояджиєв. — Ленинград : Искусство, 1973. — 470 с.
- Шаповалова М. Історія зарубіжної літератури. Середні віки та Відродження / М. Шаповалова, Г. Рубанова, В. Моторний. — Львів : Світ, 1993. — 304 с.
- Шалагінов Б. Зарубіжна література: від античності до початку XIX сторіччя: Історико-естетичний нарис / Б. Шалагінов. — Київ : Вид. дім «КМ Академія», 2004. — 360 с.

Історіософська концепція В. Шекспіра (на матеріалі історичних хронік)

В епоху Відродження авторитет історії був настільки загально визнаним, що вона поступалася хіба лише теології. Придворний духівник і придворний історик однаково розпоряджалися посмертною долею правителів: перший — на небесах, другий — на землі. Служіння історії розглядалося як заняття у вищому ступені почесне, оскільки у цьому бачили вияв не тільки інтелектуальних, а й громадянських чеснот. У другій половині XVI ст. різко зростає число історичних творів: Р. Графтон «Скорочення англійських хронік» (1562), Дж. Стау «Хроніка» (1565), багатотомна компіляція Р. Холіншеда «Хроніки Англії, Шотландії та Ірландії» (1577). Читацький інтерес до історичних сюжетів використовували й поети. Це, зокрема, збірник «Зерцало для правителів» Болдуїна та ін., 16 книг поетичної історії Англії «Англія Альбіона» Корнера, 6 книг історії війн Білої і Червоної троянди, виданих Даніелем та ін. Варто згадати й про численні переклади творів античних істориків, публікації з історії країн Європи, опис давнини на території Англії.

Такий живий інтерес до історії значною мірою і зумовив розвиток англійської історичної драми, кульмінація якої збігається з останнім десятиліттям XVI — поч. XVII ст.

В епоху Відродження настає новий етап розвитку історичного мислення, відмінний і від античного, і від середньовічного:

— у гуманістичній історіографії на перший план висувається змістовий характер історії;

— на відміну від середньовічної історіографії, у якій людський фактор був витіснений зовнішніми подіями, а перевага надавалась трактуванню історії як божественного втручання, приходить новий погляд: історія є серією людських вчинків, діянь, тобто вольових актів дійових осіб, які передбачають свідомий вибір, рішення як передумову дії;

— до усвідомлення діалектики суб'єктивного й об'єктивного в історії було ще далеко. Причину події шукали в характері особистості, моралі діючої особи. Звідси підхід до інтерпретації історії як спроби відновити розумову й душевну драму героїв, історичні характери. Такий підхід дістав назву «інтерпретативної течії», її представники — Н. Макіавеллі, Ж. Боден.

Новий погляд у сприйнятті історії та часу намітився у хроніках Шекспіра. Це перехід від індивідуалістичного сприйняття часу до соціально-історичного. Основні складові такого погляду:

— історичний час характеризується «відкритістю»: він неперервний, незважаючи на те, що моменти (події) розрізнені (минуле, теперішнє, майбутнє);

— історичний час постає як єдність трьох вимірів: теперішнє сягає корінням у минуле і в нього, теперішньому, закладається майбутнє;

— важливого значення набуває категорія теперішнього часу, сьогодення, знехтувана в середньовічній історіографії. Шекспір розглядає «сучасність» як момент руху історії, як дзеркало всіх часів;

— драматург досить вільно розпоряджається історичними подіями. В основу п'єс він клав не стільки факти, скільки думку, уявлення про явища, історичні події та діячів. Письменник дотримувався історії в тому, що називається «тактом дійсності». Він точний, коли йдеться про тенденції часу, про те, коли і як рухалася на той момент англійська історія;

— найбільше Шекспіра цікавлять типи минулого, характери;

— час у Шекспіра — певний універсальний закон, який служить для відповіді на основні історичні й соціальні питання.

У зв'язку з цим історіософія Шекспіра набуває нового звучання. Отже, у центрі художніх досліджень драматурга постають проблеми, розкриття яких є найбільшою змістовою частиною його історичних хронік: яка роль моральних цінностей у процесі зіткнення обмеженої часом людини із ще більш обмеженими часом ситуаціями; як співвідносяться і взаємодіють у таких випадках воля людини, диктат «моральних цінностей» і вимога часу.

Історичний світ Шекспіра сповнений конфліктами й вольовими рішеннями, кипінням пристрастей і трагічних виборів. Поведінку сучасників він розглядає крізь призму часу. Звідси ще одна риса історичного мислення Шекспіра — вимірювання політичної етики історією.

В оптимістичному періоді творчості Шекспіра, зокрема в історичних хроніках, реалізується авторська історіософія. Зауважимо, що «історичними» вони можуть бути названі лише з досить суттєвою натяжкою. І справа не лише у вільному поводженні Шекспіра з історичними фактами. Важливіше інше: хоч у творах і розповідається про події давно минулих днів, проте люди належать до часів елизаветинської Англії, тобто часів автора (і костюми, і розповіді про події XVI ст.). Саме це і є найціннішим моментом шекспірівських хронік — живі люди, обстановка.

Якщо йти не за часом написання, а відповідно до історичної послідовності, то історичні хроніки Шекспіра складають єдину величну епопею: «Король Джон» (1596), «Річард II» (1595), «Генріх IV» (ч. I–II, 1597–1598), «Генріх V» (1598), «Генріх VI» (ч. I–III, 1590–1592), «Річард III» (1592), «Генріх VIII» (1613), тобто з часів короля Джона (Іоана) Безземельного до правління Генріха VIII, батька королеви Єлизавети, а саме епохи

Шекспіра. Таким чином, охоплено період з XII–XIII ст. (події хроніки «Король Джон») до XVI ст.

Основною політичною темою цієї епопеї є консолідація країни під владою монарха, який бореться, з одного боку, проти реакційних лордів («Генріх VI»), з іншого — проти зовнішнього ворога («Генріх V»). Епопея закінчується перемогою Генріха V над бунтівними баронами. І з цього погляду Шекспір зображує короля як ідеального монарха.

Джерела історичних хронік Шекспіра: Р. Холінshed «Хроніки Англії, Шотландії та Ірландії» (1577), Дж. Стау «Короткий виклад англійських хронік» (1565) та ін., у яких історична правда перепліталася з легендами. У своїх творах Шекспір, на відміну від Ф. Шиллера, не змішував вигадку й правду, а ставив їх поряд. Провідною темою його історичних хронік є феодальні усобиці й війни: Столітня війна, війна Червоної і Білої троянди, що завершилася утвердженням династії Тюдорів і королівського абсолютизму. При цьому драматург незмінно загострює в них політичні мотиви, актуальні для його сучасників.

Хроніки Шекспіра складають особливий інтерес і в плані розвитку самого жанру історичної драматургії. Саме він розробив основні прийоми й способи художнього відображення історії в реалістичному мистецтві, надалі підхоплені й розвинуті Гете, Шиллером, Скоттом, Пушкіним, Толстим. Шекспір першим став широко використовувати прийом паралельного зображення дійсно історичного героя з героями видуманими.

Прикладом цього методу є хроніка «Генріх IV», одна з найвизначніших п'єс Шекспіра. Події відбуваються на початку XV ст. — важливого періоду становлення абсолютистської монархії. У центрі сюжету — боротьба короля Генріха IV проти бунтівних феодалів — прибічників анархії і політичного сепаратизму. Вороги короля становили велику загрозу його владі, їм не бракує могутності й військової мужності, вони жорстокі й рішучі у своїх діях. Кожного з них Шекспір змалював як своєрідний складний характер. На чолі заколоту — риди-

на Персі: граф Нортамберленд, його брат Вустер і син Генрі. Нортамберленд — старий досвідчений політик, який уміє все розрахувати, ніколи не втрачає рівноваги; Вустер — своєрідний макіавелліст, хитрий і злий, зачинщик інтриг і сварок. Глибоко розкрито характер Генрі Персі — єдиного персонажа ворожого табору, якому чужі хитрування й політиканство. Генрі властива справжня лицарська мужність і відвага, він має чесну й відкритую натуру, діє з глибокої внутрішньої переконаності. Але всі доблесті Генрі розтрачено марно, оскільки він відстоює той світопорядок, який усувається часом.

Генріх IV далеко не ідеальна особистість. На совісті короля криваве злодіянство, корону він захопив силоміць (*«на моїм чолі вона, здобута зброєю, палала, — кричущий знак гвалтовного набутку»*). Але боротьба Генріха IV проти феодальної анархії виправдана, оскільки він стоїть за єдність держави, діє в її інтересах.

У п'єсі виявлена рівновага двох начал — історичної правди (принц Гаррі) і художнього вимислу (сер Джон Фальстаф). Окрім цього, специфічним є і жанр «Генріха IV»: у творі зливаються два провідних жанри оптимістичного періоду — комедія і хроніка. Герой хроніки — Фальстаф — загалом є втіленням комічного в драматургії Шекспіра. Фальстафівське середовище було для короля Генріха своєрідною школою, яка розвивала його розум, застерігала від пихатості, давала широкий погляд на світ. Проте король не зливається з компанією Фальстафа і сам розглядає свій зв'язок із нею як тимчасовий. Образ Фальстафа є винятково складним і багатогранним, у ньому виявився один із визначальних принципів шекспірівського реалізму — зображення характеру в його багатосторонності.



В. Хогарт.

Девід Гаррік у ролі Річарда III (1745)

У історичній хроніці «*Річард III*» зображений король іншого типу, ніж Генріх IV. Річард III — сильна особистість, йому прищеплені риси, потрібні для правління державою: воля, відвага, енергія, свідомість своїх королівських прав. Проте він позбавлений найголовнішого — здатності служити загальнодержавним інтересам. Кривавий деспот і злочинець, Річард не тільки не може погасити феодалні чвари, а й сам розпалює їх. Жаждоба влади керує його поведінкою, а відсутність будь-яких моральних засад, неперевершений цинізм, повністю розв'язують руки. Без сумніву і вагань Річард III порушує закони, вбиває старих і дітей, чужих і рідних, всіх, хто так чи так стоять на його шляху до трону. Правильним він визнає лише те, що вигідніше йому особисто. Коли потрібно заручитися прихильністю народу, королю легко дається демагогія; йому не важко вдати ніжного брата, надійного друга Бекінгема, зіграти роль закоханого в леді Анну. Шекспір показує, що такий король — зло для держави, він знесилює її, сіє ненависть і ворожнечу. В образі Річарда III драматург, розвиваючи тлумачення цього образу Т. Мором, ще більше підкреслив його зловісні риси і рішуче осудив тиранію.

На противагу Річарду III шекспірівський король Генріх V в однойменній п'єсі зображений як ідеальний монарх. Насправді ж останній був підступним і жорстоким політиком, проте в хроніці він позбавлений цих рис. Генріх V — це король, який розуміє свою владу як високий державний обов'язок. Він мудрий політик і відважний воїн. Влада короля є запорукою єдності й порядку в державі. Герою хроніки властиві демократичність і високі моральні чесноти. Прообразу такого короля феодална дійсність не давала. Генріх V у хроніці — втілення мрії англійського народу й самого драматурга про таку владу, яка б могла забезпечити народне благо.

Отже, для історичних хронік Шекспіра характерні такі риси:

- зображення королів, феодалів як головних персонажів;
- поряд із державно-політичними сюжетами в драмах розгортаються картини національного народного життя;

— вводиться надзвичайно строката плебейська суспільна сфера, так званий «фальстафівський фон».

(Про специфіку трагічного у творчості Шекспіра див. матеріал до теми на самостійне вивчення «Великі трагедії Шекспіра».)

Для трагедій Шекспіра притаманне:

— розгортання кількох сюжетних ліній, що перетинаються, переплітаються і «заважають» одна одній;

— у кожній сюжетній лінії наявні три компоненти: 1) життєво важлива й конкретна мета, яку ставить перед собою персонаж; 2) конкретні вчинки і дії, за допомогою яких він здійснює свою мету; 3) конкретний наслідок цих вчинків і дій;

— повторення основної теми трагедії у кількох паралельних сюжетах (дублювання основної ідеї), щоб привернути до неї увагу;

— порушення автором питання дуальності людського життя (офіційного статусу й природної сутності людини), його неоднозначності через зображення двох паралельних світів («Король Лір», «Гамлет»);

— зображення проблеми дуальності істини через два буття («Ромео і Джульєтта»);

— своєрідна кульмінація трагедій, у яких катастрофа обов'язково переходить у катарсис («Король Лір», «Ромео і Джульєтта»).

«Макбет». Своєю появою і «територіальним посиленням» п'єса зобов'язана королю Шотландії Якову Стюарту, який посів англійський престол в 1603 р. Звернення до цього факту, а також обізнаність Шекспіра в гео-



О.-Г. Декан. Відьми в «Макбеті» (1641–1642)

графії, кліматі та історії Шотландії свідчить про енциклопедичну освіченість драматурга. Увага читача фіксується і на тому, що в шотландському законодавстві 1587 р. містилася установка на самозречення володаря, якщо він припустився помилок під час свого правління: у п'єсі Макбет публічно себе таврує, і це у свідомості людини шекспірівської епохи — акт природний і нормальний.

Сюжет трагедії Шекспір запозичив із «Хроніки» Р. Холіншеда. Її проблематика насамперед релігійна й соціально-політична. Щодо першої, то драматург показує читачеві, як релігійне ставлення може вплинути на життя людини на прикладі Макбета. Основними «індикаторами» релігійного мотиву є відьми. Хто такі відьми в цьому разі? Вони не є абсолютним злом. Це — дзеркало, яке відображає душу людини. Відьми розкрили жадібну натуру Макбета. Отже, в одному мотиві автор викриває два змісти — релігійну інтонацію та виявлення людської природи. Щодо соціально-політичної проблематики, то для Макбета соціальний статус надважливий: жага до влади, жадання не просто багатого, а знатного життя тощо. І знову звучить тема жадібності. Отже, відбувається взаємопроникнення цих мотивів.

У п'єсі зображена узурпація престолу. Тож Макбет своїми зlodіяннями сам відкриває шлях силам, які повинні його знищити. Таким чином автор стверджує ідею не «небесної», а земної, реальної відплати. Вічний страх змушує Макбета здійснювати все нові й нові злочини: після вбивства короля Дункана він захоплює корону, за його наказом вбивають Банко, винищують сім'ю Макдуфа. Але руйнується і родинне щастя самого Макбета: його дружина не витримує непосильного тягара злочину і божеволіє. Наростає самотність тирана, якого ненавидить вся країна (і готується до боротьби з ним) і навіть сама природа (на Макбета, за пророцтвом, вирушає «Бірнамський ліс»).

Основні метафоричні мотиви п'єси, співвіднесені з образом головного героя: мотив «природного зростання» (тобто

еволюція особистості й відмова від неї). Макбет порушує зв'язок з власною сутністю, зраджує Дункана як свого попередника і наставника. Із цією темою безпосередньо пов'язаний мотив бурі, протесту природних сил проти деградації Макбета й перетворення його на «бур'ян».

Історична основа трагізму «Макбета» полягає в тому, що індивідуалізм, позбавлений морального підґрунтя, здатний стати необмеженим свавіллям, всюдозволеністю. Для Макбета — це історія поступового й незворотного змертвіння душі. У центрі трагедії — аналіз душевних переживань головного героя. Тиран розплачується за криваві злочинства розпадом своєї особистості, цілковитим внутрішнім спустошенням і болісними стражданнями.

У «Макбеті» Шекспір відобразив не тільки пристрасті й політичні перевороти того часу, коли героїзм йшов поряд зі злочинном, але й переоцінку всіх моральних цінностей, кризу моральної свідомості, характерну для тогочасної епохи. Трагедію «Макбет» називають «нічною»: більшість сцен п'єси відбувається вночі. Проте образ ночі у творі це щось більше, ніж алегорія сучасності. Це образ страшної п'їтьми, що панує над світом. Це ніч, у якій «зарізали сни», ніч, якій відмовили у «світланку», а отже, позбавили майбутнього. Це «ніч», у яку занурені душі персонажів. У «готичній» фантастиці промов Гекати й «віщих сестер» виражена думка про існування в зовнішньому для людини світі якихось ще не пізнаних законів, що впливають на її внутрішні спонукання. Страхітливі атрибути чаклунства (казан, зілля, заклинання, двозначні передбачення, огидні предмети, що символізують мерзенне й злочинне в житті) створюють похмуру морально-психологічну атмосферу, впливають на Макбета в моменти крайньої напруги, коли необхідно прийняти рішення, що визначає його подальшу долю.

Внутрішній конфлікт людини (сміливість у мріях і нерішучість у діях) своє остаточне вирішення отримує в боротьбі Макбета з Макдуфом. Індивідуалізм Макбета поглинув і змінив

чесноти Макдуфа: хоробрість і рішучість перетворились на насолоду від кровопролиття, а співчуття й милосердя — на жахи, які змушують тремтіти вночі. І врешті з'являється переконання, що життя безглузде, це лише «повість, переказана дурнем».

Вибираючи шлях відчуження, Макбет прирікає себе на самотність. Це стається у кілька етапів. Перший: після вбивства Дункана відбувається відчуження Макбета від власної «сутності». Здійснивши вбивство, він усвідомлює, що став новою істотою, назавжди відокремившись від колишнього «Я».

Другий етап: все глибшою стає «прірва» у стосунках із леді Макбет. Уперше відмінність виникає у тому, як по-різному подружжя сприймає вбивство Дункана. Прірва непорозуміння розростається, коли Макбет посвячує свою дружину в плани вбивства Банко. Незабаром Макбет відчужується і від своїх підданих, так само як від самого себе й дружини. Кульмінація досягається в сцені бенкету, на якому тільки Макбет бачить Привида й де його індивідуалізм остаточно перемагає. Тепер, коли всі зв'язки Макбета з людьми обірвалися, він звертається до відьом. Саме їхні «поради», штовхають героя п'єси на шлях остаточного розриву з людьми й людяністю.

Третій етап: Макбет, порівнюючи життя з театральною виставою, а людей — з акторами, які недовго кривляються на сцені, доходить висновку про те, що життя взагалі марне.

Отже, своїми злочинами Макбет поставив себе поза людством. Замість очікуваних благ корона принесла йому постійні тривоги, він відштовхнув від себе всіх і залишився у страшній самоті. Проте у трагедії висвітлено й історії персонажів, які, навпаки, є свідченнями подолання самотності й об'єднання сил і які протистоять Макбетові — Макдуфа та Малькольма.

Своєю чергою, Л. Єгорова так визначає проблематику твору: «Перед нами справжня трагедія, яка перетворила велику людину на великого лиходія. Із його смертю порядок поновлено — лиходій покараний, проте людська велич, втрачена Макбетом, непоправна». Цікаво, що, аналізуючи образ Макбета, дослідни-

ки виокремлюють його безсумнівні (верифікаційні) й дискусійні (варіативні) типологічні риси як персонажа. Так, до перших належать: «воїн, який з наполегливістю безнадії б'ється до кінця» і «людина велична у своїх можливостях, пристрастях, злодіяннях». До дискусійних рис зараховують: «скептик, який замислив здійснити кривавий експеримент в ім'я самоствердження і доказу своєї свободи від загальноприйнятої моралі»; людина «з тонкою психікою і поетичною душею»; людина, «яка перетворюється на звіра»; герой із сильною волею і нездоланною гординою та жадобою до влади», «посередність, яку хвиля принесла нагору», «слабкий, марнославний», «жертва, мученик».

Отже, безумовно осуджуючи злочини Макбета, Шекспір розкрив трагедію внутрішньої боротьби головного героя і трагедію його вибору. «Макбет» — це величний твір про титанічну особистість, яка володіла такими ж можливостями для перемоги, як і для поразки. Проте «доблесть» за відсутності «мудрості» призвела Макбета до цілковитого відчуження і від власної душі, і від людей.

У трагедії традиційний для творчості Шекспіра сюжет про узурпацію влади має щасливу розв'язку: законна влада у Шотландії відновлена. Шекспірівський принцип руху життя згідно з тріадою «порядок — хаос — порядок» не порушений. Хоча п'єса розкриває перед читачем могутню силу зла, проте твір є чи не найбільш оптимістичним з великих трагедій Шекспіра. Оптимізм її полягає не тільки в тому, що тиранія Макбета повалена, а й в усвідомленні головним героєм свого внутрішнього конфлікту. Макбет стає на шлях цілковитого знищення, тільки зруйнувавши частину самого себе. Тобто маємо відображення ренесансної свідомості, за якою людина — частина Всесвіту.

«ДОН КІХОТ» СЕРВАНТЕСА ЯК НОВИЙ ТИП РОМАНУ ЛІТЕРАТУРИ РЕНЕСАНСУ

Мета: ознайомитись зі змістом роману М. де Сервантеса «Дон Кіхот», визначити його зв'язок із різними типами іспанської прози XVI ст., з'ясувати шляхи й способи трансформації письменником провідних мотивів ренесансно-лицарського, пасторального, мавританського й пікарескного романів; довести, що роман «Дон Кіхот» — новий (соціально-психологічний) тип роману, визначити його проблематику, об'єкти сатири, схарактеризувати систему персонажів твору, особливо приділивши увагу образам Дон Кіхота та Санчо Панси.

Методичні рекомендації: необхідно усвідомити специфічні умови, у яких розвивалась ренесансна література в Іспанії. Це уможливить аналіз творчості М. де Сервантеса крізь призму кризи гуманістичного світогляду, художньою рефлексією якої вона є. Слід звернути увагу на картину літературного життя Іспанії, зокрема на типи романів «до Сервантеса» (пасторального, мавританського, ренесансно-лицарського, шахрайського), щоб зрозуміти роль письменника у створенні нового — соціально-психологічного — типу роману, який «убив роман» як розважальний жанр. Опрацьовуючи текст роману, скласти план порівняльної характеристики Дон Кіхота й Санчо Панси.

Запитання для обговорення

1. Історія написання роману «Дон Кіхот». Від пародії на лицарську літературу до гуманістичного роману.
2. Проблематика роману:
 - а) антифеодальний зміст;
 - б) критика соціального життя Іспанії;
 - в) утопічні мотиви роману;
3. Система образів роману:

- а) двоїстий характер образу Дон Кіхота;
 - б) сатиричне навантаження образу Санчо Панси.
4. Архітектоніка роману:
- а) роль вставних новел;
 - б) автобіографічні мотиви в романі «Дон Кіхот».

Список рекомендованих джерел

- Борецький М. Конфлікт між ідеалом і дійсністю — центральна проблема твору: літературознавча основа вивчення роману «Дон Кіхот» Сервантеса / М. Борецький // Всесв. література в серед. навч. закладах України. — 2001. — № 11. — С. 50–55.
- Сервантес Сааведра М. де. Премудрий гідальго дон Кіхот з Ламанчі / пер. з ісп. М. Лукаша; розділи XXI–XXXV, LXI–LXXIV пер. А. Перепаді. — Київ : Дніпро, 2005. — 704 с.
- Светлакова О. «Дон Кіхот» Сервантеса. Проблеми поезики / О. Светлакова. — Санкт-Петербург : Изд-во СПбГУ, 1996. — 108 с.
- Снеткова А. «Дон Кіхот» Сервантеса / А. Снеткова. — Москва — Ленинград : Наука, 1970. — 160 с.
- Сервантес і проблеми розвитку європейської прози / ред. Я. Кравець. — Львів : Вид-во ЛНУ ім. І. Франка, 2000. — 185 с.
- Франк А. Сервантес / А. Франк. — Москва : Молодая гвардия, 1984. — 270 с.
- Шаповалова М. Історія зарубіжної літератури. Середні віки та Відродження / М. Шаповалова, Г. Рубанова, В. Моторний. — Львів : Світ, 1993. — 304 с.
- Шалагінов Б. Зарубіжна література: від античності до початку XIX сторіччя: Історико-естетичний нарис / Б. Шалагінов. — Київ : Вид. дім «КМ Академія», 2004. — 360 с.

Іспанія XVI століття

Фактори формування іспанської літератури Відродження — наслідки Реконкісти, абсолютистська королівська влада, особлива роль католицької церкви (інквізиція, єзуї-



Вигнання євреїв з Іспанії 1492 р.

ти тощо), фінансова могутність завдяки відкриттю у 1492 р. Америки й водночас розорення власного народу (дворянство — «сеньйори», «кабальєро», «ідальго»; купці, ремісники й селяни). Військова могутність флоту «Непереможна армада».

У другій половині XVI ст. починається політична й економічна криза в Іспанії. Все помітнішими стають суперечності всередині країни. Потік золота з Америки припинився, економіка занепала остаточно, народ зубожів. Іспанія втратила свою могутність і свій вплив, своє багатство і свою армію («Непереможна армада» була розгромлена в 1588 р.). Криза поглиблювалася феодальною реакцією. Іспанській церкві вважалося всесвітнє панування в спілці з абсолютистською іспанською монархією. Філіп II з останніх сил намагався перетворити свою країну на єдиний монастир, плекав надію всесвітнього панування. За його правління інквізиція особливо жорстоко розправлялася зі своїми ворогами. Так, у 1492 р. з Іспанії були вигнані євреї, пізніше — мориски. Таким чином, у результаті глибокої економічної і політичної кризи Іспанія з могутньої держави-володарки опустилася до становища європейської держави другого ґатунку.

Отже, іспанська література на порозі Відродження розвивалася в специфічних умовах:

— у результаті Реконквісти феодалізм в піренейських державах розвивався уповільненими темпами; зокрема, тут менш чітко, ніж в інших країнах Західної Європи, позначений поділ суспільства на стани;

— спільна боротьба із загарбниками, з одного боку, породила тенденцію до об'єднання народів з різним етнічним корін-

ням, а з іншого — нерівномірність звільнення від арабського гніту призвела до надзвичайної строкатості соціальних стосунків у різних державах півострова, до порушення природних етнічних і державних кордонів.

Тому з XVI ст. в літературі іспанського середньовіччя склалися такі особливості:

— посилення взаємодії і контактів іспано-кастильської, каталонської, галісійської і баскської літератур;

— відсутність чітко виражених рис станової зумовленості. Відомо, що в середньовічній європейській літературі розвивалися паралельно або змінюючи одна одну поряд із усною народною творчістю клерикальна, лицарська й міська літератури. В Іспанії вже з самого початку виявилися два потоки літератури — народна (фольклорна, яка довгий час існувала в усній формі) і писемна «вчена» література. Їхні межі були досить умовними й почасти носили не світоглядний характер, а стосувалися переважно жанрової специфіки, використовуваних метричних форм і художніх засобів.

— в ідеології іспанського Ренесансу гуманістичні тенденції переплітаються з католицькою традицією тісніше, ніж в інших країнах Західної Європи. Діячі культури вважали за можливе примирити ренесансні ідеали з філософськи шляхетним християнством. Ці неоплатонічні ідеї зіграли суттєву роль у літературі, визначивши чимало важливих рис іспанського пасторального роману й поезії містиків;

— характерною рисою іспанського гуманізму була відсутність культу античності. Звичайно, інтерес виявляється, але зазвичай поєднується з інтересом до національних традицій або з інтересом до «римських іспанців» (Сенека, Лукан). Ця особливість найбільше виявилася в іспанській драмі;

— близькість до народної творчості (жанр народного романсу, традиції народного театру, становлення літературної мови на основі народної).

Періодизація іспанського Відродження. Відповідно до історичного розвитку, який пройшла Іспанія, її література Відродження формувалася протягом двох періодів:

I період (1475–1550) — література раннього іспанського Відродження;

II період (1550 — до кінця першої половини XVII ст.) — література зрілого й пізнього Відродження. На цей період припадає так званий золотий вік іспанської літератури (XVI — перша половина XVII ст.).

Представники: Тірсо де Моліна, Лопе де Руеда, Лопе де Вега, Педро Кальдерон, Мігель де Сервантес.

Шляхи розвитку іспанського роману

На ранньому етапі Відродження активно розвивається чимало жанрів іспанської літератури — лірична поезія (особливо романс), драма, проза. Але особливим різноманіттям в іспанському літературному процесі XVI ст. відзначається роман.

Провідні типи іспанського роману XVI ст.: ренесансно-лицарський, пасторальний, мавританський, пікарескний (крутійський, шахрайський).

Ренесансно-лицарський роман. Це роман, який вийшов із надр середньовічного лицарського роману й набув нових, ренесансних рис. Справа в тому, що жанр лицарського роману не отримав поширення в середньовічній іспанській літературі. І лише в XV ст., коли в Європі цей жанр занепадає, втрачаючи популярність, в Іспанії здійснюється спроба створити оригінальний лицарський роман. Іспанський лицарський роман близький до італійської лицарської поеми, особливо до «Закоханого Роланда» Боярдо. Однак вже перші іспанські лицарські романи суттєво відрізнялися від італійських зразків. Так, у 1508 р. був опублікований роман *P. де Монтальво «Амадіс Гальський»*, переказ сюжету якого широкого побутував до цього серед народу з XIV ст. Письменник обробив і дописав переказ, надав йому суттєвих рис, яких раніше в ньому не могло

бути. Під пером Монтальво лицарський роман став жанром ренесансної літератури.

Усвідомлення негативного впливу модних лицарських романів на формування світогляду читача змусило згодом Сервантеса створити пародію на лицарський роман, якою є 7 перших розділів «Дон Кіхота». Оцінка ролі лицарських романів — у заповіті Дон Кіхота.

Пасторальний роман. У XVI ст. жорстока соціальна реальність не могла не викликати у багатьох письменників-гуманістів глибокого розчарування, сумнівів у досягненні гуманістичного ідеалу вільної, всебічно обдарованої й розвинутої особистості. Конфлікт між ідеалом і реальністю, що виник у свідомості письменників Відродження, розв'язувався різними художниками по-різному. Одним із шляхів подолання протиріч епохи стало перенесення подій в ідеальне середовище утопії. Результатом цього стало створення пасторального, а пізніше й мавританського типів романів.

Пасторальні мотиви відобразили насамперед 1) прагнення віднайти в сучасності аналог золотому віку, а також 2) бажання наслідувати Феокріта, Вергілія, Овідія, що дали прекрасні зразки пасторалі й буколіки. Окрім того, 3) велике значення в Іспанії мав неоплатонічний культ природи як еманациї й відображення божественного начала.

Пасторальна тема отримала свій розвиток спочатку в ренесансній поезії, а пізніше в прозі. Найвідоміший твір цього жанру — роман «Діана» *Монтемайора*. До кінця XVI ст. «Діана» перевидавалася 16 разів, її перекладали є французькою, англійською, італійською і німецькою мовами. Один із епізодів роману — історія Фелісмени — став особливо популярним і був використаний В. Шекспіром у «Двох веронцях» і «Дванадцятій ночі». Іспанські письменники-гуманісти намагалися по-своєму інтерпретувати пастораль, поглибити її соціально-критичну, філософську й етичну спрямованість, надати їй демократичних і реалістичних рис. Про це свідчать творчі

експерименти в цій галузі Сервантеса в романі «Галатея» і п'єси Лопе де Веги.

Творча інтерпретація і навіть дискусія з пасторальними романами розгорнеться на сторінках «Дон Кіхота» Сервантеса, у романі якого чимало персонажів пастухів, але їхнє життя не схоже на ідилію. До того ж саме вони, зазвичай, є аудиторією Дон Кіхота, перед якою він проголошує свої погляди на життя. Проповідування Дон Кіхотом золотого віку — також авторська альтернатива пасторальному жанру.

Мавританський роман. Своєрідною паралеллю до пасторального роману є так званий мавританський (або гранадський, від назви області Гранада — останнього бастиону маврів на Піренейському півострові) роман (повість). Мавританський сюжет з середини XVI ст. ввійшов до іспанської прози й драми як художня рефлексія недалекого минулого Реконкісти. На відміну від пасторальних сюжетів, у мавританських романах (повістях) художній час і простір набули чіткої національно-історичної характеристики. Уся утопічність лицарського світу, зображеного в романі, несе на собі відбиток краху ідей Відродження. Для творів цього жанру характерні трагічні фінали. Автори мавританських романів активно запозичували надбання як іспанського, так й арабського фольклору.

Важливо відзначити, що в деяких творах, як, наприклад, у «Громадянській війні в Гранаді» *Переса де Ити*, звучать нотки зацікавленості життям «інших». У цьому теж виявляється знаменний перегук роману з «Дон Кіхотом» Сервантеса, у якому автор закликає до рівності всіх людей, незалежно від національності й віросповідання. Зміст окремих вставних новел роману, зокрема «Про полоненого», нагадує сюжети мавританських повістей.

Пікареский (або шахрайський) роман. Виник як антитеза жанрам «високої» ренесансної прози — лицарському й пасторальному. Усе, що в останніх підносилося й ушляхетнювалося, у пікаресці занижувалося й вульгаризувалося. Жанр

шахрайського роману є породженням і свідченням кризи Іспанії. Виникнення його пов'язане з соціальними умовами, які зробили пікаро (*исп.* *picaro* — шахрай, крутій) однією з помітних (і типових) постатей іспанського суспільного життя. Художній образ пікаро має попередників серед персонажів античної літератури (хитрий раб або плебей), у літературі раннього Середньовіччя, де значне місце відводилося зображенню міського дна (у пікаресках — це звична декорація, на тлі якої розгортаються події), серед героїв міського фольклору середньовіччя, зокрема фавльо.

Народження пікарески як жанру пов'язане з повістю «Ласарільйо з Тормеса», автора якого встановити не вдалося. У творі показаний життєвий шлях хлопчика-сироти, який із простодушної дитини перетворюється на справжнього шахрая. У повісті містилися антифеодальні й антиклерикальні мотиви. Твір користувався успіхом в іспанського читача й породив цілу літературу наслідувань, так звану «ласарільяну». Роман про «Ласарільйо з Тормеса» заклав традиційну схему шахрайського роману: біографія головного персонажа, який змушений стати шахраєм, щоб вижити; і сатиричний показ всіх сторін суспільного життя очима героя (образ-маска «наївного» спостерігача). У пізніших пікареских романах герой із «шахрая з примусу» стає «шахраєм за покликанням», загострюється соціальна критика.

У романі Сервантеса «Дон Кіхот» — ціла галерея персонажів такого типу. Але найвиразніший з них (не за походженням, а за характером) — Санчо Панса. Автор пропонує «зворотну» схему перевиховання Панси під впливом ідей і вчинків Дон Кіхота. Потужний сатиричний струмінь роману також пов'язаний з традиціями пікарески.

Отже, розвиток іспанської прози XVI ст. засвідчує, що «високе» й «низьке» в ній поляризувалося, концентруючись у рамках певного жанру. Але у «Дон Кіхоті» ці поняття зіллються в органічному синтезі, запропонувавши якісно новий жанр со-

ціально-психологічного роману, «вбивши роман» як жанр суто розважальний. З цього приводу А. Нексе зазначав: «Сервантес повалив узурпаторську владу фантазії» і звернувся до реальної дійсності.

Життя і творчість Мігеля де Сервантеса Сааведри (1547–1616)

Письменник жив у катастрофічний період іспанської історії. На його очах руйнувалися створені підйомом національної енергії можливості. Політика Філіпа II, політика абсолютизму й церкви довела першу країну світу, у «володіннях якої сонце ніколи не заходить», до такого занепаду, що народу Іспанії потрібно було ще не одне століття, щоб на початку XIX ст. знову виявити свою велич і волю до свободи.

За часів Сервантеса внутрішня і зовнішня поразки сприймалися особливо трагічно, тому що здавалися недоречністю, якої цілком можна було б уникнути. Політика держави була свого роду «донкіхотством» у негативному значенні слова. У добу Сервантеса прямий, відкритий опір цій політиці, на зразок повстання комунерос, теж міг стати «донкіхотством», хай навіть у позитивному значенні. У таких умовах іспанська гуманістична інтелігенція мала відстоювати ідеали Відродження, втілювати в образах новий тип людини. Це, своєю чергою, по-різному здійснювали й Лопе де Вега, і Кальдерон. Найповніше це зробив Сервантес.

Життя Сервантеса (*табл. 1*), хоча й овіяне авантюризм духом часу, швидко набуло рис героїчного мучеництва. *«Не було у моєму житті жодного дня, коли б мені вдалося піднятися на верх колеса Фортуни, як тільки я починав вилазити на нього, воно зупинялося»*, — констатував митець.

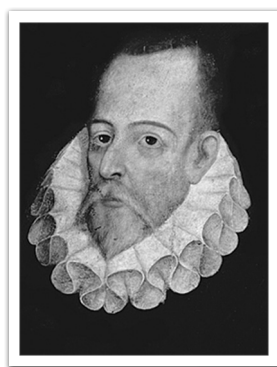
Періодизація творчості Сервантеса

I період (1569–1589) — час перших публікацій віршів Сервантеса.

II період (1589–1604) («севільський»). У цей період відбувається формування таланту Сервантеса. Написано пасторальний роман «Галатея», понад 30 драматичних творів, більшість з яких до нас не дійшла, серед яких і найвідоміший — «Нумансія».

III період (1604–1614) — найвища творча зрілість Сервантеса. Збірки «Повчальні новели», «Вісім комедій і вісім інтермедій», поема «Мандрівка на Парнас», роман «Дон Кіхот», що став пізніше першою частиною.

IV період (1614–1616) — друга частина «Дон Кіхота», роман «Персілес і Сехісмунда».



*Х. де Хуарега.
Портрет Сервантеса
(1600)*

Таблиця 1

ХРОНОЛОГІЧНА ТАБЛИЦЯ ЖИТТЯ МІГЕЛЯ ДЕ СЕРВАНТЕСА СААВЕДРИ

Дата	Подія
23 квітня 1547 р.	У м. Алькала-де-Енарес у сім'ї ідалго Родріго де Сервантеса народився син Мігель. Всього у родині було 7 дітей. Батько був лікарем. Сім'я часто переїздила у пошуках заробітку — Севілья, Вальядолід, Мадрид. Кредо батька — «Вибери церкву, палац або флот — більше не знатимеш бід і незгод» — Сервантес послідовно втілював у своєму житті
1567–1569 р.	Сервантес вступив на службу до папського посла Джуліо Аквавіві. Участь у дуелі. Наказ про покарання
1569 р.	У Мадриді вперше опубліковано поезії Сервантеса
1570 р.	Вступив у «Непереможну армаду»
7 жовтня 1571 р.	Битва при Лепанто. Іспано-італійські сили розгромили турецький флот. У битві брала участь галера «Маркеса», на якій служив Сервантес. Тричі поранений, він на все життя перестав володіти лівою рукою. Нагородні листи від Хуана Австрійського, кузена короля

Дата	Подія
До 1575 р.	Служба на флоті. Участь в Італійському поході. Саме в Італії сформувалися його літературні погляди
1575–1580 рр.	Повертаючись разом з братом Родріго з Неаполя додому потрапляє в полон до алжирських піратів. Вимога викупу. 3 спроби втечі. Сумна слава про Однорукого. Прихильність Гасана-паші — турецького намісника Алжиру, який відпустив його перед своїм поверненням до Константинополя
	Героїзм, що вразив Хуана Австрійського й Гасана-пашу, не справив враження на бюрократів. Як милостиню, випросив дозволу повернутися в полк. У ці роки писав патріотичні драми, пробував сили в специфічному жанрі пасторального роману
1583 р.	Народилася донька Ізабелла в результаті зв'язку з Анною Франка де Рохас, можливо, маловідомою актрисою театральної трупи, для якої писав Сервантес. Одразу після народження дитини вона одружилася з актором й антрепренером Алонсо Родрігесом, залишивши доньку батькові
Грудень 1584 р.	Взяв шлюб з 19-річною Каталиною де Саласар-і-Паласьос, дівчиною з небагатої дворянської родини з Ламанчі
1585р.	Перша і єдина частина «Галатеї»
На 15 років	Перебрався в Севілью, де отримав посаду комісара із закупівлі провіанту для армії. Дружина з його донькою жила в Есківіасі, сестри й племінниця — у Мадриді. Після смерті батьків і загибелі брата Родріго Мігель де Сервантес став годувальником великої родини. У 1594 р. став збирачем недоїмок (податків)
	Чотири рази сидів у в'язниці — у 1592, 1597, 1602 і 1605 роках
1602 р.	У в'язниці, за свідченням Сервантеса, було розпочато роботу над «Дон Кіхотом». Хоча, можливо, у ці свідчення Сервантес вкладав загальний зміст, як й у відому сентенцію шекспірівського Гамлета «Данія — в'язниця»
1605 р.	Виходить перша частина «Дон Кіхота». На цей час було написано майже половину новел і драм, що пізніше увійшли до збірок 1613 і 1615 років

Дата	Подія
3 1605 р.	Разом із сім'єю жив у Мадриді. Злидні.
1614 р.	Під псевдонімом Алонсо Фернандес де Авельянеда вийшло у світ сфальсифіковане продовження «Дон Кіхота», яке, своєю чергою, прискорило завершення Сервантівського задуму. Сервантес пише другу частину «Дон Кіхота»
1616 р.	Повість «Персілес і Сехісмунда»
1616 р.	Потрапивши у повне безгрошів'я, змушений був вступити до ордену єзуїтів і був похований на його гроші. Помер Сервантес 23 квітня

Драматургія Сервантеса. Сервантес став зачинателем нової іспанської драматургії епохи Відродження. Він вважав, що комедія (назва драматургічного жанру світського характеру) має бути дзеркалом людського життя, прикладом моралі й зразком істини. Негативно ставився до нагромаджень у сужетах сучасних драм.

Перша п'єса Сервантеса — результат пережитого й побаченого в полоні — «*Алжирські звичаї*» (1580). Задум виник саме тоді. Незважаючи на дивовижний розвиток сюжету, у ній багато живих драматичних замальовок, зроблених з натури. А серед персонажів фігурує раб Сааведра, ім'я якого вказує на автобіографічний характер образу. Сюжет твору: подружжя християн Ауреліо й Сільвія перебувають у полоні мавританського султана Юзефа, який закохується в Сільвію. А дружина Юзефа, Саара, намагається спокусити Ауреліо. Пройшовши всі випробування, молоді люди залишаються вірними батьківщині, релігії і коханню. У творі багато епізодичних образів, що відтворюють атмосферу й побут життя полонених. Найбільш драматичний епізод — продаж на невільницькому ринку дітей. Є в п'єсі й метафоричні образи — Необхідності й Випадковості.

Друга п'єса «*Нумансія*» (1585) присвячена історії давнього іберійського міста Нумансії, яке римські війська на чолі зі Сципіоном Молодшим 15 місяців тримали в облозі. Події відбуваються у 135 р. до н. е.

У творі автор використовує не тільки історичний (персонаж Сціпіон Молодший), а й міфологічний (Прекрасна жінка Іспанії, Дух річки Дуеро) алегоричні образи (Війна, Хвороби, Голод, Слава). Сюжет твору героїчний: щоб не здаватися в полон, чоловіки міста, вбивши своїх дружин і дітей, кінчають життя самогубством. Єдиний, хто залишається живим, хлопчик Віріат. Із ключами від міста на очах у римського війська він кидається вниз з башти Нумансії. Вражені героїзмом іберійців, римські війська не ввійшли в порожнє місто, а значить — воно не було переможеним.

П'єса «Нумансія» йшла в часи наполеонівської навали 1808 р. і в дні героїчного захисту Мадрида республіканськими військами в 1937 р.

Збірка «8 комедій і 8 інтермедій» продовжувала традиції Лопе де Рueda й була близька до народної новелістичної літератури. Герой більшості творів — міський шахрай-пікаро («Крутий-удівець», «Біскаєць-самозванець», «Ревнивий старець», «Саламанкська печера», «Театр див» та ін.).

Сервантес порушував у своїх п'єсах великі громадянські теми, прославляв почуття солідарності, патріотизму, вільнолюбства. Героєм його драматичних творів був сам народ. І хоча в його п'єсах ще немає необхідного синтезу поезії і правди, властивого творам Лопе де Веги, творчість Сервантеса є гідним внеском у розвиток іспанської драматургії золотого віку.

Проза Сервантеса. Значні шедеври були створені Сервантесом у галузі малої прози. Збірку «Повчальні новели» (1613) вважають першими іспанськими ренесансними новелами. При цьому вони стоять біля витоків синтетичної тенденції, характерної для роману Нового часу. У новелах закладено тип побутового роману, який включає пригодницький, сатиричний і філософський елементи.

Важлива особливість новел полягає у тому, що автор наводить не тільки зразки боротьби із зовнішніми обставинами за свободу й щастя, а й внутрішньої та самовиховання.

За змістом «Повчальні новели» поділяються на:

— пригодницькі й любовно-героїчні («Великодушні залицяльники», «Англійська іспанка», «Дві дівиці»);

— звичаєвоописові-побутові («Рінконете і Кортадільо», «Ревнивий естремадурець», «Фіктивний шлюб»);

— філософсько-сатиричні («Ліценціат Видрієра», «Бесіда собак»);

— зразки синтетичних новел («Циганочка»).

Стиль новел Сервантеса позначений ренесансною гармонійністю, у нього не знайдемо відвертої еротики, як нерідко у Боккаччо, чи надмірного акцентування вульгарних сторін людського життя, як у Рабле. Так, він досить вишукано описує соціальне дно в новелі з життя двох підлітків-крутіїв — «Рінконете і Кортадільйо». Певне уявлення про новелістичний стиль Сервантеса дають також і вставні новели в «Дон Кіхоті».

За чотири дні до смерті Сервантес закінчив пригодницьку повість «Персілес і Сехісмунда», яка була надрукована вже після того, як її автор пішов із життя. Твір користувався великим успіхом, і вже в 1617 р. вийшло кілька видань, а сама сюжетна конструкція роману відтіснила в низці літератур Західної Європи конструкцію пасторального й шахрайського романів і стала традиційною для романів XVII–XVIII ст.

«Дон Кіхот»

Одним із найвеличніших витворів усієї світової літератури, як з'ясувалося з плином часу, став не «Персілес і Сехісмунда», а твір «Дон Кіхот». Герой цього роману, що узагальнив певні сутнісні риси людського характеру, давно вже увійшов, поряд із Прометеем, Антігоною, Гамлетом і Фаустом, до так званих «вічних» чи традиційних образів. І в уявленні цілих поколінь читачів він живе особливим, «самостійним» від його автора життям.

«Вічним» виявився і синтетичний романний жанр, створений Сервантесом, який вже не визначався, як пригодниць-

кий, лицарський, пасторальний, побутовий, шахрайський чи психологічний. Це був роман «узагалі» — універсальний жанр Нового часу, здатний охопити все багатство життя епохи.

На нашу думку, роман «Дон Кіхот» є одним із таких творів світової літератури, який завжди викликатиме в читачів неоднозначні, а інколи й полярні оцінки. Свого часу король Іспанії Філіп, побачивши з балкона студента, що захоплено читав якусь книгу й час від часу заходився від сміху, зауважив: «Ця людина або божевільна, або читає “Дон Кіхота”».

Проте вже в XIX ст. до роману підходять з об'єктивною оцінкою. Так, І. Франко писав про «Дон Кіхота»: «Була це не тільки пародія лицарського роману, не тільки перший і найвизначніший гумористичний роман, у ньому було щось значно більше. Це був перший рішучий крок до реалістичного зображення дійсного життя і дійсного народу, а поряд з ним і перший роман, в якому автор спробував глибше зондувати характер свого героя, поруч із смішними сторонами показати також і симпатичні, і навіть благородні риси і висловити устами цього героя або інших дійових осіб ряд критичних та позитивних думок про стан тодішнього суспільства, його потреби й прагнення. Одним словом, у “Дон Кіхоті” мусимо бачити перший роман новішого крою, *суспільно-психологічний твір...* (виділення наше — Г. О.)».

Форма роману. Твір складається з двох частин, між часом написання яких — 10 років. Перша частина побачила світ у 1604 р., друга (після виходу анонімного лжепродовження, яке за змістом було памфлетом проти Дон Кіхота як персонажа та самого автора) — у 1614 р. Окрім основної сюжетної лінії у романі є вставні новели з цілком самостійним змістом (новели про Хризостома й Марселу; про Карденію та Люсінду; про Доротею і Фернандо; про Ансельмо, Лотарію й Камілли; про алжирського в'язня) та поетичні твори Сервантеса.

Фабула роману. Герой роману збіднілий ідальго Алонсо Кіхано, зведений із розуму читанням лицарських романів, ви-

рішив відновити давній інститут мандрівного лицарства. Подібно до героїв улюблених романів, виїжджає на подвиги в честь своєї уявної дами серця для захисту всіх ображених і пригночених у світі. Але його обладунки — іржаві обломки обладунків його предків, кінь Росінант — жалюгідна кляча, що спотикається на кожному кроці, його зброєносець — хитрий і брутальний селянин, який спокусився можливістю швидкого збагачення, а дама серця — ско-



Г. Доре. Дон Кіхот (1863)

тарка із сусіднього села Альдонса Лоренсо, перейменована ново-
явленим лицарем у Дульсінею Тобоську.

Ключові події роману визначають виїзди Дон Кіхота, кожен із яких має свою мету:

Перший виїзд — задля посвяти в лицарі.

Другий — Дон Кіхот вирушає разом із зброєносцем «на подвиги», кульмінація яких — битва з вітряками.

Третій — свідомо позиція героя розбудити спляче й жорстоке суспільство. Усі ті, кого Дон Кіхот намагається захистити, молять небо «покарати, знищити його милість з усіма лицарями, народженими коли-небудь у світі». Дон Кіхота ображають, б'ють, проклинають, над ним сміються, і в кінці кінців свині топчуть його.

Нарешті, змучений фізично, він повертається додому й там, важко хворий, перед смертю знову стає Алонсо Кіхано, названим за свої вчинки Добрим, відрікається від своїх марень і залишає заповіт на користь племінниці з приміткою, що вона буде позбавлена спадщини, якщо одружиться з людиною, яка любитиме читати лицарські романи.

Автобіографічні мотиви роману Сервантеса «Дон Кіхот». У роботі «“Дон Кіхот” Сервантеса» (1970) Н. Снеткова, аналізуючи автобіографічні мотиви роману, запропонувала згрупувати матеріал за тематичним принципом, назвавши їх «лінією Марса» (те, що стосується воєнного досвіду автора) і «лінією Аполлона» (відомості про сучасну авторові літературу Іспанії і творчість Сервантеса зокрема). Загалом погоджуючись із такою типологією, доповнюємо її групою, яку умовно можна назвати «лінією Мойр» — використання автобіографічних даних письменника в художній структурі роману.

Отже, «лінія Мойр»: і Сервантес, і Дон Кіхот одного віку; обидва збіднілі ідальго; схожість зовнішності героя й автора; події відбуваються в Ламанчі, області в самому серці Іспанії — Кастилії, а дружина Сервантеса, Каталина де Саласар-і-Паласьос, була родом із ламанчського села Есківіас; багато героїв має прізвиська жителів Есківіас (наприклад, священник Перес, сім'я Карраска, Рікоте та ін.).

«Лінію Марса» наповнюють: згадка про битву при Лепанто; спогад про Гассана-пашу, у якого перебував Сервантес останні роки алжирського полону (згадка в новелі «Про полоненого»); оповідач, від імені якого ведеться розповідь у другій частині роману — Сід Ахмет Бен-Енхолі. Це й «алжирський слід», й анаграма від імені Сервантеса (CdmTbNngl) — Mgl d Cr(b/v)ts.

Зміст «лінії Аполлона»: в описі бібліотеки Алонсо Кіхано згадуються популярні романи тогочасної іспанської літератури — «Амадіс Гальський», «Діана», «Пастух Філіди», «Сльози Анджеліки» та ін. Сервантес називає і власні твори — роман «Галатея», новелу «Рінконете і Кортадільйо», драму «Нумансія», цитує сонети. У розмові цілурника і священника, які «ревізують» бібліотеку Дон Кіхота, озвучена й самохарактеристика автора: *«Ми з цим Сервантесом здавна великі друзі: вірші він так собі віршує, зате нещастями своїми багатьох перевершить. Книга його (мова про «Галатею». — О. Г.) містить у собі деякі незлі вигадки, дещо ніби обіцяє, але кінців не наводить — треба,*

отже, чекати заповіданої другої частини: може, далі там усе лише буде, і тоді ми зможемо її помилювати...»

Аналіз роману Сервантеса будуємо за принципом розгортання сюжету (за «виїздами» Дон Кіхота).

Первинний задум роману — пародія на лицарські романи. У «Дон Кіхоті» автор прагнув викрити за допомогою сміху недоречності, до яких призвела деградація цього жанру. На думку Г. Гегеля, у «Дон Кіхоті» висміяна ідея рицарства у своїх найбільш піднесених виявах.

Рівні пародії лицарського роману в «Дон Кіхоті»:

— реальний світ Дон Кіхот сприймає в душі фантазій та вигадок лицарського роману, відповідно певні сцени (особливо у першій частині роману) розкривають «неадекватність» тако-го сприйняття;

— осуд негативного впливу лицарських романів звучить і в міркуваннях самого автора;

— у творі пародіюються характерні для лицарських романів художні засоби, мовна вигадливість тощо.

Та зазначимо, що в душі пародії на лицарський роман витри-мано лише початок твору, перших 6 розділів (*перший виїзд*) — пригоди на заїжджому дворі, який Алонсо Кіхано уявив зам-ком, заступництво за хлопчика-наймита, напад на купців, щоб змусити їх проголосити Дульсінею Тобоську незрівнянною кра-сунею. Але навіть у цих розділах стає помітним, що Дон Кіхот не є стереотипним персонажем лицарських романів. Він *на-справді* вірить у лицарсько-гуманістичний ідеал, готовий по-жертвувати собою в ім'я торжества справедливості й милосер-дя на землі.

Другий виїзд Дон Кіхота вже в супроводі зброєносця Санчо Панси, незважаючи на неадаптивність першого ж подвигу — бит-ви з вітряками, що здалися Дон Кіхоту велетнями, — позначе-ний ускладненням і перебудовою колізії роману. Це відчуття підсилюється в XI розділі першої частини, коли Дон Кіхот про-голошує перед козопасами славнозвісну проповідь про соціаль-

ну несправедливість і про золотий вік. Цим визначається гуманістична спрямованість і демократизм роману.

Універсальне значення роману підтверджується тією органічністю, з якою він вбирає в себе побудовані на різноманітному матеріалі вставні новели. Знаменно, що вищим арбітром (судією) у розв'язанні драматичних питань тих оповідок стає Дон Кіхот.

Так, серйозний зміст містить новела про пастушку Марселу, яка прагне обстояти право на власні почуття. Чи новела про безрозсудно-цікавого (розділ XXXV першої частини), що випробовував вірність дружини, у якій бачив не живу людину, а якийсь абстрактний ідеал. Чи новела про полоненого в Алжирі з виразними автобіографічними мотивами. Окрім того, у кожній із новел реальна історія кохання закінчується трагічно або драматично, і тільки Дон Кіхот із його уявним коханням залишається внутрішньо щасливим і внутрішньо непохитним. Це свідчить на користь «ідеалістичної» концепції твору.

Так готується особлива насиченість і серйозність другого тому, у якому Дон Кіхот здійснює свій останній, *третій виїзд*. М.Р. Пидаль так зазначав про образ Дон Кіхота в II частині: «Сервантес поставив за мету створити образ мудрого безумця, шлях перетворення маячні душевнохворого в ідеал моральної досконалості і звернення до нього наших симпатій». Письменник ставить Дон Кіхота й Санчо Пансу на один полюс, а жартівників на чолі з герцогським подружжям, що розігрують лицарський маскарад, але лише за зовнішніми ознаками, позбавлений ідеалу, — на протилежному.

У зв'язку з цим постає питання про дві реальності, які існують у романі. Одна — це реальна провінція Ламанчу з її безлюдними просторами, зубожілим населенням, бідними заїжджими дворами. Друга — це уява Дон Кіхота, яка цю реальність перетворює, прикрашає, героїзує, ушляхетнює. Він діє відповідно до своєї фантазії, а не реальності. Вищим законом для Дон Кіхота стає уява. Жодні випробування долі не можуть змінити

його психологічної настанови, перевиховати його. Реальність Дон Кіхот вважає недійсною, а єдиною істиною — власну уяву. Він виступає як непохитний фанатик ідеї, віри й високої мети (як символ духу). Але, показуючи страждання свого зануреного у світ фантазій героя від зіткнення з реальністю, Сервантес тим самим підносить значення самої реальності (як символ тіла). Конфлікт духу й тіла набуває у автора, на відміну від сенсуалізму Рабле, трагікомічного характеру. Це спостеріг свого часу Ф.В. Шеллінг. У романі, на його думку, зображений конфлікт ідеального з реальним.

Велич роману не тільки в його пародійності, а й у тому, що з перших сторінок він стає широкою панорамою життя іспанського суспільства, даної в аспекті соціальної сатири.

Проблематика роману:

- виступ проти тиранії абсолютизму;
- засудження безумства військових авантур;
- критика засилля духовенства;
- виступ проти чванства й привілеїв аристократії;
- нерозумне керівництво країною.

Образи роману. У романі Сервантеса 699 персонажів. Всі вони покликані створити енциклопедію життя іспанського суспільства. Серед них височіють Дон Кіхот і Санчо Панса, які виступають певною мірою символічними образами як носії справді дійсного, що включає і життя, і ідеал, і матерію, і відсвіт матерії, — усе те реальне й ідеальне, що через обставини часу не змогла до кінця запровадити в повсякденність епоха Відродження. Санчо — цілковита протилежність Дон Кіхотові, але внутрішньо подібний. Під впливом останнього відбувається еволюція Санчо Панси. У взаємодії цих образів Ф. Шлегель вбачав суть всього твору, яка, на його думку, виражається у протиставленні поетичного ентузіазму (Дон Кіхот) і життєвої прози (Санчо Панса).

Образ Дон Кіхота поданий у розвитку. У другій частині він більш серйозний, принциповий. Не піддається на обман з фаль-

шивою Дульсінеєю. Виявляє готовність вступити в поєдинок із левом, на перший погляд безглуздий, але, з іншого боку, необхідний для демонстрації принциповості в захисті ідей. Готує Санчо до губернаторства, який перетворює, щоправда, на декілька днів герцогський «острів» Бараторію (тобто «країну обману й хабарництва») у царство справедливості.

Образ Дон Кіхота багатоплановий і складний. У ньому поєднані: 1) пародійна постать «книжного лицаря»; 2) конкретно-історичний образ збіднілого ідальго; 3) мислитель-гуманіст, який проголошує і обстоює високі ідеали. Але Дон Кіхот і двоїстий образ. Ідейні переконання Дон Кіхота є системою гуманістичних цінностей. Однак трагізм героя в тому, що всі ці поняття несумісні з реальною дійсністю. В образі Дон Кіхота органічно поєдналися героїзм і слабкість, мудрість і безумство, трагічність і комізм. Г. Гейне визнавав, що «Дон Кіхот» є величною сатирою на людську наївність взагалі. Зазначимо, що в 1924 р. у контексті негативної оцінки Ренесансу вийде книга де Лолліса «Сервантес-реакціонер», у якій Дон Кіхот стане об'єктом критики.

Цілковита роздвоєність, дисгармонія образу Дон Кіхота проявляється і в аскетичній зовнішності, що поєднується з високим духом і залізною волею, гуманними прагненнями. Фізичне



Кадр із кінофільму «Дон Кіхот» (режисер Г. Козинцев, 1957)

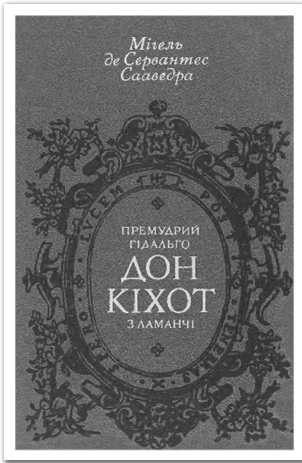
існування героя належить емпіричній сфері, а духовне — сфері ідеальній. Відповідно автор то принижує, то підносить героя, пропонуючи таким чином смислову гру, предметом якої є дuality людини, неоднозначність її буття, позірна простота її екзистенції.

Сам автор демонструє неоднозначне ставлення до свого героя: він то осміює його, то співчуває. Осміює застарілі й тому кумедні звичаї і ритуали лицарства, вигадливу мову й склад мислення та водночас віддає належне його людяності й гуманній меті, кодексу честі й високій моралі. Наприкінці XVIII ст. німецькі романтики назвали це естетично вільне й етично неоднозначне ставлення автора до свого героя та власних уподобань і переконань іронією. Вона й визначає художній світ роману. Але, іронізуючи над Дон Кіхотом, автор відкриває в героєві одну незаперечну перевагу — це автономність, самодостатність внутрішнього світу.

Критики неодноразово підкреслювали двоїсте ставлення автора до свого героя. Так, В. Гюго зазначав, що під сміхом у Сервантеса приховані сльози й автор на боці героя, як Мольєр на боці Альцеста. А найближче до розуміння сутності головного персонажа роману «Дон Кіхот» підійшов І. Тургенєв у статті «Гамлет і Дон Кіхот», поставивши цих персонажів поряд.

Отже, Сервантес виносить непросте й неоднозначне судження про людину. Людина, що заглиблена у свій внутрішній світ, світ уяви й керується високою ідеєю чи вірою, — духовно незламна, непохитна. Але в реальному, фізичному житті вона самотня, не може повністю реалізувати себе в оточенні, на її долю випадають тільки страждання. Драма в тому, що узгодити уяву й реальність між собою така людина не спроможна; та ж людина, що занурена в саму лише емпіричну реальність, не заслуговує на звання Людини.

У романі «Дон Кіхот» відбилася криза ренесансного розуміння людини, народженої, як вважалося, для безмежного розкриття всіх своїх природних задатків. Це була криза ренесан-



Франсуа Рабле
(1493(?)—1553)

сної ідеї індивідуалістичної широти людини, яка у своїх воістину безмежних прагненнях (байдуже, егоїстичних чи високих) не може знайти гармонізуючу міру, яка б врятувала її від катастрофи чи захистила від страждань. Сервантес впритул підійшов до барокового розуміння людини й світу.

Образ Дон Кіхота продовжував жити в інших персонажах — Альцест («Мізантроп» Мольєра), пастор Йорік («Сентиментальна подорож» Л. Стерна), герої «комічних епопей» Г. Філдінга, Чацький («Горе від розуму» О. Грибоедова), Чичиков («Мертві

душі» М. Гоголя); «Дон Кіхотом у спідниці» називали мадам Боварі, героїню однойменного роману Г. Флобера, Лев Мишкін («Ідіот» Ф. Достоевського), Том Соєйер Марка Твена, Тартарен («Тартарен із Тараскона» А. Доде). Дон Кіхотом називали російського імператора Павла I. А письменник І. Тургенєв — Ф. Достоевського.

До образу Дон Кіхота зверталися Ф.В. Шеллінг, Г.В.Ф. Гегель, Г. Гейне, Т. Манн, М. де Унамуно, Х. Ортега-і-Гассет, Х.Л. Борхес. Художники В. Хогарт, Д. Ходовецький, Ф. Гойя, Г. Доре, О. Дом'є, П. Пікассо. Композитори Ф. Мендельсон, А. Рубінштейн, Л. Мінкус, Р. Штраус, М. де Фалья.

Роман Сервантеса перекладали Т. Смоллетт, Ж.П.К. де Флоріан, Л. Тік, В. Жуковський. Над українським перекладом працював М. Лукаш, але не встиг завершити, тож уже після його смерті А. Перепада закінчив роботу над другим томом у 1995 р. (друге видання 2005 р.).

САМОСТІЙНА РОБОТА ДО ЗМІСТОВОГО МОДУЛЯ 4



ТЕМА 1. Ф. РАБЛЕ «ГАРГАНТЮА І ПАНТАГРЮЕЛЬ»

Особливості французької літератури доби Відродження

Франція XV–XVI ст., на відміну від Італії, — не розрізнені міста-комуни, а могутня держава з абсолютистською монархією, провідні позиції у якій посідає дворянство. При цьому «одворянювалася» і частина буржуазії, скуповуючи землі збанкрутілих дворян. Король Франциск I, роки правління якого припадають на першу половину XVI ст., вів війну з Карлом V і продовжував походи в Італію. Звідси — актуальність у творах французького Ренесансу питань, пов'язаних з ідеалом монарха, проблеми війни й миру тощо.

Щодо релігійної ситуації у Франції, то посилюється боротьба релігійних напрямів як вираз соціальних суперечностей життя французького суспільства. Формується суспільно-релігійний рух, спрямований проти католицької церкви — Реформація. Очолює її Ж. Кальвін. Країна поділяється на два ворожих табори — католиків і протестантів (гугенотів). Рух релігійної ре-

форми позначився на долі французького гуманізму, зокрема на його яскравому антиклерикальному характері. Разом із тим Реформація, а потім і Контрреформація вплинули на формування трагічного усвідомлення нездійсненності гуманістичних ідеалів, що зумовило їхню кризу.

Свої особливості мала й культурна ситуація. Один із лідерів французького Відродження Г. Бюде був ініціатором створення Коллеж де Франс — світського університету, який, на противагу Сорбонні, мав стати осередком гуманістичних ідей, бастионом як світського, так і релігійного вільнодумства. «Італійські походи» Франциска I розширювали й культурні зносини між державами, тому вплив італійського Відродження незаперечний: ідеї Леонардо да Вінчі; шедеври Андреа дель Сарто, Бенвенуто Челліні — відомих італійських архітекторів; перекладаються французькою мовою твори Данте, Ф. Петрарки, Дж. Боккаччо. Водночас зростає інтерес до античної літератури. Важливим фактором розвитку й формування гуманізму був вплив літературної національної традиції, зокрема сатиричної.

Характерні риси французького Відродження:

- для багатьох письменників характерна величезна «універсальна» обізнаність у різних галузях (полімація);
- поєднання стихійного матеріалізму й культу прекрасного, що виявлявся передовсім у гармонії змісту й досконалої форми;
- потужний вплив традицій італійського Відродження;
- особливі відносини з Реформацією.

Періодизація літератури французького Відродження:

I період (пер. пол. XVI ст.) — формування і розквіт гуманізму. Переважає оптимістичне світовідчуття, віра у можливість побудови нового життя. Творчість Гійома Бюде, Маргарити Наваррської, Бонавентюра Депер'є, Клемана Маро. Найвидатніший письменник — Франсуа Рабле.

II період (др. пол. XVI ст.) — криза гуманізму. Створюється національна поезія і загальнонаціональна мова. На цей час

припадає творчість поетів угруповання «Плеяда», найвідоміший серед яких П. де Ронсар.

Особливості сміхової культури доби Ренесансу.

У середні віки сміх був переважно визивним, демонстративним. Він прагнув зачепити, шокувати, епатувати, викликати гнів. Комічний герой ніколи не забував, що він навечно прикріплений до певного, а саме до нижчого щабля ієрархічної драбини, і кидав виклик усім й усьому.

Ренесансний сміх зовсім інший. Він виражав радість звільнення, духовної емансипації від тягара середньовічних забобів і заборон, а також фатальної залежності від свого ієрархічного місця в суспільстві. Це життєстверджувальний сміх. Об'єктом осміяння найчастіше виступали норми життя, які розвінчуються, пародіюються, десакралізуються. Основними прийомами такого сміху стають пародія, комічне розвінчання, десакралізація, а також добре знаний у середні віки бурлеск (або травестія). Найосоружнішою була духовна диктатура церкви, саме вона й виступала об'єктом комічного розвінчання у Дж. Боккаччо, Еразма Роттердамського, Ф. Рабле.

У ренесансному сміхові розрізняються дві тенденції:

1) гуманістичний сміх, який виражав радість життя, закоханість у красу людини, природи, реальності; сміх, що виявляв широту світовідчуття. Це сміх Дж. Боккаччо, Ф. Рабле, В. Шекспіра та ін.;

2) сатиричний сміх. Якщо в середньовічному сатиричному сміхові панувала тенденція визивного неприйняття існуючого порядку, то в ренесансному осміяння ведеться з позицій певного ідеалу. Буденне, низьке вже не заповнює цілком людину. Гуманісти відділяють себе від комічних героїв і стають над ними. Цим персонажам надає комізму позиція самого автора, він глузує з тих, хто не відповідає новим ідеалам гуманності, толерантності, здорового глузду, гуманістичній широті тощо. Такий сміх Рабле, коли він висміює католицьке й протестант-

ське духівництво, чиновництво, суддівство, середньовічну педагогіку, університетську схоластику, теологію, а також війни. Ренесансним авторам правили за взірць античні сатирики Плавт, Теренцій, Лукіан, твір «Батрахоміомехія» та ін.

Ф. Рабле та його роман «Гаргантюа і Пантагрюель»

Франсуа Рабле належить одна з провідних ролей серед великих творців європейських літератур. Західні літературознавці ставлять митця за художньо-ідеологічною силою та історичним значенням його творів безпосередньо після Шекспіра чи навіть поряд із ним. Шатобріан і Гюго зараховували Рабле до «геніїв людства» всіх часів і народів.

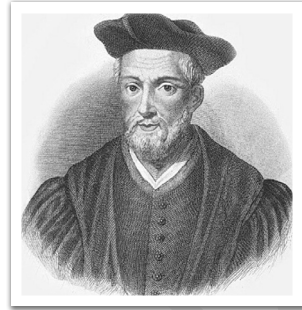
Рабле вважали і вважають не тільки письменником, але й мудрецем і пророком. Показовою є характеристика митця та його роману «Гаргантюа і Пантагрюель», яку дав історик Ж. Мішле: «Рабле збирав мудрість у народній стихії старовинних провінційних прислів'їв, приказок, шкільних фарсів, із уст дурнів і блазнів. Та через це блазнювання розкривається у всій величі геній віку і його провісницька сила. <...> Він передбачає, він обіцяє, він направляє. У цьому лісі сновидінь під кожним листком заховані плоди, які збиратиме майбутнє. Вся ця книга є “золотою гілкою”».

Своєю творчістю Рабле суттєво випередив час. Він визначив долю не тільки французької літератури й французької літературної мови, але і розвиток світової літератури загалом. Серед творців ренесансних літератур Рабле вирізняється такими характерними рисами, як демократизм; тісний і суттєвий зв'язок із народними джерелами, які визначили всю систему образів творчості митця та його художній світогляд. Якщо хтось і має повне право називатися титаном Відродження, то це безперечно Рабле.

Так, Г. Коллете зазначав: «У силу своєї обдарованості й великої праці він досягнув тієї поліматії (всезнання, всебічності), якої досягло небагато, тому що без сумніву був високоосвіче-

ним гуманістом, глибоким філософом, теологом, математиком, медиком, юристом, музикантом, арифметиком, геологом, астрономом і разом з тим художником і поетом». До цього переліку можемо ще додати — ботаніком і теоретиком архітектури.

Роман «Гаргантюа і Пантагрюель». Це цикл (епопея) із 5 романів. Першим побачив світ у 1532 р. роман про велетня Пантагрюеля (потім



Франсуа Рабле
(1493(?)—1553)

він став другим за місцем в епопеї), а після його гучного успіху в 1534 р. з'явилась розповідь про життя його батька — короля-велетня Гаргантюа. Наступні три книги пенталогії, присвячені подвигам і подорожам Пантагрюеля і його друзів, були написані у складних умовах переслідування автора за гостру сатиру й нищівний сміх. Третя книга вийшла у 1546 р., четверта — у 1552 р., а п'ята вже по смерті автора — 1564 р.

Перша книга «Пантагрюель, цар дипсодський...» (1532) (сучасна французька назва «Les horribles et épouvantables faits et prouesses du très renommé Pantagruel Roi des Dipsodes, fils du Grand Géant Gargantua») — це:

1) синтетична пародія на такі віджилі жанри середньовічної літератури, як лицарські романи, хроніки, життєписи королів, «життя святих»; на юридичне красномовство (виступи на юридичних процесах); філософські схоластичні диспути;

2) сатиричний твір, у якому висміюються цілком реальні пережитки минулого;

3) разом із тим гуманістична ідея твору — утвердження нового, гуманістичного світогляду двома шляхами: через заперечення (висміювання аж до абсурду) рис «старого» світу або обґрунтування й обстоювання гуманістичних принципів (лист Гаргантюа, оповідь Епістемона, образ Пантагрюеля — складники програми Рабле).

Для першої книги характерний перехід від міфологічного мислення народних книг до ренесансного реалізму. У творі подвійний план — міфологічний і реальний. Основним персонажем останнього є Панург — прообраз майбутніх пікаро.

Друга книга «Престрахолюдне життє великого Гаргантюа, батька Пантагрюеля» (1534) (фр. «La vie très horrible du grand Gargantua, père de Pantagruel»), порівняно з першою, більш цілісна в жанровому та стилістичному відношенні.

У ній можна виділити три найважливіші лінії:

- 1) виховання Гаргантюа, виховання народного монарха й виховання передової людини епохи взагалі;
- 2) розкриття проблеми війни і миру;
- 3) ідеал мудрого правителя, нової релігійної етики, соціальної утопії.

«Третя книга геройських походів да ходів доброго Пантагрюеля...» (1546) (фр. «Le tiers livre des faits et dictes héroïques du bon Pantagruel») відрізняється від двох перших проблематикою, принципами зображення і, звичайно, змістом. У цій книзі інші часові й просторові пропорції: Гаргантюа та Пантагрюель — не велетні, а звичайні мудрі й добрі правителі, а її центральним героєм є «маленька людина» Панург; дія суворо обмежена у часі (кінець травня — початок червня).



Г. Доре. Ілюстрація до «Гаргантюа і Пантагрюеля» (1854)

У центрі третьої частини епопеї — питання про одруження Панурга, який вирішує, що вже настав для цього час. Але щоб твердо переконатися в цьому намірі, він хоче порадитися з людьми різних професій і станів, а саме: богословом, медиком, філософом, кравцем, поетом (відголоски середньовічної «суперечки про жінок»).

Найважливіше питання книги — про свободу людської думки й водночас відносність цього судження. Отже, третя частина епопеї ілюструє обриси філософського роману: Рабле проголошує золоту середину, врівноважуючи скептицизм стоїцизмом.

Зміст *«Четвертої книги геройських походів да ходів доброго Пантагрюеля...»* (1552) (фр. «Le quart livre des faits et dicts héroïques du bon Pantagruel») — подорож до оракула Божої Сулії. Книжка розпадається на окремі епізоди, пов'язані розповідною манерою морської подорожі. Є і вставні новели (про Війона, про орача та чортеня й ін.). Вістря сатири Рабле спрямоване проти суддів, клерикалів і папства взагалі (образи папоманів і папіфігів), проти аскетизму (образ Безскоромника, якому протиставляється Ѓастер, тобто «шлунок»). Окрім того, у цій книзі увиразнюється пародія на «Одіссею» або подорож аргонавтів за золотим руном.

«Книга п'ята і остання геройських походів да ходів доброго Пантагрюеля...» (1564) (фр. «Le cinquieme et dernier des faits et dicts héroïques du bon Pantagruel») — завершення подорожі героїв, які дістаються до храму Божої Сулії. У цій книзі найповніше втілюється гуманістична концепція Рабле.

В епопеї письменник порушує низку важливих проблем, навколо яких групуються інші. Із них найсуттєвіші такі:

— питання про виховання (розглядаючи це питання, Рабле викладає свої педагогічні погляди);

— питання про війну і мир (на прикладі війни між Ѓрангузьє і Пикрохолом Рабле пояснює свої позиції щодо основних питань політики);

— питання соціальної утопії (Рабле-гуманіст створює образ Телемської п'устині (абатства);

— питання релігійної свободи.

Провідні образи роману. Система образів численна й колоритна. Серед «позитивних» героїв виділяємо таких: велетні-королі Гаргантюа й Пантагрюель — ідеал розумного та доброго монарха; гуманісти. Особливо показовим у цьому плані є Пантагрюель. Він розвинена особистість, добрий, мудрий. Із легкої руки автора «пантагрюєлізм» — «глибока і незламна життєрадісність, перед якою все швидкоплинне є безсилим».

Панург — образ складний і глибокий. Плебей за походженням, вічний студент, цинік, який обожнює життя, наділений надзвичайним темпераментом. Панург — дитя свого часу, у ньому химерно поєднуються розум, відсутність моральних принципів і стійкість характеру. Він іронічно ставиться до життя, завжди готовий до авантюри. У голові Панурга хаотично навалені різноманітні знання, як і в його 26 кишнях — різний мотлох. У критичну хвилину може занепасти духом, перелякатися, але потім щиро про це розповісти й посміятися над собою. Він далекий від ідеалу, але не позбавлений привабливості. Освічений читач вгадував у ньому риси легендарного Франсуа Війона, з яким Панурга порівнює і сам автор. Цікавим є ставлення Панурга до матеріальних цінностей: Рабле стверджує,



Г. Доре. Панургова отара.

Ілюстрація до «Гаргантюа і Пантагрюеля»
(1854)

що він знає 63 способи, як здобути гроші, і 214, як їх витратити (у майбутньому — Остап Бендер Ільфа й Петрова, який знав кілька десятків «відносно чесних» способів заробляння грошей). Марнотратство Панурга — протест проти жадібності й накопичуван-

ня. У цьому образі реалізується не так сатиричний, як гумористичний задум автора.

Монах Жан-Зубарь, на противагу «світському» позитивному героєві Панургу, є представником кліру. Він веселий гуляка, який носив рясу, бо в ній добре п'ється, псалми для нього — снадійне, а требник — блювотне. Але глибина образу проявляється в епізодах, присвячених Телемській пущині, яку засновує брат Жан.

Негативні герої виступають об'єктом сатири автора. Це королі-завойовники та їхнє оточення; вчені-схоласти; прихильники ортодоксальної християнської догми; продажні судді та ін.

Питання жанру «Гаргантюа і Пантагрюеля». Роман-епопею Рабле справедливо називають енциклопедією життя Франції першої половини XVI ст. І дійсно, у творі висвітлено:

- усі класи й прошарки тогочасної Франції;
- життя міста й села;
- суспільство під час війни й у мирний час, використовуючи реалістичну достовірність побутових деталей;
- боротьбу ідей епохи (наукових, політичних, філософських, релігійних тощо).

Окремо треба наголосити на тому, що в романі діють персонажі інших національностей — німці, італійці, голландці, шотландці. А географічний діапазон взагалі вражаючий: це не тільки Париж і французька провінція, а й реальна Туреччина, Північна Африка, Кримське ханство та Московія, а також фантастичні землі й народи, казки про яких — після мандрівок Колумба, Магеллана, Картє — стали користуватися великою популярністю. Отже, роман певною мірою є енциклопедією життя Західної Європи того часу.

Синкретичним є і стиль роману. «Гаргантюа і Пантагрюель» — роман мандрів, філософський, початки пікареского роману, роману виховання, також використано жанр побутового анекдоту або середньовічного фавльо.

Головним знаряддям автора є сміх. Рабле продемонстрував своє уміння бачити за ідеалізованими формами низинну сутність, зокрема, під гордою войовничістю лицарства порожню пихатість і хижацькі інстинкти; під вченою формою схоластичної професури — нікчемність думок; під цнотливістю монахів — безсоромну розпусту й паразитизм.

У автора роману панує стихія сміху, то саркастичного, то примітивного, то гіркою. Уперше в історії французької літератури Рабле надзвичайно широко використав прийоми іронії, успадковані від класиків і Війона, закладаючи тим самим підґрунтя традиції, що пізніше виявиться і в Лафонтена, і у Вольтера, і у Франса та ін.

Рабле використовує арсенал різноманітних засобів для творення комічного (прийоми раблезіанської коміки):

— збільшення і роздування чуттєвої форми до її межового переважання над сутністю відтворюваних явищ;

— гротесково-сатиричне зображення портретів;

— коміку «малих» форм (зіставлення різних ідейних понять, наприклад *breviare* «молитовник» і «пляшка»; перекручені приказки й спотворені за звучанням слова, наприклад *ame* і *ane* — «душа» і «сила»; словесне безглуздя, побудоване на звуковому поєднанні);

— поєднання в одному цілому понять, що різко контрастують (зіставлення великих і малих чисел. Так, Пикрохол збирався захопити 2 000 000 і 200 верблюдів); сумісництво протилежних понять в одному образі: «помираючи, він виблював 4 горщики супу і душу, яка була в ньому розмішана»);

— матеріалізацію ідеї, розчинення її у формі (прізвиська персонажів згідно з їхніми професіями, рисами характеру, поведінкою. Наприклад, Сраколиз, Пийвино, принц де Шолуді, віконт де Вошва, дук де Курдупель, воєнноначальники Пикрохоля Боюн Шкодороба, Галабурда, Гівняй, Дерій; метафоричні прізвиська монахів: Зубарь, Каптур, Ряса; словесні новотвори: панталонада — проблема, пов'язана з панталонами тощо).

Синтетичними рисами відзначена й мовна майстерність Рабле:

1) використав різні стилі літературної мови того часу, звернувся до професійних, соціальних і місцевих діалектів, сміливо вживав архаїзмами;

2) активно творив нові слова, вводив запозичення з грецької, латини та інших мов, переосмислював старі значення, ввертав семантику, досліджуючи етимологію і дістаючись до внутрішньої форми слова.

3) мовною особливістю є вибудовування автором синонімічних рядів, які подекуди налічують до десятка одиниць.

Значення творчості Ф. Рабле. У Рабле не було прямих наслідувачів, не було «школи» у вузькому значенні цього слова. І справа не лише у величині таланту письменника, а в органічному зв'язку його творчості з усною народною традицією, від якої певним чином дистанціювалися письменники-гуманісти вже в другій половині XVI ст. Гуманістичний енциклопедизм Рабле (але в іншій формі!) зумів відтворити лише Монтень.

Разом із тим навіть поети «Плеяди» віддали данину поваги французькому митцеві. Згодом О. де Бальзак вбачатиме в Рабле свого вчителя. У своїх «Баламутних казках» він відтворив творчі прийоми сатирика, його манеру й стиль. Сміх Рабле, специфіка його сатири й політична спрямованість були сприйняті А. Франсом і втілені в романі «Острів Пінгвінів». У творі «Кола Брюньйон» Р. Роллан виступає прямим спадкоємцем традицій Рабле. Трансформацію традицій раблезіанства можна віднайти й у «Мандрах Гуллівера» Дж. Свіфта, «Історіях одного міста» М. Салтикова-Щедрина, памфлетах Марка Твена.

Саме на прикладі твору Ф. Рабле науковець М. Бахтін написав славнозвісне дослідження «Творчість Франса Рабле й народна культура середньовіччя і Ренесансу», де окрім детального аналізу роману схарактеризував поняття «сміхова культура» і «карнавальна культура».

ЗАПИТАННЯ ДЛЯ ПЕРЕВІРКИ ЗАСВОЄННЯ ТЕМИ НА САМОСТІЙНЕ ОПРАЦЮВАННЯ

1. *Образ Панурга символізує:*
 - а) ренесансного мислителя;
 - б) протестанта доби Відродження;
 - в) тип людини Відродження взагалі;
 - г) середньовічного схоласта.
2. *Утопічний ідеал монарха в романі — це:*
 - а) Пикрохол;
 - б) Пантагрюель;
 - в) Грангузьє;
 - г) Панург.
3. *Хто зображений під ім'ям папіфігів і папоманів?*
 - а) Християни й мусульмани;
 - б) християни східного й західного обрядів;
 - в) католики й протестанти;
 - г) християни та іудеї.
4. *Приводом до війни Грангузьє з Пикрохолом стала сварка:*
 - а) воїнів за обладунки;
 - б) пекарів і пастухів через овець;
 - в) короля Пикрохола і Грангузьє за спірні території;
 - г) за пиріжки.
5. *Пантагрюель на острові Котів Пухнатих — це критика, що спрямована проти:*
 - а) духовенства;
 - б) юристів;
 - в) землевласників;
 - г) купців.
6. *Хто населяв острів Дзвонкевич і символом чого виступав?*
 - а) Дзвони як символ релігії;
 - б) птахи як символ духовенства;
 - в) музичні інструменти як символ різноманітних захоплень людини доби Ренесансу;
 - г) дзвонарі як служителі церкви.

7. Сатира на схоластику як метод середньовічної освіти втілена в образах мешканців острова:
- Котів Пухнатих;
 - Дикий;
 - Ентелехія;
 - Мізерія.
8. Настанова, висловлена королем Гаргантюа в листі своєму синові, що означала умову: «Усі стануть щасливі, коли...»
- збудуєш Телемську пущину і зупиниш війни;
 - королі стануть філософами, а філософи — королями;
 - здійснивши тривалу мандрівку, знайдеш короткий шлях до себе;
 - відмовишся від престолу й підеш у Телемську пущину.
9. Образ утопічного суспільства втілюють:
- Телемська пущина й університет Сорбонни;
 - Царство Дипсодів і королівство Грангузьє;
 - Телемська пущина й Царство Дипсодів;
 - Сорбонна і Телем.
10. «Роби, що хочеш!» — лозунг життя:
- дипсодів;
 - представників династії королів Гаргантюа — Пантаґрюель;
 - телемітів;
 - парижан.
11. Зміна масштабу й розмірів зображення головних героїв в останніх книгах епопеї пояснюється зменшенням:
- матеріальних потреб королів-велетнів, на противагу інтелектуальним;
 - казкових рис у їхніх образах, набуття ними власне людських характеристик;
 - їхньої ролі у творі, на відміну від героїв-простолюдинів;
 - філософського елемента на користь сатиричного.
12. Яка ідея втілена в листі короля Гаргантюа до свого сина Пантаґрюеля?
- Мирного співіснування держав;
 - гармонійної освіти й нових принципів виховання;

- в) цивілізованих взаємин представників різних релігійних конфесій;
г) демократичної держави.
13. Утіленням прихильників протестантства є мешканці острова
- а) Дикий;
б) Мізерія;
в) Дзвонкевич;
г) папіфігів.
14. Яку можливість отримав монах Жан-Зубарь у нагороду за допомогу королю у війні з Пикрохолом?
- а) Відмовитись від чернечого життя;
б) стати Папою Римським;
в) очолити власне абатство;
г) стати радником короля.
15. Що почули мандрівники від оракула Божої Сулії і що це означає в переносному значенні?
- а) «Пий вино!» — «Насолоджуйся життям, бо воно коротке»;
б) «Пий!» — «Пий із джерела знань і не доведеться запитувати в когось порад!»;
в) «Пий мудрість!» — «Стань філософом і проблема одруження тебе не хвилюватиме!»;
г) «Пий з джерела знань!» — «Це єдине джерело, яке втамовує спрагу».

ТЕМА 2. «ВЕЛИКІ ТРАГЕДІЇ» ВІЛЬЯМА ШЕКСПІРА

Поняття трагічного в Шекспіра, поетика його трагедій

Шекспір розробив основні принципи ренесансної драматургії. Його теорія драми сформувалася на базі складного синтезу ренесансної історіософії старозавітної концепції щодо волевияву людини. Як ренесансний митець, драматург підносив

свободу волі людини й обстоював її кінцеву перемогу. Разом із тим він зображує людину, яка прагне до своєї мети й постійно наражається на протидію інших, тих, хто змушує підкоритися чужій волі. Ця протидія може здійснюватися як свідомо (так, у «Гамлеті» король Клавдій свідомо діє проти принца й заважає йому здійснити план помсти), так і несвідомо, тобто уособлюючи роль випадковості (у комедіях, у трагедії «Ромео і Джульєтта»), проти якої людина безсила.

Концепція трагізму. За Шекспіром, трагізм існування людини полягає в прихованому характері причинно-наслідкових зв'язків. Це відповідає старозавітній концепції втручання вищих сил у життя людини. Так, біблійний персонаж Авраам ретельно й дбайливо, крок за кроком будував свій добробут, але наслідок праведного способу життя останнього виявився для нього цілком непередбаченим. Ягве зажадав від Авраама принести в жертву Ісака. Проте й цього разу наслідок був несподіваним, бо Ягве врятував Ісака. Із іншого боку, панування випадковостей стає причиною комічного безладдя (як у комедіях).

Якщо комедії оспівували красу й досконалість людської натури, хроніки утверджували владу Часу, то трагедії Шекспіра говорять про крах гармонічної концепції світу й людини, про втрачені надії гуманістів, про перемогу хижацького буржуазного егоїзму, про те, що «розірвався зв'язок часу». Трагічні колізії в драматурга виходять за межі приватних доль героїв: мова у творах йде про світові проблеми, про зіткнення, у яких разом із людьми беруть участь природні стихії, сили буття. Тобто суб'єктом трагічної дії стає весь світопорядок.

У перший період творчості Шекспіра була створена «оптимістична трагедія» «*Ромео і Джульєтта*». У ній поєдналися лірична тема кохання, притаманна сонетам і комедіям Великого барда, і характерна для історичних хронік тема ворожнечі й кровної помсти. У результаті п'єси «Ромео і Джульєтта» стала «оптимістичною трагедією», де смерть головних героїв на-

решті припиняє багаторічну ненависть між родами Монтеккі й Капулетті.

Витоки романтичної фабули — в античній літературі, у розповіді в Овідієвих «Метаморфозах» про трагічне кохання Пірама й Фісби (згадаймо, що постановкою цього сюжету займаються персонажі іншого твору Шекспіра — «Сон літньої ночі»). У XIV ст. це вже була легенда про двох закоханих веронців, які загинули через ворожнечу своїх родів. Уперше прізвиська ворогуючих родів Монтеккі та Капулетті згадуються в «Чистилищі» «Божественної Комедії» Данте. Пізніше італієць Луїджі да Порто та англієць Артур Брук («Трагічна повість про Ромео і Джульєтту» (1562)) продовжили традицію розробки легендарного сюжету у своїх творах. Проте саме трактовці Шекспіра судилося стати найглибшою і найвідомішою.



Г. Клітт. Шекспірівський театр
«Глобус» у Лондоні
(фінальна сцена з трагедії
«Ромео і Джульєтта»)
(фрагмент фрески Бурттеатру у Відні)
(1887)

Шекспірівська п'єса мала великий успіх, про що свідчить напис на друкованому виданні 1597 р.: «Чудово написана трагедія про Ромео і Джульєтту. Надрукована в тому вигляді, в якому вона часто під голосні аплодисменти виконувалася на публіці». Під впливом цієї вистави англійський народ створив баладу, яка оспівує двох закоханих веронців.

У творі Шекспіра звучить гімн сталості почуттів — улюблена тема драматурга. У цьому принципова новизна трагедії:

— її сюжет протистоїть історіям лицарського кохання,

яке зображувалося в середньовічних романах як почуття, відірване від соціальної дійсності (у трагедії — це ворожнеча двох родин);

— у зображенні почуття кохання автором синтезовано тенденції Петрарки й Боккаччо — поєднання високого пафосу й життєлюбності, відвертих характеристик;

— драматург зображує ставлення до кохання Ромео й Джульєтти всіх інших персонажів твору;

— крім історії самого кохання, його розвитку від симпатії до всепоглинаючої пристрасті Шекспір простежує становлення героїв — від наївних до готових прийняти свідоме рішення, до таких, які здатні пожертвувати власним життям.

Таким чином, основна тема «Ромео і Джульєтта» — протиставлення справді гармонійного почуття героїв недосконалості навколишнього світу.

У трагедіях другого періоду філософський смисл, конфлікти, характери героїв трагедій відмінні від тих, які панували у творах оптимістичного періоду. Героям драм цього часу протистоять дійсність нового часу. Вони потрапляють у дисгармонійний світ. «Звихнувся час...», — так говорить Гамлет — протагоніст однойменного твору.

«Гамлет» — одна з найвідоміших п'єс Шекспіра, героєм якої надихалися поети й композитори, його часто згадують філософи й політичні діячі. «Гамлет» знаменує собою початок нового етапу в шекспірівській творчості.

Сюжет твору сягає своїм корінням глибини століть. Уже в давньоскандинавських сагах вживається старовинна форма імені Гамлет — Омлоті, ім'я якого дослідники розшифровують як «безумний», «божевільний». Мабуть, лжебезумство Гамлета від самого початку було закладене в цій повісті, а можливо, епітет «божевільний» натякає на приховану пристрастність, якою одразу був позначений образ Гамлета.

Повість про Гамлета вперше була записана в кінці XII ст. датським літописцем Саксоном Граматиком у латинській хро-

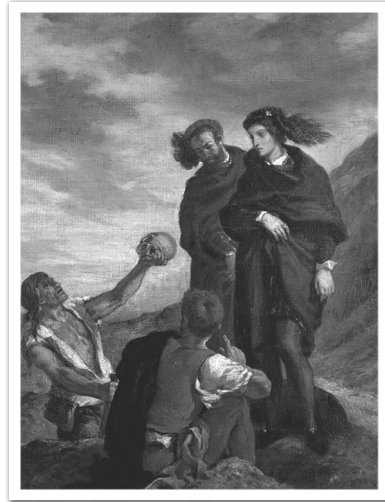
ніці «Історія датчан». У цій давній сазі розповідалося про правителя Ютландії Хорвенділа, який мав дружину Геруту, сина Амлета й заздрісного брата Фенго. Останній вбиває Хорвенділа й стає королем, чоловіком Герути. Прикинувшись божевільним і в такий спосіб обманувши «наймудріших, підлих і хитрих людей», Амлет хоче відомстити своєму дядькові. Проте ще до цих подій Амлет був відсланий в Англію, де одружився з принцесою. Повернувшись у Данію, під час бенкету він підпоює Фенго та придворних, а потім спалює палац. Вельможі загинули в полум'ї, а дядькові Амлет відрубав голову. Пізніше останній був убитий на полі бою іншим своїм дядьком, королем Данії Віглетом. У 1576 р. у збірці новел «Трагічні історії» Ф. де Бельфоре поміщає вільний переказ саги датського літописця. У де Бельфоре, як і в Саксона Граматика, в основу сюжету лягло здійснення кровної помсти.

У 1570-х роках на лондонській сцені ставиться п'єса «Гамлет», у якій серед персонажів з'являється Тінь убитого батька (привид). Автором трагедії був Т. Кід. До нас дійшли тільки спогади сучасників про драму. Саме на основі згаданих вище творів (п'єси Кіда, повісті де Бельфоре, латинської редакції Саксона Граматика давньоскандинавської саги) Шекспір і створив свою трагедію.

Сюжет Шекспірового «Гамлета» близький до викладеного Саксоном Граматиком (Гораціо — молочний брат і друг, історія з Офелією). До нашого часу дійшло декілька редакцій «Гамлета». Найбільш повна з них датована 1623 р. Ця редакція і стала предметом досліджень і суперечок.

Дослідники пропонують багато підходів до інтерпретації цієї драми: художній, естетичний, моральний, юридичний, політичний і навіть медичний. Така кількість різних тлумачень пояснюється багатьма питаннями, що виникають під час читання твору (вік Гамлета і його матері; реальність привида; «божевілья» Гамлета).

Юний принц Данії Гамлет раптово втрачає батька. Тепер на троні його дядько Клавдій. До цієї трагічної події Гамлет почувався цілком щасливим. Він вивчав науки й мистецтво. Юнак був коханий Офелією, його любив батько. Принц в усьому бачив красу, щастя, велич, ніщо лихе його не торкалося. І раптом страшна звістка: помер батько. Гамлет, повернувшись додому, застає дивні метаморфози в палаці: на троні дядько, мати безтурботна й весела. Згодом усі помічають, що Гамлет змінився.



Е. Делакруа. Гамлет і Гораціо на цвинтарі (1839)

Він перестає бачити світлий бік життя, несе свій сум, як важку ношу. Якось в Ельсінор приїжджає мандрівна трупа. Виявилось, що це старі знайомі Гамлета. Принц хоче, щоб вони вставили у свій спектакль кілька написаних ним віршів, темою останніх є вбивство його батька. Слід зазначити, що в сценах розмови з акторами проступає історичний час твору. Навіть нічого не знаючи про Шекспіра, глядач може визначити, що зображені події відбуваються саме в епоху Відродження. Доказом цього є і думки про театр, і перебіг показаної вистави, і навіть костюми акторів. Історичний час можна визначити й з розмови Гамлета з придворними Розенкранцем і Гільденстерном. Він возвеличує землю, світ (філософія близька до вчення «Світ прекрасний!») і поділяє думку поетів-гуманістів щодо людини: «Людина — краса всесвіту, вінець всього живого!» Таким чином, гуманізм Гамлета полягає в тому, що все людське він ставить вище божественного. Юнак добре знає просвітницьку, особливо сатиричну літературу, не випадково Шекспір зазначає, що Гамлет є студентом Віттенберзького університету, адже в цьому місті

зародилося протистояння Мартіна Лютера (протестантизм). Демократизм і простота Гамлета — дружба з Гораціо, скромний одяг. У всьому — інтересах, справах — юнак шукає розумності, справедливості, краси. Проте такі світлі думки про світ і людину були йому властиві до сімейної трагедії. Тепер Гамлет став злим, дошкульним і неврівноваженим; його юнацький оптимізм зникає під тиском обставин.

Принц веде внутрішню боротьбу зі світом. Особливо характерно, що за окремими явищами, він бачить їхню загальну причину: вчинок матері — типовий прояв несправедливості світу. Гамлет відчуває відразу до цього світу: «Данія — тюрма». Звичним для нього стає сумнів у щирості людей, які його оточують. Основний об'єкт сумнівів Гамлета — Клавдій (вбивство брата, тост «за здоров'я» отруєного Гамлета, любов до Гертруди).

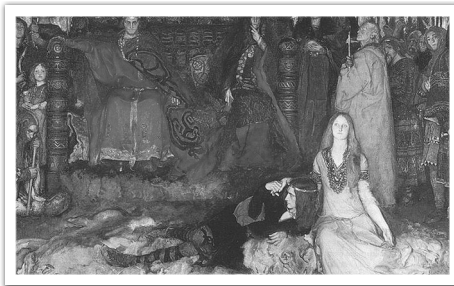
Сумнівається Гамлет і в щирих почуттях Офелії, яка стала жертвою інтриг і його скептицизму. Юнак ненавидить світ, природу за їхній незворушний спокій до зіпсованості людей. Будь-яку пристрасть у людині Гамлет зводить до примітивної тваринності (наприклад, у розмові з Офелією, докори Гертруді за кохання до Клавдія). На його думку, єдиний спосіб викрити недосконалу дійсність — зруйнувати її облудливо-приємні для очей форми. А це місія поетичного слова — театру. Тому Гамлет і влаштовує «мишоловку» для Клавдія. Дзеркало, у якому може відобразитися душа людини, — правда, що треба говорити без жалю. Найкраще це зробити, прикинувшись божевільним, але така гра може стати небезпечною для того, хто її веде. Адже світ — «звихнувся», став із ніг на голову, і, за висловом Г. Гейне, «Гамлет, прикинувшись божевільним, кинувся у страшну безодню справжнього божевілля».

У драмі є образ, який дістає світло правди лише з того моменту, як його покидає розум. Це Офелія. Її наївні дитячі думки ніхто не сприймає серйозно, а божевільні пісеньки примушують слухачів задуматися і лякають передбаченнями. Шекспірівська Офелія схожа на Кассандру при дворі Агамемнона в Есхіла.

У Гамлета все навпаки: напади божевілля сприймаються ним як ознаки катастрофи.

Проблема волі Гамлета постає надзвичайно гостро. Вважати його людиною, що стала жертвою обставин — не можна. Гамлет порівнює себе з флейтою, його психіка вібує під натиском найменших подій. Принц мислить не за чужою вказівкою. Єдина опора його проти світу — незалежність суджень, внутрішня свобода, яка, щоправда, не приносить радості, а радше завдає болю. Вона проявляється в міцності духу, відразу до заспокоїливих ілюзій, небажанні створювати собі кумирів. У деяких сценах Гамлет виявляє себе як людина демонічної сили й суворості: «...із жалю я повинен бути жорстоким», — говорить він матері. Відвага й сміливість, що межує з нехтуванням власним життям, освітлюються його розповідями про події на кораблі, коли принц розпечатує лист короля («Страх забуде всі манери»), у якому той наказує стратити Гамлета. Він рішучий, коли вбиває Полонія (щоправда, принц вважав, що то його дядько, який підслуховував), коли приймає виклик Лаерта. Проте своєю поведінкою Гамлет не завжди демонструє залізну міцність. Про це свідчать часті докори самому собі, самобичування, ознаки відсутності узгодженості між думками і вчинками. Так, двічі з'являється Привид, щоб спонукати Гамлета до дії; «бідний» — говорить про самого себе принц; роздуми над тим, що, вбивши дядька під час молитви, він «забезпечить» тому місце на небі, а не в пеклі: *«Злочинець батька вбив, а я за це, / Єдиний батьків син, того злочинця / На небо шлю»*.

Для Гамлета невластиві стійкість, цілісність, пластичність — риси справді героїчного характеру. І водночас він знає про свою поразку, передчуття приреченості супроводжує



Е.О. Еббі. Сцена з н'єси «Гамлет» (1897)

юнака з перших сцен. Одним із найяскравіших прикладів демонстрації сили волі, рішучості Гамлета є його славнозвісний монолог «Бути чи не бути?». Гамлет опиняється між двома типами людської поведінки й характеру, між Гораціо (поміркований) і Фортінбрасом (імпульсивний, рішучий). «Слабкість» останнього — це практичне безсилля кращих людей його часу. Адже найстрашнішим у трагедії Гамлета є не стільки злочин Клавдія, скільки те, що Данія звиклась із цим, а всі придворні змирилися. За своїми поглядами він — надзвичайно вільна людина. І хоч у Гамлета відсутня стала система поглядів, якась доктрина, й він весь у пошуку, проте його завдання у тому, щоб виправити світ. І Гамлет міг би зробити чимало, якби не був скутий думкою про те, що зло, яке панує у світі, безмежне. У результаті головний герой гине, так і залишившись не зрозумілий сучасникам.

На думку Фортінбраса, ставши королем, Гамлет показав би приклад царювання. Проте Фортінбрас не розуміє, що принц і трон — речі несумісні. Адже Гамлет-король ще більше впав би у відчай, коли б побачив неможливість поєднати дві правди — моральну й політичну. Це відкидає на другий план гіпотези деяких вчених про те, що головний герой бореться насамперед за трон. Одночасно автор відбирає від Гамлета мотив «кровної помсти» і «передає» Лаерту, братові Офелії. Головним героєм рухає мета — боротьба за зміну світу на краще, хоча в цілковитій перемозі і Гамлет, і Шекспір сумніваються. Науковці вважають, що Гамлет — трагічний мислитель і філософ — висловлює думки самого автора, а сам твір є мистецьки драматизованою сповіддю поета. Це твердження полемічне, оскільки крізь твір проходить думка — «Світ прекрасний, хоча б тим, що породив тебе, Гамлете!»

Композиція твору. Жодному твору Шекспіра не приписували такої кількості недоліків, як «Гамлету». Англійський літератор Бредні оцінив п'єсу як найглибший за змістом і найбільш недосконалий за формою. Дійсно, вражає непослідовність дій

Гамлета; важко вловити кульмінаційний момент твору — скоріше за все це сцена в спальні Гертруди.

Розгортання фабули в трагедії Шекспіра утворює єдиний ланцюг ситуацій, внутрішньо зв'язаних між собою. І якщо Гамлет відтягує вбивство Клавдія, то це результат його роздумів. Таким чином, композиція досить струнка, а зигзагоподібний рух подій виправдано втіленням у Гамлеті образу інтелігента, який страждає і рефлексує. Ім'я головного героя твору стало загальним. І поняття «гамлетіанство» розглядають не тільки як художній образ, але й як повторюваний у різні часи період, умонастрій. Так трактували цей образ Ж. де Сталь, Жорж Санд, В. Гюго, І. Тен, І. Тургенєв, Л. Толстой, Р. Роллан.

Шекспірівський сюжет використав німецький письменник К. Гуцков «Гамлет у Вітгенберзі» (1832), Г. Гауптман «Гамлет» (1927), американець П. Маккейн «Таємниця Гамлета, короля Данії» (1949).

«Отелло». Сюжет твору: знатна венеціанка Дездемона закохується в генерала Отелло. Не дивлячись на те, що він мавр, дівчина покохала його за героїзм, мужність, пережиті страждання, щире серце. Про все це вона розповідає сенаторам Венеції. Характерно, що останні зі співчуттям вислуховують Дездемону. Ця деталь свідчить про те, що позастанові достоїнства в добу Відродження почали вважати таким самим вагомим аргументом на користь людини, що й її офіційний статус. Дездемона готова розділити з чоловіком тягар похідного життя і вирушає з ним на Кіпр, де йде війна з турками. Яго, що позаздрив становищу Отелло й стосункам закоханих, починає плести страшну інтригу, трагічною розв'язкою якої стає смерть Дездемони.

Історію про ревнивця Мавра і лиходія поручика Шекспір запозичив в італійського новеліста Дж. Чінтіо. Оповідь Чінтіо про звичайнісінькі ревності (тому новела мала комічний відтінок) Шекспір перетворив у глибоку філософську трагедію «Отелло», «трагедію обманутої довіри». Протистояння головних героїв — Отелло і Яго — це конфлікт гуманістичного



Кадр із кінофільму «Отелло» (режисер С. Юткевич, 1955)

світогляду й жорстокого індивідуалізму Нового часу. У складному непримиренному конфлікті стикнулися два типи людей, два світогляди, породжені однією добою. Те, що було в ній героїчного й шляхетного, втілене в образах Отелло й Дездемони, її темні сили — у Яго.

Довіра Отелло — не примітивність душі, а вираз його гуманістичної мудрості. Дездемона — не тільки кохана, а гармонія, яка переконує Отелло у справедливості гуманістичних ідей. Яго — не просто злочинець, а філософ зла. Він переконаний у своєму праві на підлість, бо людина вільна. Так найбільша ідея епохи перетворюється у виправдання аморалізму. Для Яго людина — корислива істота, тварина, якою володіють низькі інстинкти. Він творить зло, щоб знайти виправдання своїй нищоті.

Для Отелло розчаруватися в Дездемоні означає втратити сенс життя, віру в людей. Вбивство дружини для нього — справедлива кара злочинниці, бо вона, на його думку, стала злом. Перед смертю до Отелло повертається віра, але не колишня, радісна, а сувора, тверда, вистраждана.

«**Король Лір**» написаний на основі старовинного сюжету про короля Ліра (Лера), записаного спочатку в середньовічній

хроніці, а потім у «Хроніках» Р. Холіншеда. До Шекспіра існувала анонімна п'єса, яку він і використав для створення своєї драми. Як і в інших трагедіях, драматург пов'язав родинну історію з історичними конфліктами й соціальними протиріччями. Таким чином, твір, у якому звучить тема невдячності дітей, набув соціально-філософського характеру.

У творі висвітлено суспільство, де панує приватна власність, на ґрунті якої розпадаються нормальні, природні зв'язки між людьми, відбувається непримиренна боротьба: одних — за владу й багатство, інших — за людські права та гідний людини устрій суспільства.

Шекспір конструює сюжет досить схематичний і водночас геніальний: він виводить на сцену людину, яка повністю зрослася, злилася зі своїм соціальним становищем, а потім відбирає його і спостерігає, що в неї залишається. Король Лір на початку трагедії цілком ототожнює себе зі своєю соціальною роллю. Здається, він ніколи не був просто людиною, а одразу народився з короною на голові. Лір навіть не знає, чи може мислити, відчувати, розмовляти якимось інакше, ніж король. Знаки королівської влади стали нібито частиною його особи. Для Ліра масштаб і мірило всього на світі — його королівська гідність.

По-різному до Ліра ставляться дочки. Так, для Гонерілії і Регани головне те, що він король. Вони поводяться з ним як піддані — лестять Ліру. Королеві це подобається, бо іншого ставлення до себе він і не бачив, і не уявляє. Для Корнелії Лір насамперед батько. Тож вона й поводить відповідно, як дочка, зокрема в сцені розподілу спадщини й сватання в першій дії. Лір не спроможний зрозуміти такого ставлення, адже воно не вкладається в рамки придворного етикету. Він не розуміє це не тому, що є прихильником останнього, а тому, що в його душі просто відсутній орган, який дав би змогу сприймати людину якимось інакше, ніж це передбачено кодексом придворного життя. Для нього всі люди — піддані, а не просто люди; а він — і для



Т. Шевченко.

Ілюстрація «Король Лір» (1843)

себе, і для всіх — король, а не просто людина. Тож Лір карає Корделію тим, що виганяє її з дому і відбирає посаг. Сам же складає з себе королівський сан і ділить королівство між двома дочками Гонерільєю і Реганою. Шекспір починає спостереження за людською природою: як може існувати людина, наділена гіпертрофованим уявленням про своє офіційне місце в суспільстві, але позбавлена цього статусу.

Проте Гонерілья і Регана, які вже не є підданими Ліра, відтепер ставляться до нього як до нижчого за

них. Адже він уже не король! Шекспір різко розколює життя Ліра навпіл. Думками він усе ще перебуває у минулому, а реально — у цілком новій для нього дійсності. Зрозуміти цей розкол він не може. Річ не тільки в сильній психологічній залежності від старого стереотипу. Проблема глибша. Виявилося, що, крім соціальної ролі, крім всіма визнаного статусу, він нічого не мав. Лір не існував як особистість. Не мав душі. Головний герой навіть втрачає розум (тобто здатність мислити по-старому — зухвало і зверхньо; починає розуміти людське страждання і нужденність).

Парадокс короля Ліра в тому, що відтоді, як він перестав бути королем, став людиною. Головний герой втратив величність влади, але натомість здобув справжню людську велич. Шекспір провів Ліра через різні випробовування долі, щоб потім той відродився до нового життя. Переживши внутрішні тортури, Лір мусив віднайти свою душу (суто екзистенціалістський підхід: людина починає відчувати своє «Я» в екстраординарних умовах), повернутися до життя уже не як король, а як людина. Такий перебіг подій нагадує поширену в середні віки

сюжетну схему про відродження до нового життя («Сповідь» Аврелія Августина, «Божественна Комедія» Данте).

Повернувшись до життя, тепер Лір розуміє Корделію: вона любила його як батька, а не як короля. Він поспішає до доньки, але потрапляє в полон до Гонерільї і Регани, які розв'язали війну проти нього. Корделію страчують, Лір вмирає над її тілом. Та вмирає не як король, а як батько, людина. Умирає просвітлений, заспокоєний, пізнавши найвищу істину про життя й людину. Такою є «містеріальна ідея» трагедії. Останні слова твору закликають до мужності, морального протистояння трагізму існування.

На перший погляд твори «Король Лір», «Макбет», «Гамлет» об'єднує спільна тема — боротьба за трон. Та важливіше інше: у цих п'єсах Шекспір чи не найповніше виявив свій реалістичний метод: зображення долі окремих людей на тлі суспільного життя; показ людських характерів із різних боків, причому не застиглими, а в динаміці; зображення життя в контрастах; підпорядкування форми драми завданням змісту, що сприяє миттєвості й розвитку дії.

Окремо варто виділити групу так званих «римських трагедій» Шекспіра — «Юлій Цезар», «Антоній і Клеопатра», «Коріолан», «Тимон Афіньський», у яких на античному матеріалі розробляється традиційна для Шекспіра проблематика кризи гуманістичних ідеалів.

У третій період своєї творчості драматург, як уже зазначалося, написав фантастичні, казкові п'єси «Зимова казка», «Буря», «Цимбелін». У них висвітлюються ті ж проблеми й конфлікти, що й у трагедіях, проте тут маємо щасливий, як у казках, фінал.

Так, у п'єсі «Буря» — своєрідній поетичній утопії — дія відбувається на далекому від цивілізації острові. Мудрий і добрий Просперо, колишній міланський герцог, скинутий із престолу, опанувавши науку й таємниці магії, перетворив свій острів на світ, у якому керує світло й розум. Тут, не знаючи зла, зростає його донька Міранда. Просперо підкорив злу відьму

Сікораксу, звільнив із її полону духа Аріеля, намагається приручити сина відьми — потворного Калібана. Дух Аріель за наказом Просперо викликає на морі бурю, що прибила до острова корабель, на якому перебував неаполітанський король Алонзо й міланський герцог Антоніо зі своїм оточенням. Це люди, які колись заподіяли зло Просперо. Та його мета — не помста, а пробудження добра у їхніх душах. Щоправда, на острові міланці намагаються впровадити свої звичаї: починаються чвари, змови. Але Просперо перевиховує їх і, таким чином, здобуває моральну перемогу. Ставши добрими і щасливими, колишні вороги Просперо разом із ним, Мірандою і її коханим Фердинандом покидають чарівний острів.

Фантазія «Бурі» сприймається як запозичення з Монтеня і перегукується з «Утопією» Т. Мора. Шекспір закликає до створення нового світу, у якому не буде жорстокості, насильства, приниження.

Отже, світ трагедій драматурга — це окремий всесвіт, вивчення якого триває і сьогодні.

ЗАПИТАННЯ ДЛЯ ПЕРЕВІРКИ ЗАСВОЄННЯ ТЕМИ НА САМОСТІЙНЕ ОПРАЦЮВАННЯ

1. У чому, за Шекспіром, трагізм людського існування?
 - а) У прихованому характері причино-наслідкових зв'язків;
 - б) у конфлікті між мрією і дійсністю;
 - в) у неможливості втілити програму життєвої реалізації;
 - г) у недосконалому людській природі.
2. Суб'єкт трагічної дії у творах Шекспіра.
 - а) Людина.
 - б) світопорядок;
 - в) час;
 - г) Бог.

3. Уперше в літературі імена ворогуючих родів Монтеккі й Капулетті згадуються у:
 - а) «Божественній Комедії» Данте;
 - б) «Декамероні» Дж. Боккаччо;
 - в) «Книзі пісень» Ф. Петрарки;
 - г) «Трагічній повісті про Ромео і Джульєтту» А. Брука.
4. Низка джерел, у яких звучали мотиви, що лягли в основу «Гамлета».
 - а) Саксонські саги, латинська хроніка «Життєписи Карла Великого», «Трагічні історії» де Бельфоре, трагедія Т. Кіда;
 - б) саксонські саги, латинська «Історія датчан», «Трагічні історії» де Бельфоре, трагедія Т. Кіда;
 - в) сага про Омлоті, латинська хроніка Саксона Граматика, «Трагічні історії» де Бельфоре, трагедія К. Марло;
 - г) саксонські саги, «Трагічні історії» де Бельфоре, трагедія Т. Кіда.
5. У сцені «Гамлета», яка умовно називається «Мишоловка», відтворена характерна для часів середньовіччя практика:
 - а) найму мандрівних акторів;
 - б) перевірки реакції підозрюваного в злочині під час перегляду сцени вбивства;
 - в) визначення смаків публіки;
 - г) постановка п'єси, в основі сюжету якої — біблійна історія.
6. У якому творі Шекспір викриває ідеологію макіавеллізму? Який герой є її уособленням?
 - а) «Отелло» — Яго;
 - б) «Гамлет» — Полоній;
 - в) «Отелло» — Касіо;
 - г) «Король Лір» — король Лір.
7. Який твір Шекспіра називають «оптимістичною трагедією»?
 - а) «Ромео і Джульєтта»;
 - б) «Гамлет»;
 - в) «Отелло»;
 - г) «Король Лір».
8. Який твір Шекспіра називають «трагедією обманутої довіри»?
 - а) «Гамлет»;

- б) «Отелло»;
 - в) «Макбет»;
 - г) «Король Лір».
9. У якому творі тема невдячності дітей спроектована у філософсько-соціальну площину?
- а) «Гамлет»;
 - б) «Отелло»;
 - в) «Макбет»;
 - г) «Король Лір».
10. Трагедії Шекспіра, у яких катастрофа переходить у катарсис.
- а) «Король Лір» і «Ромео і Джульєтта»;
 - б) «Король Лір» і «Отелло»;
 - в) «Ромео і Джульєтта» й «Гамлет»;
 - г) «Гамлет» і «Король Лір».
11. Регана, Гонерілья і Корделія — це:
- а) відьми з «Макбета»;
 - б) суперниці Дездемони в «Отелло»;
 - в) доньки короля Ліра в однойменній трагедії;
 - г) подруги Джульєтти на маскарадї.
12. Трагедія, у якій автор окрім іншого порушує і питання расової нерівності.
- а) «Ромео і Джульєтта»;
 - б) «Король Лір»;
 - в) «Гамлет»;
 - г) «Отелло».
13. Лінія «Глостер — Едмунд — Едгар» є паралеллю до головної сюжетної лінії трагедії:
- а) «Гамлет»;
 - б) «Король Лір»;
 - в) «Отелло»;
 - г) «Макбет».
14. Гамлет навчався саме у Віттенберзькому університеті, тому що там:
- а) навчався Томас Мор;
 - б) навчалися всі принци Данії;
 - в) навчався Мартін Лютер;

г) навчалась королева Єлизавета.

15. *Продовжте думку: «Король Лір став тоді людиною, коли...»*

а) перестав бути королем;

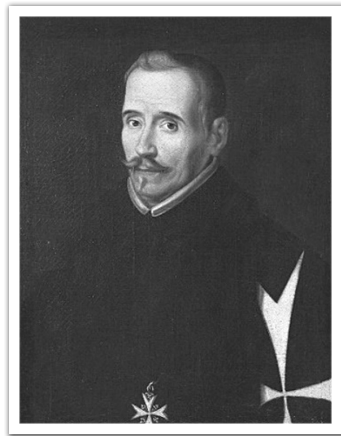
б) завоював Данію;

в) втратив своїх доньок;

г) усвідомив марність зусиль змінити світ.

ТЕМА 3. ДРАМАТУРГІЯ ЛОПЕ ДЕ ВЕГИ

Іспанський драматург, основоположник іспанської національної драматургії Лопе де Вега народився 25 жовтня 1562 р. у Мадриді в сім'ї ремісника-вишивальника. Навчався в університеті в Алькала-де-Енарес. Літературне обдарування проявилось надзвичайно рано. Свою першу п'єсу «Істинний коханець» він написав уже в 1574–1575 рр. у віці тринадцяти років! Із цього часу заробляв на життя переважно літературною працею, створивши величезну кількість п'єс, різноманітних як за жанрами, так і за тематикою. За його власним свідченням, число творів перевищує 1500; проте його перший біограф Монтальван стверджував, що Лопе де Вега написав 1800 комедій і 400 аутос. Збереглися тексти 470 п'єс. Окрім того, як людина різнобічних обдарувань, працював і в інших літературних жанрах: писав поеми, романси, новели. Свої творчі принципи Лопе де Вега теоретично обґрунтував у поемі «Нове мистецтво писати комедії в наш час» (1609). Така неймовірна літературна плодючість дивує, тим паче, що



Лопе де Вега

він прожив досить бурхливе життя, повне любовних історій та авантур, що нітрохи не завадило прийняттю сану священника і навіть приналежності до інквізиції.

Становлення світогляду Лопе де Веги довелось на період національного іспанського народного руху Реконкісти (буквально — «відвоювання»), що ставить собі за мету звільнення країни від мавританського панування і відродження національної самосвідомості. Це знайшло пряме відображення у його творчості. Любов до батьківщини й волелюбні мотиви пронизують усю драматургічну творчість Лопе де Веги — що властиво всім письменникам високого Відродження.

Однак у драматурга є й інші творчі риси, пов'язані з іспанськими реаліями. Наприклад, послідовний інтерес до жанру ауто-сакраментал (auto sacramental — «священне дійство») — вистав, що розігрувалися на святі Тіла Христового і пов'язаних з таїнством причастя. Ауто в Іспанії, на відміну від інших європейських країн, де релігійний театр процвітав лише в середні віки, збереглися до другої половини XVIII ст., а їхню літературну обробку почав саме Лопе де Вега. Більше того, драматург послідовно застосовував в ауто прийоми світської драматургії («Жнива», «Подорож душі», «Справжня брехня» та ін.).

Світські взаємини з церквою в Іспанії після перемоги Реконкісти відрізнялися великою своерідністю, особливо в театрі. Світський і релігійний театри існували ізольовано, взаємодіючи, але й не особливо заважаючи один одному. Формально іспанська церква ставилася до світських розваг негативно; однак на ділі світські драматурги, незважаючи на досить бурхливе й авантурне життя, часто брали чернечий сан і починали жити за рахунок церкви. Так, Лопе де Вега став священником у 1614 р., а з 1624 р. очолював братство служителів інквізиції. Правда, у 1625 р. рада Кастилії заборонила ставити й друкувати його п'єси, однак за рік до смерті драматурга ця заборона була скасована. Заборона, проте, не означала, що Лопе де Вега майже десятиліття не писав: саме в цей період були створені знаме-

нити комедії «Собака на сіні» й «Дурна для інших і розумна для себе».

Аналіз творів Лопе де Веги свідчить про те, що більшість його п'єс будуються за єдиною сюжетною схемою: возз'єднання закоханих, що долають різноманітні перешкоди. Драматург досить жорстко структурував основний сюжет, вибудовуючи свої комедії за загальними художніми принципами: трьохактний розподіл і ритмізовані діалоги (він використовував переважно три віршовані форми: білий вірш, народний пісенний вірш і сонетну форму).

У творчості Лопе де Веги розроблялись дві основні лінії, в обох із них виразно відчуваються головні мотиви світобачення Ренесансу: життєлюбність, прагнення до гармонії, загострене почуття гідності, відвага, розум і винахідливість у досягненні мети.

За характером конфлікту драми Лопе де Веги можна поділити на дві групи: 1) соціально-політичні (на історичному матеріалі); та 2) приватно-побутові (тема кохання в комедіях «плаща й шпаги»).

У першій групі вищим досягненням стала п'єса «Овече Джерело» («Фуенте Овехуна»). При цьому навряд чи правомірно вважати Лопе де Вегу ідеологом селянства або виразником його інтересів. Звісно ж, що механізм формування «селянської» тематики у драматурга був зовсім іншим. І зумовлений він був усе тією ж Реконкістою, яка сформувала багато соціальних принципів і норм. Визвольна війна употужнила національну ідею, яка об'єднала весь іспанський народ і сприяла знеціненню станових відмінностей. Поняття честі в Іспанії було однаковим і для герцога, і для селянина; гідність країни прямо пов'язана з почуттям власної гідності кожного з її жителів. Ось чому в п'єсах Лопе де Веги так потужно звучать визвольні мотиви, мотиви особистої гідності й честі. При цьому широке народне тло його п'єс нітрохи не суперечить ідеям справедливої монархії («Зірка Севільї», «Покарання — помста», «Государ, скинутий

зі скелі», «Саламейський алькальд», «Розумний у своєму домі», «Періваньес і командор Окан» та ін.).

Прикладом народно-героїчної драми Лопе де Веги є п'єса «*Овече Джерело*». В основу сюжету покладено історичний факт — повстання селян у 1476 р. проти жорстокого і свавільного феодала. Працюючи над цією п'єсою, Лопе де Вега використав хроніки і фольклорні джерела, але всі події інтерпретував згідно з власним задумом. Безчинства правлячого краєм командора переповнили чашу терпіння селян, коли він зазіхає на честь прекрасної селянки Лавренсії. Її промова піднімає жителів селища Фуенте Овехуна (звідси і назва твору) на повстання. Жорстока розправа описується в подробицях, і всі збираються на площі, торжествуючи перемогу над командором. У Фуенте Овехуні герб ордену Калатрави змінюють на королівський.

Група комедії «плаща й шпаги» написана в блискучій віршованій формі, з яскравими живими характерами та заплутаною інтригою. Ці комедії («Учитель танців», «Собака на сні», «Валенсійська вдова», «Дівчина з глечиком», «Дурна для інших і розумна для себе» та ін.) стали в Іспанії вищим відображенням світогляду Ренесансу. Тут панує ідеальний світ гармонії, до якого герої неминуче приходять в результаті розв'язання всіх конфліктів. Невирішених протиріч немає, тут торжествує вільна співдружність вільних людей.



Кадр із кінофільму «Собака на сні»
(режисер Я. Фрід, 1977)

У комедії «*Собака на сні*» кохання трактується як могутня соціальна сила, здатна зрівняти графиню і її секретаря. Головна героїня Діана де Бельфлор, горда і неприступна, закохується у свого секретаря Теодоро через ревності: вона дізналась, що той закоханий у її служницю Марселу. Але як представниця вищого класу, Діана є заручни-

цею поняття честі, і її поведінка відзначається постійною двоїстістю. Вона, як собака на сні («і сам не гам, і іншому не дам»), то зізнається в коханні до Теодоро, то глузує з нього, то захоплює його, то проганяє. Перешкода, що заважає закоханим, долається завдяки кмітливій вигадці Трістана — слуги Теодора, який вигадує нову «біографію» секретаря-сироти. Він видає його за зниклого в дитинстві сина графа Людовіко. Усунена соціальна різниця уможливорює щасливу розв'язку п'єси, яка закінчується весіллям головних героїв.

Усі риси характеру героїні чітко нагадують основні міфологічні характеристики богині Діани, ім'ям якої вона названа. Подібно до Діани, вона принципово двоїста: закохана й байдужа, хитра та відверта, жорстока й прихильна тощо. Ця подвійна «міфологічна природа» символізується в імені героїні: Діана — місяць, Бельфлор — прекрасна квітка. У комедії Діана постійно порівнюється то з місяцем, то із сонцем. З образом головної героїні пов'язана інтерпретація двох основних тем комедії Лопе де Веги — кохання та честі. Любовна гра Діани складає основну дію п'єси, її вчинки, сумніви та поривання створюють складні сюжетні перипетії комедії. Натомість Теодоро за своїми основними характеристиками відповідає такому типу персонажа іспанської комедії XVII ст., як галан («кавалер»). Він молодий і гарний, вишуканий та благородний, розумний й освічений, однак досить пасивний. Теодоро залежний від вчинків інших дійових осіб, насамперед від дами, яка влаштовує йому емоційні «гойдалки». Лише одного разу він приймає самостійне рішення. Теодоро відмовляється вдавати сина графа Людовіко й хоче поїхати до Іспанії. Сцена прощання закоханих є прикладом «оманливого фіналу» перед остаточною щасливою розв'язкою, який посилює напругу дії. Автор закликає приймати «усмішку Фортуни», щоб стати щасливим.

Сьогодні Лопе де Вега вважається не тільки класиком іспанської драматургії, а й творцем окремої школи драматургів.

ЗАПИТАННЯ ДЛЯ ПЕРЕВІРКИ ЗАСВОЄННЯ ТЕМИ НА САМОСТІЙНЕ ОПРАЦЮВАННЯ

1. *Лопе де Вега розробляв жанр:*
 - а) історичної драми;
 - б) комедії «плаща й шпаги»;
 - в) містерії;
 - г) комедії ситуації.
2. *Графиня Діана (драма «Собака на сні») не може піти назустріч своїм почуттям, бо Теодоро:*
 - а) надто молодий;
 - б) без освіти;
 - в) низького походження;
 - г) син родини, із якою вона ворогує.
3. *Суперниця графині Діани (драма «Собака на сні»).*
 - а) Марсела;
 - б) Доротей;
 - в) Анарда;
 - г) Люсія.
4. *Яку легенду придумав для Теодоро Трістан?*
 - а) Теодоро викрадений маврами син маркіза Рікардо;
 - б) Теодоро викрадений маврами син Людовіко;
 - в) Теодоро позашлюбний син графа Федеріко;
 - г) Теодоро син покійного чоловіка Діани графа де Бельфлор.
5. *Почуття Діани до Теодоро розгортається з:*
 - а) ненависті;
 - б) ревнощів;
 - в) співчуття;
 - г) поваги.
6. *Про справжні почуття Діани до Теодоро першим здогадується:*
 - а) Марсела;
 - б) граф Федеріко;
 - в) маркіз Рікардо;
 - г) Трістан.
7. *Мотив переодягання пов'язаний зі сценою:*
 - а) де Трістан вдає турецького купця перед графом Людовіко;

- б) де Теодоро переодягається для побачення з Марселою;
 - в) зустрічі Теодоро з родиною Діани;
 - г) розмови переодягненого в розбійника Теодоро із залицяльниками Діани.
8. Чому Теодоро вирішує поїхати в Іспанію?
- а) Через ревності до графа Федеріко;
 - б) бо вирішує залишитись із Марселою;
 - в) не хоче вдавати сина графа Людовіко;
 - г) зрозумів, що не любить Діану.
9. За що Трістан отримує 300 ескудо?
- а) За збереження таємниці походження Теодоро;
 - б) за вбивство секретаря Діани;
 - в) за те, що зведе знову Теодоро й Марселу;
 - г) за те, що вмовить Діану відмовити маркізові Рікардо.
10. Зображена Лопе де Веґою історія повстання селян проти командора де Гусмана:
- а) легенда;
 - б) історичний факт, засвідчений у хроніках;
 - в) вигадана драматургом подія;
 - г) історичний факт, оспіваний у багатьох іспанських романсеро.
11. Оцінка драматургом виступу селян проти командора збігається з ідеєю:
- а) підтримки королівської влади;
 - б) необхідності народовладдя;
 - в) пріоритету світської влади над церковною;
 - г) осуду феодальних міжусобиць.
12. Сакралізація образу короля у творі «Овече Джерело» проявляється у сцені:
- а) бунту;
 - б) королівського суду;
 - в) змови проти короля;
 - г) помилування повсталих селян.
13. Поштовхом для повстання селян у селищі Фуенте Овехуна стало:
- а) збільшення податків;
 - б) знущання зі священника;

- в) насильство над Лавренсією;
 - г) вбивство селянина Фрондосо.
14. *Переосмислення дон-жуанівського типу героя у творі «Овече Джерело» втілено в образі:*
- а) командора де Гусмана;
 - б) Фрондосо;
 - в) короля;
 - г) дона Родріго.
15. *Відкрите протистояння мешканців селища Фуенте Овехуна і командора відбувається під час:*
- а) заколоту проти короля;
 - б) побачення Лавренсії і Фрондосо;
 - в) весілля Лавренсії і Фрондосо;
 - г) королівського візиту.

ТЕМА 4. ЛІРИКА МАЦУО БАСЬО

Хоку як жанр

Витоки хоку (гоку), або хайки, пов'язані з таким традиційним жанром японської поезії, як *танка* — «коротка пісня». За будовою це неримований п'ятивірш з 31 складу за схемою «5+7+5+7+7». Традиційна тематика танки: кохання, розлука, мандри, природа. Особливостями її поетики є насиченість тропами, гра слів, яка нерідко створює другий семантичний ряд. Танка є одним із найдавніших жанрів у класичній поезії Сходу: вірші у цій формі створювались в Японії з незапам'ятних часів, а найбільш ранні записані в VIII ст.

Розквіт жанру припадає на X–XIII ст. і пов'язаний із діяльністю придворного відомства поезії, проведенням поетичних змагань й упорядкуванням офіційних антологій. І хоча багато поетичних прийомів формалізувалось, вірші у формі танки є перлинами народної творчості, виявом японського світобачення і світовідчуття.

Тривалий час танка була законодавицею літературної моди. Спочатку вона відтіснила, а потім і зовсім витіснила довгі вірші *негаута*. Пізніше від танки відділився тривірш. Саме на основі першої півстрофи й постав жанр *хоку*. Друга назва — хайку — була введена в літературний вжиток поетом Масаокою Сікі тільки в кінці XIX ст.

Отже, історично *хоку* є першою строфою танки, яка успадкувала від неї словосистему художніх образів, чіткість і своєрідну поетику.

Як свідчить уся історія світової літератури, короткі віршові форми — нагальна потреба поезії. Їхні переваги — у швидкому реагуванні на почуття, настрої. Афористичність і стислість дають можливість запам'ятовувати й передавати вірші такої форми із покоління в покоління. Їх можна використати і для похвали, і для насмішки. При цьому зауважимо, що лаконізм, любов до малих форм взагалі властиві японському національному мистецтву, хоча в ньому є і монументальні образи. Тому *хоку* надзвичайно органічно вливається в річище японської поезії. Потіснивши танку, у XVII–XIX ст. цей жанр виходить на перший план у поетичному вжитку.

Хоку — це ліричний вірш. Він зображує життя природи й життя людини в їхньому тісному зв'язку на тлі круговерті пір року. Мистецтво писати *хоку* — це насамперед вміння сказати багато в небагатьох словах. Стислість ріднить *хоку* з народними прислів'ями. Деякі тривірші набули статусу прислів'їв у народній мові, як, наприклад, ці рядки поета Басьо:

*Вимовив слово —
І губи задубіли.
Осінній вітер.*

Як прислів'я воно означає, що «обережність змушує замовкнути». Та здебільшого *хоку* чітко відрізняється від прислів'їв за своїми жанровими ознаками. Це не повчальний вислів, коротка притча або метка фраза, а поетична картина, змальова-

на одним-двома штрихами. Завдання поета — вразити читача ліричним хвилюванням, розбудити його уяву. І для цього не обов'язково малювати картину в усіх її деталях.

Такий спосіб зображення вимагає від читача максимальної активності, «втягує» його у творчий процес, дає поштовх думкам. Японська поетика враховує зустрічну роботу думки читача. Так удар смичка і тремтіння струни у відповідь разом народжують музику, — зазначав М. Конрад у «Нарисах японської літератури».

Жанрові властивий стійкий метр, у кожному вірші має бути певна кількість складів (5+7+5), проте це не обмежує поетичної свободи. Мініатюрне за своїми розмірами хоку не позбавлене того поетичного чи філософського змісту, якого йому може надати поет.

Хоку близьке до мистецтва живопису. Вірші нерідко створювалися на сюжети картин і, навпаки, могли надихати художників, а деколи ставали елементом картини у вигляді каліграфічного надпису на ній. Іноді самі поети застосовували прийоми зображення, властиві мистецтву живопису. Своєю лаконічною манерою хоку іноді дуже нагадує узагальнений спосіб зображення, який використовували майстри японської гравюри — укійо-е. Різні види мистецтва — хоку й кольорова гравюра — позначені рисами загального стилю епохи міської культури XVII–XVIII ст. Часто поети створюють не зорові, а слухові образи. Кожен звук у їхній поезії наповнений особливим змістом і породжує певні почуття та настрої. Так, у поета Кьорая:

*Жайворова трель
і зозулине «ку-ку»
пішли вперехрест.*

Не дивно, що за століття свого існування давні хоку обросли коментарями. Чим багатший підтекст, тим вища поетична цінність хоку. Воно швидше підказує, ніж показує. Натяк, підказка, недомовленість стають додатковими засобами поетичної

виразності. Творці хоку надзвичайно ретельно добирали засоби поетичної виразності, не «перевантажуючи» текстовий простір епітетами чи метафорами. Та іноді все хоку — цілком розгорнута метафора, але прямий її зміст схований у підтексті, як, скажімо, у поета Хо-о у вірші «Рай і пекло».

*Павуків бенкет:
в сіті росяній, тремкій
два метелики.*

Та не варто в кожному хоку шукати подвійний зміст. Переважно хоку — конкретне зображення реального світу, яке не потребує і не передбачає ніякого іншого тлумачення.

XVII ст. — нова епоха в історії японської культури

Народження жанру хоку було зумовлене розвитком міської культури. Це розпочалося в епоху розквіту міської культури «третього стану» межі XVI–XVII ст. Загалом XVII ст. в історії японської культури — одна з найбільш яскравих сторінок. Епоха новаторства, пов'язана з подоланням багатьох середньовічних уявлень про життя і людину, про суть мистецтва. Цей час характеризується цілою низкою нових явищ у суспільному житті країни, значними досягненнями у літературі. Розквіт міської культури XVII ст. припадає на роки Генроку (1688–1704), коли творили великі письменники й художники Японії — прозаїк Сайкаку, драматург Мондзаемон, живописець Корін, майстер гравюри Моропобу, поет Мацуо Басьо.

З утворенням на початку XVII ст. сильної центральної влади, яка поклала кінець спустошливим міжусобним війнам середньовіччя, зі встановленням миру в країні Японія вступає в період стрімкого розвитку міської цивілізації. Із посиленням економічної могутності міських прошарків зростає їхня культурна активність. Формується новий тип культури, який багато в чому протистоїть традиціям минулого. Однією з особливостей цієї культури є її світський, раціональний характер. На змі-

ну буддійській, релігійній ідеології прийшло конфуціанство — ідеологія в цілому світська: на противагу буддійському вченню про ілюзорність земного буття і тлінність людського існування конфуціанство з раціоналістичних позицій трактувало проблеми суспільного призначення й поведінки людини. Та слід зазначити, що традиційні буддійські уявлення не були повністю витіснені зі свідомості японців того часу. Буддійський світогляд ще тривалий час визначав специфіку суспільної свідомості та естетичного мислення епохи, хоча й перестав домінувати в духовному житті Японії. У творчості й світогляді Басьо це оприявлюється в гармонійному поєднанні вірності традиціям і духу новаторства в естетиці й поезії.

Японська культура XVII ст. значною мірою демократична. Створення широкої мережі шкіл, доступ до освіти представників не тільки дворянського стану, а й вихідців із міських прошарків — все це привело до зростання освіченості й нагальної потреби в книгах. З'являються дешеві ксилографічні видання, які приходять на зміну високовартісним середньовічним рукописам. Література стає надбанням широкого читацького загалу.

Процес демократизації культури вимагав нових форм театрального, зображувального й словесного мистецтва. Звернення до нової проблематики — міське життя в найбільш характерних проявах — потребувало серйозних зрушень у системі художнього мислення. Мистецтво вчилось по-новому бачити й зображувати навколишній світ.

Нова культурна епоха змінює і набір естетичних цінностей хоку. Поезія вчить шукати приховану красу в простому, буденному. Так, у поета Хадзі:

*Палять вугілля —
олень на вечірній
дим дивиться здаля.*

Хоку вчить цінувати й красу простих людей. У цьому новий, соціальний зміст хоку — утвердження краси в непомітному, бу-

денному. Ставши поезією ремісників, селян, ченців, купців і жебраків, хоку збагатилось природними розмовними інтонаціями. Іншим стало місце дії в хоку — вулиці міст, рисові поля, великі дороги, крамниці, корчми та заїжджі двори. Іншим стає і ліричний герой. Як і в західноєвропейській міській поезії, це насамперед «маленька» людина. Людина зі своїми бідами й печалями, але людина не статична, а в русі. Така поезія стає масовим видом мистецтва: вірші читали, вчили напам'ять і писали в усіх прошарках суспільства. Чимала заслуга в цьому належить і Басьо: саме завдяки його творчості японська поезія після славнозвісної антології VIII ст. «Манйосю» стала поезією всієї країни.

Життя і творчість Мацуо Басьо (1644–1694)

Мацуо Басьо — епоха в японській поезії. На думку критиків, Басьо посів в історії японської літератури таке ж почесне місце, як Ф. Петрарка в Італії. Він створив справді нову поезію, дзеркало свого часу, наділивши її немеркнучою красою, глибиною думки й почуттів. Як і Ф. Петрарка, Басьо став основоположником літератури епохи Відродження в японській культурі. Як і Петрарка, він прагнув творчої незалежності й усамітнення. Водночас своїм життєвим шляхом і творчістю Басьо близький до життя китайського мандрівного поета Сайгю, самозреченістю і постійним пошуком себе нагадує українського поета й філософа Григорія Сковороду.

Біографія Басьо не так багата зовнішніми подіями, як їхнім внутрішнім змістом. Майбутній поет народився в 1644 р. у замковому містечку Уено провінції Іга в сім'ї небагатого самурая



К. Хокусай. Мацуо Басьо (1828)

Мацуо Йодзаемона, який заробляв на життя вчителем каліграфії. Коли хлопчик підріс, замість дитячих прізвиськ йому дали ім'я Мунефуса. Але його літературний псевдонім — Басьо — витіснив із пам'яті нащадків усі інші імена й прізвиська поета. Батьківщина Басьо розташована в колисці старої японської культури, у центрі головного острова — Хонсю. Чимало місць провінції Іга відомі своєю красою, а народна пам'ять зберегла там величезну кількість пісень, легенд і давніх звичаїв. Поет надзвичайно любив свою батьківщину і часто звертався до неї у своїх творах.

*Білий лотос — цвіт:
не цурається багна,
із якого зріс.*

Юнацькі роки Басьо провів у місті Кіото, стародавній столиці Японії. Там жив позбавлений влади імператор, при дворі якого звучала старовинна музика, а на поетичних турнірах змагалися в мистецтві складання танки. Спочатку Мацуо Басьо опановував мистецтво «жартівливого вірша» — хайкай — під керівництвом Кігіна, старанно вивчав китайську й вітчизняну літератури. У 1664 р. відбувся його поетичний дебют: в одній з антологій були опубліковані два вірші Басьо, написані у традиції школи Теймок — у розважальному стилі, з цитатами з давніх віршів, занижених до пародій. Досвід написання хайкай не пройшов даремно: він став першою і необхідною сходинкою майбутньої майстерності. Згодом Басьо видає збірку «Покриття з мушли». Окрилений успіхом, незважаючи на вмовляння і застереження рідних, у 1672 р. поет покидає рідну домівку й вирушає в Едо (Токіо) — резиденцію верховного правителя. Тут він зближується з послідовниками школи Данрін, які брали матеріал для своєї творчості з життя городян і, розширюючи поетичний словник, залучали до нього прозаїзми. Для свого часу ця школа була новаторською. Вірші, написані в стилі Данрін, звучали свіжо й вільно, але досить часто вони

були тільки жанровими картинками. Тому з часом Басьо почав шукати поетичні орієнтири в класичній китайській поезії VIII–XII ст. У ній він знайшов широку концепцію світобудови й того місця, яке займає в ній людина як творець і філософ, віднайшов підґрунтя для зрілої громадянської мудрості, справжньої сили почуттів, розуміння високої місії поета. Поряд із поезією Басьо вивчає і китайську філософію, зокрема насичену поетичними образами філософію Чжуан-цзи.

Життя Басьо в Едо не було легким. Деякий час він працював у відомстві з будівництва водних шляхів, а з 1677 р. став професійним вчителем поезії, але його учні були незаможними. Басьо все частіше розмірковував над можливістю піти в монастир. На щастя, у скрутну хвилину один із учнів вмовив свого батька подарувати поетові невеличку хатинку на березі ставка. Тож після 9 років бідувань у місті Басьо переїхав у передмістя Фукагави. У віршах того періоду він часто змальовує хижку й маленький ставок, берег річки Суміди, зарослий очеретом:

*Як шумить-гуде банан,
як у кадуб пада дощ, —
чую цілу ніч.*

Навколо хижі поет посадив бананові пальми (басьо), а свій дім почав називати «Бананова хижка» (басьо-ан). Із того часу свої твори став підписувати псевдонімом Басьо — бананове дерево. Напівзлиденне життя стає гордістю поета, символом його духовної незалежності. У своїх віршах Басьо змальовує ідеальний образ вільного поета-філософа, чутливого до краси й бай-дужого до життєвих благ.

*Оттакий я єсть:
глянь на росяні дзвонки —
то й сніданок весь.*

*Я зріс, як щіть.
А худий який, блідий!
Весняні дощі...*

Басьо створює школу, яка пізніше отримає назву, як і його мистецький стиль, — «Сьофу», групуючи навколо себе молодих і талановитих поетів. Учні уклали сім збірок віршів свого вчителя і власних: «Зимові дні» (1684), «Весняні дні» (1684), «Занедбане поле» (1689) з передмовою Басьо про суть поетичного принципу сабі; «Гарбуз-горлянка», «Солом'яний плащ мавпи. Книга перша» (1691), «Мішок вугілля» (1694) і «Солом'яний плащ мавпи. Книга друга» (1694).

Останні книги стали свідченням нового етапу у творчості й житті Басьо. Узимку 1682 р. пожежа знищила значну частину Едо, згоріла й поетова «Бананова хижка». Це й дало поштовх до реалізації давнього задуму: стати мандрівним поетом. У супроводі одного зі своїх учнів, як свого часу й великий китайський поет Лі Бо, Мацуо Басьо вирушає у мандри, щоб відвідати свою батьківщину, друзів, історичні й відомі своєю красою місця Японії. Він ішов дорогами як посол поезії:

*Рік кінчивсь, а мандри ні:
Далі в стоптаних сандалях,
в зношенім брилі...*

*Мандрівник — і все:
це тепер моє ім'я.
Йде осінній дощ.*

*Чужина чужа —
знов мандрую у світи...
Мжить осіння мжа.*

*В мандрах десь і вмру...
Вітер в душу наганя
холод і журу.*

На якийсь час Басьо повертався у відбудовану друзями «Бананову хижку», та вітер мандрів знову кликав у дорогу. Результатом його мандрівок стало п'ять щоденників, написаних особливою, ліричною прозою в чергуванні з віршами, своїми й чужими: «Кістки, що білють в полях» (1684–1685), «Мандрівка до Касіма» (1687), «Рукопис в дорожній сумці» (у іншому перекладі — «Листи мандрівного поета») (1687–

1688), «Щоденник подорожі в Сарасіка» (1688) і «Стежками Північної Японії» (1689).

Поет мав надію продовжити свої мандри далі на північ країни, щоб побачити всю Японію, та смерть застала його в 1694 р. в місті Осака, де він помер, оточений своїми учнями. За звичаєм вони просили його скласти передсмертну пісню. Басьо відповів, що кожне його хоку було передсмертною піснею, бо хто ж знає, коли настане останній день. Але все ж він виконав їхнє прохання.

*В мандрах я знеміг.
Полям шаленим шуга
сон мій — чи юга?*

Басьо не залишив після себе спадку — він залишив свої поезії, поет не мав сина-спадкоємця — він залишив свій неповторний стиль — «стиль Басьо».

Формування і суть «стилю Басьо». Басьо завжди прагнув знайти власний шлях у мистецтві, створити щось нове, неповторне. Стоячи на порозі свого сорокаліття (а в Японії цей вік називається першою старістю), коли з часів першої публікації минуло майже двадцять років неперервних пошуків і випробувань, Басьо винайшов свій власний стиль — *сьофу*.

Знаковим хоку не тільки в історії стилю *сьофу*, а й в історії всієї японської поезії став відомий вірш:

*На голій гілці
самотній ворон тихо старіє.
Осінній вечір.*

Цей вірш схожий на монохромний малюнок тушшю (сумі-е). Нічого зайвого, все гранично просто, але за допомогою кількох деталей створена картина осені. Відчувається відсутність вітру, природа ніби завмерла в сумовитій нерухомості. Поетичний образ, здавалося б, ледве означений, але насичений глибинним змістом і водночас конкретний: поет зобразив реальний пей-

заж і через нього — свій душевний стан. Не тільки про самотність ворона говорить Басьо, а й про свою власну.

Які чинники вплинули на формування стилю сьофу, сформованого Басьо? Це, насамперед, китайська поезія, філософія дзен-буддизму і, звичайно, японська любовна лірика. Басьо не задовольняв творчий досвід поетичних шкіл Данрін і Теймон, тому, відчувши ідейну та тематичну обмеженість останніх, на початку 1680-х років звернувся до китайської поезії танкової епохи. Саме в ній Басьо намагався знайти відповіді на такі питання, як суть концепції світобудови й того місця, яке займає в ній людина-поет, людина-філософ; розуміння високої місії поета та поезії. Поетичними авторитетами для Басьо були Лі Бо, Ду Фу, мандрівний поет Сайгьо, якого Басьо вважав учителем і в поезії, і в житті. У його віршах знаходили відгук мудрість Конфуція і парадоксальна думка даоського філософа Чжуанцзи. Твори останнього, а також дзен-буддизм під керівництвом священника Буттьо й ченця Ханкая поет вивчав глибоко й послідовно. Вчення дзен вплинуло на все японське мистецтво, а на творчість Басьо й поготів. Для цього в японській національній поезії з давніх-давен склались передумови: схильність до чіткої, майже аскетичної стислості, коли слова мовчать, а почуття ще промовляють, усвідомлення злиття людини з природою у вирі пір року; печаль (у багатому спектрі відтінків) із приводу того, що краса вишневих квітів, кленового листа, кохання і юності так недовговічна. У Басьо знаходимо схожі мотиви:

*Жаль на серце впав:
при дорозі рожі цвіт
кінь мій обципав...*

*Сакура стара —
невже справді зацвіла?
Спогад, ніби дим...*

*Із далеких літ
скільки всього нагадав
цей вишневий цвіт*

Згідно зі вченням дзен-буддистів, людина може звільнитись від виру земного буття, що приносить страждання, через «просвітлення» (саторі), коли вона усвідомлює, що в її серці живе Будда. Дзен — це є і світогляд, і світосприйняття. До «просвітлення» намагаються прийти складним шляхом медитацій, але саторі часто настає миттєво. Це й приваблювало багатьох мирян. У Басьо є хоку з такою передмовою: «Якось один мудрий монах сказав приблизно так: “Недозрілий Дзен — джерело глибоких ран”. Мені запала ця думка в душу». Тому й у хоку поета уяві читачів залишений великий простір. Читач покликаний до співтворчості, до співпереживання. Разом із поетом він може відчутти сум, навіяний осінньою природою, або розділити з ним глибоко особисте почуття туги, може проїнятись споглядальним настроєм і відчутти близькість до сокровених таємниць природи.

Японська любовна лірика теж є одним із джерел творчості Басьо. І їй властиві риси, притаманні всій японській поезії: недовомленість, натяки, тяжіння до інакомислення, очікування душевного відгуку читача чи слухача, який би доповнював твір, розкриваючи його підтекст завдяки звичайним асоціаціям і традиційному сприйняттю образів. Ці ж риси успадкував і жанр хоку, а діставши філософічну глибину у творчості Басьо, його зразки здобули незрівнянного ефекту.

Слід зазначити, що в Японії XIV–XVI ст., і особливо в самурайському середовищі, набуло розвитку й поширення мистецтво *ренга*. Ренга («ланцюговий вірш») — це жанр поезії, який формується як поєднання (нанизування) двох строф танки — тривірша й двовірша; цю форму ще називали «зчепленою строфою». Поетичний ланцюг міг містити тридцять шість (касен) та сто (хякуін) строф, які склались по черзі членами поетичного гуртка. Першу строфу у формі тривірша (хоку) доручали кращому поетові. Кожна наступна строфа мала самодостатню цінність, і за законами поєднання весь час виникала танка. Автор хоку мав говорити про настрої, навіяні певною порою

року. Відповідно у вірші панівним був пейзаж, любовна тема заборонялась. Та з початку XVII ст. традиція складання ренґи, як і така форма проведення поетичних вечорів, починає занепадати. Натомість хоку починає жити власним життям. З'явилися збірки хоку, і з часом саме ця форма стала суперницею танки.

Проте лише у творчості Мацуо Басьо був покладений початок серйозному хоку, розроблені формальні та естетичні принципи жанру. І хоча Басьо не залишив спеціальних трактатів про поезію, його поетика виражена у творчості: віршах і прозі жанру *хайбун* (щоденники, есе). Поетові учні (Кьорай, Тохо) занотували бесіди з ним — це цінний матеріал. Однак слід зазначити, що деякі записи не зовсім точні, інші — не позбавлені суб'єктного тлумачення. Світогляд і поетика Басьо розвивались у суперечностях, змінюючись залежно від духовного росту поета. Це був динамічний процес, то ж не дивно, що іноді учні не встигали за своїм учителем, звикнувши до вже одного разу засвоєного.

Поетика Басьо — цікаве й оригінальне явище. На різних етапах своєї творчості поет віддавав перевагу тому естетичному принципу, який збігався з його духовними запитами. Стиль Басьо ґрунтувався на двох основних поетичних принципах — сабі й карумі. Слово «сабі» не піддається буквальному перекладу. Первинне його значення «сум самотності». Принцип сабі як особлива концепція краси визначав собою весь стиль японського середньовічного мистецтва. Краса, згідно з ним, має розкривати складний зміст у простих, суворих формах, які пробуджують споглядання. Спокій, приглушені фарби, елеґійний сум, гармонія, досягнута скупими фарбами, — таке мистецтво сабі, яке закликала до зосередженого споглядання, до відмови від буденної суєти.

*Хризантеми пах...
У кумирнях з прадавен
темні лики Будд.*

*Холод, ніч, нудьга...
Чути плюскоти весла
десь до берега.*

Сабі, у широкому тлумаченні Басьо, ввібрало в себе квінтесенцію класичної японської естетики й філософії і значило для поета те ж, що й «ідеальне кохання» для Данте та Петрарки — засіб до самовдосконалення й можливості духовної еволюції всього людства. Таким чином, сабі ставало джерелом поезії Басьо. Поетика, заснована на принципі сабі, знайшла найповніше втілення у збірках 1684–1691 рр.: «Зимові дні», «Весняні дні», «Занедбане поле», «Гарбуз-горлянка» і «Солом'яний плащ мавпи. Книга перша». Незважаючи на свою ідейну глибину, принцип сабі не давав змоги зобразити живу красу світу в усій її повноті. Такий великий художник, як Басьо, відчував це. Пошуки прихованої суті кожного окремого явища ставали одноманітно стомлюючими. Окрім того, філософська лірика природи, згідно з принципом сабі, відводила людині роль лише пасивного спостерігача.

В останні роки свого життя Басьо проголосив новий провідний принцип поезики — *карумі* (легкість). Твори цього періоду відзначаються високою простотою, тому що розповідають про звичайні людські справи й почуття. Вірші стають легкими, прозорими, плавними. У них проступає тонкий, добрий гумор, тепле співчуття до людей досвідченого поета, який багато бачив і пережив. У цьому стилі написані збірки «Мішок вугілля» (1694) і «Солом'яний плащ мавпи. Книга друга», яка вийшла вже після смерті Басьо в 1698 р.

«Вчись у сосни бути сосною», — казав Басьо, намагаючись побачити в малому велике:

*Квіття горове
шелевіє-шелестить...
Водоспад реве.*

*Стань, мандрівцю, глянть:
попід тином оно-но
сірики цвітуть!*

Отже, творча манера Басьо не була постійною, вона декілька разів змінювалася у зв'язку з його духовним зростанням. Поезія Басьо — літопис його життя. Спостережливий читач

щоразу відкриває у його творах щось нове для себе. Це і є однією з чудових властивостей справді великої поезії.

Тематика поезій Басьо. У жанровому відношенні спадщина Басьо складається зі збірок хоку та строф «ланцюгового вірша» (ренгі), а прозова — щоденників, передмов до книг й окремих віршів, листів. Вони містять чимало думок поета про мистецтво. Окрім того, учні записали бесіди з ним, у яких Басьо також виступає своєрідним і глибоким мислителем. Якщо до Басьо хоку обмежувалося темою природи, то у творчості великого поета межі жанру стають рухливими, поезія хоку вбирає в себе світ людей того часу. Головні герої віршів Басьо — поети, селяни, рибалки, мандрівники на дорогах...

Значна частина поезії Басьо — результати його мандрівних роздумів. Поет залишив п'ять подорожніх щоденників, написаних ліричною прозою у чергуванні з віршами. Це вже згадувані збірки «Мандрівка до Касіма», «Листи мандрівного поета», «Щоденник подорожі в Сарасіка», «Кістки, що біліють у полях» і найбільш відома «Стежками Північної Японії». Лірична проза Басьо відзначається рисами того ж стилю, що й хоку: вона поєднує вишуканість із «прозаїзмом» і навіть «простонародністю» багатьох виразів, винятково лаконічна й багата прихованим емоційним підтекстом. У ній, як і в поезії, Басьо поєднував вірність давнім традиціям з умінням побачити життя по-новому.

Чимало поезій присвячено друзям. Є вірші на випадок: на подяку гостинному господарю, на знак вдячності за отриманий подарунок, запрошення друзям, підписи до картин. Всі ці твори об'єднує спільна риса, властива Басьо як поету-гуманісту, — глибокі любов і співчуття до людей, тонке розуміння їхнього внутрішнього світу.

Одна з улюблених тем поета — природа. Та часто образи останньої в поезіях Басьо відходять на другий план, поступаючись роздумам про людину і її життя, алегорично втіленим у «малюнках з натури». Червона перчина, зелена шкаралупа, каштани восени, дерево сливи взимку — символи непере-

можності людського духу. Восьминіг у пастці, спляча цикада на листку, яку підхопив потік води, — у цих образах поет виразив своє відчуття нестійкості буття, роздуми про трагізм людської долі. Розуміння Басьо краси природи мало глибоке народне коріння — деякі його вірші нав'язні переказами, легендами й казками. Для поета характерне відчуття нерозривної єдності природи й людини:

*Пуцу коня вбрід —
полегесеньку впишусь
в літній краєвид.*

Як син свого часу, Басьо вірить у фатум. «Людина перебуває під владою грізної долі» — така концепція людського життя невідворотно породжувала відчуття незахищеності, самотності, печалі. Сум, який звучить у багатьох віршах Басьо, має не тільки філософське й релігійне коріння чи автобіографічний характер — його поезія виражала трагізм перехідної епохи, однієї із найвизначніших в історії Японії, і тому була зрозумілою та близькою його сучасникам.

*Мавпа зойкне — співчуття...
А як плаче в непогідь
кинуте дитя?*

*Тиша, мир і лад.
Десть там тоне межі скель
цвіркотня цикад.*

Творчість Басьо така багатогранна, що її важко звести до спільного знаменника. Хоча поет сам називав себе «печальником», був він і великим життєлюбом. Радість несподіваної зустрічі з прекрасним, веселі ігри з дітьми, яскраві замальовки побуту й звичаїв — із якою душевною щедрістю Басьо використовує все нові фарби для зображення світу. У кінці життя поет прийшов до мудрої і світлої краси, яка властива тільки великому майстрові.

Традиції Басьо знайшли відгук у творчості поета Йоси Бусона — класика хоку XVIII ст., у поезії Масаоки Сікі (кінець

XIX — початок XX ст.). Саме останній присвятив творчості Мацуо Басьо низку робіт. Сікі намагався воскресити жанр хоку й дійшов висновку про те, що здобуток Басьо — у суголосності його поезій з реалістичним міським романом. Поет, на його думку, брав теми для своїх творів із навколишньої дійсності, був поетом справжнього життя. У цьому, переконаний Сікі, й полягає секрет вічної молодості хоку Басьо, їхня популярність і життєва сила.

У XX ст. хоку отримало назву хайку, щоб усунути термінологічну двоїстість, оскільки хоку — назва першої строфи ренґи. Ця зручна й зрозуміла термінологія тепер загальноприйнята, але слово «хоку» зберегло своє історичне забарвлення і навіки належить епосі Басьо.

Отже, творчість Басьо переконує, що хоку як давній жанр витримало випробування часом. Традиції хоку продовжують жити та розвиватись і сьогодні. Подібний приклад довголіття можемо знайти і в історії жанру епіграми, і такої форми, як рубаї. Знайомство широкого загалу українського читацтва з японською лірикою відбулось завдяки перекладам М. Лукаша, І. Бондаренка.

ЗАПИТАННЯ ДЛЯ ПЕРЕВІРКИ ЗАСВОЄННЯ ТЕМИ НА САМОСТІЙНЕ ОПРАЦЮВАННЯ

1. Зв'язок танки й хайку (хоку) визначається формулою:
 - а) хоку постає на основі танки;
 - б) хоку створювався як альтернативний танці жанр;
 - в) на відміну від танки, темою хоку була природа;
 - г) на відміну від хоку, танка римований п'ятивірш.
2. У літературознавчий вжиток термін «хоку» ввів:
 - а) Мацуо Басьо;
 - б) Масаока Сікі;
 - в) Хо-о;
 - г) Хадзі.

3. *Як і для прислів'я, хоку властива:*
 - а) повчальність;
 - б) стислість;
 - в) притчевість;
 - г) метка фраза.
4. *Хоку — жанр близький до мистецтва:*
 - а) музики;
 - б) танцю;
 - в) живопису;
 - г) театру.
5. *Особливістю культури XVII ст. є:*
 - а) її світський характер;
 - б) поєднання національних і світових традицій;
 - в) формування самурайської літератури;
 - г) поєднання світських і клерикальних мотивів.
6. *Нова тема літератури XVII ст.*
 - а) захист рідної землі;
 - б) міське життя у всіх його проявах;
 - в) митець і його творчість;
 - г) природа.
7. *Новий соціальний зміст хоку — це:*
 - а) утвердження величі людини праці;
 - б) утвердження краси в буденному;
 - в) заперечення соціальної ієрархії;
 - г) заперечення божественної величі.
8. *Тематична спорідненість хоку із західноєвропейською міською поезією у:*
 - а) сатиричних мотивах;
 - б) типові ліричного героя — «маленької людини» міста;
 - в) дидактиці;
 - г) антиклерикальних мотивах.
9. *Роль Басьо в історії японської літератури споріднена зі значенням:*
 - а) Петрарки для італійської поезії;
 - б) Франсуа Війона для французької літератури;
 - в) середньовічних вагантів;

- г) авторів лицарської лірики.
10. У чому для Басьо полягала обмеженість школи Данрін?
- а) У тематиці міського життя;
 - б) у перевазі жанрових замальовок;
 - в) у стислості;
 - г) у прозаїзмах.
11. Ідеальний поет у розумінні Басьо — це:
- а) митець на службі правителя;
 - б) митець, який оспівує кохання;
 - в) митець — мандрівний філософ;
 - г) митець виразної соціальної проблематики.
12. Найвагоміша спадщина Басьо.
- а) Стиль сьофу;
 - б) 5 збірок поезій;
 - в) розробка теорії хоку;
 - г) обґрунтування концепції ідеального поета.
13. Образом поезії Басьо, який асоціюється із самотністю, є:
- а) вітер;
 - б) ворон;
 - в) хмарина;
 - г) бананове дерево.
14. На стиль Басьо вплинули такі фактори:
- а) традиції японської любовної лірики, китайська поезія, філософія дзен-буддизму;
 - б) китайська поезія, філософія дзен-буддизму, традиції японської героїчної поезії
 - в) китайська поезія, буддійська філософія, традиції японської любовної лірики;
 - г) буддійська філософія, італійська ренесансна поезія, японська любовна лірика.
15. Сабі (самотність) як принцип стилю Басьо доповнюється в останні роки його творчості принципом:
- а) легкості;
 - б) ясності;
 - в) зрозумілості;
 - г) загальнодоступності.

Аутос — жанр клерикальної драми.

Гуманізм (від *лат.* *humanus* — людський) — 1) у широкому сенсі: система ідей, поглядів на людину як на найвищу цінність, на захист права особистості на свободу й щастя, всебічний розвиток і прояв своїх здібностей; 2) у вузькому сенсі: прогресивна течія західноєвропейської культури епохи Відродження.

Епістола — лист, послання.

«Еразмізм» (від імені Еразма Роттердамського) — вільнодумний рух, позначений впливом творів Еразма Роттердамського.

Комедії «плаща й шпаги» — іспанський різновид іспанської комедії інтриг, поширений у XVI–XVII ст. Названий за атрибутами костюма ідальго — шляхтичів, наділених почуттям честі й вірності королю. Назва перейшла до творів із традиційним конфліктом почуттів (кохання) і обов'язку (честі), особливо у творчості Лопе де Веги та його послідовників.

Мавританський, або гранадський, роман — різновид іспанської прози другої половини XVI ст., в основі якого сюжети Реконкісти як визвольного руху проти арабського (мавританського) панування.

Негоціант — купець, що торгує переважно за межами своєї країни.

Пасторальний роман — різновид ренесансної прози, який сформувався під впливом давньогрецького любовного роману й пасторалі, а також традиції лицарського роману. Пов'язаний із ренесансним утопізмом.

Ренесанс (від *фр.* *renaissance* — відродження) — епоха в розвитку культури низки країн Західної і Центральної Європи, що

настала після доби Середньовіччя. Характеризувалась піднесенням суспільно-політичного та культурного руху.

Ренесансно-лицарський роман — новий тип лицарського роману, що виник в іспанській літературі XVI ст. Поєднував характерні риси авантюрно-героїчного лицарського роману з новим гуманістичним змістом.

Ренга — жанр японської поезії, у якому вірш формується з двох або більше строф, що складаються різними авторами по чергово, тобто за принципом «ланцюга».

Сонет — віршована строфа, яка складається з 14 рядків переважно п'ятистопного ямба — двох чотиривіршів та двох тривіршів.

Танка (яп. «коротка пісня») — п'ятивірш, що складається з п'яти- та семискладових рядків (5 + 7 + 5 + 7 + 7); жанр ліричної поезії.

Трактат — наукова праця, у якій докладно розглянуто якесь окреме питання чи проблему.

Хоку — трирядковий неримований вірш у японській поезії. Відзначається філософським змістом, високим ступенем узагальнення, простотою поетичної мови, свободою викладу, проте не містить повчання і прямих оцінок. Сформувався на основі першої півстрофи танки, складається з 17 складів (5 + 7 + 5).

Шахрайський, або пікареский (пікареска), роман (від ісп. *picarero* — шахрай) — різновид розповідного жанру іспанської літератури другої половини XVI ст., у центрі якого пригоди спритного пройдисвіта, шахрая, авантюриста (пікаро), здебільшого вихідця з низів суспільства або представника зубожілого, декласованого дворянства.

«Шекспірівське питання» — проблема авторства корпусу творів, які приписують Вільяму Шекспіру. Назва виникла за аналогією до «гомерівського питання».

АТЕСТАЦІЯ
ДО ЗМІСТОВОГО МОДУЛЯ 4

1. *Гуманізм — це:*
 - а) система поглядів, властива викладачам дисциплін небого-словського характеру;
 - б) світогляд, в основі якого віра в людину, її розвиток і перспективи;
 - в) світогляд середньовіччя;
 - г) релігійний рух.
2. *Назви двох частин збірки Петрарки «Книга пісень»:*
 - а) «Рання лірика» і «Зріла лірика»;
 - б) «На життя мадонни Лаури» і «На смерть мадонни Лаури»;
 - в) «Слава Лаурі» і «Вічна пам'ять Лаурі»;
 - г) «Життя Лаури» і «Смерть Лаури».
3. *Дві групи творів Петрарки.*
 - а) Світські й релігійні;
 - б) драматичні й ліричні;
 - в) латинською та італійською мовами;
 - г) вірші й трактати.
4. *Події поеми Петрарки «Африка» запозичені з:*
 - а) середньовічних хронік;
 - б) античних міфів;
 - в) «Історії» Тацита;
 - г) фольклору.
5. *Автор першого ренесансного психологічного роману.*
 - а) Боккаччо;
 - б) Петрарка;
 - в) Рабле;
 - г) Сервантес.
6. *Джерела «Декамерону» Боккаччо.*
 - а) Античність, лицарська література, східні притчі, міський фольклор, реальні факти;

- б) Апулей, Петроній, Лукіан, реальні факти, збірка «Новеліно», анекдоти;
 - в) античність, лицарська література, східні притчі, збірка «Новеліно», анекдоти, реальні факти;
 - г) Лукіан, реальні факти, збірка «Новеліно», анекдоти, фабльо.
7. *Роль оповіди про чуму 1348 р. в композиції «Декамерону» Боккаччо.*
- а) Вступне слово автора;
 - б) епілог;
 - в) 101-ша новела;
 - г) «обрамлення».
8. *Принцип готичної вертикалі запозичений Боккаччо з:*
- а) «Канцоньєре» Петрарки;
 - б) «Божественної Комедії» Данте;
 - в) середньовічних саг;
 - г) Біблії.
9. *Представників якої професії найбільше в «Декамероні» Боккаччо?*
- а) Духовенства;
 - б) купців;
 - в) інтелігенції;
 - г) лицарів.
10. *Творча парадигма Боккаччо як автора «Декамерону».*
- а) Каталогізація людських вад і чеснот;
 - б) новий світогляд і новий тип героя;
 - в) переосмислення психологічно-поведінкового стереотипу;
 - г) пародія на так звані «високі» жанри.
11. *Жанр твору Еразма Роттердамського «Похвала Глупоті».*
- а) Ода;
 - б) памфлет;
 - в) поема;
 - г) сонет.
12. *Навіщо герої «Кентерберійських оповідей» йдуть на прощу?*
- а) Отримати прощення гріхів від Папи Римського;
 - б) вклонитися мощам святого Томаса Бекета;
 - в) взяти участь у виборах до парламенту;
 - г) висповідатися Томасу Кентерберійському.

13. *Із яких джерел Т. Мор почерпнув ідеї для своєї «Утопії»?*
- а) Біблія, «Політія» Арістотеля, «Держава» Платона, розповіді мандрівників про Америку;
 - б) твори Платона, трактати Петрарки, Старий Заповіт;
 - в) спогади супутників Америго Веспуччі, «Одкровення» Іоана Богослова, розповідь Платона про Атлантиду;
 - г) античні трактати й спогади супутників Америго Веспуччі.
14. *Літературознавча проблема, пов'язана з творчістю Шекспіра.*
- а) Періодизація творчості;
 - б) жанрова ідентифікація;
 - в) авторство творів;
 - г) визначення типології комедій.
15. *Назва періоду, у який написані найвідоміші твори Шекспіра.*
- а) Оптимістичний;
 - б) трагічний;
 - в) романтичний;
 - г) трагікомічний.
16. *Театри, у яких працював Шекспір.*
- а) Глобус, Театр;
 - б) Глобус і Всесвіт;
 - в) Театр, Глобус;
 - г) Театр, Глобус, Блекфраерс.
17. *Типи комедій Шекспіра.*
- а) ранні й пізні;
 - б) одноактні й багатоактні;
 - в) «веселі» й «похмурі»;
 - г) з оригінальними сюжетами й із запозиченими.
18. *Трагедія «обманутого довір'я» Шекспіра.*
- а) «Гамлет»;
 - б) «Отелло»;
 - в) «Король Лір»;
 - г) «Макбет».
19. *«Нічний» твір Шекспіра.*
- а) «Сон літньої ночі»;
 - б) «Дванадцята ніч»;
 - в) «Макбет»;

- г) «Гамлет».
20. *Університет, у якому навчався Гамлет.*
- а) Оксфордський;
 - б) Сорбонна;
 - в) Віттенберзький;
 - г) Лондонський.
21. *Адресати віршів Шекспіра.*
- а) Королева Єлизавета, «милий друг», «смаглява леді»;
 - б) «милий друг», «смаглява леді», Англія;
 - в) Англія і кохана;
 - г) «милий друг», «смаглява леді», сучасне авторові суспільство.
22. *Перша книга в романі Рабле «Гаргантюа і Пантаґрюель» про:*
- а) Гаргантюа;
 - б) Ірангузьє;
 - в) Панурга;
 - г) Пантаґрюеля.
23. *Представники династії королів у «Гаргантюа і Пантаґрюель» Рабле.*
- а) Гаргантюа — Пантаґрюель — Панург;
 - б) Ірангузьє — Гаргантюа — Пантаґрюель;
 - в) Пикрохол — Гаргантюа — Пантаґрюель;
 - г) Пикрохол — Гаргантюа — Панург.
24. *Персонаж — символ загарбницьких воєн у романі Гаргантюа і Пантаґрюель».*
- а) Гімнаст;
 - б) Пикрохол;
 - в) король дипсодів;
 - г) Жан-Зубарь.
25. *Що означає назва «Телемська пущинь (Телемське абатство)»?*
- а) Ідеальне абатство;
 - б) бажане абатство;
 - в) веселе абатство;
 - г) вільне абатство.
26. *Що втілює образ Панурга?*
- а) суперечливість людської натури;
 - б) «маленьку» людину;

- в) демократичний тип людини Ренесансу;
 - г) середньовічну людину.
27. *Образ роману Рабле — алегорія рушійної сили прогресу.*
- а) Королева Квінтесенція;
 - б) Гастер;
 - в) Пантаґрюель;
 - г) Безскоромник.
28. *Жанр роману Рабле «Гаргантюа і Пантаґрюель».*
- а) Філософський роман;
 - б) сатирична епопея;
 - в) синтетична епопея;
 - г) пародійний роман.
29. *Продовжіть фразу Рабле: «Щасливою держава буде тоді, коли...»*
- а) «всі сплатять податки»;
 - б) «королі стануть мудрими, а люди — чесними»;
 - в) «королі стануть філософам, а філософи — королями»;
 - г) «припиняться всі війни».
30. *Що означає пророцтво, виголошене Оракулом Божої Сулії?*
- а) Сам шукай на все відповіді!
 - б) Пий!
 - в) Вчись!
 - г) Одружись!
31. *Джерело, з якого Рабле запозичив образ Пантаґрюеля.*
- а) Народні книги;
 - б) Біблія;
 - в) проповідницька література;
 - г) героїчні пісні.
32. *Дослідник творчості Рабле, який увів поняття «сміхова культура».*
- а) Анікст О.;
 - б) Бахтін М.;
 - в) Шалагінов Б.;
 - г) Веселовський О.
33. *Відредагуйте фразу: «Сервантес ... роман».*
- а) Написав;
 - б) убив;

- в) спародіював;
 - г) спалив.
34. *Типи іспанської прози XVI ст.*
- а) Пригодницька, сатирична, історична, повчальна;
 - б) пікареска, буколіка, історична;
 - в) інтелектуальний і пригодницький романи;
 - г) мавританський, пікарескний, ренесансно-лицарський, пасторальний романи.
35. *Тип іспанської прози, у якому знайшли відображення ідеї неоплатонізму.*
- а) Пікареска;
 - б) лицарський;
 - в) пасторальний;
 - г) гранадський.
36. *Пародією на який жанр є перша частина роману «Дон Кіхот»?*
- а) Мавританський;
 - б) пригодницький;
 - в) лицарський;
 - г) пікарескний.
37. *Тип образу Дон Кіхота.*
- а) Комічний;
 - б) сатиричний;
 - в) трагікомічний;
 - г) трагічний.
38. *Три типи автобіографічних мотивів роману «Дон Кіхот».*
- а) Лінія приватного життя, лінія суспільного життя, лінія мистецького життя;
 - б) лінія Мойр, лінія Аполлона, лінія Марса;
 - в) лінія Мойр, лінія Аполлона, лінія Афіни;
 - г) лінія Юпітера, лінія Аполлона, лінія Марса.
39. *Національність літописця, який розповідає про Дон Кіхота.*
- а) Іберієць;
 - б) араб;
 - в) іспанець;
 - г) німець.

40. *Дон Кіхот і Санчо Панса* — це символи:
- а) поезії мрії й прози життя;
 - б) Європи й Азії;
 - в) ідеалізму й матеріалізму;
 - г) божевілля і розсудливості.
41. *Символічний образ безглуздості війни у романі Сервантеса.*
- а) Санчо Панса;
 - б) отара овець;
 - в) пастухи;
 - г) Лицар Лева.
42. *Типологія новел Сервантеса.*
- а) Сатиричні, звичаєвопобутово-описові, філософські, синтетичні;
 - б) сатиричні, звичаєвопобутово-описові, алегоричні, синтетичні;
 - в) комічні, звичаєвопобутово-описові, філософські, синтетичні;
 - г) звичаєвопобутово-описові, філософські, синтетичні.
43. *Марсела, Діана, Теодоро* — любовний трикутник із:
- а) новели Сервантеса;
 - б) драми Лопе де Веги;
 - в) драми Сервантеса;
 - г) сонетів Лопе де Веги.
44. *Драматург, улюблений жанр якого комедії «плаща й шпаги».*
- а) Сервантес;
 - б) Тірсо де Моліна;
 - в) Лопе де Вега;
 - г) Шекспір.
45. *Історична драма Лопе де Веги.*
- а) «Собака на сні»;
 - б) «Овече Джерело»;
 - в) «Зірка Севільї»;
 - г) «Алжирські звичаї».
46. *Основна проблематика драм Лопе де Веги.*
- а) Кохання і родина;
 - б) влада й свобода;
 - в) честь і віра;

- г) кохання і честь.
47. У якому жанрі працював Мацуо Басьо?
- а) Хоку;
 - б) танка;
 - в) хайку;
 - г) сонет.
48. Формула рядків (кількості складів) у поезії Мацуо Басьо.
- а) 5 + 7 + 5;
 - б) 7 + 5 + 7;
 - в) 5 + 5 + 5;
 - г) 7 + 7 + 7.
49. Основні принципи естетики Мацуо Басьо.
- а) Легкість, сум самотності, простота;
 - б) зрозумілість, простота;
 - в) сум самотності й легкість;
 - г) простота та зрозумілість.
50. Що означає псевдонім «басьо»?
- а) «Мандрівник»;
 - б) «бананове дерево»;
 - в) «самота»;
 - г) «цвіт сакури».

СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНИХ ДЖЕРЕЛ

Підручники та посібники

- Антична література / за ред. А. Тахо-Годі. — Київ : Вища школа, 1976. — 440 с.
- Антична література [довідник] / за ред. С. Семчинського. — Київ : Наук. думка, 1993. — 440 с.
- Античная литература / А. Лосев, Г. Сонкина, А. Тахо-Годи и др. — Москва : Наука, 1986. — 440 с.
- Гальчук О. Антична література : навч. посіб. / О. Гальчук. — Київ : Вид-во Київського славистичного університету, 2008. — 220 с.
- Зарубіжна література ранніх епох. Античність. Середні віки. Відродження : навч. посіб. / Ф. Прокаєв, Б. Кучинський, Ю. Булаховська, І. Долганова. — Київ : Вища школа, 1994. — 406 с.
- История зарубежной литературы. Средние века и Возрождение / М. Алексеев, В. Жирмунский, С. Мокульский, А. Смирнов. — Москва : Высшая школа, 1987. — 415 с.
- Ковбасенко Ю. Антична література : навч. посіб. / Ю. Ковбасенко. — Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2013. — 248 с.
- Лексикон античної словесності / за ред. М. Борецького, В. Зварича. — Дрогобич : Коло, 2014. — 730 с.
- Литературный энциклопедический словарь / под общей ред. В. Кожевникова и П. Николаева. — Москва : Сов. энциклопедия, 1987. — 752 с.
- Лосев А. Античная литература / А. Лосев. — Москва : Наука, 1984. — 543 с.
- Антична література : навч. посіб. / В. Миронова, О. Михайлова, І. Мегела, О. Лефтерова, Н. Пухальська. — Київ : Либідь, 2005. — 488 с.
- Пащенко В. Антична література / В. Пащенко, Н. Пащенко. Київ : Либідь, 2001. — 716 с.

- Шаповалова М. Історія зарубіжної літератури. Середні віки та Відродження / М. Шаповалова, Г. Рубанова, В. Моторний. — Львів : Світ, 1993. — 304 с.
- Шалагінов Б. Зарубіжна література: від античності до початку XIX сторіччя: Історико-естетичний нарис / Б. Шалагінов. — Київ : Вид. дім «КМ Академія», 2004. — 360 с.

Хрестоматії

- Антична література. Греція. Рим : Хрестоматія / упор. Т. Михед, Ю. Якубіна. — Київ : Центр учбової літератури, 2006. — 952 с.
- Грейвс Р. Мифы Древней Греции / Р. Грейвс. — Москва : Прогресс, 1992. — 624 с.
- Греческий роман : сб. — Москва : Правда, 1988. — 528 с.
- Давньогрецька трагедія : зб. ; пер. Б. Тен. — Київ : Дніпро, 1981. — 232 с.
- Дамоклів меч: Антична новела ; пер. Й. Кобів, Ю. Цимбалюк. — Київ : Дніпро, 1984. — 288 с.
- Золоте руно: 3 античної поезії / упор. А. Білецький. — Київ : Веселка, 1985. — 156 с.
- Кун М. Легенди і міфи Стародавньої Греції / М. Кун. — Харків : Фоліо, 2008. — 441 с.
- Мегела І. Давньогрецька класична лірика. Антологія : навч. посіб. / І. Мегела, О. Левко. — Київ : Арістей, 2006. — 400 с.
- Мертлик Р. Античные легенды и сказания / Р. Мертлик. — Москва : Республика, 1992. — 479 с.
- Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. / гл. ред. С. Токарев. — Москва, 1987. — Т. 1. — 672 с.
- Парандовський Я. Міфологія. Вірування та легенди стародавніх греків і римлян / Я. Парандовський. — Київ : Молодь, 1977. — 230 с.