



Оксана Гальчук

АНТИЧНА ЛІТЕРАТУРА

*Рекомендовано Міністерством освіти і науки України
як навчальний посібник для студентів
вищих навчальних закладів*

УДК 82'01(07)

ББК 84(0)3я7

Г - 17

Рецензенти:

Ткаченко А.О., доктор філологічних наук, професор / Київський національний університет імені Тараса Шевченка /

Анненкова О.С., кандидат філологічних наук, доцент / Університет сучасних знань /

Нога Г.М., кандидат філологічних наук / Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України /

Рекомендовано Міністерством освіти і науки України як навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів (лист Міністерства №1.4/18-Г-523 від 26.02.2008 р.)

Гальчук Оксана.

Антична література: Навчальний посібник для студентів заочної форми навчання. – К.: Вид-во Київського славістичного університету, 2008. – 210 с.

ISBN 966-7000-14

У посібнику, що є викладом лекційного курсу “Античної літератури” для студентів заочної форми навчання, розглядаються найважливіші питання історії давньогрецької і римської літератур: особливості розвитку міфології, найвизначніші здобутки епосу, лірики і драми, специфіка прози. Кожна тема супроводжується глосарієм, списком рекомендованої літератури і питаннями для самоконтролю.

Навчальний посібник розрахований на студентів заочного відділення напряму “Філологія”, які вивчають літератури давніх греків і римлян.

УДК 82'01(07)

ББК 84(0)3я7

Г - 17

© Гальчук О.В., 2008

© Видавництво Київського

славістичного університету, 2008

ISBN 966-7000-14

ЗМІСТ

| | |
|---|------------|
| ПЕРЕДМОВА..... | 4 |
| ВСТУП ДО КУРСУ “АНТИЧНА ЛІТЕРАТУРА”..... | 5 |
| АНТИЧНА МІФОЛОГІЯ..... | 25 |
| ВИДИ І ЗМІСТ АНТИЧНОГО ЕПОСУ..... | 47 |
| АНТИЧНА ЛІРИКА | |
| • <i>давньогрецька класична лірика.....</i> | 69 |
| • <i>поезія елліністичної доби (олександрійська лірика)</i> | 84 |
| • <i>римська поезія “золотого віку”</i> | 92 |
| АНТИЧНА ТРАГЕДІЯ | |
| • <i>етапи розвитку давньогрецької трагедії</i> | 117 |
| • <i>жанр трагедії в римській літературі.....</i> | 140 |
| АНТИЧНА КОМЕДІЯ | |
| • <i>давньогрецька комедія</i> | 149 |
| • <i>жанр комедії в римській літературі.....</i> | 164 |
| АНТИЧНА ПРОЗА | |
| • <i>давньогрецька проза і її різновиди.....</i> | 176 |
| • <i>елліністична проза. Пізньогрецький роман.....</i> | 184 |
| • <i>прозові жанри в римській літературі.....</i> | 192 |
| ВИСНОВКИ..... | 201 |
| СПИСКИ РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ..... | 206 |

ПЕРЕДМОВА

Феномен античності впродовж віків привертає увагу людства, не втрачаючи своєї актуальності. Курсом історії “Античної літератури” традиційно розпочинається вивчення світової літератури в гуманітарних вузах. *Завдання курсу* — познайомити студентів із найвизначнішими творами давньогрецьких і римських авторів, на основі новітньої методології сформуванню уявлення про специфіку першої в Європі художньої літератури і розкрити її значення в загальному світовому літературному процесі.

Як відомо, культура античності стала тим фундаментом, на якому пізніше розвивалася європейська художня культура. Знання античності необхідно філологу для розуміння витоків багатьох процесів та явищ і в галузі теорії літератури, і в галузі художньої творчості. Таким чином, античність є одним із наріжних каменів гуманітарної освіти. Коло основних проблем курсу античної літератури визначається її місцем у світовому історико-літературному процесі: антична література стоїть біля витоків європейської літератури. Проблеми традиції та новаторства, спадкоємних зв'язків розглядаються як провідні в проблематиці курсу. Античність органічно входить у систему філософських, естетичних і літературних концепцій сучасності. Тому в посібнику особливу увагу звернено на специфіку образного мислення, естетичну значимість, неповторність античної літератури як явища, зумовленого історично й художньо, і на спадкоємність родів і жанрів, які спершу сформувалися в античній літературі й продовжують свій розвиток у літературах Нового часу.

Вивчення античної літератури має свої труднощі: а). античне суспільство надто віддалене від нашого часу і за своїм суспільним механізмом, звичаями, уявленнями, побутом надзвичайно своєрідне; б). важко сприймаються самі твори античної літератури. Вона представлена переважно поетичними творами, адже в античності поезія поцінювалася вище прози. Античний вірш ґрунтується на поєднанні довгих і коротких складів і не знає звичної для нас рими (вона з'явиться лише в Середні віки у творчості трубадурів). Античний вірш читається повільно, плавно; в). у творах античної літератури зустрічається багато імен міфологічних й історичних персонажів, як правило, нам мало відомих. Рекомендується читати художні твори з виписками, іншими словами — вести читацькі щоденники, якими можна користуватися під час іспиту (заліку). Настійно рекомендується студентам залучати під час підготовки матеріали з історії античного мистецтва, знання якого допоможуть глибше проникнути у світ художньої літератури.

ВСТУП ДО КУРСУ “АНТИЧНА ЛІТЕРАТУРА”

- Географічні й історичні межі античної цивілізації, її політико-економічні засади
 - Античний гуманізм
 - Особливості античної літератури
-

Географічні й історичні межі античної цивілізації, її політико-економічні засади

Термін “античний”, “античність” походить від лат. слова *antiquus* — “давній”, “стародавній”. Тобто, антична література — це давні літератури Європи, літератури давніх греків і римлян. Щоправда, “давніми” вони є лише, так би мовити, з обмеженої “європейської” точки зору. Дійсно, греко-римська цивілізація є найстародавнішою цивілізацією Європи, але розвинулася вона значно пізніше, ніж цивілізації Сходу: задовго до античності вже існували розвинуті культури й літератури Стародавнього Єгипту, країн Межиріччя, Китаю, Ірану, Індії. Але саме з вивчення курсу античної літератури розпочинається вивчення зарубіжних літератур в європейських університетах ще з часів Відродження (з XIV століття бере початок традиція вивчення давніх (давньогрецької і латинської) мов і літератур (давньогрецької і римської) як основи гуманітарної освіти), оскільки з усіх найдавніших письменств вона досягла найвищого розвитку.

Здобутки античної літератури лежать в основі багатьох сучасних літератур Європи. З теорій античних авторів – Аристотеля, Платона, Горация – до XIX століття виходили основні концепції літератури та літературної творчості. Пам’ятки античної літератури тривалий час визнавалися зразками художньої творчості, а порівняння письменників із античними вважалося найвищою похвалою (так, “малороссийской Сапфо” називали Марусю Чурай). Система жанрів європейської літератури з її чітким поділом на ліричні, драматичні та епічні жанри розвивалась із системи жанрів античної літератури.

Антична література — це літератури Давньої Греції і Давнього Риму, тобто літератури середземноморського кола епохи рабовласницької формації, що розвивалися упродовж X – IX ст. до н.е. до IV — V ст. н.е.

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

I етап — епоха грецької колонізації (VIII — VI ст. до н.е.), коли завдяки грецьким поселенням антична культура розповсюджувалася узбережжям Середземного і Чорного морів;

II етап — епоха еллінізму (VI— II ст. до н. е.), в яку антична література розповсюджувалася на схід слідом за македонськими завоюваннями Персії, сягаючи Індії та Середньої Азії.

III етап — епоха римських завоювань (II — I ст. до н. е.), коли антична культура поширилася на захід до берегів Атлантичного океану.

Таким чином, зоною інтенсивного розвитку античної культури, тобто її *географічними межами* стала 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 за межами цієї зони. Свій внесок у її розвиток зробили середземноморські народи, які пройшли школу грецького впливу, — народи Малої Азії, Сирії, Єгипту, Північної Африки, Іспанії.

Хронологічні рамки античної цивілізації досить значні – з X – IX ст. до н.е. до IV - V ст. н.е. Визначаючи *історичні межі* античної культури, варто пам'ятати, що антична культура — це культура *рабовласницького суспільства, що в своєму розвитку пройшло три стадії*, на кожній із яких література мала певний вияв. Перша стадія розвитку рабовласницького суспільства — перехід від общинно-родового ладу до рабовласницького, від патріархального рабства до класичного, від “царської влади” до аристократичної республіки. У Греції цей період завершився у 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*.

Друга стадія розвитку античного суспільства – це так звана класична форма рабовласництва. Праця раба і вільна праця розмежовуються. Основою суспільного життя стає поліс. У Греції полісна система існує упродовж VII - VI ст. до н.е. У V— IV ст. до н.е. провідну роль в житті полісної Греції відіграють Афіни, тому на позначення цього періоду в античній культурі вживається термін

“аттичний” від назви області Аттики, центром якої й були Афіни. У літературі цього періоду – *розквіт драми та прози*.

Третя стадія рабовласницького суспільства — криза полісної системи, яку спричинили внутрішні протиріччя (IV ст. до н.е. — IV ст. н. е). Панування рабовласників над рабами і заможних вільних над незаможними забезпечують великі військово-монархічні держави. Провідну роль відіграють елліністичні монархії, а пізніше — римська держава. Відповідно цей період — *зародження і розквіт римської літератури*.

Політико-економічні засади античної 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.

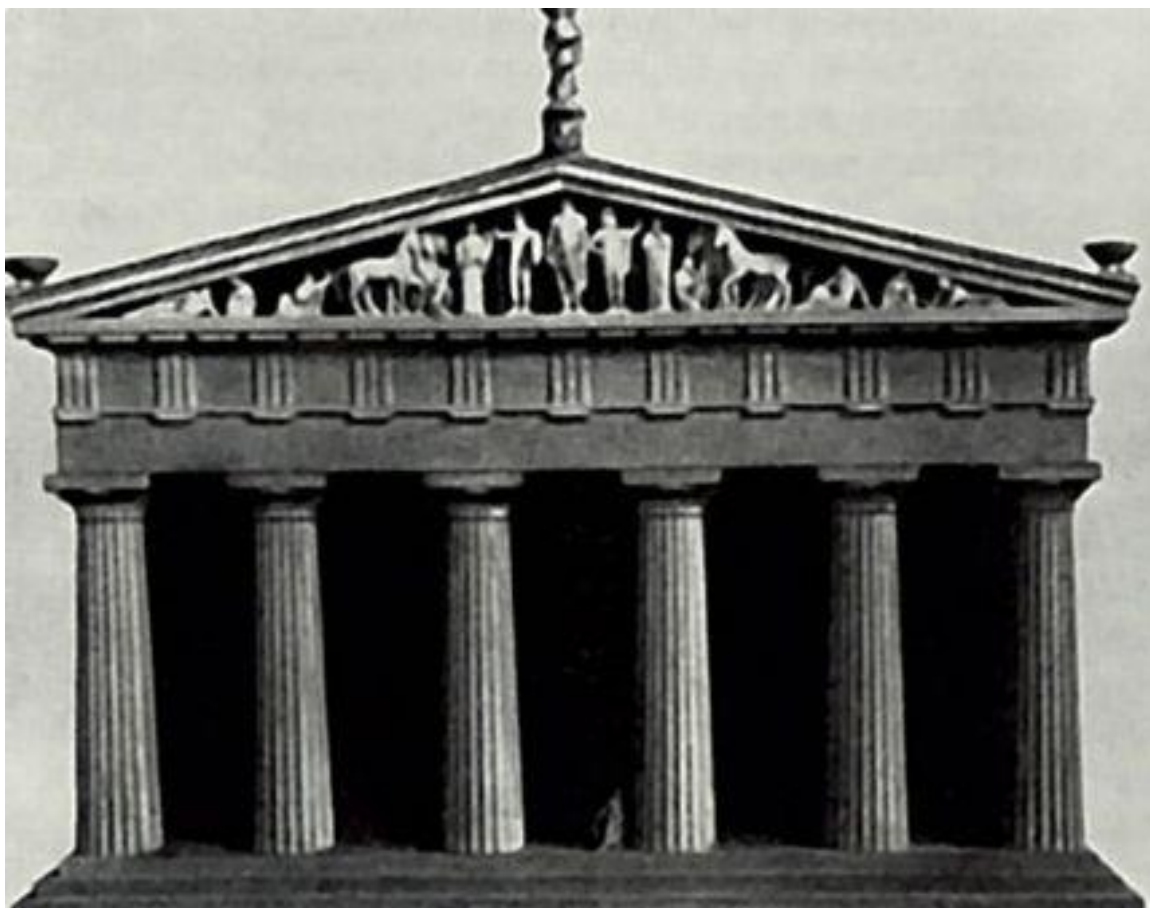
Західні історики найчастіше визначають поліс як місто-державу або місто з прилеглою сільською місцевістю (А.Боннар), інші вбачають в полісі особливу форму суспільної общини, в основі якої лежить антична форма власності (земля знаходиться у володінні всього полісу, а право на ділянку в його межах має тільки громадяни цього полісу).

Поліс — порівняно невелика община (від декількох сотень до кількох тисяч вільних громадян). У Давній Греції нараховувалося до 2000 полісів, їхня площа дорівнювала від 8400 км² до 70 км². Ідеальний поліс, за Платоном, нараховує 5040 повноправних громадян, а населення і територія полісу повинні, вважав Аристотель, бути “легко доступні для огляду й тому гарні”.

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 полісу: “Я не зганьблю священної зброї і не покину товариша, з яким йтиму в строю, і буду захищати храм і святині — один і разом із багатьма. Вітчизну залишу після себе не применшеною, а примноженою і кращою, ніж її успадкував”.

Громадяни полісу вважали себе нащадками якого-небудь героя, а, отже, родичами, які повинні піклуватися один про одного. Цікавим підтвердженням цього є архітектурні пам’ятки, зокрема ідея полісу втілена в давньогрецькому храмі-периптері: храм,

оточений колонадою з усіх сторін, де колони, що стояли поряд, — це громадяни полісу. 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).



Храм Зевса. V ст. до н.е.

Для рабів — це символ міцності класу рабовласників. Громадянин полісу оцінюється з точки зору його адекватності інтересам полісу, які ставилися понад усе. При цьому полісна ідеологія мала й свої тіньові сторони. Один з недоліків полісу — *нетерпимість до інакомислення*. До всіх громадян застосовувалися одні й ті ж мірки (“зрівнялівка”). Тому, коли філософ Анаксагор заявив, що сонце — не божество, а розжарений камінь, його закидали камінням. На смерть був засуджений і Сократ, який з багатьох питань мав свою власну думку, що не збігалася з думкою більшості. Другий недолік полісу — *обмеженість полісної політики*, яка не була спрямована на перспективу. Полісна політика — це, насамперед, політика в інтересах свого полісу. Упродовж тривалого часу слова “ворог” і

“сусід” були синонімами. Тож закономірно, що історія полісної Греції і полісного Риму — це безперервні війни.

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

Головним заняттям громадянина було сільське господарство, яке складало економічну основу полісу. 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 примушує вести сидячий спосіб життя без сонця. Тому протиставлення міста і села, де перевага надається останньому, – традиційне для всієї античної думки.

Щоб конкретизувати уявлення про античний поліс потрібно розглянути його різновиди, що склалися в Греції – *демократичний* (Афіни) і *олігархічний* (Спарта).

В Афінах – класичному зразку демократичного полісу 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 загальнонародні постанови приймалися за формулою: “Вирішили Рада й народ”. Вожді демократичної партії вважали, що афінський державний устрій забезпечує три головних 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, для розвитку 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 полісу стала Спарта. Спарта — центр Лаконії, однієї з 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, що 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 регламентували життя спартанців від народження до смерті. Регламентувалося все — до крою одягу, форми бороди й довжини 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, заборонена торгівля, ремесло, засуджувалася розкіш. Щоб зберегти свій устрій, Спарта ізолювалася від зовнішнього світу, а призвело до її культурного занепаду й духовного виродження. Та не всім сучасникам ситуація в Спарті здавалась такою гнітючою: Платон і Аристотель 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 виростили хоробрими воїнами, які не боялися труднощів, спартанські війська славилися у всьому давньому світі. Але мова цих воїнів була пристосована тільки для передачі

військових наказів. Згодом ця точність і стислість були ідеалізовані в уявленні про лаконічний (від слова Лаконія) вираз, наприклад: “З 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.

З розвитком Греції, з укріпленням економічних зв'язків між полісами й областями, укріпленням різноманітних зв'язків 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 полісу Лаціум (звідси і назва “латиняни”, “латина”), початок якого вчені датують 754 — 753 р. 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 у всьому Середземномор'ї, завоював 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 полісу і утворення величезної Римської імперії з відповідним апаратом управління. Перехід до імперії був дуже складним, спричинив руйнування багатьох традиційних полісних інститутів.

Полісна ідеологія виховувала громадян у дусі єдності особистих і громадських інтересів. Вона стала фундаментом для розквіту мистецтва, наук, ремесел, хоча не варто думати, що в епоху еллінізму (поширення грецької культури на схід) і Римської імперії розвиток цих галузей людської діяльності припинився. Доступний античній цивілізації рівень гармонії громадського й особистого в епоху еллінізму та епоху Римської імперії вже не міг відродитися, і ця обставина штовхала поетів, філософів післяполісних періодів шукати політичний ідеал у минулому, протиставляючи його сучасності.

Отож, для письменників багатьох наступних поколінь саме полісна епоха в історії Давньої Греції і республіканський період в історії Давнього Риму стали джерелом пошуків прикладів громадянської мужності та патріотизму.

Античний гуманізм

Основні принципи античного гуманізму сформувалися у грецьких полісах демократичного типу. *Центральна ідея античного гуманізму* — ідея *гармонійного розвитку особистості*. Від рівня розвитку громадянина залежала і його особиста доля, і доля його полісу. Розумні рішення народних зборів несли полісу благополуччя, нерозумні — 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 в світі див, найдивніше із них — людина”, — говорив давньогрецький трагік Софокл, утверджуючи людину центром античної цивілізації.

У цивілізаціях типу східної деспотії (Давній Єгипет, держави Близького і 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 Карнаці, 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.

Ідея гармонійно розвиненої особистості пропагується і античними скульпторами. Так, давньогрецький митець Поліктет створив образ Доріфора, у якому втілив ідеал громадянина полісу

— сильного, міцного чоловіка, який усвідомлює свою людську гідність. А скульптурне зображення Геракла підкреслює не його надмірну силу і міць, а гармонію духу і тіла, без гігантизму (щоправда, відомий і Колосс Родоський — величезна статуя бога Геліоса, але вона виконувала радше практичну “вказівну” функцію і була створена вже в елліністичний період, у післякласичну епоху).

Не лише в теорії, а й на практиці давні греки намагалися витворити особистість, що гармонійно поєднувала б два первні — фізичне й духовне. 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 своєю 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*” (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 вчать грати на кіфарі, їх знову ж таки учать творам хороших поетів-піснетворців, узгоджуючи слова зі звуками кіфари, і змушують душі хлопчиків звикатися з гармонією й ритмом, щоб вони стали більш покірливими і, пройнявшись 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 і в інших справах”.

В епоху еллінізму у всіх грецьких поселеннях була встановлена єдина двоступенева освітня система — початкове навчання, а потім середня освіта у 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 і т.п.

Щодо Спарти, то виховання дітей в ній було однобічним, спрямоване головним чином на фізичний розвиток. Спартанські юнаки виростили чудовими воїнами, але не потребували вчених, поетів, музикантів. Навіть мова спартанців не була пристосована для передачі складних думок — у цьому таємниця лаконізму, звеличеного історичною традицією.

Уявляючи собі ідеальну Давню Грецію, у якій прекрасні громадяни, всебічно розвинуті особистості, гармонія людини з природою, розквіт науки, мистецтва, ремесла, не варто 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, вимащена землею, пахнеш потом і забруднена кров'ю”. Гармонійно розвинуті греки приносили людські жертви (полководець Фемістокл перед початком Саламінської битви власноруч задушив кількох знатних перських полонених), безжалісно розправлялися з переможеними (афіняни, захопивши одне з міст, відрубали великі пальці на правій руці всім чоловікам, щоб ті не могли тримати меча й списа). У 415 р. до н.е., коли були поставлені «Троянки» Еврипіда, афіняни, аби поліпшити свої справи у війні із Спартою, спорядили морську експедицію для підкорення ворожайної Сицилії, а рік перед тим вчинили жорстоку розправу над жителями острова Мелоса: за відмову підкоритися Афінам усі чоловіки були перебиті, а жінки й діти продані в рабство. А “зайвих” дітей греки нерідко підкидали на дороги, які вели до храмів.

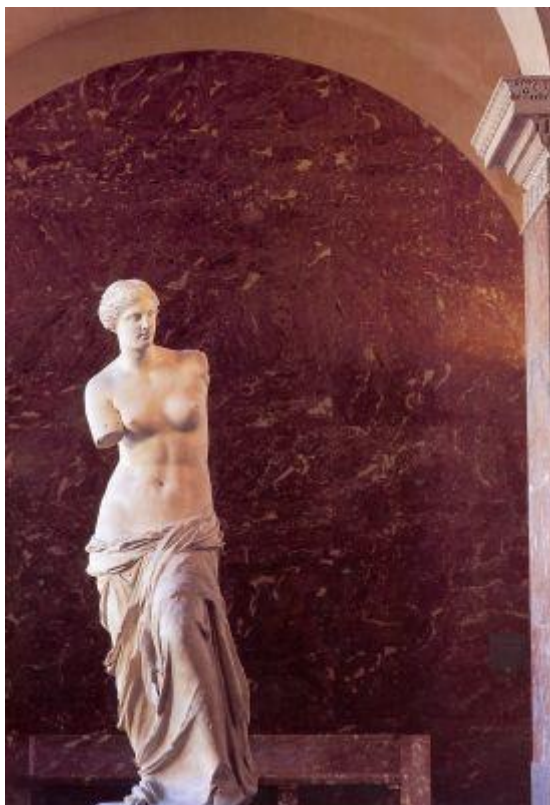
Отже, античний гуманізм, принципи якого виникли в конкретній історичній обстановці, був позначений умовами, що породили його, і був класово та історично обмеженим.

Принципи античного гуманізму не поширювалися на рабів, жінок, чужинців. На думку Аристотеля, раби – це знаряддя праці, що розмовляє. Вони (раби) в принципі не можуть бути красивими

(так, антична традиція зображує байкаря Езопа надзвичайно потворним 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 полісу, громадянина, поглинутого суспільним, політичним, культурним життям, а не фізичною працею. Праця перекладалась на плечі рабів, вільновідпущених. Платон і Аристотель, 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 виникнути тільки в суспільстві, що мислило працю як покарання. Відсутність цікавості до механічних винаходів, які полегшили б ручну працю, поєднувалася із мріями про роботів, які б забезпечували певне неробство. Зневага до фізичної праці виражалася і в тому факті, що заняття скульптурою вважалося не надто шляхетним, тому що вимагало фізичних зусиль.

Принципи античного гуманізму не поширювалися на жінок, яких той самий Аристотель вважав помилкою природи. Скульптор Фідій продемонстрував загальне ставлення до жінок, зображуючи Афродіту як вродливу жінку, 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”.



Статуя Афродіти

Кілька слів про куртизанок, або гетер чи арфісток. Нерідко ці жінки були надзвичайно талановитими і освіченими, ставали натхненницями багатьох відомих філософів і митців. Так, гетера Герпіліс була коханкою Аристотеля і матір'ю його сина.

Ще за життя стала єдиною спадкоємицею Аристотеля. Подруга Епікура Леонція славилася своїм красномовством, відома полемікою з філософом Теофрастом. Своєю добротою уславилася Вакхіс, коханка оратора Гіперіда. Сюжети деяких комедій Менандра, як вважали сучасники, підказані гетерою Гликерією. В Афінах навіть була популярною приказка: “Що Афіни без Менандра і що Менандр без Гликери?”. За кохання гетер вели справжні війни. Так, прекрасна Теодота стала причиною неприязні комедіографа Аристофана і філософа Сократа. Аристофан звинуватив свого щасливого суперника в образі богів і розтлінні молоді, висміявши його в комедії “Хмари”. Історія донесла й імена героїчних гетер, зокрема, гетера-філософ, коханка Гармодія Леєна була у змові проти тирана Гіппія. Боячись виказати імена спільників, під час тортур перегризла собі язик зубами і кинула в обличчя катів. Пізніше біля афінської фортеці поставили пам'ятник: левиця із роззявленою пащею без язика.

Попри неординарність й обдарованість багатьох гетер, їхній соціальний статус унеможлиблював законний шлюб з ними, участь (як і решта жінок) у суспільному й мистецькому житті. На вимогу закону, куртизанки носили спеціальний одяг: на відміну від матрон – поважних матерів сімейств, – які одягалися в туніку і пеплум одного кольору і носили золотий вінок, їхній одяг був із яскравих тканин з букетиками квітів, на голові – вінок з троянд (пізніше, як виняток, одяг матрон могли носити найбільш уславлені гетери). До того ж, поліція вимагала, щоб куртизанки фарбували волосся у жовтий колір або носили перуку, і в такий спосіб вирізнялися з-поміж переважно темнокосих матрон.

Жінок, які торгували собою, називали діктеріадами, а будинки розпусти, які узаконив Солон, діктеріонами (від імені цариці Дікти, дружини міносського царя, що народила людино-бика Мінотавра). На дверях діктеріонів було зображення червоного пріапа, а діктеріади, як і гетери, повинні були мати волосся жовтого кольору. Діктеріадам заборонялося відвідувати храми, брати участь в культових святах і церемоніях тощо. Але в стінах діктеріону батькам заборонялося розшукувати синів, а кредиторам – боржників.

Одна з найвідоміших діктеріад – Абртонон, мати вождя афінських демократів епохи греко-перських воєн Фемістокла. Зауважимо, інші джерела вказують на те, що походить Фемістокл зі старовинного аристократичного роду Лікомідів, але мати його була іноземкою. Цим і пояснювали неприязне й презирливе ставлення до маленького Фемістокла, адже діти, у яких мати не була афінянкою, вважалися позашлюбними. Та, радше, це – ошляхетнена версія походження лідера афінських демократів, під проводом якого в 480 р. до н.е. була виграна Саламінська битва. На доказ того, що матір'ю Фемістокла була Абртонон, свідчать такі факти: втративши з часом популярність, Фемістокл був підданий остракізму¹, тобто вигнанню. Зазвичай,

¹ Остракізм – від гр. слова “остракон” – черепок, на якому вишкрябували чиєсь ім'я. Слово “остракізм” означає “голосування черепками”. Той, хто одержував більшість голосів, мав піти у вигнання на 10 років. У переносному значенні остракізм став означати вигнання.

підставою для остракізму мав бути серйозний злочин. Рівновеликою перемогою Фемістокла в очах афінян могла бути лише така “провина”, як зрада або “недостойне” походження. Немає нічого дивного в тому, що афіняни “раптом” згадали про нього. Ще до вигнання Фемістокл говорив про недостатню шану з боку афінян: “Ви чините зі мною, як з могутнім дубом: під час бурі збігаєтеся під його захист, а в хорошу погоду ламаєте його гілки”. І ще один факт: пізніше, в комедії великого драматурга Менандра “Третейський суд” щаслива розв’язка багато в чому залежатиме від розсудливої й добродішної ... гетери на ім’я Габротонон. Чи не в такий спосіб комедіограф елліністичної епохи спокутуватиме провину афінян перед захисником греків від персів?

Повернемося до теми становища жінки в грецькому суспільстві. Життя переважної більшості жінок Давньої Греції, потенційних матерів для “законно народжених дітей”, за визначенням Демосфена, проходило в гінекеї — жіночій половині будинку, їхнє виховання було обмеженим і далеко негармонійним. Ні брати участь у 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 жінки, обмежені у своїх правах, з особливою радістю відзначали ці свята, коли вони ставали повновладними господарками міста.

Хоча в античній літературі досить багато й відверто говориться про кохання між людиною і жінкою, але зазвичай це не кохання чоловіка і дружини (на сюжет про чоловіка, закоханого у власну дружину, натрапляємо у комедіях). Лише трагик Еврипід 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 становище жінки в античному суспільстві свідчить і сповнена численних вигадок біографія поетеси Сапфо, і трагічна доля філософкині Гіпатії, розтерзаної юрбою релігійних фанатиків.

Принципи античного гуманізму не поширювалися також на варварів, а варварами в Давній Греції вважалися всі не греки. Згадуваний Софокл писав: “Для рабства народжений варвар, а грек — для свободи”. Символом грецького ставлення до варварів була заборона не-грекам брати участь в олімпійських іграх, сидіти поряд із греками на театральних змаганнях тощо. Особливості античного гуманізму потрібно знати й враховувати для правильного розуміння античної літератури. Так, в античній літературі не відображені інтереси рабів, у творах показане не протистояння між рабами і вільними, а боротьба між вільними громадянами. Це пов’язано з переконанням, що раб – не людина в античному розумінні, а худоба, знаряддя праці, яке розмовляє, тому і в художній літературі його інтереси в принципі не могли знайти відображення. Звідси й бере початок у нащадків наступних поколінь ілюзія про безкласову літературу античності. Насправді ця безкласовість удавана, це радше особлива форма класовості.

Особливості античної літератури

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 інструменту, який міг змінювати їх, імпровізувати; рапсод — тільки декламував епічні пісні), що складав пісні для бенкетів та народних свят і відповідно своєю творчістю обслуговував весь народ, як ремісник своїми виробами обслуговує всю спільноту. Не дивно, що в гомерівському епосі співак називається тим словом, що і коваль — деміург.

У полісну епоху появи писемності 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, це одна із другорядних форм суспільної діяльності громадянина (тому автоепітафія Есхіла — це автоепітафія громадянина, а не поета).

В епоху еллінізму і римського панування писемна література стає основною формою словесності. Твори пишуться і поширюються як книги, з’являється система книговидавництва і

книготоргівлі. Книги читаються, 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 і арсеналу античного мистецтва. Спочатку автор через призму міфу сприймає навколишній світ. Море для нього сиве, тому що у старого Нерая, який уособлює море, сива борода; кохання спопеляє людину, тому що Ерос — загальне начало, вогонь. Це функція міфології як ґрунту, але поступово міф витісняється науковим знанням і стає джерелом образів, ідей, тобто відіграє роль арсеналу. Вже в V ст. до н.е. роль міфу близька до ролі арсеналу, а відношення до нього римських поетів Горація, Вергілія, Овідія в принципі ідентично відношенню до нього епохи Відродження або класицизму.

Міфологічна тематика відіграє провідну роль в античній літературі й мистецтві загалом. Для історичної тематики був 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). При цьому римська література більше зв’язана з життям, побутом і більш віддалена від міфологічної основи, ніж давньогрецька.

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 цьому тлі, на цій соціально-економічній основі система літератури й мистецтва здається постійною, такою, що мало підлягає змінам. Поети наступних поколінь намагаються іти шляхом своїх попередників. *У кожного жанру були свої*

основоположники, що створили довершені зразки. В епосі такою фігурою був Гомер, в ямбічній поезії — Архілох, в оді — Піндар, в любовній поезії — Анакреонт, в трагедії — Есхіл, в комедії — Аристофан. Досконалість кожного нового твору оцінювалася ступенем близькості до зразка. Прикладом “від зворотного” є доля драматурга Еврипіда. Творчість кожного з трьох великих поетів-трагіків — Есхіла, Софокла і Еврипіда — символізувала певний етап у розвитку давньогрецької драми, але Еврипід, що завершував її розвиток, був настільки оригінальним, так далеко пішов від трагедій Есхіла й Софокла, що сучасники не сприйняли твори Еврипіда, надаючи перевагу його попередникам. Лише через 100 — 150 років греки зрозуміли, що Еврипід був найвеличнішим трагіком.

Панування віршованої форми стало результатом панування найдавнішого дописемного відношення до вірша, який 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 зародження вона мала на меті не художню, а практичну мету — наукові або публіцистичні.

Теорія поезії (поетика) і теорія прози (риторика) мали суттєві відмінності. Чим більше проза

прагнула художності, тим більше вона засвоювала специфічних поетичних прийомів (наприклад, ораторська проза). Белетристика як прозовий твір з видуманим сюжетом (роман) з’являється тільки в елліністичну епоху, але навіть вона виростає з наукової прози, насамперед — романізованої історії. До того ж такі твори користувалися популярністю серед низів читацької аудиторії й нехтувалися критиками.

Кожна особливість античної літератури проявлялася по-своєму. Міфологізм давав можливість античним авторам символічно втілювати в образах високі світоглядні узагальнення. Традиціоналізм сприяв сприйняттю цих образів на тлі попереднього використання, оточував ореолом літературних асоціацій і збагачував їхній зміст. Поетична форма надавала в розпорядження художника величезні засоби ритмічної і стилістичної виразності, яких була позбавлена проза. Такою була

література розквіту полісного ладу і 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 він прагне досягти. Розрізнялися *давні* жанри (епос, трагедія) і *ранні* (ідилія, сатира). Якщо жанр помітно змінювався у своєму розвитку, то виділялися різні його форми, наприклад, у комедії – староаттична, середньоаттична й новоаттична.

За функціональним використанням жанри поділялися на *високі* і *низькі*. Високими вважалися героїчний епос і трагедія.

Низькими — комедія, байка. Коли Вергілій творив спочатку ідилії, а потім дидактичний і героїчний епоси, то і 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 Аристофана). Зразки високих жанрів писалися високим стилем, штучно створеним. Формуванням високого стилю займалася риторика, яка розробляла принципи відбору слів, стилістичних фігур, словосполучень.

Стиль тісно пов'язаний із жанром, і цей міцний зв'язок зберігається аж до епохи класицизму. У літературі Нового часу кожен письменник шукає свого стилю, який би виражав його особистість, а не приналежність до того чи іншого жанру.

Система мови античної літератури теж підпорядковувалася традиції через систему жанрів, що особливо чітко простежується в давньогрецькій літературі. Грецька мова з давніх-давен розпалася на декілька діалектів, із яких провідними були іонійський, аттичний, дорійський, еолійський. Різні жанри грецької літератури зароджувалися в різних областях і різними діалектами. Гомерівський епос — на іонійському діалекті з елементами еолійського, із епосу цей діалект перейшов в елегію і епіграму. У хоровій ліриці переважав дорійський діалект, у трагедії — аттичний та іонійський. Рання проза (наприклад, твори Геродота) створювалася на іонійському, потім перейшла на аттичний. Всіх 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 із аттичного діалекту під деяким впливом іонійського.

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

Історію античної літератури умовно поділяють на кілька періодів:

I. Література архаїчного періоду (це долітературний період (до середини IX ст. до н.е.) і так званий гомерівський (до VII ст. до н.е.).

II. Класична література Давньої Греції (післягомерівський період VII – VI ст. до н.е. і 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 і література епохи Імперії).

Глосарій

(словник з перекладом чи тлумаченням маловживаних слів, переважно з античної доби та стародавніх пам’яток писемності):

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;

античність – сукупність історичних і культурних надбань стародавніх греків і римлян, яка стала фундаментом європейської культури

еллінізм (від гр. *hellēn* “еллінський”, “грецький”) – період в історії Східного Середземномор’я, Передньої Азії і Причорномор’я з часу завоювань Александра Македонського;

епітафія – надмогильний напис у віршах або прозі;

ефори – виборні посадові особи в Спарті, які володіли необмеженим контролем всього суспільного, державного і навіть приватного життя полісу;

поліс – місто-держава, що складалася із самого міста і прилеглої до нього території;

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

Питання для контролю:

Пояснити термін “античний” і його умовність

Назвати хронологічні межі античної цивілізації

Окреслити зону інтенсивного впливу античної цивілізації

Назвати політико-економічну основу античного суспільства

Пояснити символіку полісної ідеології, втіленої в архітектурі храму

Визначити типи полісів у Давній Греції

Сформулювати основний принцип античного гуманізму

Зазначити, на кого в Давній Греції не поширювалися принципи гуманізму

Назвати характерні риси античної літератури

Пояснити, що таке традиціоналізм розробки

Обґрунтувати характер взаємозв'язку систем жанрів, стилів, мови і віршування в античній літературі

Література:

Радциг С.И. Введение в классическую филологию. — М., 1965.

Любимов Л. Искусство Древнего мира. — М., 1974.

Винничук Л. Люди, нравы и обычаи Древней Греции и Рима. — М., 1988.

Боннар А. Греческая цивилизация. — Т.1. — М., 1988.

АНТИЧНА МІФОЛОГІЯ

- Міф як поняття, “механізм” його виникнення
 - Періоди розвитку античної міфології, їхня характеристика
 - Особливості римської міфології
 - Класифікація міфів
-

Міф як поняття, “механізм” його виникнення

Певно, неодноразово людина ставила перед собою питання: чому саме міфи невеличкого грецького народу, який намагався осмислити все, що відбувалося навколо нього, лягли в основу загальнолюдської культури. Чому саме давньогрецькі міфи наділені притягальною силою й так глибоко проникли в уявлення й образ мислення сучасної людини, що вона, навіть, не усвідомлюючи, у звичному мовленні говорить про сізіфову 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, який полюбляв наганяти жах на людей), про олімпійський спокій (який властивий богам – мешканцям священної гори Олімп) або про гомеричний сміх (тобто нестримний громовий сміх богів, описаний поетом Гомером).

Що таке міфологія взагалі й давньогрецька зокрема — питання зовсім не випадкове й не таке очевидне, як може здатися на перший погляд. 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 нічим іншим як релігією або фольклором. 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 із з’ясування самого поняття “міф”. У грецькій мові слово “міф” мало біля 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”, отже, *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. Вони 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 визначити 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 дуже давнього періоду соціально-історичного життя, а точніше, — локалізується в общинно-родовій, або первіснообщинній 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 цей давній грек не може уявити собі інакше як за допомогою родинних зв'язків, що об'єднують предків із батьками й дітьми. Тобто вони утворюють одну велику родову спільність, так би мовити – космічну єдність, що охоплює землю, небо, море й підземний світ. Цілком природно, що така людина, дивлячись на навколишнє життя, бачить у ньому величезну кількість окремих (одиночних) явищ, які вона може назвати цілком конкретним словом. Але, називаючи окремих предмет, людина водночас здійснює розумовий акт узагальнення, а так як мислення знаходиться в єдності з мовою, то цей акт здійснюється в 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, nereїди – його родичі 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 низькому 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 придумується 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 своєї 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 в своїй основі елементи колись пережитої міфології. Легенди й перекази складаються з урахуванням обставин історичного й соціально-політичного життя, свідомо підкріплюючи ті чи інші ідеї, факти чи тенденції, що потребують свого виправдання, підтвердження чи заперечення з обов'язковим посиленням на вищі, і тому незаперечно авторитетні сили.

Міф не знає такої умовності й не складається ні а *prigori*, 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 у будь-якій її формі – пісні, казці, переказі, легенді, повчанні, байці тощо. Отже, *міфологія* — це упорядкована єдність “слів” (сказань), що

первісно існували у диференційованому (розрізненому) вигляді й були узагальненими уявленнями для давньої людини про світ, у якому вона живе, і про ті сили, які цим світом керують.



Сатири і Селен. Вазовий живопис

Проблема процесу міфотворчості в основному вже вивчена багатьма вченими різних країн (Г.Штоль, 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”, “одухотворення” —

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 життя людей і визначали їхнє ставлення до навколишнього світу.

М.Савельєва у “Лекціях з міфології культури” підсумовує, що міфічний досвід – це досвід того, що можна *зрозуміти, не розуміючи і 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 у 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 їхня реалізація у світі.

Міфологія не є продуктом незрілого і примітивного мислення, ні результатом свідомої і цілеспрямованої творчості давньої людини. Вона стає зрозумілою лише з урахуванням специфіки родових стосунків первісного колективу, будучи *однією 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 упродовж тисячоліть, звідси й завдання науки вивчити розвиток людського мислення, яке йде спочатку шляхом міфологічного освоєння життя, а в подальшому вступає у “конфлікт” з міфом, потім його заперечує і розвивається у боротьбу за самостійність.

Міфічна свідомість – не анахронізм. Навпаки, вона є критерієм високого культурного розвитку, критерієм певної завершеності, оформленості людських стосунків. Людство довго йшло до того, щоб навчитися впорядковувати культурне існування, сприймати культури не частково, а цілісно, одразу, за суттю. Міф піднімає людство над усіма предметно-класовими, національно-етнічними, історико-культурними розбіжностями і таким чином доводить само уявлення до стану свідомої повноти.

Періоди розвитку античної міфології, 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 йшов 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 упорядкованого, співвідносного й гармонійного*, до олімпійського царства Зевса, Афіни і Аполлона.

Періоди розвитку міфології не можна розуміти метафізично, нерухомо й ізольовано; це лише в певному роді тенденції розвитку. Прикладом може служити міф про бога Гефеста. За уявленнями давніх греків, Гефеста, що 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 матриархальним родовим ладом. У зв’язку з цим докласичну міфологію називають також міфологією матриархату, а так як цей період найдавніший, то він може називатися *архаїчними* (від гр. слова 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 порожнини – Хаосу, у якому з'являється Гея (земля) і Ерос (Любов). Це були три начала майбутніх поколінь “старших богів”, що свідчили про бажання стародавніх 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. З надр Землі з'являється Понт (море).

Від Урана і Понта Гея народила велетнів, сторуких гекатонхейрів, однооких велетнів кіклопів, титанів. Уран стає правителем Всесвіту, але син-титан Крон за допомогою братів скидає з трону і ув'язнює разом з велетнями у Тартар, страшну, чорну безодню у пільмі Аїду. Тепер уже Крон керує над усіма богами. У його час виникають страхітливі божества, народжені його дружиною Реєю, такі як стоглавий Тіфон, потворні богині родової помсти Еринії, зміє жінка Єхидна, п'ятдесятиглавий (пізніше триглавий) пес Кербер, вогнедишна Химера з головою лева, тулубом кози і хвостом дракона, смертоносна Горгона Медуза, лернейська Гідра, триглавий велет Геріон, підступний Сфінкс, птахоподібні гарпії з залізними пазурами і дзьобом та інші неймовірні страховиська. Ці боги наганяли на людину лише страх, підкреслювали її беззахисність і беспорядність перед ними, пригнічували її свідомість, виховували в ній жалюгідну покірність.

Через це, характеризуючи докласичний період міфології, вчені застосовують цілу низку термінів, кожен з яких є дефініцією тієї чи іншої особливості періоду, тобто визначають певні форми міфологічного мислення доби матриархату: *хаотична, хтонічна, фетишизм, тератоморфізм, анімізм (фітоморфізм, зооморфізм, міксантропізм)*.

Людина сприймала світ *хаотично*: первісний світ – безлад, дисгармонія, хаос (гр. chaos). Звідси й цілий ряд 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 “хтонос” (гр. chthōn)– 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, була ще не здатна до тонких понятійних дефініцій.

Якщо мати-Земля мислилася матір'ю для всіх, то все, що є в світі, виявляється одухотвореним. Кожне фізичне тіло і предмет, який розуміється як живе, є нічим іншим, як фетишем².

Фетишизм є однією з найдавніших форм релігійних вірувань, що виникли в первісному суспільстві. Сутність цієї віри полягає в мисленнєвому наділенні предметів і явищ неживої природи “чуттєво-надчуттєвими” властивостями, у результаті чого ці предмети і явища сприймалися як живі істоти-фетиші, ніби то 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 різками за непослух. Отже, первісний фетишизм за своєю сутністю елементарний. Лише в подальшому “чуттєво-надчуттєві” ознаки набирають властивості духів, які можуть вселятися у предмети, залишати їх, справляти на людей значно більший вплив.

Фетишистські уявлення певною мірою були притаманні для всіх племен і народів. Ще й досі забобонні люди вважають, що підкова “приносить щастя”, розсипана сіль — чвари в сім'ю і т.п. Шанування ікон, хрестів є проявом фетишистських вірувань. Отже, *фетишизм* — міфологія, за якою речі сприймаються і одухотворено, і матеріально одночасно. Фетишизм у Давній Греції охоплює всі сфери дійсності. Насамперед серед фетишів бачимо богів і героїв у вигляді дерев'яних і 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.

Наступна форма мислення пов'язана з уявленням давньої

² У XV – XVI століттях португальські моряки звернули увагу на те, що населення Західної Африки вважає чимало предметів живими істотами й поклоняється їм. Ці предмети вони назвали фетишами, що в перекладі з португальської означає “зачаровані речі”.

людини про навколишній світ як про щось страшне, потворне й дисгармонійне, що виражається терміном *тератоморфізм* (від гр. *teratos* — страховисько, чудо), а сама міфологія такою, що має справу з образами потвор і страхіть, а також із чудесами, що символізують силу землі. Наприклад, стоголовий Тіфон, Еринії — закривавлені жінки з собачими головами і зміями у розпущеному волоссі, Кербер — трьохголовий сторож підземного царство Аїда, лернейська Гідра, Химера, Сфінкс, немейський лев та інші.

Найдавніша міфологія не знає людських форм, вона доантропоморфна, так би мовити “долюдська”, а, будучи породженням природи, де все живе своїм таємничим життям, ця міфологія з повним правом визначається не лише як фетишистська, а й як *фетишистсько-анімастична*.

Анімізм (від гр. *anima* “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, у результаті чого вони стають узагальненнями — бог моря, бог річки тощо. Анімізм має свої підвиди (форми): *зооморфізм* (твариноподібна зовнішність божеств), *фітоморфізм* (рослинноподібна), *міксантропізм* (“змішані” форми, наприклад, кентавр, сирена, Сфінкс).

Таким чином, постає цікавий комплекс найменувань, знаючи суть яких, можна відразу в цілісному вигляді уявити специфіку докласичної міфології. *Риси докласичної міфології такі:*

- злиття архаїчної людини зі світом природи, її не-виділення із природного буття, відчуття себе, як і всього тваринного світу, часткою природи, породженням тієї ж матері-матерії (це пояснює популярність у докласичному періоді міксантропічних форм);
- 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, який використовуватиме міфи про перевертнів, геніально втілений у “Метаморфозах” Овідія;
- 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 і *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 ні в чому не відрізняються від людини за винятком двох рис – безсмертя і вроди. Їх назвали олімпійськими богами, або *“богами молодшого покоління”*.



Тесей і Мінотавр. Розпис кіліка. Близько 550 р. до н.е.

Класична міфологія протиставляється архаїці з її зооморфними, фітоморфними і міксантропічними формами, адже олімпійські боги – антропоморфні (людиноподібні). Таким чином, для класичного періоду характерний *антропоморфізм*. У класичній міфології антропоморфізм заснований на принципах гармонії, міри і загальної впорядкованості, що є передумовою уявлень про прекрасне тіло й прекрасний дух, властиві героїчній людині. 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 і 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 ряд героїв (істоти, у яких один із батьків – безсмертний), що перемагають страховиськ і демонів (Геракл, Тесей, Персей, Белерофонт). Зростає оточення Зевса на Олімпі, Аполлона на Парнасі.

Другий етап – *героїзм*. Зростає самотійність людей у взаєминах з богами, смерті викликають безсмертних на змагання (Афіна і Арахна, Латона і Ніоба, Тантал, Сізіф випробовують олімпійських богів, Діомед бореться з Танатом). Звичайно, за свою зухвалість смертні дістають покарання, але відчувається у їхніх вчинках переддень виродження міфології. Для пізнього героїчного періоду характерні міфи про родові прокляття (фіванський цикл).

У сюжетно-тематичному плані виділяються *три “кроки”* у розвитку *героїчної міфології*. Для всіх них характерна одна модель сюжету: герой вступає у двобій або змагання з хтонічною потворою і перемагає її. Визначний дослідник античності О.Ф.Лосєв тлумачить змагання з хтонічною потворою як відображення історичної боротьби патріархального права з матріархальним. Майже в усіх випадках хтонічні потвори виступають як істоти жіночої статі.

Пізніше боротьба між патріархатом і матріархатом у міфах могла відбиватися і в гротескних формах. Так, за відомим міфом, Зевс вступає в ролі породіллі й народжує зі своєї голови дочку Афіну, богиню справедливої війни, покровительку міст і ремесел, а зі стегна – сина Дафніса, бога виноградарства.

Перший “крок” героїчної міфології Б.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 у царство Аїда, щоб вивести трьохголоваго пса Кербера.

Другий “крок” – “етап Одиссея”. Герой перемагає хтонічних чудовиськ за допомогою не так фізичної сили, як розуму, хитрощів, спритності. Його стосунки й конфлікти з навколишнім світом урізноманітнюються. Інший герой міфів – Едіп – також перемагає потвор за допомогою розуму: він єдиний зі смертних, хто відгадує загадку Сфінкса й цим знищує його злу силу.

| Докласична міфологія (архаїчна, доолімпійська, дофесалійська; міфологія доби матріархату) | Класична міфологія (олімпійська, фесалійська; міфологія доби патріархату) |
|---|--|
| <i>Хаотична</i> | <i>Рання класика</i> |
| <i>Хтонічна</i> | <i>Героїзм:</i> <ul style="list-style-type: none"> • <i>етап Геракла</i> • <i>етап Одиссея</i> • <i>етап Персея</i> |
| <i>Фетишизм</i> | <i>Самозаперечення міфології</i> |
| <i>Тератоморфізм</i> | <i>Пізня класика і декаданс</i> |
| <i>Анімізм:</i> зооморфізм, фітоморфізм, міксантропізм | |

Третій крок – “етап Персея”. Прикладом можуть бути міфи, герої яких не лише перемагали чудовиськ силою і розумом, а й діставали за це винагороду – вродливу дівчину. Це Персей, який знищує медузу Горгону у двобої за допомогою хитрощів і порад богів, а пізніше використовує здатність погляду медузи перетворювати все на камінь і визволяє прекрасну Андромеду. Схожа схема простежується і в міфі про Тесея: битва з чудовиськом Мінотавром, вихід із лабіринту за допомогою нитки, яку дала царівна Аріадна.

Ці та інші міфи показують, що боротьба чоловіка й 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 переростає (трансформується) в епос і певні фольклорні жанри (казку тощо), отже, відбувається перехід до наступного, третього, етапу розвитку класичного міфології.

Третій етап – *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, втративши своє сакральне значення, перетвориться на художній матеріал. Ще один приклад самозаперечення міфології – міф про Прометея, безсмертного, а не героя, що повстав проти олімпійських богів.

Для цього періоду характерні також міфи про перетворення.

Четвертий етап – *пізня класика і декаданс*. Міфологія в значенні наївної віри закінчувалася разом із первіснообщинною формацією, для якої вони 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 дозволило їй зберегти свій гуманістичний субстрат, тобто спрямованість на людину, на людське. Ось чому оновлення європейської культури в добу Відродження було тісно пов'язане з відродженням грецької 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 реконструкції картини давньогрецької міфології дослідники використовують кілька груп емпіричних (наявних) джерел. *Перша група* – це поеми Гомера “Іліада”, “Одіссея”, поеми Гесіода “Труди і дні” та “Теогонія”, трагедії Есхіла, Софокла й Еврипіда, “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, той факт, що саме в ньому міститься переказав міфів про всі подвиги одного з найбільших міфологічних героїв Греції Геракла. Проте ніяких художніх завдань Аполлодор перед собою не ставив, він прагнув зібрати і систематизувати лише самі сюжети. Варто відзначити, що розпочали вивчення міфів вчені Александрії, яке триває і досі.

Особливості римської міфології

Первинні форми релігійних вірувань та уявлень у римлян були більш примітивні і наївніші 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 вона не могла стати підґрунтям для літератури. Власне римськими богами були лише Янус, Квірін і Марс. Лише пізніше, під впливом етрусків, а головне – грецької релігії, римляни олюднюють своїх богів, майже повністю засвоюють давньогрецькі релігійні уявлення, найчастіше обмежуючись простим перейменуванням еллінських богів. Так, Зевс стає Юпітером, Афродіта – Венерою, Гера – Юноною 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, і 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 у 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 сонму богів, які були навіть організаторами робіт та упорядниками сімейних і суспільних відносин. Наприклад, одна богиня допомагала рубати дрова, інша доглядала, щоб підрубані дерева падали, далі повалене дерево потрапляло в розпорядження третьої і т. д. За висловом А.Франса, боги римського Пантеону були схожі на муніципальних службовців.

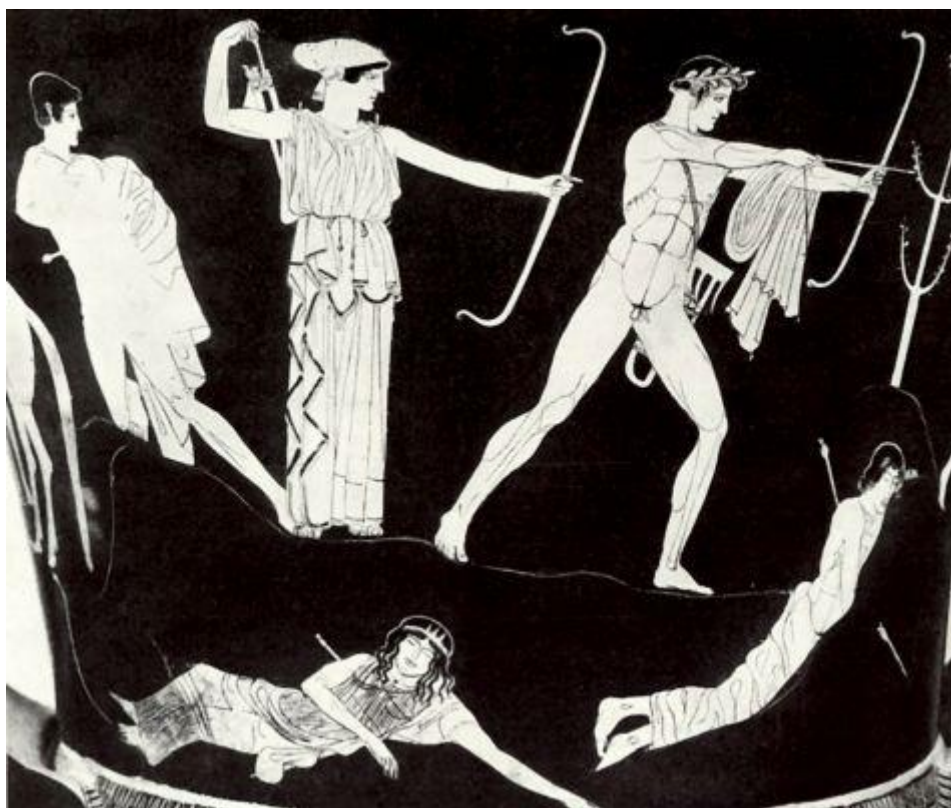
У Римі існували культу предків, героїв і геніїв. Рід, патріархальна сім’я – першооснова давньоримської общини. Тому закономірно, що в Римі існував *культ предків*, чиї зображення зберігали і передавали з покоління в покоління. Культ розподілявся на родинні, общинні і загальнополісні. Людина

привчалася поважати рід-плем'я і відчувати себе часткою цілого. Згодом імператор Август намагатиметься відродити так звані римські чесноти, зокрема примусити молодь шанувати батьків і рід.

Крім померлих предків, охоронцями роду могли бути славетні герої, тобто існував і *культ героїв*. Селяни і 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 продукуючі сили чоловіка та жінки. Згодом з 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 общинників були спільними – вони піклувалися про сусідів. Територіальна близькість із часом матиме не менше значення, ніж кривні зв'язки.



Аполлон і Артеміда вбивають дітей Ніоби

З 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 з манами, хоча найчастіше лемурів вважали підступними, 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.

Своїх богів римляни часто називали не по імені, а використовуючи для цього прізвища. Наприклад, замість “Бахус” говорили “Лібер” (вільний), замість імені Юпітер використовували різні епітети тощо. А були боги, ім'я яких взагалі заборонялося вимовляти. Така заборона (табу) стосувалася *Доброї богині* (Vona Dea), справжнє ім'я якої – невідоме. З Доброю богинею іноді ототожнювалася грецька богині Гігієя, яка допомагала своєму батькові Асклепію лікувати людей і від імені якої походить слово *гігієна*. Добра богиня ототожнювалася також із Кібелою, Прозерпіною, Фавною (жіноча іпостась Фавна) та іншими богиня. Як Діана, вона допомагала породіллям і була шанована в народі, жінки вважали її своєю покровителькою.

Доки римляни займалися сільським господарством, в їхніх віруваннях одне з провідних місць посідали культи, пов'язані з природою. Обожнювали дерева (особливо дуб), тварин, птахів, гори, джерела, каміння... У сільській місцевості особливо шанували *сільванів* (лісовиків) – покровителі лісів і отар. Вклонялися богині плодів *Помоні*, богині квітів *Флорі*, на честь якої влаштовувалися 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 Тібру. З вовками у римлян пов'язано особливо багато різних обрядів і легенд. За однією з них, вовчиця вигодувала своїм молоком братів Ромула і Рема – засновників Рима. Зрозуміло, давньоримські культи з часом змінювалися. Колись кожна римлянка мала свою берегиню – юнону, а згодом виникає узагальнений образ охоронниці шлюбу –

Юнони. В елліністичну добу Юнона ототожнюється з грецькою богинею Герою.

Поступово змінювалися культури, пов'язані з природою: селяни ставали городянами і культури відповідно модернізувалися. Чи не найвідомішим римським богом був *Янус*. Його зображували з двома обличчями, він був богом воріт і дверей, а також богом усякого початку і завершення. Під час війни його храм відмикали, а за мирного часу – замикали. Янусу присвячувався перший день нового року і перший день кожного місяця; його називали богом богів. Він порядкував космосом і уособлював космос, був символом дня і ночі, сонця і місяця. Дволиций, він дивиться в минуле і прийдешнє, йому відомо, що було і що буде... Від сторожа воріт і дверей до філософських абстракцій – це складний шлях не тільки бога Януса, а й всієї міфологія від архаїчної доби до Нового часу.

Отже, 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 міфах людина вперше усвідомлює себе. Міфи відбивали релігійні погляди еллінів, передували космографії та історії. На перших щаблях цивілізації міфологія поєднувала в собі філософію, етику, історію, але найбільше наближувалася до поезії. У грецьких міфах абстрактні уявлення співіснували з конкретними образами та втілювалися в них.

Класифікація міфів

Першими систематизованими збірками міфів були твори давньогрецького поета Гесіода “Теогонія” і “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, що складають цей твір, однотипні — про перетворення.

З того часу і до наших днів вчені класифікують міфи за змістовим принципом:

- міфи про виникнення світу, або космогонічні міфи (астральні — про походження зірок і планет, етнологічні — про походження деяких рослин і тварин тощо);
- міфи про народження богів і їхні вчинки;

- міфи про напівбогів (героїв);
- міфи про мандри (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 давньогрецькій міфології немає. Циклічність і повторюваність явищ – одне з перших спостережень, зафіксованих у грецьких міфах, що створені на зорі цивілізації.

Отже, свій міфологічний світогляд греки і 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. Створено було чітку міфологічну систему, залізну, непорушну обрядовість. Стан жерців із 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 було 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. Зауважимо, що в слов'ян було все інакше. Київ тільки спробував раціоналізувати епос богів, щоб пристосувати його до державних потреб. Він тільки почав ту роботу, яка в Афінах чи Римі була завершена: її результати зруйнувало християнство.

Класове рабовласницьке суспільство й література, що виникла в ньому, активно використовували міфологію в своїх політичних і художніх цілях.

Майже вся антична література – художня (епос героїчний і дидактичний, драма, лірична поезія) і наукова (філософія, історія, географія як опис мандрівок і земель) — використовувала міфологічний матеріал. Тому цілком справедливим є твердження про те, що “грецька міфологія була арсеналом і ґрунтом античного мистецтва”.

Глосарій

анімізм – світосприйняття, що ґрунтується на переконанні в існуванні душі та духів як першооснови всього суцього, на уявленні про природу як живу істоту;

антропоморфізм – уподібнення людині. Теорія, за якою тварини, рослини і явища неживої природи можуть мати властивості людини – думати, відчувати, мати волю тощо;

міф – сказання про уявлення стародавніх народів щодо походження Всесвіту, явищ природи, богів, легендарних героїв тощо;

міфологія – 1) сукупність міфів будь-якого народу чи народів; 2) наука про міфи;

тератоморфізм – віра в чудовиська, потвори;

фетишизм – поклоніння предметам неживої природи, які, за уявленнями первісних народів, наділені чудодійною силою.

Питання для контролю:

Дати визначення міфології

Вказати на відмінність міфу й казки, міфу й релігії

Назвати періоди розвитку міфології

Схарактеризувати форми мислення докласичної міфології

Назвати характерні риси архаїчної міфології

Вказати періоди розвитку класичної міфології

Навести приклад міфу, в якому відображена зміна уявлень про світ давніх греків

Назвати принцип, за яким класифікують міфи

Сформулювати специфіку римської міфології

Назвати перших систематизаторів міфів

Пояснити вислів «міфологія – арсенал і ґрунт античного мистецтва»

Література:

Лосев А.Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. — М., 1993.

Тахо-Годи А.А. Греческая мифология. — М., 1991.

История всемирной литературы: В 9-ти т. — Т. 1. — М., 1987.

ОСНОВНІ ПАРАЛЕЛІ ГРЕКО-РИМСЬКОЇ МІФОЛОГІЇ

| | | | |
|-----|-----------------|--------------------|---|
| 1. | <i>Зевс</i> | <i>Юпітер</i> | <i>Цар богів і людей, верховне божество, володар небес і землі. Його атрибути – егіда, скіпетр, інколи – блискавки.</i> |
| 2. | <i>Гера</i> | <i>Юнона</i> | <i>Дружина Зевса, цариця богів і людей</i> |
| 3. | <i>Посейдон</i> | <i>Нептун</i> | <i>Бог морів та океанів. Покровитель мореплавства і конярства. Його атрибут – тризуб у руці.</i> |
| 4. | <i>Аїд</i> | <i>Плутон, Орк</i> | <i>Бог підземного царства, бог багатства</i> |
| 5. | <i>Афіна</i> | <i>Мінерва</i> | <i>Богиня мудрості, покровителька міст, богиня справедливої війни. Зображувалася у супроводі сови або богині перемоги Ніки.</i> |
| 6. | <i>Арес</i> | <i>Марс</i> | <i>Бог несправедливої війни. Зображувався у вигляді юнака з щитом і мечем або списом у руці.</i> |
| 7. | <i>Гермес</i> | <i>Меркурій</i> | <i>Бог торгівлі, вісник богів, покровитель мандрівників, торговців, шахраїв та злочинців. Атрибут – кадукей (жезл із двома зміями).</i> |
| 8. | <i>Артеміда</i> | <i>Діана</i> | <i>Богиня полювання, природи, рослин і звірів. Зображувалася з сагайдаком зі стрілами, у супроводі оленя або мисливських собак.</i> |
| 9. | <i>Афродіта</i> | <i>Венера</i> | <i>Богиня кохання і краси</i> |
| 10. | <i>Гефест</i> | <i>Вулкан</i> | <i>Бог ковальської справи і ремесла</i> |
| 11. | <i>Діоніс</i> | <i>Вакх, Бахус</i> | <i>Бог рослинності, родючості і виноградарства. Атрибути – виноградна лоза.</i> |
| 12. | <i>Деметра</i> | <i>Церера</i> | <i>Богиня землеробства і родючості. Її атрибут – кошик з овочами і фруктами.</i> |
| 13. | <i>Аполлон</i> | <i>Феб</i> | <i>Бог світла, покровитель мистецтва. Покровитель медицини, захисник лікарів і пастихнів. Атрибути – ліра або кіфара.</i> |
| 14. | <i>Гестія</i> | <i>Веста</i> | <i>Богиня домашнього вогнища, сімейного щастя і добробуту.</i> |
| 15. | <i>Геліос</i> | <i>Соль</i> | <i>Бог сонця.</i> |
| 16. | <i>Ерот</i> | <i>Амур</i> | <i>Бог кохання.</i> |
| 17. | <i>Ніке</i> | <i>Вікторія</i> | <i>Богиня перемоги.</i> |
| 18. | <i>Еос</i> | <i>Аврора</i> | <i>Богиня ранкової зорі.</i> |

Антична література

| | | | |
|-----|---|---------------------------|---|
| 19. | <i>Селена</i> | | <i>Богиня місяця.</i> |
| 20. | <i>Асклепій, Гігієя</i> | <i>Ескулап</i> | <i>Бог лікар лікування. Донька Асклепія, богиня здоров'я.</i> |
| 21. | <i>Пан</i> | <i>Фавн, Сільван</i> | <i>Бог лісів і хащ, покровитель пастухів.</i> |
| 22. | <i>Мнемозіна</i> | <i>Меморія</i> | <i>Богиня пам'яті, мати 9 муз.</i> |
| 23. | <i>Феміда</i> | <i>Юстиція</i> | <i>Богиня справедливості.</i> |
| 24. | <i>Сілен</i> | | <i>Вихователь і наставник Діоніса.</i> |
| 25. | <i>Геба</i> | <i>Ювента</i> | <i>Богиня юності.</i> |
| 26. | <i>Сатири</i> | | <i>Лісові божества, супутники Діоніса.</i> |
| 27. | <i>Персефона</i> | <i>Прозерпіна</i> | <i>Дружина Аїда, дочка Деметри.</i> |
| 28. | <i>Амфітри-та</i> | | <i>Дружина Посейдона.</i> |
| 29. | <i>Танат</i> | <i>Гадес</i> | <i>Бог смерті.</i> |
| 30. | <i>Еол</i> | | <i>Бог вітрів.</i> |
| 31. | <i>Гіпнос</i> | <i>Морфей, Сомнус</i> | <i>Бог сну і сновидінь.</i> |
| 32. | <i>Борей, Нот, Зефір, Евр</i> | | <i>Боги вітрів.</i> |
| 33. | <i>Мойри</i> | <i>Парки</i> | <i>Богині долі (Клото, Атропа, Лахезіс).</i> |
| 34. | <i>Харити</i> | <i>Грації</i> | <i>Богині чарівності (Ефросіна, Талія, Аглая). Боронять усе прекрасне, роблять життя жаданим.</i> |
| 35. | <i>Геката</i> | | <i>Богиня чаклунства.</i> |
| 36. | <i>Ахерон, Лета, Стікс, Коцит,</i> | | <i>Річки підземного царства.</i> |
| 37. | <i>Німфи: лімнади дріади наяди ореади нереїди океаніди</i> | | <i>Напівбожества, дівчата, що втілюють різні сили і явища природи німфи озер німфи лісів(дерев) німфи річок, джерел німфи гір німфи морів німфи океану</i> |
| 38. | <i>Музи(Парна- насиди, Пієріди, Аоніди): Калліона Уранія Кліо Евтерпа Талія</i> | <i>камени</i> | <i>Богині поезії, мистецтва і наук, дочки Зевса і Мнемозіни муза епічної поезії муза астрономії муза історії муза ліричної поезії муза комедії муза трагедії</i> |

Антична література

| | | | |
|-----|---|---------------|---|
| | <i>Мельпомена Ерато Терпсіхора Полігімнія</i> | | <i>муза любовної поезії муза танцю муза священних гімнів</i> |
| 39. | <i>Гіменей</i> | | <i>Бог шлюбу.</i> |
| 40. | <i>Кронос</i> | <i>Сатурн</i> | <i>Титан, уособлення часу, батько Зевса.</i> |
| 41. | <i>Термін</i> | | <i>Божество меж і кордонів.</i> |
| 42. | | <i>Помона</i> | <i>Богиня плодів.</i> |
| 43. | | <i>Флора</i> | <i>Богиня квітів.</i> |
| 44. | | <i>Фауна</i> | <i>Богиня тварин.</i> |
| 45. | | <i>Янус</i> | <i>Бог воріт і дверей, усякого початку і завершення. Зображували з двома обличчями.</i> |
| 46. | | <i>Манія</i> | <i>Богиня божевілля.</i> |
| 47. | | <i>Пенати</i> | <i>Охоронці домашнього вогнища.</i> |
| 48. | | <i>Лари</i> | <i>Духи, що піклувалися про сусідів.</i> |
| 49. | | <i>Лемури</i> | <i>Підступні душі померлих.</i> |
| 50. | | <i>Мани</i> | <i>Добрі душі померлих.</i> |

ВИДИ І ЗМІСТ АНТИЧНОГО ЕПОСУ

- Різновиди давньогрецького епосу
 - “Іліада” і “Одіссея” як найдавніші пам’ятки античної літератури: історична та міфологічна основи; сюжет і композиція поем
 - Давня Греція у поемах Гомера
 - Художні особливості “Іліади” і “Одіссеї”
 - “Гомерівське питання”: його суть і основні теорії
 - Дидактичний та генеалогічний епоси Гесіода
-

Різновиди давньогрецького епосу

Давньогрецька література зародилася на узбережжі Малої Азії (Іонія) і на півдні Балканського півострова (VIII ст. до н.е. – V ст. н.е.), а потім розповсюдилася по Середземномор’ю, Близькому і Середньому Сходу. Це був період родових зв’язків і розвитку рабовласницьких полісів, що сприяло підвищенню особистісної самосвідомості, хоча ще не призводило до відокремлення індивіда від колективу.

Література давніх греків виникла на основі фольклорних жанрів грецьких племен і народностей. Це були міфи, дидактичний фольклор у формі загадок, прислів’їв, афоризмів, а також культові гімни, обрядові пісні та заклинання. Першими за часом виникнення пам’ятками давньогрецької літератури є поеми Гомера “Іліада” і “Одіссея”. Проте вже розмір цих творів, складний сюжет і встановлена поетична техніка засвідчують наявність досить значної *догомерівської творчості*, що існувала в архаїчному періоді. Свідчення цього можна знайти у творах самого Гомера, а також за пізнішими викладами її змісту і посиланнями в античній літературі. Творцями догомерівської поезії були *Орфей, Ліна, Мусей, Евмолп* та інші, чий імена значилися впродовж античного періоду розвитку європейського мистецтва як імена мудреців.

Догомерівська поезія була різноманітною за жанрами. Це *пеан* — гімн на честь бога; *тронос (тренос)* — поховальна або заупокійна пісня; *гіпорхема* — пісня, яка акомпонується до танку; *софроністична* поезія — моралізаторська пісня; *енкомій* — хвалебна пісня на честь славних мужів; *гіменей* — шлюбна пісня;

трудова пісня тощо.

Поєми “Іліада” і “Одіссея”, які приписувалися сліпому співцеві-декламатору Гомеру, створюються на основі епічних пісень аедів і рапсодів, що оспівували героїв племені і роду, а також легенд про події минулого в Іонії. “Іліада” є зразком *героїчного*, а “Одіссея” – *пригодницького* епосу, які вплинули на розвиток усієї європейської і світової культури. Пізніше поетом Гесіодом були створені поема “Труди і дні”, що для багатьох поколінь стала зразком *дидактичного*, а його ж твір “Теогонія” – *генеалогічного* епосу.

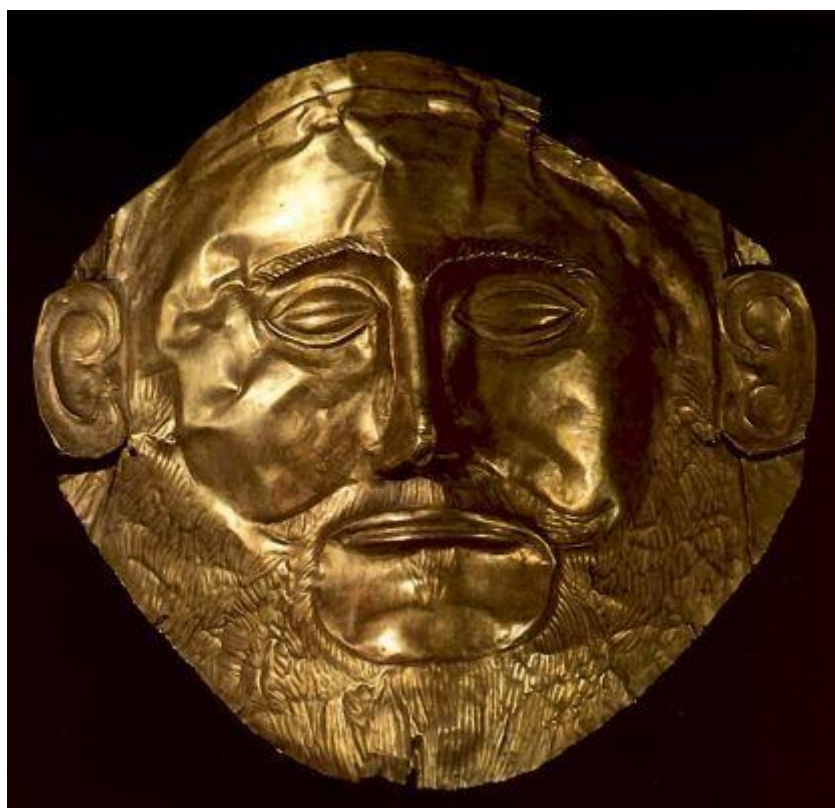
Таким чином, у давньогрецькій літературі розрізнялися такі види епосу, як героїчний, пригодницький, дидактичний, генеалогічний.

“Іліада” і “Одіссея” як найдавніші пам’ятки античної літератури: історична та міфологічна основи; сюжет і композиція 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 під час важливих обрядів чи культових або побутових свят, тобто виконання мало публічний характер. Спеціальною була і техніка виконання: мелодійним речитативом у супроводі музичного інструмента. Пісні виконував *аед*, а пізніше – *рапсод*, який, керуючись власним смаком, комбінував пісні з відомих міфів. Один із найулюбленіших міфічних циклів – Троянський. У ньому розповідалося про десятилітню облогу й загибель могутнього й надзвичайного багатого міста Трої (інакше – Іліону, звідси назва поеми, яка є контамінацією слів “Іліон” і “адо” (гр.αδω – співаю). Цьому передувала історія викрадення прекрасної Єлени, дружини царя Спарти Менелая, брата царя Міккен Агамемнона, історія про яблуко розбрату та ін.

Розповіді про Троянську війну є не чим іншим як міфологізованими народною фантазією *історичними* подіями. Вожді Міккен вели досить агресивну зовнішню політику, спрямовуючи її вістря головним чином у бік малоазійського узбережжя. Про це свідчать єгипетські і хеттські документи

XIV – XIII ст. до н. е., у яких зустрічаються назви племен, що нападали на Малу Азію — “ахиява” і “данауна” (у гомерівському епосі греки називають себе “ахейцями” і “данайцями”). З іншого боку, на тому місці малоазійського узбережжя, яке займає основну позицію на підступах до проливів, що з’єднують Середземне і Чорне моря, уже в IV тис. до н.е. було засноване поселення, що проіснувало до римського панування (територія сучасної Туреччини, пагорб Гіссарлик). В історії міста Трої археологи розрізняють низку пластів, що послідовно змінюють один одного. Для давньогрецької міфології особливий інтерес становить Троя II і Троя VIIa: у першій із них, яка загинула біля 2200 р. до н.е. від пожежі, видатний археолог Г.Шліман знайшов величезну кількість золотих виробів, які він вважав скарбом царя Трої Приама. Друга, не настільки багата, була зруйнована в результаті воєнних подій тисячу років по тому.



“Маска Агамемнона” із Мікен XVI ст. до н.е. Знайдена Г. Шліманом при розкопках царських гробниць у Мікенах

Ахейці (можливо, у союзі з іншими племенами Малої Азії) неодноразово здійснювали напади на Іліон, і цей похід (або декілька нетривалих експедицій) зберігся у пам’яті нащадків як

грандіозна багаторічна війна, а на чергову зруйновану Трою були перенесені спогади про її далеку багату попередницю.

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. і завершило багатовіковий період існування усної епічної традиції, яка своїм корінням сягає міккенських, а подекуди й доміккенських 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, зокрема поеми “Іліада” є окремі епізоди троянського циклу міфів, а поеми “Одіссея” – 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 викладалися у спеціальній поемі “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).

Події до “Іліади”: на весіллі Пелея і Фетіди (у майбутньому – матері найвідомішого героя Троянської війни Ахілла) розгорілася суперечка між Герою, Афіною і Афродітою за право володіти яблуком із написом “найвродливіший”, що підкинула богиня розбрату Еріда. Олімпійські боги не змогли вирішити, хто ж з них найвродливіша, тоді богині звернулися до смертного, а ним виявився пастух Паріс, як з’ясується пізніше – троянський царевич. Кожна із богинь пропонувала у випадку своєї перемоги щедрі дари, та найпривабливішою для Паріса виявилася пропозиція Афродіти: вона обіцяла допомогти здобути серце спартанської цариці Єлени. Звісно, яблуко дісталось богині кохання і краси, дружина царя Спарти Менелая через кілька років – Парісові. А Троя (Іліон), за міцними мурами якої заховався Паріс і викрадена ним Єлена, опинилася в десятилітній облозі ахейських племен, що піднялися на захист честі Менелая. Так у міфах про Паріса відображено мотив відносної сміливості смертного перед богами й демонами. Окрім того, оповідання про Паріса — найвродливішого мужчину Азії, що

викрадає Єлену — найвродливішу жінку Європи — прикрашає безрадісну історію старовинних воєн й ідеалізує минуле, що важливо враховувати при подальшому аналізові поем Гомера.

Сюжет і композиція поем. У “Іліаді” розповідається про події десятого, останнього, року війни, хоча власне падіння Трої у поемі не зображується. Події в поемі охоплюють всього 51 день, але за насиченістю (чи навіть перенасиченістю) зображення воєнного життя можна скласти уявлення про тодішні війни взагалі та хід всієї Троянської війни зокрема.



Менелай і Гектор в битві над тілом Евфорба

Герой Ахілл, один з численних вождів, що зі своїми родичами тримали облогу Трої, посварився з царем Міккен Агамемноном — старшим братом царя Менелая, головним командувачем ахейців (данайців). Причиною суперечки стала вродлива полонянка Брісеїда, яку Агамемнон забирає собі. Охоплений гнівом, Ахілл відмовляється битися разом із іншими воїнами і марнує час в наметі. Троянці користуються його відсутністю і відкидають ворогів від стін міста.

Найкращий друг Ахілла Патрокл, вдягнувши його обладунки,

гине в бою. Тільки це змушує героя повернутися в стрій. У нових обладунках, які спеціально для Ахілла скував бог Гефест, він викликає на двобій Гектора – старшого брата Паріса, від руки якого загинув Патрокл, і вбиває його. Лише після наруги над тілом Гектора гнів Ахілла вщухає. Батько Гектора старий цар Трої Пріам вмовляє Ахілла віддати тіло сина для поховання. На цьому поема закінчується.

Основна сюжетна лінія “Іліади” намічена у 1, 11, 16 - 22 піснях (всього в обох поемах по 24 пісні), а навколо неї розгортається величезна кількість сцен, що не розвивають дії, але надзвичайно збагачують її численними картинами війни. Таким чином, читаючи і аналізуючи 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 в хронологічному порядку, день за днем, що переривається численними відступами.*

Поема “Одіссея” (як і “Іліада”, “Одіссея” *написана гекзаметром*) – один із зразків так званих поем про повернення, присвячених темі повернення грецьких вождів з-під Трої. Існувало чимало таких епічних розповідей, наприклад, про повернення Агамемнона, Менелая. Одна з них, про Одіссея, царя Ітаки, що придумав дерев’яного коня, який і приніс загибель Трої, лягла в основу поеми, названої ім’ям головного героя.

На відміну від “Іліади”, яка є поемою про один із епізодів Троянської війни, в “Одіссей” розповідається про мандри, що після зруйнування Трої випали на долю царя Ітаки Одіссея, і про його повернення на батьківщину, тривалістю в 10 років. При цьому розповідь ведеться не у прямій хронологічній послідовності, а *містить неодноразові відступи і повернення до початкової точки.* Так, перші 3 роки плавання Одіссея зображуються лише в 9 -12 піснях у вигляді оповіді Одіссея про них на бенкеті у царя Алкіноя. До цього він побував на острові циклопів, у чарівниці Кіркі (Цірцеї), у царстві Аїда, де дізнавався про своє майбутнє. Потім Одіссей потрапив на острів німфи Каліпсо, де і пробув 7 років.

Саме перебуванням Одіссея у німфи Каліпсо й розпочинається поема. Далі події перериваються радіою богів, розповіддю про пошуки, які провадить син Одіссея Телемах, відплиттям Одіссея з острова Каліпсо, картиною бурі, в яку потрапив головний герой, і

перебуванням його у царя феаків Алкіноя.

Починаючи з 13 пісні й до кінця поеми, дається послідовне та ясне зображення подій: феаки доправляють Одиссея на рідну йому Ітаку, де він розправляється із нареченими, які всі ці роки марно сподівалися на прихильність Пенелопи; придушує бунт і нарешті щасливо живе зі своєї 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.



Одиссей і тень Тіресія

Отже, на відміну від “Іліади”, “Одиссея” *композиційно більш ускладнена:*

а) пісні поеми носять новелістичний (відносно самостійний) характер, а сама оповідь нагадує “кільцеву” схему;

б) розповіді про теперішнє перериваються згадками про минуле (ретроспективна композиція);

Важливо відзначити й певні *світоглядні моменти*, втілені в “Одиссеї”. Головний герой проходить всі 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 відмовляється навіть від пропонованого німфою Каліпсо безсмертя; гостинність феаків не може замінити йому рідної Ітаки; а на Ітаці він ще мусить ствердитися як господар дому, батько Телемаха, чоловік Пенелопи. Лише тоді залишаться позаду всі випробування, гармонія людини і універсуму повністю відновиться. Іншими словами, сюжет поеми певною мірою є художнім втіленням давнього *обряду ініціації*, тобто *посвячення*. Обряд ініціації передбачав складне випробування юнака, перш ніж дозволити йому посісти певне місце у колективі дорослих. Випробовувалися його фізична сила, розум, моральність. Після цього юнак вважався повноцінним членом роду, служити якому він мав все подальше життя. У поемі мандрі Одіссея сповнені небезпечних подій, що характерно для ініціальних випробувань, а кінцева мета – повернення на рідну Ітаку – відбивала головну спрямованість ініціації на інтеграцію в рід.

Водночас Одіссей – символ безмежного прагнення людини пізнавати, образ породжений досвідом колонізаторства давніх греків і символ людини цивілізації загалом. На думку А.Боннара, у легенді про Одіссея виявляється “[...] не тільки прагнення до наживи, а й властива грецькому народу безмежна допитливість щодо світу і його чудес. Бажання побачити дивовижне в Одіссея настільки сильне, що він ніколи не може чинити йому опір. Навіщо б інакше він пробирався до печери циклопа, незважаючи на застереження супутників. Одіссей 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 Одіссеєві яскраво виражене відчуття здивування перед явищами світу і 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 і заволодіти ними. Врешті, йому потрібно підпорядкувати собі природу й над нею запанувати”. Іншими словами, Одіссей діє як людина цивілізації.

Отже, фантазія Гомера залежала не стільки від персональної

уяви, скільки від генетичної родової пам'яті, від підсвідомих психологічних мотивів, закорінених в глибинах колективної підсвідомості. Саме це дозволило авторів розробити *універсальні й психологічно всеохопні сюжетні моделі*, що пережили століття.

Давня Греція у поемах Гомера

У поемах Гомера втілена вся повнота життя стародавніх греків. Історичним і соціально-політичним фоном поем є Крито-Мікенська епоха, і, як уже зазначалося, події XIII – XII ст. до н.е.

Соціально-історичний період, що його зображено у Гомера, далекий від наївного й примітивного общинно-родового колективізму. Він характеризується всіма ознаками досить розвинутої приватної власності та приватної ініціативи в рамках родової організації.

У поемах Гомера зображена *перехідна епоха від родинно-общинного до рабовласницького суспільства*. Про це красномовно свідчать наявність станів, рівень торгівлі, ремесел і земельної власності, становище рабів й організація влади в зображеному в поемах суспільстві.

Так, гомерівське суспільство поділено на *стани* — сукупність людей, об'єднаних за якоюсь суспільною чи професійною ознакою на ґрунті або юридичних узаконень, або звичаєвого права. Є прошарок, який зовсім немислимий у родовій общині — жебраки (так, Одисей, переодягнений 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* носить ще патріархальний характер, тоді як в “Одіссеї” зростає відчуження раба від господаря. Рабів-чоловіків набагато менше від рабинь-жінок. Усі ремісники — вільні. Праця раба і праця вільного в епосі диференційована дуже мало. Навіть царі не гребують фізичною працею: дочка царя Алкіноя Навсікая пере білизну, Пенелопа займається ткацтвом, батько Одисея Лаерт доглядає виноградник тощо.

Щодо *організації влади*, то верховна влада в зображенні Гомера поєднує басилевса (царя), буле (раду старійшин, якій належить адміністративно-судові функції) та агору (народні збори). Тут очевидне падіння царської влади і зародження аристократичної

республіки, що стане характерною для майбутньої рабовласницької держави.

Організація влади

| |
|--|
| <p style="text-align: center;">Басилевс (цар, влада якого міцнішає під час війни. Він ще змушений підкорятися народним зборам, проте намагається довести свою зверхність і приборкати невдоволених)</p> |
| <p style="text-align: center;">Буле (рада старійшин, якій належить адміністративно-судові функції)</p> |
| <p style="text-align: center;">Агора (народні збори. У поемах їхня роль зводиться до номінативної)</p> |

Таким чином, зображене Гомером суспільство ще зберігає ознаки родової общини, але вже як рудименти. Водночас, це ще не суспільство з чітким поділом праці на вільну і невільну, з класичною формою рабства і необмеженою владою царя. Отже, це перехідна епоха від родинно-общинного до рабовласницького суспільства.

Художні особливості гомерівського епосу

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

- співвідношення з якою-небудь важливою історичною подією далекого минулого, із якою асоціюються соціальні стосунки 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 нічим іншим як передача через зовнішнє внутрішнього стану героїв.

Художні особливості гомерівського епосу:

- об'єктивність;
- речове зображення життя (мімезис);
- монументальність;
- героїзм;
- традиційність;
- ідеалізація давніх часів;
- врівноважений спокій розповіді й пов'язана із 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) і пізнього (вільного або змішаного) епічних стилів.

Прогресивні тенденції в поемах Гомера

Прогресивними тенденціями поем “Іліада” і “Одіссея” є антивоєнна, тенденція мирного будівництва, антиаристократична, антиміфологічна.

- *антивоєнна тенденція:* Гомер визнає тільки війну справедливою, тобто таку, яка може захистити свободу й незалежність мирних народів. Через “Іліаду” незримо проходить думка про неприйняття автором таких рис героїв, як самодурство, звірство, почуття помсти (наприклад, Гомер зображує моральну поразку Ахілла перед Пріамом, сина якого він убив; у поемі Аполлон і Зевс засуджують поведінку Ахілла; Посейдон і Нестор — Агамемнона). Стихійний героїзм “Іліади” помітно критикується і йому протиставляється герой нового типу — Гектор. Гомер доходить до прямого засудження війни взагалі (негативний образ Ареса; весь похід критикує Нестор, Гектор і навіть Ахілл). 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 в епосі часто трактується як загальноісторична або навіть загальнокосмічна необхідність. Отже, творчість Гомера засвідчує рух від стародавнього дикунства й варварства до цивілізації.

- *тенденція мирного будівництва життя.* Найкраще це видно на прикладі “Одіссеї”, де автором акцентується на побуті, а не на

військовому житті, як в “Іліаді”.

- *антиаристократична тенденція*. І царі, і аристократи у Гомера ведуть досить демократичний спосіб життя і неодноразово піддаються критиці (критика Одиссея Ферсітом як зрадника й боягуза). В “Одіссей” Гомер зображує свій ідеал царської влади: сполучення багатства, слави і розкошів царського життя з високим морально-правовим авторитетом. І Ахілл, і Агамемнон все-таки зважають на думку народних зборів і їхні бажання. А Одиссей постає як зразковий воїн і вождь.

На прогресуючу демократизацію вказують і такі факти: Лаерт займається важкою і брудною фізичною працею, брати Кассандри і племінник Пріама Еней — пастухи, Одиссей — теля, Пенелопа, Єлена, Арета — ткалі, а Навсікая пере білизну. Щоправда, зауважимо, що антиаристократичною є лише тенденція.

- *патріотизм, любов до батьківщини* є провідним мотивом обох поем.

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

Таким чином, гомерівському епосу властиві *цивілізаторство, гуманізм, моралізм і естетизм*.

“Гомерівське питання”, його суть і основні теорії

Питання про побутування і походження поем, а також про особистість автора – Гомера, є складною проблемою, відомою в науці під назвою “гомерівське питання”. *Гомерівське питання* — це комплекс питань, пов’язаних із аналізом поем “Іліада” і “Одіссея”, а також із особистістю автора. Іншими словами, гомерівське питання — це питання про походження поем і процес їхнього створення.

Ще вчені, що працювали в бібліотеці Александрії (вчені-олександрійці), перші коментатори поем “Іліада” й “Одіссея”, відзначали численні суперечності, які й породжували сумніви щодо Гомера як автора цих творів. “Гомерівське питання” постало на основі *сюжетних, культурно-соціальних, релігійно-міфологічних і мовних суперечностей*.

Сюжетні суперечності: а) у поемі “Іліада” тема “гніву Ахілла”, намічена у I пісні, і “рішення Зевса” забуваються і про

реальний розвиток цієї теми можна говорити лише в XI пісні, але Ахілл включається в битву тільки в XIX пісні. У II пісні Зевс закликає до бою Агамемнона і обіцяє успіх, але бій не відбувається. У поемі також наводяться кілька поєдинків, які нічим не закінчуються: двобій Паріса і Менелая, Главка і Діомеда, Аякса і Гектора. В “Іліаді” розповідається про стіну навколо грецького табору, потім виявляється, що її немає, а пізніше замість стіни автор вказує на рів. Помітна невідповідність тривалості доби в поемі. Так, з XI — XVIII пісню Гомер розповідає про третій день битви.

У V пісні Менелай вбиває пафлегонського вождя Пілемена, а в XIII пісні Пілемен оплакує загиблого сина. У 15 пісні Гектор вбиває Схедія, а в XVII пісні Гектор ще раз вбиває того ж фокейського вождя. Подібних протиріч можна знайти у “Іліаді” достатньо.

б) Поемі “Одіссея” притаманна більша композиційна стрункість, ніж “Іліаді”, тому суперечностей сюжетного плану в ній менше, але і їх вистачає. Поема відкривається радістю богів, на якій вирішується питання повернення Одіссея додому, що затяглося на 10 років. Виходить, потрібно це зробити негайно, але Афіна відправляє Телемаха шукати батька саме тоді, коли Одісей прибуває на Ітаку. Телемах відвідує Нестора і Менелая і, нічого не дізнавшись про батька, мандрує десь і невідомо яким чином опиняється на Ітаці. Наповнені суперечностями поради Афіни Телемаху і так само невмотивовані його вчинки.

Пісні про шлях наречених, вбитих Одіссеєм, у Аїд і про повстання на Ітаці справляють враження приєднаних чисто механічно (це припущення висловлювали ще олександрійські критики).

Культурно-соціальні суперечності. Не тільки зовнішній, а й внутрішній аналіз поем “Іліада” і “Одіссея” нашою думкою про далеко неповну єдність і злагодженість у картинах культури й соціального розвитку. Основною суперечністю є те, що зображена в Гомера культура – це так звана міккенська культура (безформний шкіряний щит, бронзова зброя, мотиви бика і лева, взяті з міккенського мистецтва; різна художня промисловість – кубок Нестора, сережки Пенелопи, перев’язі Геракла тощо), але авторові знайома й більш пізня культура (обробка заліза, розкішні міккенські й більш скромні палаци Ітаки). Влада царя то

прославляється, то зводиться до військової функції і трактується досить зневажливо. Народ і воїни також зображуються по-різному: вони то мовчазні виконавці, то повстають проти царів і критикують їх в дусі Гесіода. Герої поем то безстрашні борці за свій народ, то вередливі й дратівливі люди, яким байдужа народна війна і які радіють загибелі своїх співвітчизників.

Релігійно-міфологічні суперечності особливо вражають у поемах. 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 у постійних чварах, шкодять один одному, обдурюють один одного. Так само суперечливо зображується зовнішній вигляд богів. Наприклад, Афіна в “Іліаді” ледве не розтрощує колісницю Діомеда, а в “Одіссеї” вони більш схожа на тітоньку Одиссея, з якою він поводить себе не вельми тактовно. Аполлон і Арес позбавлені честі й совісті, їх критикують і викривають самі смертні. У результаті постає питання: релігія це чи антирелігійна пропаганда? 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 боку — в Аїді є душі, які володіють і 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, а також деякою мірою аттичних елементів. Це породжує багато питань: у чому причина подібних змішувань діалектів, чи існувало подібне змішування у дійсності, і чи не є мова Гомера відображенням якогось особливого діалекту. Якщо ж це змішування штучне, надумане, то де, як і чому утворилося змішування, яка його історія, значення і мета? На жаль, поки що ці питання риторичні.

Всі названі суперечності є підґрунтям однієї надзвичайно складної проблеми, а саме *проблеми “гомерівського авторства”*: хто був автором поем, що це був за поет, у який час жив і творив. У науковому світі до цього часу не існує єдиної думки щодо

авторства “Іліади” та “Одіссеї”. Їх приписують Гомеру, але ні авторство, ні особистість Гомера не підтверджені в історії незаперечними фактами. Обмаль інформації завжди провокує народження домислу, легенди. Так сталося і з Гомером, що й привело до виникнення в літературознавстві “гомерівського питання”, яке так і не розв’язане, хоча вчені й зверталися за допомогою навіть до електронної машини (Див. Білоусов Р. ЕОМ захищає Гомера // Всесвіт. — 1974. — №3).

Біографія Гомера невідома. Деякі вчені вважають, що він жив у IX ст. до н.е., інші — у VII ст. до н.е. Більшість вважають ймовірною датою складання поем VIII ст. до н.е. За честь називатися батьківщиною Гомера сперечалися декілька міст Давньої Греції, а легенда його життя стала розповіддю про нелегкий шлях поета взагалі.

Слово “гомер” перекладається багатьма як “сліпий”. Це дало привід вважати, що Гомер був воїном, який у результаті поранення осліп і пізніше став поетом, оскільки чіткі зорові картини поеми, знання військової справи свідчать на користь цієї тези. Інші деталі біографії більш фантастичні. У розпорядженні вчених є 9 античних біографій Гомера, наповнених вигадкою. Серед відомих імен, які свого часу займалися біографією Гомера – Геродот і Плутарх, Піндар і Стесімброд, Страбон, Овідій, Кратес, Ератосфен. Більшість вважає, що Гомер походив з місцевості поблизу Смірни (Страбон вказує навіть на наявність у Смірни цілого культу Гомера). У найдавніших згадках про Гомера вказується і місце смерті й поховання — о. Іос біля Фери.

Якщо ж узагальнити традиційний образ Гомера, то у Греції він існує біля 3000 років і зводиться до образу сліпого й мудрого (а за Овідієм, ще і бідного) обов’язково старого співця, який веде життя мандрівного рапсода. У цьому образі немає нічого специфічного і оригінального (пор. співець Боян, українські кобзарі).

Про творчість Гомера греки знали мало. Каллін, перу якого належить перша згадка про Гомера, приписував йому не тільки авторство “Іліади” і “Одіссеї”, а й “Фіваїди”. Інші це заперечували, а треті не вірили в існування Гомера взагалі.

Уже в античності точилися суперечки навколо особистості Гомера та його поем. Критики, філософи й риторичари у своїх судженнях розділилися на прихильників і опонентів Гомера, інші

(Зенодот Ефесьський, Аристофан Візантійський і Арістарх Самофракійський) аналізували поему з філологічного погляду. Перший з них — Зенодот — і поділив кожен з поем на 24 пісні.

Як висновок до сказаного, слід навести думку Аристотеля про Гомера, у якій відомий філософ формулює загальне ставлення античності до Гомера. У праці “Поетика” Аристотель піднімається над різними протиріччями чи неточностями поем, а поціновує їх передовсім з естетичної точки зору, відзначаючи їхній художній реалізм. При цьому Аристотель 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 Аристотель назвав *мімезисом*.

У XVIII – XIX століттях нашого часу розпочався новий етап у розв’язанні “гомерівського питання”. Великий внесок у дослідженні проблеми належить німецьким вченим: у 1795 р. Ф.Вольф у своїй праці “Пролегомени до Гомера” (тобто *вступ* 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, укладене у різні часи поколіннями аедів. З того часу в науці склалися три основні теорії з цієї проблеми: “*теорія малих пісень*”, “*теорія основного зерна*”, “*унітарна теорія*”.

“*Теорія малих пісень*” (або так звана пісенна теорія, автори якої Лахман, Кехлі). За цією теорією, поеми роздроблюються на окремі пісні, погано зв’язані між собою. К.Лахман вважав, що поеми утворилися як спорадичні комбінації окремих, численних, уже готових пісень. Прихильників цієї теорії ще називають “аналітиками”.

“*Теорія основного зерна*” (автори – Герман, Грот) висовує вчення про первісну “Іліаду” чи “ПраІліаду” (за Гротом, “Ахіллеїда”), яка заклала межі й зразки для накопичення нових епізодів. Герман вважав, що якийсь невеликий за обсягом прототип сюжету з часом став спонтанно “розбухати” за рахунок доповнення іншими піснями. Ця теорія є своєрідним компромісом між “теорією малих пісень” і “теорією одноосібності”, що існувала до кінця

XVIII століття, за якою автор поем — Гомер. І перша, і друга теорії — з розряду теорій “індивідуальної творчості”.

“Унітарна теорія” (або “теорія єдності”) (один з представників – Ергардт). Автори цієї теорії стверджують ідею органічної еволюції поем, тобто є прихильниками теорії колективної творчості (за аналогією до зразків усної народної творчості). Вважають, що поеми виникли у формі розповідних міфів, які упродовж багатьох століть ускладнювалися, зростали в обсязі, варіювалися і видозмінювалися, поки, нарешті, не з’явився один надзвичайно обдарований рапсод, який надав цим численним пісням цілісності й естетично довершеної форми. Ним міг бути і Гомер (Докладніше це питання див.: Радциг С. История древнегреческой литературы).

Дискусія навколо Гомера та його безсмертних творів триває і сьогодні. І хоч вирішити це питання за браком конкретних даних просто неможливо, сучасна наука все більше схиляється до думки “унітаріїв”. Сучасний стан досліджень дозволяє вважати Гомера автором “Іліади” й “Одіссеї”. Інакше кажучи, Гомер використав для її написання, ймовірно, більш давні пісні, спираючись на епічні традиції і діючи за єдиним планом. Такі пісні, героїчні оповіді й малий епос виступають своєрідним усним щаблем, який відводить нас у світ II тисячоліття до н.е.; існують припущення, що згадані пісні прийшли з Середземномор’я разом із ранньогрецькими племенами.

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 (поеми “Маргіт”, “Війна мишей і жаб”).

Дидактичний і генеалогічний епоси

Окрім героїчного (“Іліада”) і пригодницького (“Одіссея”) епосів, давньогрецька література мала зразки епосу дидактичного, тобто повчального, і генеалогічного, присвяченого питанням генеалогії (походження) богів і героїв. Відомим автором зразків дидактичного та генеалогічного епосу є поет **Гесіод** (VIII – VII ст. до н. е.).

На відміну від Гомера, Гесіод зображує орієнтацію людини в умовах класового суспільства. Міфологія, уже досить розхитана і в Гомера, перетворюється в його дидактичному епосі “Труди і дні” на мораль або в генеалогічному епосі “Теогонія” (“Походження богів”) на предмет збиральництва і генеалогізації.

Народився Гесіод у Кімі, але потім його родина переселилася у Беотію, в селище Аскра. З дитинства він був добре знайомий з усіма видами хліборобської праці. По смерті батька Гесіод і його брат Перс не знайшли спільної мови. Брат захопив частину батькової спадщини і через неправий суд узаконив її, хоча це й не пішло йому на користь: згодом він розорився.

Гесіод був дрібним землевласником і разом з тим рапсодом. Як рапсод, він, ймовірно, виконував і героїчні пісні, але його власна творчість належить до царини дидактичного епосу. В епоху руйнування давніх суспільних відносин Гесіод виступає як поет селянської праці, учитель життя, мораліст і систематизатор міфологічних сказань.

“*Труди і дні*” поет писав, наставляючи, повчаючи свого розореного брата Перса. У творі, який повністю зберігся (828 рядків), Гесіод розвиває кілька тем. *Перша тема* (1—380) побудована на проповіді правди, зі вставкою епізодів про Прометея і п’ять віків. Поет говорить про обов’язок сильних поважати правду: тут – апофеоз праці й справедливості.

Друга основна тема (380 – 764) присвячена польовим роботам, хліборобським знаряддям, худобі, одягові, їжі тощо. У цих віршах говориться про щасливі та нещасливі дні для роботи (так, наприклад, на 13-ий день не можна починати сівбу, але для посадки рослин цей день добрий). Уся поема насичена різними настановами, що змальовують образ селянина, скупого в душі, який знає, коли і як можна владнати свої господарські справи, кмітливого, далекоглядного, розсудливого, якого важко обдурити. Починає він з придбання будинку, дружини та корови; любить у всьому порядок і точність (471), знає, коли можна безпечно собі винце попивати (592), наймити у нього усі бездітні, бо “челядь з немовлям незручна” (603), жінку треба вибирати не ласунку, а працювиту (695—705), щоб мала добру репутацію. Гесіодові хочеться бути багатим, бо “погляд багатого сміливий” (303 – 319). Одним словом, це типовий селянин зі своєю мораллю, яку він

обов'язково підносить до божественного авторитету, зі своєю, за сучасною термінологією, “міщанською” ідеологією, що не йде далі влаштування безпосередніх господарських справ. Це людина з усім асортиментом чеснот, у якому здорова працьовита господиня переважає своєю чесністю та красою усіх епічних Пентесілей, Медей, Навсікай та Андромах.

Моралізуючи, Гесіод переповідає різні притчі, щоб розтлумачити свою думку. Один зі вставних сюжетів поеми – це байка про Солов'я та Яструба: гарно співає соловей, та в пазурах яструба не допоможуть йому співи. Мораль: не тягайся з сильними.

Гесіод дуже консервативний і його розумовий виднокруг досить вузький. Це зумовлює його специфічну авторську точку зору – значною мірою *патріархальну, негнучку і надто практичну*. Тому його класовий антагонізм з царями та суддями, “пожирателями лаврів”, – явище, по суті, тимчасове і певною мірою для Гесіода випадкове. На ґрунті підприємництва йому не важко буде домовитися з аристократами, особливо тоді, коли вони самі почнуть втягуватися в грошову та торгівельну культуру, що розростатиметься.

Та безперечною заслугою поеми є її ідея: “*Жодна робота не чинить ганьби, лише неробство ганебне*”. Гесіод одним із перших у світовій літературі розказав про “владу землі” і хліборобську працю.

Важливо відзначити, що, на відміну від Гомера, який нічого про себе не розповідає, Гесіод докладно зупиняється на обставинах власного життя і на тому, що змусило його написати цей твір. Особисте й конкретне у Гесіода пов'язане з широкими узагальненнями. Починаючи розповідь на науку братові, поет не вагається перейти до роздумів про минуле й прийдешнє людства, про соціальну неправду, пише про лихоліття “залізного віку” і про надію, яка дає силу жити кожному.

Як і Гомер, Гесіод вживає гекзаметр і всі традиційні прийоми, типові для епічної поезії, але його епос – пряма протилежність творам Гомера за стилем і змістом. Стихія Гомера – образи поетичні, а Гесіод тяжіє до дидактики.

У поемі “*Теогонія*” Гесіода йдеться про появу всесвіту і богів. Поет досліджує генеалогію олімпійських богів і принагідно переказує міфи, тобто в перелік імен украплюються епізоди з

“життя” олімпійців – їхніх предків і нащадків.

Після прологу, присвяченого музам, подається сухий і прозаїчний перелік спершу основних божеств, а потім шлюбів богів зі смертними. Спершу в Гесіода – Хаос, Земля (з Тартаром), Ерос, потім Уран-Небо, титани, Зевс і олімпійці. Щоправда, перелік імен супроводжується цікавими міфологічними образами й цілими картинами. Наприклад, опис народження Єхидни і Тіфона, описи боротьби Зевса з титанами і Тіфоном. Цікава і розповідь про Гею, найдавнішим божеством, що “керує” усім теогонічним процесом.

У систему родоводу Гесіода входять не тільки боги, які були предметом реального пошанування в грецькому культурі, але й втілення тих сил, які уявлялися йому такими, що впливають на поведінку людей: Праця, Забуття, Голод, Скорбота, Битва, Вбивства, Розбрат, Брехливі промови тощо.

Особливе місце в поемі Гесіода належить міфіві про п’ять віків. За Гесіодом, уся світова історія поділяється на п’ять віків: золотий, срібний, мідний, героїчний і залізний. Уже самі назви віків свідчать про тяжіння Гесіода до минулого. Цей міф, як і міф про Пандору, ілюструє думку автора про погіршення життя.

Образ Прометея згадується і в “Теогонії”, і в поемі “Труди і дні”. Гесіодові належить перше відоме нам літературне опрацювання цього образу. У першій поемі (521 – 565, 613 – 616) розповідається про позивання олімпійців з людьми; про те, як Зевс відняв у людей вогонь, і як Прометей цей вогонь викрав. Варто наголосити, що Гесіодів Прометей не має нічого спільного зі славетним персонажем трагедії Есхіла. Прометея зображено дурисвітом, і Гесіод його явно засуджує. З соціально-історичного погляду Гесіодів Прометей теж цікавий: хлібороб Гесіод не любить ремісників і тому негативно оцінює Прометея, покровителя всіх ремесел. Як і міф про Пандору, що свідчить про те погане ставлення до жінки, яке запанувало ще пізніше в патріархаті, а в класовому суспільстві лише посилювалося.

Проте сучасного читача в поемах Гесіода приваблює та повага, з якою він ставиться до праці. *“Сердяться люди й боги все на того, хто даром без праці в лінощах жити привик, наче ті неробучії трутні, що тільки жруть раз у раз те, що пчолы назносять трудящі”*. Поеми Гесіода вийшли з фольклорних джерел, а потім, у свою чергу, стали джерелом крилатих висловів:

“Порядок – корисний понад усе, а найгірше – безголов’я”. Або така, підхоплена поетами наступних часів, думка: “Доброчесним важко стати, але ним легко бути”.

Отже, на прикладі Гесіодової, так само, як і Гомерової творчості, можна спостерігати суспільно-історичні суперечності і зсуви. Гесіодові поеми вражають різного роду протиріччями, які, проте, не заважають сприймати його епос як органічне ціле. Якщо єдність стилю Гомера виявляється в перехідному характері його творчості напередодні рабовласництва, то в Гесіода також знаходимо, зрештою, єдність стилю, але вона визначається перехідним стилем рабовласницького ладу.

Глосарій

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;

гіпорхема — пісня-акомпанемент до танку;

гіменей — шлюбна пісня;

енкомій — хвалебна пісня на честь “славних мужів” (пізніше – енкоміон – громадянська надмогильна та поминальна промова);

епос – твір, що характеризується розповідно-описовою (епічною) формою, широтою зображення подій і характерів;

ініціація – посвята, “друге народження”;

мімезис – речове зображення життя;

пеан — гімн на честь бога;

софроністична поезія — моралізаторська пісня;

френос (тренос) — поховальна або заупокійна пісня.

Питання для контролю:

Назвати види епосу в давньогрецькій літературі

Довести, що поеми Гомера – розповіді про історичні події, пропущені крізь призму міфології

Вказати на особливості композиції “Іліади” і “Одіссеї”

Довести сюжетну єдність поем Гомера

Назвати характерні ознаки стилю “Іліади” і “Одіссеї”

Сформулювати прогресивні тенденції поем

Визначити комплекс протиріч, на основі яких постало питання про авторство поем

Назвати основні теорії “гомерівського питання”

Дати визначення генеалогічному епосу

Обґрунтувати, чим відрізняється позиція Гесіода як автора від позиції Гомера

Література:

Лосев А.Ф. Гомер. — М., 1960.

Полонская К. Поэмы Гомера. — М., 1961.

Шталь И. Гомеровский эпос. — М., 1975.

Маркиш С. Путь к Гомеру // Гомер. Илиада. Одиссея. — М., 1967.

Тренчини-Вандапфель И. Гомер и Гесиод. — М., 1956.

АНТИЧНА ЛІРИКА
ДАВНЬОГРЕЦЬКА КЛАСИЧНА ЛІРИКА

- Соціально-історична й міфологічна основи давньогрецької лірики
 - Класифікація і періодизація давньогрецької лірики, особливості видів
 - Поетико-естетичний зміст і художня своєрідність лірики Давньої Греції
-

Соціально-історична й міфологічна основи давньогрецької лірики

У VII – VI ст. до н.е. у Давній Греції розпочинається період становлення рабовласницького суспільства, період формування полісів. Значно змінилася їхня соціальна картина: окрім безправних рабів, експлуатації почали зазнавати й вільні громадяни, общинники перетворювалися на наймитів, ставали боржниками багатих одноплемінників, потрапляли за борги у залежність. За свідченням Аристотеля, 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. Упродовж VI ст. до н.е. в Афінах завершується процес становлення рабовласницької демократії, з перемогою 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 р. 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 із 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, й індивідуальна лірика.

Перш ніж стати лірикою в нашому розумінні цього слова, цей давній вид поезії існував у архаїчній формі. *Архаїчна лірика* була дуже мало виділена з побутового, виробничого, релігійного й загалом із 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 виражала якоюсь мірою внутрішній стан і настрої людини, 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, або *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 функції ідеології, не задовольняючи потреби людини, яка вже мислила себе індивідуумом, 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 в 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, класична лірика розвивалася в різних *напрямах*. Один напрям лірики 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 введений у III ст. до н.е. олександрійськими вченими 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 у різних комбінаціях. У поняття антична лірика включають також твори (вірші), які спочатку виконувалися речитативом у супроводі флейти, але пізніше вони набули декламаційного характеру, це так звані елегії і ямби. Те, що написано гекзаметром, вчені-олександрійці називали епосом, а решту віршованих творів, написаних іншими розмірами, — лірикою.

Міфологічна основа античної лірики. Своїм походженням антична лірика, її основні різновиди – *пісенна* і *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 *хорового мелосу*. *Декламаційна лірика*, жанрами якої були елегія і 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* і *Тіртей*. Цей період припадає на час зародження рабовласницького полісу, початок боротьби рабовласницької аристократії і рабовласницької демократії. Одна з найяскравіших особливостей цього періоду —

колонізаційний рух, що стимулював собою виробниче, торговельне, соціально-економічне та культурне зростання міст-держав.

Представники лірики другого періоду — Івік, Сімонід Кеоський, Гіпонакт Клазоменський, *Анакреонт*. Другий період класичної лірики збігається з часом тиранів другої половини VI ст. до н.е. Особливості розвитку літератури в цей час — розвивається доесхілівська трагедія, у якій основну роль відігравав хор.

Третій період відзначається розвитком хорової лірики. Це час об'єднання давньогрецьких полісів та їхньої боротьби за загальногрецьку демократичну єдність у боротьбі проти деспотичного Сходу, період греко-перських війн. На ці роки припадає найбільш зріла творчість Сімоніда Кеоського, Вакхіліда, Феогніда Мегарського і *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*.

Класифікація і види давньогрецької лірики

Формально давньогрецька лірика поділялася на *пісенну* і *декламаційну*, тобто залежно від того, як виконувалися вірші, — декламувалися чи співалися. Окрім того, кожний жанр характеризувався ще й певною тематикою і художніми особливостями.

Предметом зображення в ліриці є духовне життя людини, світ її ідей і почуттів. Такі ліричні жанри, як послання (дружнє або любовнє), епіграма (вірш іронічного характеру), еклога (вірш на тему сільського життя), епітафія (вірш з приводу смерті), елегія (сумний вірш) походять із античної поезії.

Пісенна лірика включала сольну і хорову. *Сольна* лірика була виразником світу особистих почуттів і переживань людини; *хорова* лірика пов'язана головним чином з обрядами, і для неї особливе значення зберігає міф як частина священної історії народу.

Декламаційна лірика мала такі жанрові різновиди, як елегії і ямби. *Елегії* — роздуми на суспільні та особисті теми, *ямби* — публіцистична полеміка та іронічна критика супротивника.

ПОХОДЖЕННЯ І КЛАСИФІКАЦІЯ ДАВНЬОГРЕЦЬКОЇ ЛІРИКИ

| | | | |
|---|--|---|---|
| <i>З любовних, застольних, весільних пісень</i> | <i>З гімнів на честь богів, обрядових славлень</i> | <i>З погребальної заплачки, голосінь</i> | <i>З пісень глузливого і викривального характеру</i> |
| ↓ | ↓ | ↓ | ↓ |
| ПІСЕННА ЛІРИКА (МЕЛОС) | | ДЕКЛАМАЦІЙНА ЛІРИКА | |
| <i>сольна</i> | <i>хорова</i> | <i>елегія</i> | <i>ямб</i> |
| <i>Особисті переживання й почуття людини</i> | <i>Обрядова лірика</i> | <i>Роздуми на суспільні й особисті теми</i> | <i>Публіцистична полеміка та іронічна критика суперника</i> |

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

- *іонійська лірика*. Головні жанри — елегія і ямб. Характеризується особливою емоційністю. Представники — Алкей і Сапфо;
- *дорійська лірика*. Відома урочистим хоровим характером. Представники — Алкман і Аріон;
- *сіцилійська лірика*. Представлена творчістю Стесіхора.

Поетико-естетичний зміст і художня своєрідність лірики Давньої Греції

Декламаторна лірика виросла на ґрунті героїчного епосу. Елегійний розмір, тобто поєднання гекзаметра і пентаметра, був близьким до епосу, тому цей жанр ніби напівліричний. Один з провідних жанрів декламаційної лірики — елегія (від елегос —

журлива пісня) — це вірш, у якому виражені настрої смутку, журби, роздуму, меланхолії.

Елегія поділялася на

- *громадянську* (Каллін, Тіртей, Солон);
- *любовну*: дуже суб'єктивна, особиста лірика (Мімнерм);
- елегія, в якій *поєднувалися суспільне і особисте* (Феогнід Мегарський);
- *дидактична* елегія, до якої належали епіграма (у значенні “напис”), (Сімонід);
- *гномічна* поезія (Фоклід).

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

У творах Тіртея також чимало порад, настанов співвітчизникам. Його бойові пісні сповнені патріотизму, надихають на подвиги. У цьому Тіртей продовжує традиції войовничо-патріотичної лірики своїх попередників, зокрема Калліна.

Вірші і фрагменти, що дійшли до нас, показують, 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...” Тіртей славить відважних воїнів, котрі полягли в боях з ворогом, захищаючи рідну країну:

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

Тіртеї 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 Тіртеї був учителем в Афінах. Під час війни спартанців із месенянами, Афіни, споконвічний суперник Спарти, на її прохання про допомогу вирішили надіслати замість ополчення гоплітів (важкоозброєних піших воїнів) — кульгавого Тіртея, щоб посміятися над спартанцями. Побачивши поета, вигляд якого красномовно свідчив, що він людина суто цивільна і нічого не тямить у військових справах, спартанці обурилися. Проте Тіртеї зробив для перемоги спартанців більше, ніж досвідчені полководці. Його патріотичні пісні надихнули військо. Заклик поета: “Вперед, сини вітчизни!” — повів спартанців у бій, і розбитий ворог втік.

У дійсності, мабуть, усе було не так романтично й більш вірогідним є припущення, що Тіртеї 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 і метрично, і за змістом. Шлях розвитку елегії від войовничо-патріотичних тем через громадську лірику до суспільно-політичної тематики і 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.

Другим видом декламаційної лірики був *ямб*. Коріння ямбічної лірики у фольклорі, пов'язаному з культом Деметри. Міф розповідає, що засмучену викраденням доньки Деметру розвеселила непристойними жартами Ямба — служниця елевсинського царя. Із словом “ямб” у давніх греків асоціювалося уявлення про жартівливий характер твору, тоді як у літературі Нового часу ямб — поняття тільки метричне. Представники ямбографії — Сімонід з Аморгу, Гіпонакт Клазоменський, Архілох.

Творчість *Архілоха* і з точки зору 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 любляв ямби. Його дошкульні ямби порівнювали з отруйним жалом.

В уїдливих ямбах Архілох висміював людські вади, і, насамперед, 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” і “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, врешті, можна придбати новий. Порівнюючи Тірtea з Архілохом, вчені помітили, що їхня поезія немовби уособлює два різні типи світосприйняття, характерні для елегії і ямба. Після Архілоха поети Алкей і Анакреонт, а через кілька століть римський поет Горацій 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 і 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 змішаний ... 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 і пристрастями, а сама поезія набуває філософського звучання і 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 і воїнської честі піддає сумніву Архілох, він також піддає переоцінці епічне уявлення про дружбу. У своїх віршах він оплакує смерть друга і водночас засуджує зрадливого товариша, який обманув його довір'я і порушив клятву вірності.

Відносність і нестійкість традиційності моральних цінностей Архілоху довелося випробувати на собі і в іншому відношенні. Багатій Лікамб відмовився видавати за нього свою доньку Необулу. Архілох помстився Лікамбу ямбами, у яких іронічно висміював *вірність у коханні і вірність обіцянці* (“Що ти надумав, батьку Лікамб”). За переказами, і Лікамб, і його донька покінчили життя самогубством від одчаю, до якого їх довели ямби Архілоха.

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

Усупереч іронічному ставленні до слави захисника вітчизни, Архілох ціною власного життя переконав своїх співвітчизників у протилежному — в моральній перевазі *“стійкості незламної душі”*.

Із закликком: “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 поета мала велике значення для розвитку трьох великих давньогрецьких трагіків – Есхіла, Софокла і Еврипіда й комедіографа Аристофана. У поезії Архілоха найповніше відбився перехід від старовинних і суворих форм життя до нових, теж суворих, але вже інших. Його творам 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”.

П і с е н н у, а саме *сольну лірику*, представляє творчість поетів Алкея, Сапфо і 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 Піт така Алкей був в опозиції, через що змушений був піти у вигнання спочатку в глиб острова, а потім опинився аж у Єгипті. З часом Піттак дозволив опозиціонерам повернутися на батьківщину, в 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 зустрічаються часті описи зброї, військових обладунків тощо.

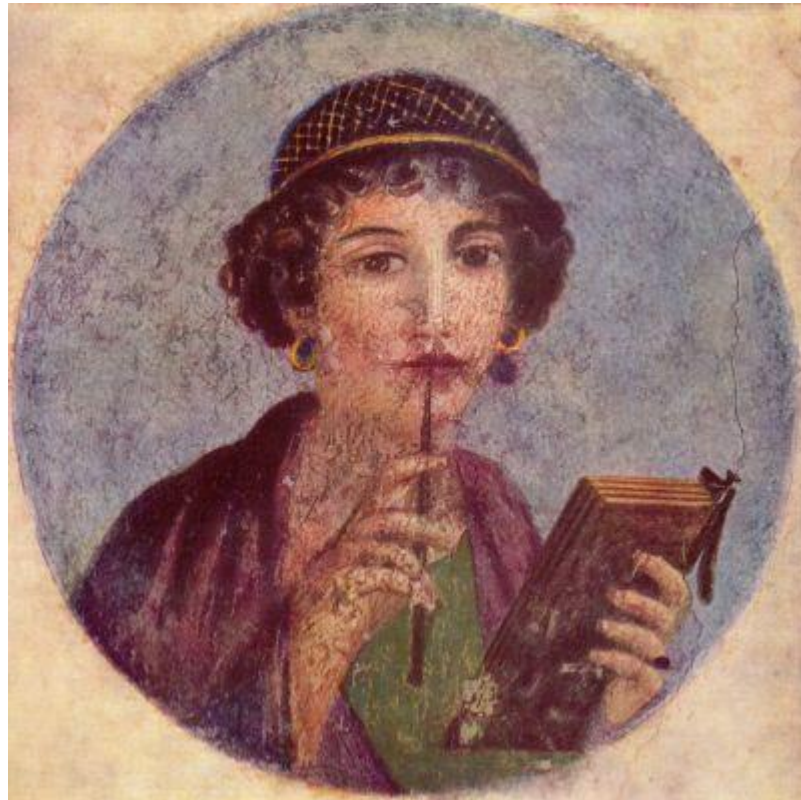
Але визначальними у творчості Алкея є *теми природи, вина і жінок*. У віршах, присвячених “жіночій” темі, переважає тема засудження жіночої невірності, у яких він використовує міфологічну тематику (поезія “Єлена”). Тема кохання розкривається в поетичному листуванні із легендарною поетесою Сапфо.

Щодо описів природи, то як таких, що грають самотійну роль, у поезіях Алкея не зустрінемо. Природа – це радше тло, на якому розгортається основна дія, але тло досить точно відтворене.

Збереглися і *гімни* Алкея, присвячені богам.

Творчість Алкея користувалася великою популярністю і в сучасників, і в нащадків.

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



Портрет дівчини. Художник із Геркуланума. Біля 50 р. н.е.

Як і Алкей, Сапфо походила з аристократичної родини, що через свої політичні погляди потрапила у вигнання. Повернувшись, Сапфо оселилася на острові 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 бурею, що все трощить на своєму шляху: *“Як буря у горах бушує, аж дуби старезні тріщать, так в моїм серці тривожнім 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 схиляла *“у ярмо любовне”* обранців героїні. *“О, прилинь ізнов і од нової туги серце урятуй”*, — благає вона Афродіту.

Любов у поезіях Сапфо — це почуття земне, тілесне: *“Вся тремчу вкриваючись холодним потом”*, або *“Раптом жар тонкий пробігає тілом”*. Поезія Сапфо вражає пристрасстю і людяністю, зміст її — внутрішнє світло духовно багатой людини.

Поетесу приваблює і *затишне родинне життя*. Так, вона милується своєю донькою Клеїдою, побивається, що брат Харакс закохався в Єгипті у гетеру тощо.

Окрім інтимної поезії, присвяченої коханню і сімейному життю, Сапфо опрацьовувала і *тему природи*, причому в її творчості ця тема відігравала важливішу роль, ніж у поезії Алкея.

Сапфо милується красою вологого від роси луку, залитим місячним сяйвом морем. У Сапфо природа — це тло, на якому розгортаються інтимні стосунки. У цьому сенсі твори Сапфо 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 щодо любовних “пріоритетів” 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 її на вазах. Письменник Страбон називав Сапфо “чимось дивовижним”.

Поезія Сапфо добре znana й на Україні. Її твори 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.

Анакреонт народився на о. Теос, але все свідоме життя провів далеко від батьківщини. Спочатку при дворі царя Полікрата, потім у афінського тирана Гіппарха, а коли той помер, переселився у Фессалію під захист правителів Алевадів. У ті часи, коли жив і творив Анакреонт, тирані вважали престижним збирати навколо себе видатних митців, які були своєрідною окрасою їхнього двору.

Поезія Анакреонта *стала символом грайливого, веселого і витонченого еротизму*. Проводячи час у втіхах, бенкетах і насолодах, визнаючи і вшановуючи тільки трьох богів – Ерота, Афродіту і 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 Сапфо щира молитва до Афродіти, в Анакреонта – витончене й напівжартівливе звернення за допомогою 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).

З любовною тематикою у творчості Анакреонта тісно пов’язані і “застольні” мотиви. Та справжню славу його імені принесли вірші поетів, які розвивали мотиви його лірики в епоху еллінізму, і які послужили зразком для пізнішої “анакреонтики”. У

кінці XVIII — початку XIX ст. “анакреонтична поезія” набула особливої популярності в європейській ліриці (Парні у Франції, Батюшков, Пушкін у Росії, Глейм у Німеччині).

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

У той час, коли тематичний і світоглядний діапазон сольної лірики звужувалися, у **хорову лірику** проникають нові мотиви та ідеї, які визначають глибину і змістовність цього жанру, що безпосередньо підготував 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 півніжжя Гелікона. Сім'я належала до старовинного й багатого фіванського роду, і тому світогляд Піндара відображає погляди аристократичної знаті. Піндар отримав блискучу музичну освіту, і вже в 20 років виступав як поет-професіонал. Багато мандрував, що зумовило значну “географічну” насиченість поезій. Упродовж усього життя Піндар розробляв у своїй творчості різноманітні види хорової лірики: похвальні *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 Піндар прославляв переможців у змаганнях, брати участь у яких могли лише заможні люди. У своїх епінікіях Піндар стверджує особливий ідеал “доблесті” — “спадкова доблесть”, для утвердження якого використовував міфологічні образи. Окрім того, Піндар значне місце відводить *патріотичній тематиці*.

Варто відзначити, що у творах Піндара 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, в якому були закладені основні теми й мотиви для

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

Глосарій

- гімн* – урочиста хвалебна пісня на честь богів і героїв;
дифірамби – урочиста хорова пісня на честь богів (переважно бога виноробства Діоніса); жанр, близький до оди, гімну;
епінікії – оди на честь переможців у кінних перегонах;
елегія – жанр медитативної лірики; опис сумного, мрійливого настрою;
епіталама – пісня на честь одружених, яку виконував хор дівчат і хлопців;
лірика – сукупність творів ліричної поезії;
ода – урочистий ліричний вірш для хору;
парфенії – дівочі пісні
ямб – поетичний твір, за характером близький до сатири.

Питання для контролю:

Назвати суспільні обставини зумовили виникнення ліричних жанрів

Пояснити зв'язок давньогрецької лірики з фольклором і міфологією

Подати класифікацію давньогрецької лірики. Які принципи лежать в основі існуючих класифікацій?

Назвати жанри пісенної лірики

Дати визначення елегії і її різновидів

Сформулювати тематичний спектр жанру елегії

Назвати жанр давньогрецької лірики, який виконував функцію художнього засобу для полеміки й критики

Пояснити специфічне трактування теми кохання у Алкея, Сапфо і Анакреонта

Визначити традиційні теми хорової лірики

Література:

Ярхо В., Полонская К. Античная лирика. — М., 1967.

Мегела І. Історія давньогрецької літератури. – К., 2007.

ПОЕЗІЯ ЕЛЛІНІСТИЧНОЇ ДОБИ (ОЛЕКСАНДРІЙСЬКА ЛІРИКА)

- Олександрійська поезія як явище елліністичної культури
 - Тематичне й жанрове новаторство поетів-олександрійців
-

Олександрійська поезія як явище елліністичної культури

Класичний період давньогрецької літератури закінчується разом із кризою, занепадом рабовласницького полісу, 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 призвело до дуже *глибокої взаємодії давньогрецької та східної культури*.

Характерні риси літератури еллінізму:

- у порівнянні 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 у найрізноманітніших типах;
 - індивідуалізм обґрунтовувала і *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), а також давньогрецький роман;
 - у літературі цієї епохи глибше *зображувалися різні почуття і настрої*;
 - інтенсивного розвитку набуває *наукова або наукоподібна література*. Вченість проникла і в сферу самої поезії, створюючи в ній дуже формалістичну тенденцію.
-

Отже, елліністична епоха характеризується, з одного боку, небувалим в античності універсалізмом, що доходив навіть до обожнювання царської влади, а з іншого боку, особливим індивідуалізмом, 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 світі читацької грецької публіки. Література відривається від інших форм суспільного життя. “Відривається” і від інтересів мас: література стає набутком тільки високо- і середньоосвіченої аудиторії, тобто набуває *елітарного характеру*.



Битва Олександра Македонського з Дарієм

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 елліністичної літератури розвивався характерний для неї стиль трактування літературного змісту й

форми, який певною мірою – культ крайнощів замість гармонії, культ індивідуального експерименту замість загальної норми.

У літературі поезія бере верх над прозою: красномовство втрачає свій сприятливий ґрунт і вироджується у пишне пустослів'я. Тепер вірш відокремлюється від музики, поети і 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.

У зв'язку з поширення давньогрецької культури на завойовані Олександром Македонським території Афіни уже втрачають значення культурного центру, і центр цей пересувається на схід. Особливо великого значення набула Александрія – місто, засноване Олександром Македонським у Північній Африці, столиці тодішніх єгипетських царів Птолемеїв. Тут, при Олександрійській бібліотеці, що налічувала 500 тисяч книг, почали групуватися чисельні поети, звідки й вся елліністична поезія здебільшого *називається олександрійською*. Її розквіт припадає на першу половину 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 та 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 відсутні (як це загалом властиво для літератури елліністичного суспільства), але було б неправомірно відзначати у їхній поезії лише тематичне збіднення. У них 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 багаточисельних 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, як правило, 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), а також поети Каллімах, Аполлоній Родоський, Феокрит.

Тематична 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 і описи переважають у ній над моментами сатири й літературної полеміки.

Особливу роль у творчості Каллімаха 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. Найвизначнішим опонентом Каллімаха виявився його ж власний учень, “вчений” поет ***Аполлоній Родоський***.

Поема Аполлонія Родоського “*Аргонавтика*” – найбільш об’ємний 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 “кікличних” 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 в грецький епос, – це зображення почуттів.

Відкинена школою Каллімаха, поема Аполлонія Родоського зіграла визначну роль в історії античної літератури. Вона визначила новий шлях розвитку епосу, що полягав у розробці психологічної пристрасті, розпочатої в трагедіях Еврипіда. І в пізнішій грецькій літературі, у якій запанував класицистичний напрям, і в римській літературі “Аргонавтика” викликала великий інтерес, зокрема у Вергілія.

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

Феокріт *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 і образи. Він володів неперевершеною технікою пейзажної лірики, мелодійного й наспівного вірша. Ще в античності Феокріт вважався провідним майстром “солодкого стилю”. Найважливіше історико-літературне значення належить *буколічним віршам Феокріта*, в яких він розвиває традиції фольклору пастухів Сицилії й Аркадії, сільськогосподарської області Пелопоннесу.

Ідилії мають *типову структуру* – це своєрідні “картинки” поетичних пісенних змагань двох пастухів у присутності судді, який визначає і порядок змагання, і його переможця.

Головне досягнення Феокріта – надзвичайна жвавість і візуальність усього, що він зображував. Феокріт не змальовує своїх персонажів, не описує рослинний і тваринний світ, а саме рельєфно показує, відтворюючи властиві їм риси й деталі. Можна сказати, що Феокріт *володів високою майстерністю індивідуалізації*.

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

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

поеми – *епіллія*. Серед міфологічного матеріалу Феокріта цікавить своєю простотою “вік героїв”. Героїчні фігури у його творах занижуються до інтимно-побутового рівня. У деяких випадках епіллії Феокріта збігаються за сюжетом з окремими епізодами “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 “Одіссеею” страшного людоджера поет зобразив ніжним, закоханим, сентиментальним (пізніше “Пейзаж з Поліфемом” французького художника Пуссена нав'язаний ідилією Феокріта).

Отже, в особі Феокріта, що вмів поєднувати рельєфність зображеного з музикальним ліризмом, в александрійській поезії дістало поетичне втілення *чуттєве сприйняття природи, поезія любовної туги, тяжіння до інтимного, малого і звичного, повсякденного, увага до деталей побуту і звичайним людям*.

Важко 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 поколінь. Від Феокріта бере початок зіставлення сільського й міського життя. Відлуння тих ідилій відчувається і в грецькій, і в римській літературі, наприклад, у буколичному (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. Жанр ідилій став панівним у мистецтві рококо. Твори в дусі Феокрітових ідилій писали письменники-сентименталісти. Мотиви творів поетів-александрійців можна віднайти в ліриці романтиків.

Творчість Феокріта справила значний вплив і на російську поезію кінця XVIII – початку XIX ст. В українській поезії буколіка не набула помітного поширення, щоправда, буколичні мотиви мали місце у віршах Григорія Сковороди (“О селянський, любий, милий мій покою ... “ та ін.).

Глосарій

буколіка – вірші, що оспівують вільне й безтурботне, веселе, щасливе життя пастухів і сільських мешканців. Основні форми буколіки – *ідилія, пастораль, еклога*

еклога – різновид буколічної поезії, близький до пасторалі та ідилії, що будується за принципом діалогу між пастушками й пастушками

епілій – форма малого епосу

ідилія – форма буколічної поезії. Вірш, у якому замальовується прекрасне, безтурботне життя простих людей на лоні сільської природи

пастораль – поетичний жанр, для якого характерний опис мирного, скромного та природного життя пастухів на лоні природи, без зв'язку із соціальними проблемами

антологія – (букв. “квітник”) збірки віршів малих форм, переважно елегій і епіграм. У збірці “Вінок” Мелеагра, що стала ядром для антологій пізніших часів, запропоновані зразки тонкого елліністичного естетизму

Питання для контролю:

Визначити характерні риси літератури елліністичного періоду

Сформулювати основні принципи олександрійської лірики

Схарактеризувати різновиди буколічної поезії

Визначити роль міфології у творчості поетів-олександрійців

З'ясувати, чому поезія Аполлонія Родоського стала об'єктом критики поетів-олександрійців

Довести, що лірика елліністичного періоду відзначається жанровим новаторством

Література:

Вересаев В. Эллинские поэты. — М., 1972.

Левек П. Эллинистический мир. — М., 1997 .

Грабарь-Пассек М. Буколическая поэзия эллинистической эпохи // Феокрит. Мосх. Бион. Идиллии и эпиграммы. — М., 1958.

История всемирной литературы: В 9-и т. — М., 1986. — Т. 1.

РИМСЬКА ПОЕЗІЯ “ЗОЛОТОГО ВІКУ”

- Особливості римської культури епохи принципату
 - Місце Вергілія в римській літературі
 - Творчість Горація – основоположника римського класицизму
 - Доля і творчість Овідія
-

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. в Римі відбуваються повстання рабів, у 133 та 121 рр. брати Гракхи очолюють рух за перерозподіл державних земель, у 91 – 88 рр. точиться так звана союзницька війна, результатом якої стало поширення права римського громадянства на все вільне населення Італії. Після першої громадянської війни 87 – 82 рр. була встановлена аристократична диктатура Сулли, а в 73 – 71 рр. відбулося повстання на чолі зі Спартаксом. У 63 р. – змова Катиліни, у 60-у – укладений договір між Цезарем, Крассом і Помпеем, 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, і Октавіаном, що продовжував політику цезаризму, розпочалася війна, яка знову розколола країну на два ворогуючі табори. Все це завершиться падінням республіканського устрою і фактичним перетворенням держави у 30 р. до н.е. в Римську імперію. Отже, Рим потрапив у вир громадянських війн, які точилися кілька поколінь і призвели до встановлення нового режиму: прибічники цезаризму перемогли захисників аристократичної республіки. Від поліса до імперії, від громадянина до підданого – такий шлях пройшли Рим та римляни. Покінчивши з республікою, полководець Октавіан видає себе за захисника республіки. Він хотів увійти в історію як народний трибун. Небожа Юлія Цезаря Октавіана улесливо називають *принцепсом* – першим у списку сенаторів, тобто найповажнішим громадянином. Через те роки його правління *називають принципатом*. Невдовзі Октавіану

дарують ім'я Августа, тобто священного, божественного й титул імператора.

З ім'ям імператора Октавіана Августа в історії римського суспільства пов'язаний бурхливий і складний період, так званий перехідний період кінця республіки і початку імперії – “вік 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.



Руїни Колізею (споруджений у Римі у 75 – 80 рр. н.е.)

У результаті тривалих громадянських воєн у Римі остаточно встановлюється режим військової диктатури. У її встановленні римські рабовласники, налякані повстаннями рабів, які струсували рабовласницький устрій до самих основ (найбільшим було

повстання Спартака), шукали порятунку, вбачаючи в ній єдиний засіб захисту і збереження всього класового панування.

Таким чином, режим військової диктатури, який знайшов своє вираження спочатку у формі принципату, а пізніше імперії, став результатом консолідації класу рабовласників перед загрозою наростаючого опору з боку експлуатованого класу рабів. Тому Октавіан і спирався на аристократію в усіх своїх державних починаннях. У 27 р. він відмовився від відкритої диктатури й формально відновив “республіку”, залишивши собі верховну військову владу і управління прикордонними провінціями.

У римській імперії номінально зберігалися республіканські органи – сенат, консули та всі інші давні посади. Август вважався тільки *принцепсом*, тобто першим громадянином держави. Але вже в 23 р. Август одержав права плебейського трибуна, які давали можливість без порушення давніх традицій втручатися у рішення сенатських органів і здійснювати фактичне єдиновладдя в межах формальної компетенції сенату. Станові привілеї аристократії суворо оберігалися, але республіка стала лише видимістю.

Подібним *двоїстим характером* відзначалася й *ідеологія* нового ладу. Прагнення заручитися підтримкою Італії й зберегти зовні республіканські форми вимагали консервативних лозунгів. Багато нововведень Августа проходили під знаком релігійної та моральної реставрації, відновлення “звичаїв предків”. Характерною рисою ідеологічної політики Августа було схиляння перед *політичним і релігійним минулим, поновлення стародавніх, давно забутих культів і свят*. Одночасно та ж офіційна ідеологія вимагала релігійного освячення імперії, розглядала правління Августа як якийсь “золотий вік”, що поклав кінець громадянським війнам: диктатура Августа знаменувалася припиненням громадянських війн, які наносили особливу шкоду 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*. Уже 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”).

Проводячи свою реставраційну політику, Август намагався відродити “давнє благочестя”, оздоровити моральні устої суспільства, укріпити сім’ю, відновити старі релігійні культи. Особливо необхідно наголосити, 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 й вигнання; чоловіки, які не порушували судового розслідування проти невірних дружин, каралися за звідництво). Цей наступ на особисте життя зустрів упертий опір. Народні збори виявилися непокірними у шлюбному питанні (зауважимо, що боротьба навколо шлюбного питання дістала різнобічне відображення і в літературі доби Августа).

Щодо мистецтва доби Августа, то йому властиве *прагнення до монументальності*, а пізніше – *тяжіння до пишного, вигадливого, фантастичного*, що стане потім характерним для мистецтва імперії (показовим для того часу є келих із зображенням скелетів і з написом “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, вже 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 намітилися два напрями:

- *офіційний*, представники якого підтримували політику Августа;
- *опозиційний*, який виражав своє незадоволення встановленими стосунками, мав місце в деяких колах римського суспільства. Та, зрозуміло, цей напрям був значно слабшим, ніж офіційний.

До поетів офіційного напрямку, які групувалися навколо гуртка, очолюваного найближчим соратником Августа Меценатом, належали й два найбільших римських поета – Вергілій і Горацій.

Місце Вергілія в римській літературі

Чимало біографічних даних Вергілія (70 – 19 р. 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 літературою. Його поетичною школою був неотеризм – поезія Камілла, 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 всій наступній творчості Вергілія.

Давні біографи зображують Вергілія простою, сором'язливою і сумирною людиною, цілком відданою роботі над віршами. Він залишив нам три твори: “Буколіки, або Еклоги”(42 – 39 р. до н.е.), “Георгіки” (38 - 30 р. до н.е.) і поему “Енеїда” (29 – 19 р. до н.е.). Останній твір, щоправда, незакінчений, і побачив світ вже після смерті автора. Кожен із названих творів написаний під впливом обставин особистого життя поета або суспільного життя епохи; є наслідуванням цілком певного грецького поета й водночас їхній зміст і значення більші й ширші, ніж привід і задум написання.

Збірка “*Буколіки*” був 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 Феокрита містилося 10 “буколічних” творів. Збірка Вергілія складається з такої ж кількості віршів (еклог).

Приводом до написання “Буколік” став епізод з життя самого поета. У 42 р. до н.е. під час конфіскації його у батька забрали маєток, і лише завдяки впливовим друзям Вергілію повернули рідний дім. Ця перенесена в умовний світ майбутнього *автобіографічна ситуація* виражена в I і IX еклогах.

У I і 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).



Пейзаж з пастухом. Розпис із Помпеї. Близько 63 р. н.е.

“Буколіки” писалися у складний час громадянської війни в римській імперії, тому й у творах постійно звучить *мотив засудження війни, ідеалізації мирного селянського життя*, який відображає погляди широких мас дрібних і середніх землевласників, які страждають від численних війн.

Хоча у багатьох еклогах Вергілій наслідує Феокріта, а деякі рядки є дослівними перекладами з грецької, однак “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, замучена 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 виступати в найхимерніші поєднання з

буколічним світом. Одна з таких тем – *кохання*. У другій і восьмій еклогах показано смуток закоханого пастуха. Часто почуття зображено 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 із щасливим; плач над загибеллю Дафніса (V еклога), змінюється з приводу його обоження на радість.

Сучасна політична тематика входить не лише в I еклогу. Подальший крок у цьому напрямку знаходимо у славнозвісній IV еклозі. Вона звернена до сучасника Вергілія Асінія Полліона, консула, одного з покровителів поета: в урочисто-туманному стилі оракула автор провіщає настання нової ери. Нова епоха у Вергілія пов'язана з народженням якогось хлопчика, майбутнього владаря світу, який наділений людськими й божественними рисами; він несе з собою кінець “залізного віку” і 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*. Історична пояснювала, що в еклозі Вергілій звертається до майбутнього сина Асінія (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.

Невипадково, саме Вергілія Данте обере провідником по пеклу у своїй “Божественній Комедії”. Щоправда, у народі ім'я Вергілія було оповите легендами, у яких він зображувався чаклуном і чорнокнижником.

Загалом, збірка Вергілія містять 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 питання політичного значення: Октавіан роздавав землі міській і військовій (армійській) бідноті, 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 Никандра “Георгіки”, а також уже класична поема Гесіода “Труди і дні”. “По містах італійських дзвоню Гесіодовим віршем”, – визнає Вергілій. З першою збіркою Вергілія “Георгіки” пов’язані спільною сільською темою, але у “Буколіках” описувалося блаженство “золотого віку”, а в “Георгіках” – праця “залізного віку”.

Дидактична поема “Георгіки” складається з 4 книг. Перша присвячена землеробству, друга – садівництву і виноградарству, третя описує тваринництво, четверта – бджільництво. Зовні – це практичні поради 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 Вергілія 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 “простой людини” городянам* – все це було пов’язане з ідеологією принципату й відбилося в “Георгіках”.

Твором Вергілія, як 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 історичної 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 і 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, у “змагання” з Гомером. Це означало певний розрив з естетичними принципами александризму. “Енеїда” – своєрідна римська “Іліада” й “Одіссея” у формі національного епосу. Поема розповідає про пригоди троянського царевича Енея, сина Анхіза і богині Венери, який після зруйнування Трої заснував нову державу на італійській землі – майбутній Рим. Перша частина поеми (I – VI кн.), де йдеться про мандри героя і його супутників, нагадує “Одіссею”. Друга (з VII по XII кн.) подібна до “Іліади”: у ній йдеться про війну, про численні військові сутички Енея з італійськими племенами. Переказуючи легендарну історію Риму, Вергілій навмисне намагається викласти її за схемою Гомерових поем, адже на цих поемах виховувалися покоління. Отже, твір римського автора мав виконувати і дидактичну функцію. Окрім того, Вергілій використав величезний арсенал грецьких міфів, яких не опрацьовував Гомер, а також римських сказань і легенд,

Вергілій не копійст, а справжній митець, його творча індивідуальність позначається в усьому. Цілком оригінальною є

розповідь про трагічне кохання карфагенської цариці Дідони, що, зраджена Енеєм, 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 і царівни Медеї.

Отже, на відміну від поем Гомера, які постали з фольклорних 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”* і *“Одіссея”*, твір Аполлонія Родоського *“Аргонавтика”*, праця Варрона *“Про троянські сімейства”*.

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 в 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 сучасності, 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 поеми. Ідеолог нової влади, Вергілій повчав, що Рим мусить панувати над усіма народами. Нехай інші досягли більших успіхів у мистецтві і 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 упродовж багатьох століть. З покоління в покоління школярі в римських школах вчили заповіт Анхіза, а сама “Енеїда” сприймалася 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 у 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, піднімається 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, у свою чергу, згідно міфології, був сином богині Венери. Таким чином, Вергілій прагнув стверджувати 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 і 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* в 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).

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 як кара 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. У порівнянні зі своєрідним світовідчуттям у поемах Гомера в “Енеїді” Вергілія відбувається розширення космосу, простору, часу. Водночас відбувається розширення духовного світу людини і переміщення динаміки дії у сферу переживань. Поряд із зовнішньою пасивністю героїв поеми характерна їхня внутрішня напруженість.

Поетика “Енеїди”. Як уже зазначалося, свідомо орієнтація на Гомера зумовила поділ поеми на дві частини, що відповідають “Одіссеї” і “Іліаді”, розповідь Енея відповідає розповіді Одиссея на бенкеті у царя феаків, схожість окремих епізодів очевидна (опис бурі, щит Енея, поєдинок Енея з Турном, мандрівка в підземне царство і т.п.). Але водночас твір Вергілія – новий рівень розвитку епічного жанру в античній літературі. Йому *характерні*:

- спрямованість у сучасність;
- мінімум відступів від єдиної лінії розповіді;
- динамічність дії;
- прояв особистості автора;
- психологізм;
- новелістичний характер пісень.

Таким чином, “Енеїда” Вергілія – новий рівень розвитку епосу, *поєднавши в собі риси героїчного, пригодницького, генеалогічного й дидактичного епосів*. З формального боку “Енеїда” стала одним із найвищих досягнень римської поезії. Стислий, точений стиль, що перетворював окремі вислови у “крилаті слова”, поєднується з високою досконалістю плавного й звучного вірша.

Літературні нововведення Вергілія по-різному оцінювалися сучасниками, але незабаром прийшло загальне визнання. Вергілій став “класиком”. Вся наступна римська поезія активно запозичує у нього, а в римській школі він був основним автором, на зразках 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 Вергілія зазнали Н.Буало, Ж.Расін. “Енеїду” Вергілія використав для написання свого національного епосу “Генріада” Вольтер. Разом із тим, з XVII ст. “Енеїда” стала об’єктом численних пародіювань (Лаллі, Скаррон, Блюмауер та ін.). Неперевершеною вершиною трагедій стала поема І.Котляревського “Енеїда”.

Переклади “Енеїди” Вергілія в Україні почали з’являтися у другій половині XIX ст. (С.Руданський, Г.Боднарєнко, І.Стешенко). Перекладав поему і київський неокласик М.Зеров, але повний переклад, над яким він працював на засланні на Соловках, загублений. Повні переклади “Енеїди” здійснені М.Біликом, а пізніше А.Содоморою.

Творчість Горація – основоположника римського класицизму

Молодшим сучасником Вергілія був Квінт Горацій Флакк (65 р. до н.е. – 8 р. до н.е.), видатний поет епохи принципату, *основоположник римського класицизму*. Початок літературної діяльності Горація припадає на 30-і роки до н.е., тоді, коли поет повернувся до Риму внаслідок амністії республіканцям (у молоді роки Горацій був прихильником республіканської партії і навіть мав звання військового трибуна). Свої перші вірші Горацій називає “*Еподами*” – приспіваними (двовірші, у якому другий вірш коротший за перший). Водночас він писав й сатири. Як і Вергілій, Горацій був членом гуртка Мецената, що змінило його життєвий шлях. Поступово стає “Августовим співцем”, як назвав його О.С.Пушкін. Навіть усе власне майно Горацій заповів імператорові – жест, що мусив довести, яким вірним підданим він був. Але інколи поетові було важко 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, які принесли йому безсмертну славу. *Уся літературна спадщина Горація складається із збірки еподів, двох збірок сатир, чотирьох книг од, ювілейного гімну і 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 еволюції 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 цього жанру, – думки автора висловлюють особи, які беруть участь у діалозі або монолозі.

Еподи, темою яких є заклик до насолоди, як заявляють деякі дослідники, розчистили поетові шлях до од і стали прелюдією тих творів, у яких він так уміло застосовував форми класичної давньогрецької лірики.

“Сатири” Горація також різноманітні за змістом:

- низка сатир містять автобіографічні відомості;
- група творів, присвячених літературним питанням;
- група сатир філософсько-морального характеру.

У сатирах філософсько-морального характеру Горацій 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 дозволяло їм зберегти ілюзію незалежності й свободи. У сатирах порушуються також загальні моральні питання: до людських вад Горацій ставиться поблажливо; його сатира позбавлена різкості й викривальної сили. В умовах принципату політична тема, критика суспільних стосунків не могла знайти місця в сатирах Горація.

Найвизначніший твір Горація – **“Оди”** – збірка ліричних віршів у 4-х книгах. Серед них виділяються оди політичні, філософські, любовні. У *політичних* одах Горацій виступає як

ідеолог режиму Августа. Він прославляє його правління і його особистість (1, 2, 12, 37), оспівує в душі офіційної ідеології давню римську доблесть (“Римські оди”, III, 1 – 6).

В одах *філософського* змісту звучать принципи життєвої філософії Горація, так званої “гораціанської мудрості” (Кн. II, оди 3, 10, 14, 16). Це проповідь “золотої середини”, міри, задоволення малим – тема, близька до висловленої в ранніх творах – “Еподах” і “Сатирах”. У душі звulьгаризованої епікурейської філософії Горацій висуває принцип “*Лови день*” (“мент”), “*Користуйся сьогоднішнім, не думаючи про майбутнє*” (I, 11, 25).

Серед од, присвячених друзям, особливе значення має ода “До Помпея Вара” (II, 7). Про своє поетичне покликання Горацій говорить у славнозвісному “Пам’ятникові” (III, 30). Автор розмірковує про значення своєї творчості для вічності, про місце поета і поезії в системі людського буття. Говорить поет і про свої конкретні заслуги, наприклад: ознайомив римлян із грецькою лірикою – мистецтвом Алкея, Сафо, Анакреонта. Так, поет смертний, але його твори – вічні, стверджує Горацій.

В останній групі творів Горація – його “*Посланнях*” – найбільший інтерес становлять послання на літературні теми (“Послання до Августа”, “Послання до Пізонів”). У “Послання 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 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 і 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 і корисне для життя, таким чином, *розважаючи, повчати*.

Це послання вплинуло на увесь 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 посилалися 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.

Доля і творчість Овідія

Поряд із офіційним напрямом у літературі цього періоду існувала й *опозиційна течія*. До останньої належали поети, які розробляли жанр елегії. В умовах принципату опозиційність режимові Августа могла знайти вираження тільки у *відмові від прославлення принцепса, від офіційних тем прославлення римської доблесті й громадянства*. На відміну від ранньої грецької елегії, яка в більшості випадків мала суспільно-політичний зміст, римській елегії властивий особистісний характер, звернення виключно до *любовної тематики*. Кохання для елегійного поета стає єдиним змістом життя, що володіє його почуттями й думками.

Для *римської елегії* характерна чітко визначена жанрова структура, виражена в системі майже незмінних жанрових показників – ряд традиційних образів (бідний поет, його кохана, її багатий чоловік або залицяльник, звідниця, служниця) і сюжетних ситуацій і рядів, де особистість поета та обставини його особистого життя майже завжди розчинюються в поетичній фікції, поступаючись перед обов’язковими вимогами жанру. Елегії, як правило, групувалися в цикли (книги), об’єднуючись навколо імені коханої поета.

Представниками жанру любовної елегії були поети Тібулл і Проперцій. Найвизначнішим поетом, що не належав до офіційного напрямку, і продовжувачем традицій Тібулла і Проперція став великий римський поет 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 багато римлянина старовинного роду Овідіїв. Оскільки римське ім'я зазвичай складалося з трьох частин, то хлопчика назвали Публієм, а старовинне прізвисько предка “назон”, тобто “носатий”, стало прізвиськом майбутнього поета. Овідій одержав блискучу освіту в риторичній школі. Проте урядовцем не став, хоча за роки, проведені на державній службі, зумів досягти багато чого. Його успіхи були настільки значними, що він мав право займати одне з найпочесніших місць в театрі; а коли йому виповнилося 25 років, то відкривалася перспектива бути сенатором.

Але Овідій залишає службу і цілком віддається поезії. Це, звичайно, розчарувало батька Овідія, 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 повністю 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 він мало цікавився політикою, вірші присвячував коханням, природі й радощам сільського життя. Чимало поетів цього гуртка несхвально ставилися до нововведень 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 книги Овідія були дотепні, вишукані, але позбавлені серйозного змісту. Однак уже в них відчувалася його глибока обізнаність, освіченість, знання грецької історії та міфології, любов до якої була давньою пристрастю Овідія. Ще зовсім юним він захоплювався грецьким епосом (брався до написання епосу “Гігантомахія”), а також грецькою трагедією (його трагедію “Медея”, наслідування Еврипіда, високо цінували тогочасні літературні критики).

Поетичний дебют Овідія як оригінального поета пов'язаний з *елегією*. Цей жанр був “дитям” свого часу: в 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.

Періодизація творчості Овідія. У творчості поета виділяються три якісно різні періоди. *Перший період творчості* припадає на 20 р. до н. е. – 1 р. н.е. Овідієві було 20 років, коли він звернувся до жанру любовної елегії. Спочатку він ще наслідує Корнелія Галла, Тібуллу і Проперція, а надалі творить свої елегії цілком в іншій тональності, яка відображала своєрідність його світовідчуття, його філософію кохання.

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 глузлигим 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 “Науки кохання” – *“Засоби від кохання”*, а також твір прикладного характеру *“Про косметику”*.

З роками Овідій звертає свій погляд у минуле, історію, але не для того, щоб догодити Августу, оспівавши подвиги предків, – це він залишає іншим. Овідія цікавить тема кохання в історичному 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 і Тібулл, і Проперцій, але, якщо у них 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 загострюються до такої міри, що стають самопародією.

Твори другого періоду творчості (1 р. н.е. – 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 еліністичної поезії у великі. Це пояснюється не лише віком поета (а йому на той час уже 40 років), а й положенням Овідія в 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 Овідій 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 з римської історії та міфології узгоджувався з урядовою політикою – чи йшлося про тлумачення подій історичних, чи про легенди: як виникли свята, сузір’я тощо. За вірєць 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 перетворення.

Овідій переказує у віршах казки й, таким чином, що із величезної кількості маленьких сюжетів утворювалася поема, пов'язана єдиним змістом.

Поема “Метаморфози” складається з 15 книг, написана 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 розповіді поета відчувалися тонкі спостереження, що відобразили особливості часу, у якому він жив, психологічний аналіз вчинків героїв.

Політична тенденція “Метаморфоз” дуже прозора, але це не відчувається при читанні окремих поем (епіллій). Вони сприймаються як новели на міфологічні сюжети. Новели різні за характером. 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 принести зло іншому тощо, Овідій виправдовував *вади і навіть злочини, здійснені під впливом пристрасті, пояснюючи їх недосконалістю людської природи.*

Овідія не першого зацікавили *легенди про перевтілення*. Ряд спроб зібрати подібні, відомі ще Гомерові, перекази спостерігаємо в елліністичній поезії. Так, цей матеріал опрацьовували 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 творах 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 і метафори.

У поемі Овідія між істотою, яка перевтілюється, і тим, у що вона перевтілюється, існує, отже, певний зв'язок, однакова тривка схильність 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 спричинилася до загибелі закоханого в неї юнака, – у камінь, бо мала кам'яне серце.

З прадавніми уявленнями про перевтілення перегукується *теорія метампсихозу* – уявлення про переселення душ, яку розвинув грецький філософ *Піфагор* (VI ст. до н.е.). На відміну від мілетських мислителів Фалеса, Анаксимандра і 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, і 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”, – писав філософ, відчуваючи себе часткою живої природи. Теорія Піфагора знаходила чимало прихильників у Римі часів Августа. У Піфагорові науці Овідія *приваблювала 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). Та яким би різноманітним не було це почуття, у поемі його відтінює туга, сум, печаль. Саме воно буває тією прихованою пружиною, яка приводить у дію феномен перевтілення. Після перевтілення продовжується мука, залишається пам'ять, проте обривається надія порозумітися 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 перевтілення передбачає найвищу емоційну напруженість як того, хто перевтілюється, так і того, хто сам когось карає перевтіленням.

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 одна особливість світобачення Овідія, а, отже, і його поетики: на відміну від Лукреція, який чітко поділяв світ на тіла і 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 плінне, все міняється, ніщо не залишається незмінним.

Такі твори, як “Фасти” і “Метаморфози” мали б реабілітувати Овідія в очах Августа, компенсувати попередню неухвагу поета до соціально-політичних заходів імператора, але раптом в грудні 8 р. до н.е. Овідія викликали в імператорський палац і 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: “Вже сама її (книги Овідія “Метаморфози” – О.Г.) назва були 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 пояснювалися...

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 і 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 меч, щоб відбивати їхні напади. Після розкішного й заможного римського життя, вигнання здавалося у 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 чотирьох книг *“Послань з Понту”*. Крім того, написана дидактичні поеми *“Про риболовлю”* і *“Горішник”* та віршована інвектива *“Ібіс”*.

Твори у *“Скорботних елегіях”* різко відрізняються від його попередніх елегій щирістю тону, глибоким душевним стражданням, почуттям безпорадності й катастрофи та сердечними звірваннями. Перші роки Овідія ще не покидала надія повернутися в Рим, і в своїх листах друзям, імператору, він кається у всіх скоєних і не скоєних гріхах, просить про помилування. Овідій продовжує писати вірші і присвячувати їх Октавіану Августу. Чимало елегій присвячено *тяжким роздумам над власною долею у вигнанні, а також деяким думкам про своє минуле і свою творчість*. Особливе значення має десята елегія з четвертої книги *“Тристій”*, присвячена автобіографії поета, звідки й стало відомо про основні моменти життя поета.

У *“Посланнях з Понту”* Овідій звертається до високопоставлених друзів зі згадуванням їхніх імен. *Для Овідія дружба 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 в третій період творчості, переважають меланхолійні настрої, навіяні ностальгією за далекою батьківщиною, друзями та рідними.

Творчість Овідія не можна розглядати в тісних рамках “віку Августа”. У плані світогляду Овідій зближується з “віком Августа” спільним духом сприйняття дійсності. “Я вітаю себе з тим, що народився лише тепер”, – пише він у “Науці кохання”; уславленню римської давнини присвячені “Фасти”. Але сам факт його заслання доводить, що сприйняття це було не таким, якого бажав імператор: воно залишилося поверхневим, зовнішнім, не могло подолати того розриву між волею імператора й прагненнями суспільства, що в той час ставало все більш зрілим. Глибину розриву Овідію довелося відчувати на собі. У плані літературному Овідій близький віку Августа тим, що був близький класицизму 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 виступає суперником не грецьким, а вже римським класикам; він експериментує не над словом, а над образами і 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. Його в “Похвалі астрономії” наслідував Г.Сковорода, Т.Шевченко називав римського поета “найдосконалішим творінням всемогутнього творця вселенної”. Перекладали твори Овідія Олена Пчілка, О.Маковей, М.Зеров, Ю.Кузьма, А.Содомора.

Глосарій

ода – урочистий ліричний вірш для хору;

метемпсихоз – вчення про перехід однієї форми душі в іншу.

Питання для контролю:

Пояснити наявність офіційного й опозиційного напрямів в римській літературі “золотого віку”

Довести на прикладі творчості Вергілія зв'язок римської літератури з давньогрецькою

Визначити політичну тенденційність творчості Вергілій

Назвати ознаки яких видів епосу поєднала в собі “Енеїда”

*Назвати літературні й позалітературні джерела “Енеїди”
Вказати на художні особливості Вергілієвого епосу
Сформулювати основні принципи так званої “гораціанської
мудрості”*

*Пояснити сутність римського класицизму і його перегуки з
офіційною ідеологією*

*Визначити роль Овідія в розвитку жанру елегії в римській
літературі*

*З’ясувати, у чому полягало Овідієве розуміння перетворення в
однойменній поемі*

*Пояснити, чи можна вважати, що трагізм долі Овідія –
символ долі поета в імперській державі*

Література:

Ярхо В., Полонская К. Античная лирика. — М., 1967.

Полонская К. П. Римские поэты принципата Августа. – М., 1963.

Кобів Й. Вергілій і його епічна поема // Вергілій. Енеїда. – К., 1972.

Кобів Й. Нетлінна краса Горацієвої музи // Жовтень. – 1983. – № 8.

Морева-Вулих Н.В. Римский классицизм: творчество Вергилия, лирика Горация. – М., 2000.

Каспаров М. Три подступа к поэзии Овидия // Овидий. Элегии и малые поэмы. – М., 1973.

Франко І. Про життя і твори Вергілія // Франко І. Зібр. творів. – К., 1980. – Т. 26.

Франко І. Публій Овідій Назон у Томіді // Франко І. Зібр. творів. – К., 1977. – Т. 9.

Овидий // Жизнеописания знаменитых греков и римлян. – М., 1987.

АНТИЧНА ТРАГЕДІЯ

ЕТАПИ РОЗВИТКУ ДАВНЬОГРЕЦЬКОЇ ТРАГЕДІЇ

- Походження давньогрецької трагедії
 - Давньогрецький театр. Організація театральної справи
 - Проблематика і структура давньогрецької трагедії
 - Етапи розвитку давньогрецької трагедії
-

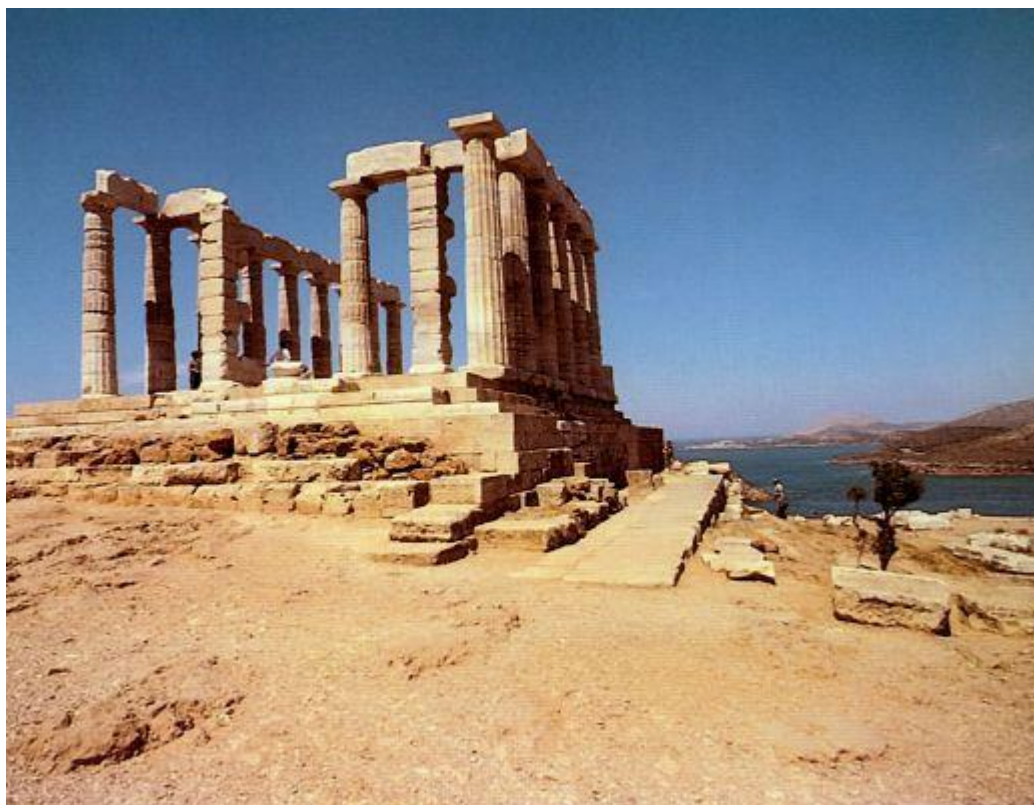
Походження давньогрецької трагедії

Зародження і розвиток античної драми пов'язаний із так званим *класичним періодом* давньогрецької літератури. Класичний період припадає на V – IV ст. до н.е. У цей час грецьке рабовласницьке суспільство переживає період свого найвищого розквіту — економічного, політичного, культурного, який тісно пов'язаний з Афінами, що, після того, як Іонія підпала під владу персів, стали центральним полісом держави. У сфері літератури перевага Аттики, центром якої були Афіни, була настільки значною, що цей період називають *аттичним періодом античної літератури*. Одним із найбільших досягнень тогочасного античного суспільства стала афінська демократія. Навіть при зазначених недоліках полісної системи взагалі й демократичного полісу зокрема (“зрівнялівка”, нетерпимість інакомислення тощо), афінська демократія характеризувалася переплетенням колективної полісної солідарності із значною самостійністю індивіда.

Час могутності афінської держави і разом з тим завершення демократизації державного ладу Афін припадає на 50-30-і р. V ст. до н.е., що дістав назву від імені тогочасного лідера полісу, на “вік Перикла” — епоху внутрішнього розквіту Греції. У ці ж роки відбулася Пелопоннеська війна – війна між Афінами і Спартою, що розкрила суперечності між рабами і рабовласницькою общиною, а також суперечності всередині полісу.

За час правління Перикла Афіни стають центром грецького мистецтва: активне будівництво, розвиток архітектури (Парфенон, Пропілей, Ерехфійон), організовується школа скульптора Фідія. У місті процвітала 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 питання, породжені соціальним і політичним життям афінського полісу.



Храм Посейдона в Аттиці 449 р. до н.е. Зведений за часів Перікла по закінченню греко-перської війни

Основна тема аттичної літератури епохи розквіту — показ шляхів людської поведінки у важливих питаннях полісного життя. Основні її риси:

- близькість до народу,
- глибока насиченість актуальною проблематикою,
- монументальність,
- гуманізм.

У цих умовах ні лірика, ні епос не змогли зберегти своєї провідної ролі. Центральне місце в літературі V ст. до н.е. посідає *драма*, зображення конфлікту, дії. Поряд із 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 як літературного жанру 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 і оновлення у зв'язку з цим природи; зображували шлюб Деметри і 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 і творчих сил природи Діоніса.

Культ Діоніса (Вакха) був дуже багатим на мімічні елементи. Його втіленням (фетишем) вважали дерева або виноградну лозу, тварин – бика, козла, а також фалос — символ родючості. Найбільш примітивні форми культу Діоніса збереглися у Фракії. *Його ознаки*: нічні “радіння” жінок; флейти і 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 по всій країні, відтиснувши на другий план культ Деметри. Із суворого і 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, що ввійшов до системи олімпійських богів як син Зевса й фіванки Семели. За міфом, бог народився тоді, коли на прохання Семели (а їй “підказала” це ревнива 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 він через належний час і народився. Виходило, що Діоніс ніби двічі народився, що логікою міфу

пов'язувалося із 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 і ніжний та люблячий від матері, що виявилось в його екстатичній поведінці) знайшла своє втілення у встановленні цілої 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 відігравала 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, підібраних 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 хори, 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 постала давньогрецька трагедія.

Від зовнішнього вигляду заспівувачів дифірамбів, які переряджувалися у сатирів, козлоногих супутників Дафніса, і виникло слово “трагедія”, що буквально означає “пісня козлів” (від “трагос” — козел і “оде” — пісня). Таку думку висловив свого часу Аристотель 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” Аристотеля є єдиною науковою працею того періоду, а більш пізні дослідники не в усьому погоджуються із славетним вченим, а то й висловлюють свої теорії, що потребують додаткових підтверджень.

Давньогрецький театр. 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 Дафніса: 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 публіка навіть отримувала спеціальні “видовищні” гроші.

Драматичні вистави проходили у вигляді драматичних змагань (*агону*) драматургів, хореїв і акторів. В агоні брали участь 3 трагедійних, а пізніше й 3 комедійних поета. Кожен із трагиків повинен був показати 4 п'єси: три трагедії, об'єднані в трилогію, й одну сатирівську драму. Трагедії, пов'язані одним сюжетом, і сатирівська драма склали тетралогію. Автори комедій представляли по одному твору.

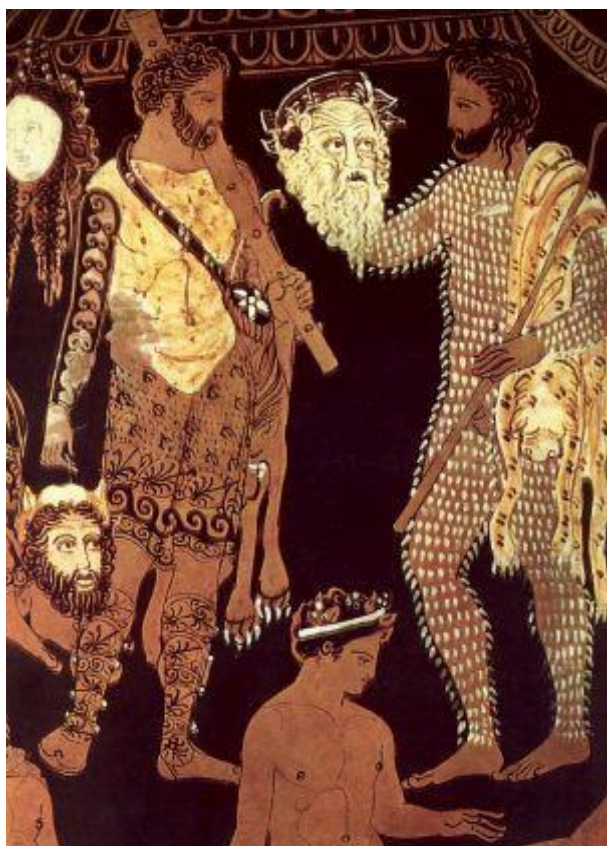
Змагання відбувалися упродовж 3 днів. До участі допускалися тільки нові твори. Дозвіл на постановку п'єси драматург одержував від *архонта* — вищої посадової особи в Афінах. Він також давав драматургам дозвіл набирати хор. Всі грошові витрати брали на себе громадяни Афін (прообраз меценатів). Громадянин, що готував хор для драматичних змагань, називався *хорегом*. Для драматичного агону потрібно було 6 хореїв, адже в кожного драматурга був свій хор.

Члени хору (в трагедійному хорі їх 12, у комедійному — 24), називалися *хоревтами*, а заспівувач хору — *корифей*. У залежності від виконання ролі актори називалися *протагоністами* (виконавця головних ролей), *девторгоністами* (ролі другого плану) і *тритагоністами* (виконавець епізодичних і жіночих ролей). Акторами, як і глядачами в давньогрецькому театрі, були лише чоловіки.

У давньогрецькому театрі активно використовувалися *маски* (тільки трагічних настроїв елліни нараховували 28). Щоб поновити порушену пропорцію між головою, яку збільшувала маска, і тулубом актора, драматург Есхіл увів *котурни* — черевики на високих підборах, ходулі.

Актори і хор з'являлися у розкішному традиційному одязі — *хітонах* і *хламидах*. Певний колір хламиди (плаща) визначав відповідну соціальну приналежність персонажу, його вік і стать. До

акторів висувалися високі вимоги: вони повинні були мати гучний голос, чітко декламувати, вміти співати, танцювати, грати на музичних інструментах. Особлива увага приділялася рухам і жестам, завжди повільним і урочистим. І хореги, і актори, і хоревти під час підготовки до вистав звільнялися від військової служби. Суддями на драматичних змаганнях були виборні особи. Для драматургів-переможців були встановлені 3 нагороди, а хорег мав право встановлювати (власним коштом) собі пам'ятник на ознаменування перемоги.



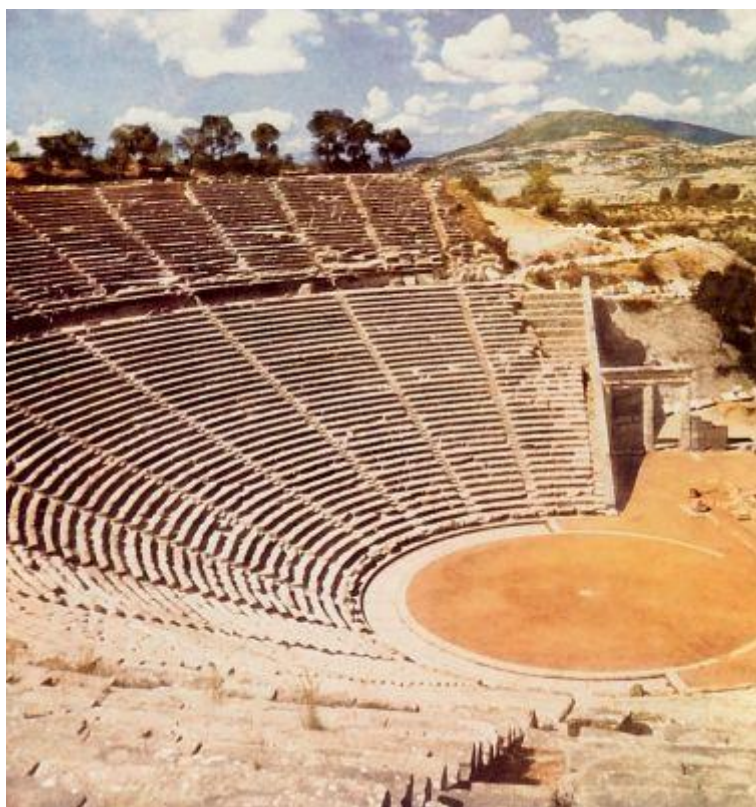
Актори з масками

Результати змагань вносилися в спеціальні протоколи – *дидаскалії*, що зберігалися в державних архівах.

Перед початком вистави приносили жертви Діонісу й відбувалося “очищення” глядачів. Цьому передувала низка церемоній, якими підкреслювалася могутність Афін, під час яких нагороджувалися громадяни, які чимось відзначилися перед державою.

Споруда класичного грецького театру складалася із трьох частин, що вдосконалювалися упродовж всього V ст. до н.е.

Перша частина — *театрон* — місце для глядачів — була розташована на схилах пагорба. Місця, розміщені концентрично, вирубувалися прямо в скелі або виривалися в землі і застелялися дерев'яними дошками (пізніше – кам'яними або мармуровими плитами). Спочатку театр працював лише на свята Діоніса, потім його використовували й для інших потреб. Це були величезні споруди, так, театр в Афінах уміщував до 20 тис. глядачів, а у Мегалополі — 44 тисячі, в Епідаврі – 150 тисяч.



*Театр в Епідаврї. Друга половина 4 ст. до н.е.
Міг вмістити близько 150 000 глядачів*

Друга частина — *орхестра* — місце для трагічного хору. Спочатку хор нараховував 12, а потім 15 хоревтів разом із корифеєм. Орхестра була круглою, пізніше – підковоподібною втрамбованою площадкою, що майже доходила до першого ряду місць для глядачів, і відділена від них невисокою мармуровою балюстрадою.

Хор водночас і співав, і танцював. На початковій стадії розвитку трагедії він відіграв надзвичайно велику роль — був

колективним актором, його пісні займали значну частину дійства, до того ж партії хору відображали думку автора й демосу.

Третя частина — *скене* і *проскеній*. Сkene містилася у задній частині орхестри, вона була єдиною в театрі закритою кам'яною будівлею, фасад якої, повернутий до глядачів, мав вигляд палацу, оздобленого колонами, скульптурами та прикрасами. Фасадна частина скене, коли цього вимагала дія, була і декорацією.



Проскеній

Проскеній знаходився перед скене. Це була площадка, на якій грали актори. Декорації встановлювалися пересувні, а в пізніші часи, щоб показати місце дії трагедії, застосовували *періакти* — високі тригранні призми, що легко оберталися; на кожній з поверхонь були намальовані певні пейзажі.

Структура і проблематика давньогрецької трагедії

Головними героями в трагедіях були боги та міфологічні герої. Особливістю еллінських богів було те, що стародавні греки створили їх за образом і подобою людей, наділили всіма людськими якостями, почуттями і навіть вадами. У самому характері еллінів прагнення до самопізнання було значно глибшим, ніж у 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 відношення до міфологічного матеріалу не було застиглим і незмінним упродовж усієї історії розвитку античної трагедії. Хронологічно послідовне відношення до міфу у трьох давньогрецьких трагіків Есхіла, Софокла й Еврипіда підтверджує цю тенденцію: *Есхіл*, батько давньогрецької трагедії, прямо запозичував міфи, а *Софокл* дозволяв собі переосмислювати міфологічний зміст. Що ж до *Еврипіда*, то для його творчості характерною буде критика міфів. Таким чином, в 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 і його активна роль у розвитку дії.

Трагедія складалася із таких елементів: *пролог, парод, епісодій, стасим, комос, ексод*. Ці частини трагедії чітко простежуються у творах Есхіла, Софокла та Еврипіда.

Основи теорії драми були закладені в творі Аристотеля "Поетика", де вчений розглядав питання походження драми, і трагедії зокрема. Трагедія, на його думку, "є відтворенням дії серйозної і закінченої, [що має певну величину, мову, яка дає насолоду], відтворення дією, а не розповіддю (на відміну від епосу), за допомогою жалю і страху досягає афекту".

У структурі трагедії Аристотель розрізняє таких *шість обов'язкових елементів*, як фабула, характери, думки, словесне

вираження, музикальна композиція, сценічна обстановка. Найважливішим серед них учений вважав фабулу — “початок і ніби душу трагедії”. Аристотель обґрунтовує вчення про катарсис (очищення), що тісно пов’язується з його поглядами на високе суспільне й естетичне значення мистецтва й літератури, на їхню активну роль у громадському житті. Аристотель вважав, що художній твір, і передовсім трагедія, викликаючи певні почуття (жаль, страх), примушує вболівати за чуже горе – це і призводить очищення людської душі.

СТРУКТУРА КЛАСИЧНОЇ ТРАГЕДІЇ

| Елемент | Зміст |
|-----------------|---|
| <i>Пролог</i> | відбувався діалог двох акторів, у якому глядачам нагадувався зміст міфу, що лежав в основі твору. Пролог відбувався до появи хору |
| <i>Парод</i> | пісня, що звучить після з’яви хору |
| <i>Епісодій</i> | діалогічна частина трагедії, у якій разом із акторами брали участь і корифей, і окремі хоревти |
| <i>Стасим</i> | урочиста пісня хору, яка виконувалася ним стоячи на орхестрі |
| <i>Комос</i> | пісня-плач, адже трагедія завжди закінчувалася або смертю героя, або новими нещастями для нього. Комос звучав у момент драматичної розв’язки. Виконувався хором разом з актором |
| <i>Ексод</i> | заклучна пісня хору |

У Новому час вчення про катарсис викликало чимало тлумачень, які можна звести до двох основних напрямів. Одні (Лессінг, Гегель) тлумачили катарсис у моральному розумінні — “трагедія ошляхетнює почуття”, а друге тлумачення (Бернайс) шукає походження вчення про катарсис у медичній сфері, де суть катарсису полягає в збудженні афектів з метою їхнього розрядження. “Катарсис” Аристотеля близький до “медичного” тлумачення.

Етапи розвитку давньогрецької трагедії

З іменами трьох великих давньогрецьких трагіків Есхіла, Софокла й Еврипіда пов'язують три етапи розвитку античної трагедії.

Есхіл (525 р. до н.е. — 456 р. до н. е.) — *“батько давньогрецької трагедії”*, драматург епохи становлення афінської рабовласницької демократії. Його творча спадщина складається з 70 трагедій і 20 сатиричних драм. До нас дійшло 7 трагедій (“Прохачки”, “Перси”, “Семеро проти Фів”, трилогія “Орестея”: “Агамемнон”, “Хоефори”, “Евменіди” і одна трагедія з трилогії про Прометея “Прометей закутий”) і понад 400 фрагментів. У драматичних змаганнях Есхіл перемагав 13 разів, а за іншими даними — 28.

Проблематика його трагедій: *“людина і світ”, моральний обов'язок людини перед державою, провина і відповідальність*. Трагедії Есхіла засвідчують високий громадянський і релігійний пафос. У творах Есхіла явний авторський інтерес до долі роду, а не до долі окремої людини.

Ранні твори Есхіла — *“Прохачки”, “Перси”, “Семеро проти Фів”*. Їхня тематико-ідейна єдність полягає у почутті патріотизму, прославленні афінської демократії. Для ранніх творів драматурга характерна прямолінійність морального конфлікту, суттєва роль хору, співвіднесеність пропорцій трагедії, що тяжіють до основного ядра.

Апологією Афін і світового правопорядку стала трилогія *“Орестея”* (“Агамемнон”, “Хоефори”, “Евменіди”). В її основі лежить міф про родове прокляття родини царя Агамемнона. Есхіл переробив міфічний сюжет і дав тлумачення давнього 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, вперше опрацював Гесіод, Прометей — бог вогню.

У 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 у Есхіла є уособленням поступальної ходи суспільства, яскравим виявом людської цивілізації.

Титан Прометей (тобто божество старшого покоління), дарує 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 дівчини Іо про майбутню загибель громовержця від руки ще ненародженого, але могутнішого сина, змушують царя богів і людей вдатися до вмовлянь і погроз. Його вірний посланець Гермес погрожує титанові, змушуючи відкрити таємницю, але Прометей мовчить. Розгніваний Зевс 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 і 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” і “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, йдеться 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 вчинок і навіть пишається ним. В усіх цих обставинах упізнаються зародки ціннісних орієнтацій, притаманних європейській культурі: цінність власного рішення й осмисленого вчинку, готовність взяти на себе відповідальність. Ці принципи лежатимуть в основі принципу індивідуалізму, сповідуваного західноєвропейськими поетами-романтиками. Невипадково до образу Прометея в літературі Нового часу зверталися Гете, Байрон, 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).

Проблему свідомого прийняття рішення Есхіл піднімає 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 незначним змістом хороших партій. Драматургія п'єси слабка. Єдиний жанр, чудово представлений в 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 і епічних елементів;

Есхіл вперше ввів *прийом контрасту*, який пізніше був розвинений Софоклом і Еврипідом; *прийом трагічної іронії*; *формулу “трагічного мовчання”*.

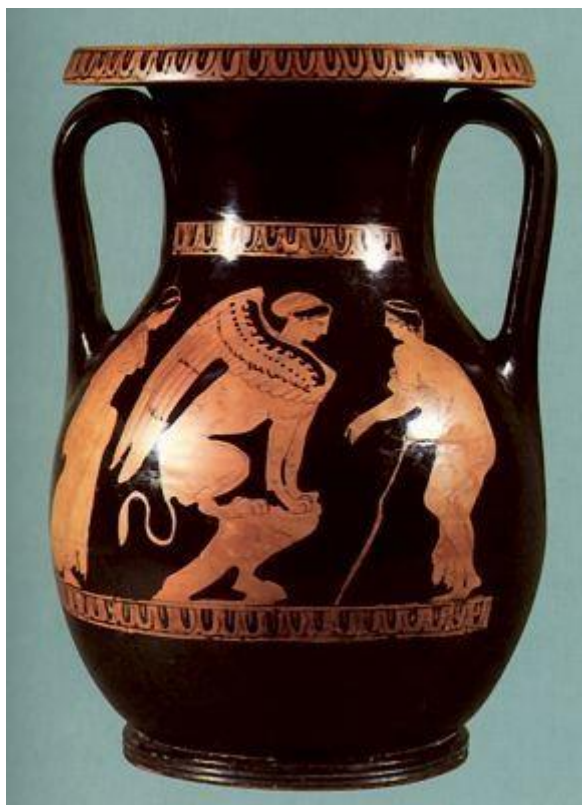
Сценічні нововведення Есхіла: введення другого актора, використання розкішних костюмів, масок, котурнів та різного роду сценічної обстановки. Есхіл досить часто використовував танці і навіть сам складав до них рухи.

Софокл (496 р. до н.е. — 406 р. до н.е.) — драматург епохи розквіту афінської рабовласницької демократії і початку її розкладу. Народився в Колоні, біля Афіні. Одержав хорошу освіту. У молоді роки був соратником вождя землеробської партії Кімона, потім – другом Перікла, який очолював Афіни упродовж 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 полісу. Упродовж всього життя створив більше 100 трагедій і 18 разів отримував перемоги. До нас дійшло 7 його п'єс – “Цар Едіп”, “Едіп в Колоні”, “Антигона”, “Електра”, “Аякс”, “Філоктет”, “Трахінянка”.

Основна проблематика трагедій Софокла: “людина і суспільство”. Софокл піднімає питання ставлення до релігії, розглядає вільні вчинки героїв, що приводять до виконання громадянського й морального обов’язку і разом з тим волі богів. Для Софокла характерне “олюднення” трагедії, зосередження уваги на долі окремого героя, посилення інтересу до людської особистості. У драматурга люди зображуються, за свідченням Аристотеля, такими, “якими вони повинні бути”.

Кращі з трагедій Софокла засновані на фіванському циклі міфів — “Цар Едіп”, “Едіп в Колоні”, “Антигона”. Ці твори належать до того композиційного типу, що його можна назвати монодрамою: увага у творах зосереджена на головному героєві, який мусить приймати й обстоювати важливе рішення.



Едіп і Сфінкс

В основі трагедії “Цар Едіп” 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'ясовується, 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 одержав трон і руку цариці-вдови, своєї матері. Коли все це виявилось, Едіп доходить висновку, 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”.

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 всього народу. Тому трагічному фатумові цар Едіп протиставляє свій закон, свою волю, здійснюючи над собою самосуд. Так у боротьбі з фатумом формується одна з фундаментальних цінностей європейської культури – гуманність. Неспроможний змінити фатум, Едіп виявляє свою волю у тому, що сам обирає для себе страждання і цим актом стає на один рівень із долею. Особистість повністю усвідомлює себе, свої сили і значення лише в момент катастрофи. Торжество фатуму в міфі перетворюється в трагедії Софокла на торжество особистості. Страждання персонажа виступають як міра його вільної волі, внутрішньої переконаності.

Трагедія Софокла має важливе естетичне значення й нормативність для античної класичної трагедії. Драматург порушує питання про неоднозначність істини й вводить у жанр трагедії *мотив трагічного незнання*, який у подальшій світовій драматургії

розроблятиметься неодноразово. З мотивом незнання тісно пов'язана *трагічна іронія*. Суть її полягає у розбіжності людських намірів і об'єктивного смислу викликаних ними подій. Іронія полягає 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.

Як і “Цар Едіп”, трагедія Софокла “*Антигона*” 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 наругу – означало завинити перед небіжчиком, родом, богами. Уже в “Іліаді” Гомера знуцання над небіжчиком, наприклад, Ахілла над тілом Гектора, навіть якщо це мертвий ворог, називається недостойною справою. Героїня трагедії Софокла Антигона свідомо нехтує небезпекою і здійснює поховання брата, бо захищає одвічні, “божественні”, хоч і неписані, закони.

Проблеми, порушені в творі, широко обговорювалися сучасниками Софокла. Так, наприклад, Перикл у промові, виголошеній під час похорону афінських воїнів, полеглих на початку Пелопоннеської війни (промову переказав історик Фулідід), згадує про “неписані закони”. За словами Перикла, “вони 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 й суспільству. І позиція Креонта, що виступає як мудрий державний муж, і Антигони, що постає як

любляча сестра, однаково бездоганні з погляду моралі, яку кожний з них представляє. Трагізм у тому, що ці протилежні моральні позиції неможливо узгодити між собою, тому покарані обоє – Антігона смертю, Креонт – смертю сина і дружини, самотністю. Причина катастрофи для обох персонажів полягає в ідеальних мотивах, якими вони керуються, і які, за іронією долі, приходять у неминуче зіткнення.

Власне трагічним образом у творі постає не Антігона, що вмирає спокійною і непохитною у своїй правоті, а Креонт, який не спроможний примирити у власній свідомості смерть близьких людей і свої державні ідеали, які спричинилися 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 і волі.

Особливості поетики трагедій Софокла:

- закінчена самотійність трагедій в 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;
- нового значення набуває агон (суперечка), коли виявляються несумісні, але рівноцінні моральні чи світоглядні позиції;
- роль хору як вираження суспільної думки і збільшення кількості учасників трагедійного хору з 12 до 15 хоревтів;
- використання прийому ретроспекції;
- роль трагічної іронії в структурі трагедії.

Трагедії Софокла відзначаються багато проблемністю, динамічністю й майстерністю діалогів. Мова трагедій вже не така велична, як в Есхіла: вона втратила пафос, позбавлена архаїчних виразів і стала значно простішою. Проте мова персонажів не стала 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 персонажів Софокла – яскравість,

афористичність і 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 у житті”, “Ми вболіваємо завжди тільки за себе”).

Продовжуючи справу Есхіла, Софокл вніс низку подальших вдосконалень у трагедію, що засвідчило значний крок уперед у розвитку трагедійного жанру. Про Софокла кажуть, що 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, як правило, 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 і суперечлива, а твори відбивають не тільки розквіт, але й кризу полісної системи, що в майбутньому закінчиться загибеллю афінської демократії.

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

У драматургії Еврипіда відображені його *політичні* (антиспартанські тенденції, орієнтація на вільних трудівників як основу полісу), *релігійні* (критика олімпійських богів), *етико-естетичні* (постановка проблеми становища жінки в афінському суспільстві) погляди.

Усього Еврипід написав 90 творів, до нас дійшло 17 трагедій (“Алкеста”, “Медея”, “Геракліди”, “Іполіт”, “Геракл”, “Гекуба”, “Андромаха”, “Прохачки”, “Іон”, “Троянки”, “Електора”, “Іфігенія в Авліді”, “Єлена”, “Фінікіянки”, “Орест”, “Вакханки”, “Іфігенія в Тавриді”; 18-ий твір – трагедія “Рес” – приписувався Еврипіді помилково) і сатирівська драма “Кіклоп”. Перемогу в драматичних агонах драматург одержував лише 5 разів, остання із них – за постановку “Вакханок” і “Іфігенію в Авліді” — посмертно. Неоцінений за життя, вже в III ст. до н.е., а потім і в епоху еллінізму та римських завоювань Еврипід став найпопулярнішим із трьох класиків грецької трагедії.

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

Специфіка трагедійної естетики Еврипіда полягала в зображенні людей “такими, якими вони є”, із сумнівами, недоліками, пристрастями. Драматург мотивує дії людини її прагненнями, бажаннями. У його драмах любовна колізія перетворюється в основу трагічного дійства. Характерним для творчості Еврипіда є звернення до так званої “жіночої” тематики. Увага до сильних жіночих характерів виявляється повною мірою у “*Медей*”, найвидатнішій трагедії Еврипіда.

В основі трагедії фрагмент циклу міфів про аргонавтів і їхнього ватажка Ясона. Але міф розкривається у 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, Ясон закохується в іншу жінку, царівну Главку, хоче з нею одружитися, а Медей наказує покинути місто і 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, Еврипід обирає 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 Еврипіда 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 Медеї, яка, на його думку, мала б радіти за своїх синів, бо коли він



Медея

одружитися з Главкою, то вони перестануть бути метеками (метеки – мешканці Афін, що були народжені у шлюбі з громадянином іншого полісу, 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 і обирає шлях помсти. Вона отрує Главку, разом із нею гине її батько. А

наостанок Медея 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 засуджував. З погляду культового дійства це було неприпустимо. Проте саме в цьому й полягало *психологічне новаторство драматурга* – у переконливому розкритті неоднозначності і суперечливості почуттів. Кульмінацією трагедії став знаменитий монолог Медеї в останньому епісоді. На відміну від раціонально-оповідного монологу Прометея в трагедії Есхіла, він має *лірико-експресивний характер*. Важливо відзначити, що, на протигагу героям Есхіла, зокрема Орестові в трилогії “Орестея”, який приймає рішення з підказки богів, Медея змушена сама все вирішувати і діяти. У цьому виявився *антропоцентризм Еврипіда, його індивідуалізм*.

Отже, доля Медеї, її вчинки відбивають засудження поетом софістичної теорії “Людина – мірило всіх речей”, адже Медея, всупереч нормам полісної етики, іде на злочин. Водночас як тонкий психолог, Еврипід показав глибоку внутрішню боротьбу обов’язку та пристрасті, зацентрував увагу на проблемі нерівноправного становища жінки у тогочасному суспільстві.

Вихід за межі класичної трагедії спостерігаємо в трагедії “Іфігенія в Авліді”: Еврипід зображує розвиток характерів; внутрішній перелом і боротьбу почуттів. У творі поступове наростання напруги в розвитку дії; введення нових дійових осіб. Сімейно-побутові драми Еврипіда “Іон”, “Єлена” – попередниці античної побутової комедії.

Отже, *основна проблематика* трагедій Еврипіда – критичне осмислення філософської тези Протагора “Людина – мірило всіх речей”. Центральним у творах Еврипіда є *конфлікт між суспільним і особистим, обов’язком і почуттям, пристрастю у житті людини*. У творах “Медея”, “Іфігенія в Авліді” подається подвійне вирішення цього конфлікту. Еврипід також протестував проти загарбницьких війн, критикував релігійні традиції, проводив ідею гуманного ставлення до людей.

Особливості поетики трагедій Еврипіда:

- зниження ролі хору як дійової особи;
- скорочення об'єму 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 Еврипіда 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 і щасливий фінал. Нових якостей набуває конфлікт — це конфлікт психологічний. Еврипід по-новому трактує міф, нерідко критикуючи його. Таким чином, у своїх трагедіях драматург ставив і розв'язував з прогресивних позицій ряд актуальних питань свого часу — питання про обов'язок і особисте щастя, про роль держави і її закони.

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

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

Глосарій

агон – нестримне прагнення до будь-яких змагань у всіх сферах життя;

антропоцентризм – філософський принцип, згідно з яким, людина є центром Всесвіту і найвищою метою всіх подій, що відбуваються у світі;

- архонт** – вища службова особа в давньогрецьких полісах;
дидаскал – учитель, який готував хор до проведення дифірамбічної чи драматичної вистави з музикою і танцями;
корифей – заспівувач хору;
орхестра – площадка, де розміщався хор;
парод – 1) прохід між місцями театру; 2) структурний елемент трагедії: партія хору, який виходить на орхестру;
проскеній – площадка, на якій грали актори;
протагоніст – актор, виконавець головних ролей в античному театрі;
хорег – громадянин, що готував (спонсорував) хор до драматичних змагань;
хоревт – учасник хору.

Питання для контролю:

- Назвати елементи свят на честь Дафніса, які зіграли роль основоположних для жанру трагедії*
Пояснити зв'язок античної трагедії з міфологією
Визначити роль, яку відігравав театр у житті давнього грека
Назвати учасників підготовки й проведення драматичних агонів
Визначити основні частини театру
Сформулювати функції хору в давньогрецькій трагедії
Назвати елементи структури класичної трагедії
Пояснити, що таке катарсис
Обґрунтувати, чому Есхіла називають “батьком трагедії”
Пояснити вислів: “Софокл опустив трагедію з небес на землю”
Довести, у чому полягає новаторство Евріпіда-драматурга

Література:

- Каллистов Д. Античный театр. — Л., 1970.
Апт С. Античная драма // Античная драма. — М., 1970.
Ярхо В. Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии. — М., 1978.
Бояджиев Г. От Софокла до Брехта за 40 театральных вечеров. — М., 1987.
История зарубежного театра: В 4-х т. — Т.1. — М., 1981.

ЖАНР ТРАГЕДІЇ В РИМСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

- Походження римської драми
 - Римський театр
 - Жанр трагедії в римській літературі
-

Походження римської драми

Аж до III ст. до н.е. Рим залишався замкнутою аристократичною республікою з консервативним патріархальним устроєм і розвинутою кастою жерців. Постійні загарбницькі війни зумовили войовничість і суворість характеру римського народу. Це, а також загальна культурна відсталість Риму в порівнянні з Грецією були причиною того, що навіть у час свого найбільшого розквіту театр у Римі не відігравав тієї суспільної ролі, яка йому належала у Греції.

Витоки римського театру і драми, як і грецького, лежать в обрядових іграх, багатих карнавальними елементами: так, під час Сатурналій, свята на честь італійського божества Сатурна, відбувалося своєрідне *перевертання* звичних суспільних відносин: пани на час свята ставали “рабами”, а раби – “панами”.

Одним із джерел римського театру і драми були обряди, що виконувалися під час сільських свят збору урожаю. На цих святах виконували веселі пісні, нерідко грубого змісту – *фесценіни*, аналог грецьких фалічних пісень. Як і в Греції, при цьому виступали два пів-хори, що обмінювалися жартами, дошкульними репліками. Фесценіни, що зародились ще при родовому ладі, побутували і в наступні століття, і в них, за свідченням Горація, знаходила своє відображення соціальна боротьба між патриціями і плебеями.

Окрім фесценін, існували різні форми примітивних видовищ – *сатура*, *ателана*, *мім*.

Сатури (у перекладі – “суміш”) – це драматичні сценки побутового та комічного характеру, що включали діалог, спів, музику, танці, тобто музикальний елемент грав у них досить суттєву роль. Основою для сатур послужили мімічні танці етруських танцюристів.

Ателана – вид ранніх драматичних вистав, що мав традиційних комічних персонажів: Макк (молодий дурень,

ненажера і бабій), Букк (хвальковитий дурень), Папп (старий дурень, звідник) і Доссен (учений дурень, горбань). Це майбутні персонажі італійської комедії масок, які мандруватимуть із п'єси в п'єси, а характери залишатимуться незмінними. У римській ателані не було "твердого" змісту, що у свою чергу відкривало широкий простір для імпровізації.

До народної драми близький і *мім*. Як і в Греції, мім відтворював сценки з народного побуту, а іноді пародіював міфи, виводячи у комічному вигляді богів і героїв.

Таким чином, в Римі існували майже ті самі обрядові ігри, що і в Греції. Але далі слабких зачатків драми розвиток народної драми не пішов. Жанри ранніх драматичних вистав (ателана, сатура, мім) були запозичені римлянами у сусідніх племен, що пояснюється консервативним характером життя римлян і потужним опором жерців. Тому в Римі не склалося самостійної багатой поетичними образами міфології, яка в Греції служила "грунтом і арсеналом" мистецтва, в тому числі й драми.

Римляни взяли літературну драму в готовому вигляді у греків і переклали її латинською мовою, підігнавши її до своїх понять і смаків. Це зумовлено історичними обставинами того часу: завоювання південноіталійських міст, що були своєрідною скарбницею грецької культури, не пройшло безслідно для римлян; зростає інтерес до всього грецького – мови, літератури, мистецтва.

Римський театр

Театральні жанри в Римі, не пов'язані, як у Греції, із релігією і культом, ніколи не користувалися такою повагою, як епос. Театр незмінно розглядався як засіб розваг. Постійного театального приміщення у Римі не було до 54 р. до н.е.

Перші римські театри будувалися за елліністичними зразками, запозиченими римлянами в Південній Італії і на Сицилії, проте вони *відрізняються від грецьких* деякими суттєвими особливостями. Вистави відбувалися на тимчасових дерев'яних помостах із низькою і широкою сценою: вже це вказує на те, що римський театр наслідував не міський елліністичний театр з високою і вузькою сценою, а народні балагани Великої Греції та Італії.

У римській драмі не було хору, тому зникла необхідність в *орхестрі*. Від орхестри залишилося лише півколо, яке займали глядачі.

Спочатку театри в Римі були настільки малими, що *відпала потреба у масках*, і міміку акторів було видно всім. Лише в I ст. до н.е. з розширенням театрального приміщення маска була введена у вжиток.

Підвищення для гри акторів – *проскеній* (лат. *пульпітум*) – із самого початку існував у римському театрі, його зображення можна знайти на давньоіталійських вазах. Ця площадка була трохи нижчою, ніж проскеній елліністичних театрів.

Скене, яка в грецькому театрі виконувала роль декоративного фону, збереглася і в римському, але стала значно вищою (нерідко навіть мала три поверхи) і була розкішно прикрашена мармуровими колонами й нішами, у яких стояли скульптури. У римському театрі була й *завіса*.

Римляни були талановитими архітекторами й інженерами, які внесли багато нового в античну техніку й архітектуру. Так, введення в будівництво арки дало змогу римлянам будувати театри не тільки на схилах пагорбів (як це робили греки), але й на рівнинах.

Римський театр оточував *портик* (крита галерея), який виконував функції своєрідного фойє.

В епоху республіки театральні вистави у Римі відбувалися під час свят і були первісно пов'язані з релігійними церемоніями. Найдавнішими були свята на честь Юпітера (Зевса) – так звані Римські, або Великі ігри, які проходили у вересні. Вистави, які ставилися на цих святах, влаштовувалися передовсім для розваг і вшановування богів, з релігійною і культовою метою.

Драми, на зразок грецьких, були введені пізніше – перша трагедія була поставлена у 240 р. до н. е. Потім поступово збільшилося число свят, під час яких вони ставилися: Плебейські, Аполлонові ігри, свята на честь Флори і Церери, Мегалізійські ігри на честь Кібели.

Влаштуванням театральних вистав в епоху республіки займалися *еділи* – виборні службові особи. Еділи наймали трупу переважно з 5 чоловік на чолі з *антрепренером*. Антрепренеру доручалася не тільки організація вистави, він повинен був купити

п'єсу в автора і її поставити. Як і в Афінах, п'єси йшли щоразу нові, лише з кінця II ст. до н.е. в практику ввійшло поновлення старих, які стали класичними, п'єс. Римські сценічні ігри, принаймні, у часи Плавта і Теренція, не мали характеру поетичних змагань, але труппа акторів, які відзначилися, одержувала від магістрату премію. Залежало це значною мірою від того, як глядачі приймали виставу.

Соціальне становище *акторів* було невисоким. Переважно акторами були неповноправні громадяни, вільновідпущені, а нерідко й *раби*. Для римського громадянина акторське ремесло вважалося “безчестям”; йому дозволялася аматорська гра в ателані, але акторство, як професія, супроводжувалося позбавленням багатьох громадянських прав. І в трагедіях, і в комедіях грали виключно чоловіки. *Жінки*, як і грецькому театрі, могли брати участь лише в *низових видовищах (мімах і пантомімах)*.

В епоху імперії трагедії і комедії ставилися рідко, на зміну їм прийшла *пантоміма*, яка нагадувала сучасний балет, а також різноманітні виступи декламаторів, співців, музикантів і танцюристів.

Римські постановки відрізнялися і своєю *будовою*. Так, у трагедії роль хору була зведена до мінімуму (тоді як у комедії хор було виключено навіть із антрактів), замість нього в драму широко вводилися сольні арії – кантики. Якщо актор не мав вокальних даних, на сцену поряд із ним виходив спеціальний співак. Разом із цим у римській драмі були розширені сцени, які виконувалися речитативом довгими віршами під акомпанемент флейти. Таким чином, *канву римської драми складало чергування кантиків, діалогів і речитативів*. Загалом роль музики у драмі посилилася настільки, що римські трагедії нагадували за формою оперу XVIII ст., а комедії – оперету. Частково це було зумовлено посиленням монодичного елемента в пізній грецькій трагедії у Еврипіда і в елліністичному мімі, на які орієнтувалися римські автори, частково – роллю пісні й танцю в італійському драматичному фольклорі.

На характер римської драматургії впливала не лише недосконалість техніки, а й *непідготовленість публіки*. Дається взнаки недостатній розвиток міфології. Тому сюжети грецької трагедії і комедії були для римського глядача матеріалом незнайомим і незвичним, і щоб вони (сюжети) викликали відповідну реакцію, сум і сміх, трагізм і комізм грецьких зразків

треба було перебільшувати, утриувати. Унаслідок цього *римські трагедії більш патетичні, а комедії – більш комічні, ніж грецькі*. Це підсилювалося і тим, що світ грецьких драм сприймався римлянами, як далека екзотика, нереальність. Тому й елліністична комедія – “дзеркало життя” – перетворювалася в гротескне блазнювання. Наприклад, у комедії Плавта “Віслюки” раб їздить по сцені верхи на приниженому господареві.

Не лише тло, а й дія п'єс сприймалася римською публікою по-іншому. У грецькій трагедії фінал міфу був відомий публіці наперед і цікавість до п'єси підтримувалася трагічною іронією деталей. Аналогічно і в грецькій комедії зміст п'єси повідомлявся в попереджувальному діалозі, щоб увага глядачів була зосереджена на “комічній іронії” окремих поворотів дії. У Римі ситуація була іншою. *Римський трагик не розраховував на обізнаність публіки зі сюжетом міфу і тому дія п'єси будувалася не на деталях, а на напруженому чеканні фіналу*. Так само і римські комедіографи частіше користувалися прийомом комічної несподіванки. Плавт ще користувався попереджувальним прологом, а Теренцій вже повністю відмовився від звичаю наперед переказувати сюжет, будуючи дію на чеканні комічної несподіванки, а пролог використовує для розмови з публікою на літературно-полемічні теми.

При виборі тем і сюжетів також доводилося рахуватися зі смаками публіки: підтримувати цікавість до грецьких жанрів відносно однорідним матеріалом. Тому *тематика римських трагедій більш однорідна, ніж грецьких*; а майже половина відомих сюжетів належить до циклу міфів про Троянську війну і долю Атридів – в пам'ять про легендарне походження римського народу, тоді як інші міфи використовувалися менше.

Римська трагедія наслідувала Еврпіда, а комедія – Менандра, тобто – Рим наслідував елліністичні смаки.

При вільному перекладі в римській драмі допускалась *контамінація* – перенесення сцен і мотивів з інших п'єс у сюжет перекладного твору. Особливого поширення цей прийом набув у творчості поета Гнея Невія.

Отже, грецька драма на римській сцені пережила ряд змін, які перетворили класичну трагедію в мелодраму. Але ці зміни були

корисні для розвитку європейської літератури, адже саме римська драма стала зразком для новоєвропейських трагіків.

Жанр трагедії в римській літературі

Родоначальником римської драматургії, першим автором театрального репертуару був грек **Лівій Андронік**. Він був і першим європейським письменником-перекладачем: для потреб своєї школи він переклав латиною “Одіссею” Гомера і цілу низку давньогрецьких трагедій. Лівій Андронік власне не перекладав, а переробляв давньогрецькі класичні твори на догоду римським смакам, дозволяючи собі всілякі зміни, пропуски й додатки, з метою максимального наближення грецьких текстів до уподобань і потреб римлян. Драматург написав 14 трагедій і 3 комедії, і саме його постановки дали перший поштовх розвитку римського театру.

Першим самобутнім римським комедіографом і трагіком-драматургом слід вважати **Гнея Невія**. Його різножанрова діяльність – сатури, драми, епічні поеми – відзначалися самостійністю і в художньому, і в ідейному відношенні.

Гнею Невію, одному з перших, належить ряд нововведень у римській драматургії. На початку своєї творчої діяльності він писав трагедії за грецьким зразком, використовуючи троянський цикл міфів. Згодом став автором *протекстів* – трагедій на сюжети із римської історії і сучасних йому подій. Загалом за змістом трагедій-протексти поділялися на дві групи: трагедії про напівлегендарне минуле Риму (“Ромул” Невія, “Брут” Акція); інсценування недавніх римських перемог (“Кластидій” Невія, “Амбранія” Квінта Еннія) для тріумфальних або похоронних ігор. Але таких трагедій-протекст було небагато.

Свої протексти Гней Невій писав під впливом александрійської драматургії на історичні теми. Його твори сповнені прямих і сміливих відгуків на явища сучасного життя, відвертих натяків щодо поведінки знатних і впливових осіб. Такі тенденції не відповідали принципам римського життя, тож драматург зазнав переслідувань і помер у вигнанні.

Зробив свій внесок у розвиток ранньої римської драматургії і **Квінт Енній**, автор згадуваної епопеї “Аннали”. У своїх численних трагедіях (до нас дійшли 22 назви) Енній переробляв на римський лад п’єси Еврипіда і Менандра.

Отже, у римській трагедії не могли підніматися у всій гостроті й складності політичні, релігійно-філософські й моральні проблеми, що вирішувалися грецькою трагедією. Рим III – II ст. до н.е. і Греція V ст. до н.е. – різні за своїм соціально-політичним устроєм і культурним рівнем. Тому римським авторам доводилося досить активно переробляти сюжети грецьких творів. Переробка йшла по лінії насичення трагедії подіями, ускладненості й заплутаності самої драматичної дії, посиленням зовнішньої патетики, власне видовищного боку трагедії. Драматурги намагалися також надати римського характеру деяким епізодам грецьких трагедій, а характерам героїв – суто римських рис.

Роль хору в римській трагедії значно зменшилася у порівнянні з грецькою. Хорові партії перекладалися в монодії і дуети акторів. Як і грецька, римська трагедія писалася віршами.

Не дивлячись на спроби драматургів прилаштувати грецьку трагедію до римських смаків, вона виявилася заскладною за змістом для значної частини римської публіки. Простий народ у Римі з більшим задоволенням дивився комедії: вони були ближчими до життя і тому зрозумілішими.

Відомим римським драматургом був **Луцій Анней Сенека** (бл. 4 р. до н.е. – 65 р. н.е.). У літературній спадщині Сенеки 9 трагедій: “Несамовитий Геркулес”, “Троянки”, “Медея”, “Федра”, “Едіп”, “Агамемнон”, “Фіест”, “Геркулес на Еті”, “Фінікіянки”. Його трагедії мали виняткове значення в процесі становлення європейської драматургії Нового часу, оскільки упродовж тривалого часу всі уявлення про античну трагедію базувалися власне на п’єсах Сенеки. Великі творіння Есхіла, Софокла та Еврипіда було “відкрито” значно пізніше. Проте говорити про новаторство Сенеки в цьому жанрі важко, адже він засвоїв досвід численних трагедійних драматургів, які вийшли на літературну арену після Еврипіда, але жодних відомостей про них немає.

Усі трагедії Сенеки витримано в декламаційному стилі, розрахованому, головним чином, на читання. Відомо, що декламаційний стиль був опанований ще грецькими елліністичними драматургами й поширювався в Римі з часів Августа; у цьому ж стилі було написано “Медею” Овідія, яка, щоправда, до нас не дійшла.

Трагедія в декламаційному стилі відзначалася особливим загостренням поведінки головних героїв, які перебувають у патологічному стані підвищених емоцій, навіть афектів; тяжінням до зображення прямих вад і страждань, виявів гніву й жорстокості; патетична декламація, поєднана з різними жестами та рухами тіла вочевидь переважає в них над дією і психологічною зумовленістю характерів.

Зовні трагедії Сенеки нічим не відрізняються від творів Софокла чи Еврипіда. Їх написано на ті самі міфологічні сюжети, у них спостерігається таке ж саме чергування монологів та діалогів з ліричними партіями хору, у діалогах беруть участь не більше, ніж три дійові особи тощо, але створювана античними авторами ідейно-естетична атмосфера зовсім інша.

Медея Еврипіда – це жінка-страдниця, велична трагічна постать, у Сенеки ж вона – злісна фурія, що мислить лише про помсту, форма якої неодмінно має перевершити усі попередні жорстокості, на які вона була здатна. На відміну від Еврипіда, Сенека не піднімає й не розв’язує у своїй “Медеї” жодних проблем і конфліктів, досягаючи трагічного враження лише комбінуванням страшних картин і патетичних монологів. Усе це характерне й для інших його п’єс.

Отже, як і в Давній Греції, театр у Римі був наймасовішим і найулюбленішим видом мистецтва; водночас він суттєво відрізнявся від грецького.

Глосарій

ателана – жанр народної комедії з постійними чотирма масками-персонажами; імпровізований фарс або водевіль;

контамінація – перенесення сцен і мотивів з інших п’єс у сюжет перекладного твору;

сатура – драматичні сценки побутового і комічного характеру, що включали і діалог, і спів, і музику, і танці, причому музичний елемент грав у них досить суттєву роль;

фесценіни – пісні жартівливо і сатиричного змісту, які виконувалися на Сатурналіях; аналог фалічних пісень.

Питання для контролю:

Назвати давньогрецького трагіка, твори якого стали зразком для наслідування римських драматургів

Дати визначення ателані

Пояснити, у чому полягає специфіка трагічного у римлян

Назвати типи трагедії-протексти

Визначити роль театру й драматургії в житті римлян

Література:

Каллистов Д. Античный театр. — Л., 1970.

Апт С. Античная драма // Античная драма. — М., 1970.

История зарубежного театра: В 4-х т. — Т.1. — М., 1981.

АНТИЧНА КОМЕДІЯ ДАВНЬОГРЕЦЬКА КОМЕДІЯ

- Походження давньогрецької комедії
 - Різновиди давньогрецької комедії. Проблематика і структура староаттичної комедії
 - Творчість Аристофана
 - Новоаттична комедія – комедія доби еллінізму. Комедіографія Менандра
-

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 Аристотеля, який виводив назву комедії від слова *comodia* — “*комос*” (“*весела процесія п'яних гуляк*”), тобто пісня учасників святкової сільської процесії, присвяченої прославленню животворних сил природи, і пов'язаної, як правило, з настанням зимового сонцевороту або весняного рівнодення (пізніше це стане улюбленим мотивом, що завершуватиме комічну дію — весільна процесія, любовна сценка або проходження комосу).

Аристотель 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 Аристотеля 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.



Комедіанти. Кінець VI 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 трагедійного – 24 хоревти).

Зазвичай сюжети будувалися таким чином, щоб “герой”, здобувши у “змаганні” перемогу над суперником, встановлював новий порядок, що перевертав з ніг на голову яку-небудь сторону звичних суспільних відносин, і тоді настає блаженне царство достатку з широким простором для їжі і любовних утіх. З відомих староаттичних комедій лише деякі відхиляються від цієї схеми, але й вони, крім обов’язкового “змагання”, завжди містять у тому чи іншому 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 або на вулицях, під час бенкетів або в перервах між змаганнями. Зміст мімів відзначався крайнім натуралізмом і був далеким від фантастики. У залежності від виконання міми розрізняли чоловічі та жіночі. Літературну форму мімам 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 занепала.

Фліаки — пародії на міфи, але зустрічалися і 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*.

Різновиди давньогрецької комедії. Проблематика і структура староаттичної комедії

Тільки в Аттиці комедія досягла повного розквіту. Тут вона, не без впливу трагедії, набула цілком розвинутої фабули і 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 Аристофана. Щодо середньоаттичної комедії, 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 Аристофана. Час появи новоаттичної комедії – доба еллінізму, в 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:

- староаттична комедія — комедія переважно *політична і викривальна*, що перетворила фольклорні глузливі пісні та ігри в знаряддя політичної сатири та 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 предметом 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, дотепним, сповненим несподіванок балаганом.

Зрозуміло, що в зв'язку зі специфічним змістом, староаттична комедія мала свою *структуру*, дещо відмінну від структури трагедії:

У *пролозі* дається роз'яснення змісту комедії і викладається фантастичний план героя.

Парод — перший виступ хору з лірико-драматичною піснею або декламацією, часто жива сценка, що супроводжується бійкою, у якій беруть участь і актори.

Чергування *епісодіїв і стасимів*.

Агон — змагання між дійовими особами, що складається з двох частин: у першій провідна роль належить тій стороні, що буде переможеною, у другій — переможцеві. Іншими словами – “Добре сміється той, хто сміється останній”. Обидві частини відкриваються симетрично одами хору.

Парабаса — звертання хору до публіки. Парабаса могла бути повна і неповна.

Знову ряд невеличких сцен, де чергуються епісодії і стасими.

Ексод — заключна пісня хору і процесія комосу.

Структурі комедії були підпорядковані і костюми дійових осіб, їхня строкатість і яскравість; постійна клоунада, нагромадження різної дрібної бутафорії. *Мова* комедії теж відзначалася специфікою: це грубий базарний жаргон, пересипаний лайками й нецензурними висловами.

СТРУКТУРА СТАРОАТТИЧНОЇ КОМЕДІЇ

| Елемент | Зміст |
|-----------------|--|
| <i>Пролог</i> | роз’яснення змісту комедії і виклад фантастичного плану героя |
| <i>Парод</i> | перший виступ хору з лірико-драматичною піснею або декламацією, нерідко жива сценка |
| <i>Епісодій</i> | діалогічна частина комедії |
| <i>Стасим</i> | пісня хору |
| <i>Агон</i> | змагання-суперечка між дійовими особами, яка складалася із двох частин, кожна із яких відкривалася одою хору |
| <i>Парабаса</i> | звертання хору до публіки |
| <i>Ексод</i> | заклучна пісня хору і процесія комосу |

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

Другу суттєву рису староаттичної комедії 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 й агітаційним жанром.

Творчість Аристофана

Найбільшого завершення староаттична комедія досягла у творчості *Аристофана* (445 р. до н.е. — 388 р. до н.е.) — *“батька комедії”*.

Комедіограф відмінно знав і міське життя, і сільським життям: був глибоко обізнаний із землеробським календарем, народними прикметами, породами птахів і сортами овочів тощо. Разом із цим Аристофан відзначався величезною освіченістю і знанням поем Гомера і Гесіода, старовинних застольних пісень, дифірамбів, трагедій сучасників. Підраховано, що тільки в комедіях, які повністю збереглися, містяться цитати із 46 трагедій Еврипіда, використаних в пародійному плані.

Драматургічний дебют Аристофана відбувся у 19-річному віці. З перших кроків комедіограф визначається як поет-громадянин, поет-публіцист. Усього Аристофан 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 Аристофана поділяють на три періоди:

Перший період (427 — 421 р. до н.е.) — творчість комедіографа носить виразний політичний характер, зі строгим дотриманням обрядово-хорового стилю. Твори цього періоду — “Ахарняни”, “Вершники”, “Хмари”, “Оси”, “Мир”, “П'яниці”, “Вавілоняни”. Основна риса цих комедій — антивоєнний характер і політична спрямованість.

Другий період (414 — 405 р. до н.е.). Цей період 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 р. до н.е. — 388 р. до н.е.) збігається у часі із крахом старої хліборобсько-ритуально-політичної комедії. Жанрово твори Аристофана наближуються до побутової комедії. Комедії третього періоду — “Жінки на народних зборах”, “Багатство”.

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

Проблематика творів Аристофана: 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 цим самим позбавляють державу гідних захисників. Аристофан також активно виступає *проти Пелопоннеської війни, переконує в перевагах мирного життя*. Війна зі Спартою виявила і загострила суперечності, що існували всередині афінської демократії. Питання *суспільних суперечностей та їхніх причин* Аристофан розв’язує у комедії **“Вершники”**.

Твір будується як нищівний сатиричний памфлет, спрямований проти керівника радикального крила афінської демократії Клеона. Водночас Аристофан поставив перед своїми сучасниками проблему більш широкого значення, ніж критика одного всемогутнього демагога: *проблему оцінки сучасного стану афінської демократії, взаємовідносин між народом і його керівником*.

У героях комедії — Нікієві і Демосфенові — глядач без особливих труднощів впізнавав 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. Тоді Аристофан сам виготовив маску і зіграв Клеона).

Комедія “Вершники” гостро політична і сатирична. Хор вершників символізує молодих аристократів, що підтримують нового фаворита Демоса Агоракріта-Ковбасника.

У комедії висміюються і віра у пророцтва й ворожіння, пародіюються міфічні пророцтва щодо возвеличення і падіння героїв (сцена з пророцтвом падіння 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). Заклучна трапеза — пародія на сучасні Аристофанові порядки.

Усі персонажі комедії — узагальнені образи, ідеологічно загострені й показані в карикатурному світлі.

Тема комедії **“Хмари”** — сутичка “старого” і “нового” світогляду, зокрема “старих” і “нових” засад виховання і 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 перевдягнуті 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 сатиричним образом вченого, хоча в дійсності філософ виступав проти софістів, але мав проте багато спільного з ними у формі викладу свого вчення. Саме цей твір Аристофана чимало зашкодив Сократові пізніше: “факти”, наведені в ньому, використовувалися на судовому процесі проти філософа.

У цій комедії наявні всі *ідеологічні та стилістичні особливості* Аристофанової 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 із сварок, суперечок і лайок, за якими немов би ховається автор.

У творі **“Жаби”** продемонстровані літературні уподобання Аристофана. Оскільки після смерті Софокла й Еврипіда афінська сцена залишилася без визнаних авторитетів, то бог театру Діоніс вирушає в Аїд, щоб повернути на землю свого улюбленця — Еврипіда. По дорозі у підземне царство з Діонісом відбувається цілий ряд кумедних пригод, а при переправі через підземну річку

його супроводжує своїм кумканням хор жаб, звідки й сама назва комедії. Прибувши до Аїду, бог театру стає арбітром на драматургічному змаганні між давно померлим Есхілом, якому давно належала слава першого серед трагіків, і Еврипідом, який тепер претендує на поетичний престол.

Агон у комедії перетворюється на своєрідну запеклу літературну суперечку. Об'єкт сатири — Еврипід, якого комедіограф зобразив як сентиментального, розманіженого й антипатріотично настроєного поета. Еврипідові Аристофан протиставив Есхіла — поета, на його думку, високої й героїчної моралі, серйозного й глибокого, і, крім того, справжнього патріота. Під час агону якого великі трагіки виконують арії зі своїх творів, із дотриманням притаманних кожному з них характерних рис змісту та стилю. Еврипід вважає своєю заслугою пробудження у 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 подібною точкою зору: він виходить із необхідності виховувати глядачів у дусі громадянської доблесті й патріотизму.

Комедія цікава і своєю антиміфологічною тенденцією. Так, бог театру Діоніс зображений тупим, боязким і жалюгідним.

У творі досить помітна прихильність Аристофана до строгих форм поезії, зневага до сучасної йому розбещеної міської культури, пародійне зображення всього “божественного” плану.

Отже, комедія аристофанівського типу *характеризується* різкою критикою мілітаризму, радикальної демократії. Автор засуджує міську цивілізацію взагалі, виступає проти софістичної освіти й критикує антропоморфну міфологію.

У кожній зі своїх комедій Аристофан проводить певну, чітку, абстрактну ідею, тож його твори — це не комедія інтриги; його цікавлять не людські дії, а *абстрактні ідеї*. Відповідно *стиль комедій* Аристофана — *класичний*: він ґрунтується не на психології, не на аналізі переживань чи картин побуту, а на зображенні абстрактно-типового в індивідуально-пластичній формі.

**“Новоаттична” комедія – комедія доби еллінізму.
Творчість Менандра**

На рубежі V – IV ст. до н.е. комедія аристофанівського типу поступається так званим середній і новій аттичній комедіям, які були вже не комедіями абстрактних типів і ідей, а *комедіями моралі та інтриги*.

Епоха еллінізму вимагала від комічних творів *аполітизму*, а також *психологічного та побутового*, не шаржованого *реалізму*. Усе це у повній мірі 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, комедійний жанр, що сформувався в добу еллінізму. Про післяАристофанівську комедію (як “середню”, так і “нову”) судили майже виключно за п’єсами римських наслідувачів – Плавта і Теренція, оскільки фрагменти грецьких комедій були досить незначними.

Майже до ХХ століття 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 час розкопок античного міста Афродітополя, у будинку знатного римського юриста знайшли ящик із юридичними документами імператорської епохи. Серед листків папірусу, якими були накриті 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 аналогіями до Плавта і, 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 древніх Афін. Але в сучасників комедіограф не користувався великим успіхом, його, як свого часу і Еврипіда, оцінили лише

після смерті. Разом із 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 і аж до кінця античності зачитувалося Менандром. Його досить високо цінував Плутарх: “ 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 їх на сцені” (“Порівняння Аристофана з Менандром” Плутарха).

Перші роки життя Менандра (342 – 292 рр. до н.е.) збіглися з останніми роками самостійності Афін. Особливе місце в середовищі освічених греків набуває у той час філософія: сюди спрямовується інтелектуальна енергія, що не має виходу в суспільній і політичній діяльності. Віра в олімпійських богів похитнулася і вимагає філософського осмислення таких понять, як необхідність, причинність, закономірність, а також нового вирішення етичних проблем.

Життя Менандра було тісно пов'язане з Аристотелем, 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 і крупний політичний та фінансовий діяч, поет одержує 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, не зважаючи на запрошення Птолемея, 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 і Менандра. За іншою легендою, на пропозицію жити по-царськи в одного із правителів азіатських провінцій Гликера відповіла: “Мені краще бути королевою Менандра, ніж володаркою Тарза”. Проживши майже 50 років, Менандр трагічно загинув – у 292 р. , втопився під час купання в Пірейській бухті.

Творча спадщина Менандра надзвичайно велика. Він автор більше 100 комедій, хоча отримав лише 8 нагород.

З погляду ідейного змісту комедії Менандра позначені *прогресивними гуманістичними поглядами поета щодо становища рабів, становища жінок у суспільстві, критичним відношенням автора до релігії, богів, до поняття долі*. У цьому відношенні Менандр продовжував прогресивні традиції поета-трагіка Еврипіда.

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 молодої людини;
- зазвичай другий мотив поєднувався з мотивом впізнавання дівчини батьками, які колись її втратили (підкинули);
- третій поширений сюжет – насилля над дівчиною, народження дитини, викликані цим непорозуміння, і врешті, впізнавання, весілля або примирення з насильником.

Зумовлені традиціями або мотивами народних казок і надзвичайно поширенні в драмі, ці сюжети й низка традиційних ходів, що супроводжували їх, зберігалися упродовж всієї античності.

На той час склались і *традиція постійних персонажів комедії*, склались її типи й оформилися маски, що нагадують персонажів ателани: хвальковитий і боягузливий воїн, спритний раб-авантюрист – помічник закоханого юнака, базіка і забіяка кухар, улесливий дармоїд.

Поряд з такими традиційними персонажами комедії дістають поширення *побутові маски* старих, юнаків, дівчат і жінок. Персонажі комедії нерідко характеризуються у зв'язку з типологічними дослідженнями перипатетиків. Маски комедії різнилися у відповідності за кольором волосся, зачіскою, розміром і кольором бороди, кольором обличчя, формою 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.

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 і одруження з нею. Але реалізація цього сюжету *відбувається незвичним шляхом*: юнак набагато більше, ніж за звичай в комедії, розповідає про свої почуття, він прагне вступити в законний шлюб, і дівчина, яку він 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, підкинутої 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 в людях і прагне самотності. Упродовж п'яти дій багатий землевласник Сострат намагається подолати опір впертого Кнемона і завоювати кохання його доньки. У цьому йому допомагає пасинок Кнемона Горгій.

Фінал, як і належить новоаттичній комедії, щасливий: Анемон дає згоду на одруження своєї доньки з 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 і Харісія*.

Дія цієї комедії виникає завдяки випадкові, що стався за кілька місяців до того. Багатий юнак Харісій на святі Фермополій вступив у зв'язок з 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 і марнує час із друзями і арфісткою (гетерою) Габротонон. Памфіла у розпачі підкидає дитину чужим людям. Спочатку дитя опиняється у раба Харісія, а потім у раба Харісієвого приятеля. Раби починають суперечку за речі, які були при дитині (а серед них, між іншим, загублений свого часу Харісієм на святі Фермополій перстень, який знайшла Памфіла). Третейським суддею обирають Смікріна, батька Памфіли, і він присуджує коштовності тому

рабові, який залишає у себе дитину на виховання. Раб Харісія впізнає перстень господаря і здогадується, що батько дитини – Харісій. Здогадується про це і 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. Вона єднає подружжя, розкриваючи їм правду.

Таким чином, Менандр відстоює нормальне сімейне життя. В уста свого Харісія Менандр 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 Еврипіда. 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?” (Аристофан Візантійський).

Менандр уславився не лише як комедіограф, а й як мудрий порадник у життєвих справах: існувала ціла спеціальна збірка його сентенцій і афоризмів. Особливо високо цінувала Менандра антична літературна критика в особі Плутарха.

Визначальна риса в 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*. Менандр вмів урізноманітнити й поглибити узаконені театром масок умовні характери персонажів, порушував схематичність типажу, показував у типових масках справжні людські риси.

Глосарій

фалічні пісні – драматизовані пісні викривального характеру, які виконували під час свят на честь бога Дафніса;

парабаса – рух хору в бік глядачів і звертання до них від імені автора;

комос – “святково-веселий натовп”, “гулянка”, якою традиційно закінчувалися комедії;

агон – “змагання”, “суперечка” напівхорів з приводу ідейних, політичних, філософських, моральних питань тощо;

контамінація – поєднання двох або більше сюжетних ліній в одному творі;

ателана – форма так званого низинного театру з чотирма традиційними комічними масками.

Питання для контролю:

Назвати елементів свят на честь Дафніса, які лягли в основу комедійного жанру

Обтунтувати зумовленість структури староаттичної комедії її ідейним змістом

Назвати характерні риси комедії Аристофанівського типу

Пояснити суть комедійного агону

Сформулювати соціально-історичне значення староаттичної комедії

Визначити принципову відмінність староаттичної і новоаттичної комедій

Пояснити, у чому виявляється гуманізм комедіографа Менандра

Література:

Ярхо В. У истоков европейской комедии. — М., 1979.

История зарубежного театра: В 4-х т. — Т.1. — М., 1984.

Апт С. Античная драма. — М., 1970.

Ярхо В. Аристофан. — М., 1954.

Баглай И. Приемы комизма в комедиях Аристофана. — Львов, 1965.

ЖАНР КОМЕДІЇ В РИМСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

- Соціально-міфологічна основа римської комедії
 - Комедіографія Плавта.
 - Традиції новоаттичної комедії в творчості Теренція
-

Соціально-міфологічна основа римської комедії

З середини III ст. до н.е. і до першої половини II ст. до н. е. римська література вступила у нову стадію свого розвитку – зрілу пору докласичного періоду. Рим того часу – типове античне місто-поліс. Військова й економічна експансія Риму була поширена на частину Італії, а згодом на територію Південної Італії та о. Сицилію. Ця територія називалася Великою Грецією і була багатою колонією, її надавало можливість не лише зростання економічної та військової могутності, а й відкривало шлях знайомства з високою культурою й літературою зокрема. Тож чи не найважливішим результатом римських завоювань можна вважати еллінізацію Риму.

Процес еллінізації охопив все римське суспільства, щоправда, важливо відзначити, що 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 й літератури. Процес еллінізації відбивав і боротьбу соціальних та політичних угруповань, і суспільно-естетичних ідей. Саме на цей період припадає *зародження в римській літературі жанру комедії*.

У римській літературі існувало *два типи комедії*:

- комедія-палліата;
- комедія-тогата.

В основі *комедії-палліати* лежала переробка грецької побутової комедії (свою назву цей тип комедії одержав від назви грецького широкого плаща паллії).

У комедії-тогаті або так званій комедії 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 новоаттична комедія, на яку орієнтувалися римські комедіографи, відчутно змінилася: творчості *Плавта* вона перетворилася у *фарс*, а в *драматургії Теренція* – в *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 Плавта – Тіт Макцій (Макк) Плавт – говорить про те, що за своїм походженням він був близьким до соціальних низів. Ймовірніше 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, актори якої, на відміну від акторів трагедій, що стояли на високих котурнах, виступали у спеціальному взутті без підборів. Все це разом наводить на думку, що Плавт був актором якоїсь мандрівної трупи.

Які 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 Плавт захоплювався театром (про що свідчить його ім'я), з часом потрапив до Риму. Або він брав участь у сутичках з галлами, де сарсінати воювали на боці римлян, або акторська доля закинула його до столиці. У Римі актор Макк стає драматургом Плавтом. Перші комедії (а це були переробки Менандра, Діфіла і 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 була досить значною: 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 з яких дійшли до нас повністю.

Плавт – *комедіограф римського плебсу, він виразник поглядів і думок плебейської частини громадян*. Навчений гірким досвідом Невія, Плавт відмовився від політичних випадків 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, повну грубих жартів і пісень, дія яких розгортається у 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 божеств, зображення римських національних звичаїв;
- використання сюжетів давньогрецьких комедій, суголосних із римським життям;
- розв’язання проблем, актуальних для римського суспільства.

Найяскравіші образи в п’єсах Плавта – це розумні, спритні, надзвичайно енергійні раби. Вони допомагають своїм молодим господарям влаштувати особисте життя. Такий раб Стробіл у комедії “Скарб” і раб Палестріон у “Хвальковитому воїні”.

У комедії “*Скарб*” (“*Комедія про горщик*”) Плавт відображає ріст соціального антагонізму, влади багатства. Він переосмислює і переробляє традиційну тему народних казок: шкода, яку приносить людині несподівано отримане (а, отже, не зароблене нею) багатство. Ця комедія – найбільш серйозна із плавтівського репертуару, яка, однак, не належить, однак до типу “зворушливих” п’єс.

Плавт свідомо гіперболізує скнарість головного героя комедії Евкліона, який, знайшовши в домі горщик із золотом, захований свого часу його дідом, з чесного бідняка перетворився у патологічну скнару. Автор промовистими штрихами змальовує втрату Евкліоном душевної рівноваги і врешті-решт здорового глузду. Його скупість ледве не стала причиною нещастя доньки. Але завдяки рабу Стробілу все завершується благополучно: Евкліон знаходить вкрадені гроші, а його донька Федра одружується з батьком своєї майбутньої дитини Ліконідом.

У комедії Плавт використовує *характерний для своєї творчості прийом “qui pro quo”* (“хто про що”) у діалозі Евкліона й Ліконіда. У хвилину розпачу старого з приводу викраденого

скарбу приходить Ліконід із зізнанням у любовному зв'язку з його донькою Федрою. Евкліон приймає ці зізнання за каяття у крадіжці скарбу. Виникає надзвичайно кумедна ситуація.

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 в українській (І.Карпенко-Карий) і російській (М.Гоголь, О.Пушкін) літературах.

Комедія “*Хвальковитий воїн*” датується 204 роком до н.е. Це одна з найвідоміших комедій 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.

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 у коханні.

“Хвальковитий воїн” – найбільш гостра комедія Плавта, сатира якої спрямована на переосмислення ідеалу воїна: воїн-громадянин, який захищає свою батьківщину і 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 відігравало наймане військо і 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., він неодноразово 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 Плевсіка Палестріон допомагає молодому господарю: він дізнається куди вивезли дівчину, а потім допомагає влаштувати потайний хід між будинком воїна, в якому утримується Філокомасія, і будинком старого парубка Періплектомена, у якого зупинився Плевсікл. На цьому й будується перша інтрига: за допомогою потаємного ходу і 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 і однієї ночі” дуже схожа з цією частиною комедії. Але в комедії Плавта цей мотив не тільки не допомагає розвиткові дії, а є навіть зайвим, бо якщо Філокомасія, користуючись таємним ходом, могла піти на побачення до Плевсікла, то цілком можливою була втеча з ним.

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 і 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 принижень 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 в дію. Хоча комедія багато в чому наслідує грецькі зразки, в 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 і мову твору: у ньому Плавт часто вдається до військової лексики; мова кожного із 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 із “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 в комедіях Плавта – не тільки носій інтриги, але й зосередження елементу буфонади. Він розважає глядачів блазнюванням і пародією на високий стиль, “філософуванням” і божінням, біганиною актора по сцені й несамовитими рухами тіла, і 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, мета комедіографа – викликати сміх кожною сценою, фразою, рухом – досягається.

Сюжет комедій Плавта спрощується, але дія набуває неабиякої динамічності. Спрощуються і 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;

- і комедія “стояча” (*comedia stataria*), більш спокійна, врівноважена.

У Плавта переконаливо переважає “рухливий”, динамічний тип комедії. При цьому комедіограф орієнтується на більш ранні й “низові” форми римської комедії.

Щодо музикально-ліричного моменту, то комедії Плавта є своєрідними оперетами, у яких діалоги чергуються із речитативом й аріями. Із діалогу зникають філософські сентенції, а з’являються дотепи, каламбури, пародії, алогізми, недоречності – все, що пробуджує сміх.

Композиція комедій Плавта також особлива:

- *вільна*, з використанням принципу “нанизування”;
- Плавт досить часто застосовує *контамінацію* як засіб посилення комізму. Контамінація може виявитися в поєднанні різних інтриг, злитті двох п’єс в одне ціле, в перенесенні якоїсь сцени із одного твору в інший;
- поряд із цим для його творів характерний *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, в переробці Плавта новоантична комедія втрачає вишуканість і глибину, а набуває життєрадісності й оптимізму. Буфонадний характер діалогу, жарти, дотепи (так званій “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”.

Плавт переробляв сюжети Менандра і його сучасників у стилі архаїчного масового театру. Його комедії були благодатним матеріалом для акторів і мали тривалий успіх. Нове життя плавтівські сюжети одержали у так званій “ученій” і придворній комедії італійських гуманістів XV ст., а потім стали основою для багатьох переробок. Шекспір, Мольєр, Лессінг, Гольдберг, Островський та багато інших комедіографів оновлювали або перекладали комедії римського письменника.

Традиції новоаттичної комедії в творчості Теренція

Другий великий представник римської комедії – *Теренцій* – був виразником поглядів освіченої частини римського суспільства.

Публій Теренцій народився біля 190 р. до н.е. у Карфагені. Згодом, у результаті римських загарбницьких війн, потрапив у рабство, тому і прізвисько мав Афр (африканець) і перебував на службі у сенатора Теренція Лукана. На щастя, сенатор виявився людиною розумною і гуманною. Побачивши, що раб має неабиякий поетичний хист, відпустив його на волю, дав хорошу освіту і своє ім'я – Теренцій.

Драматург був близьким другом Сціпіона-молодшого, знайомий із багатьма представниками аристократичної верхівки Риму. Літературні вороги Теренція навіть поширювали чутки, 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 нерозумної вигадки).

Життя і літературна діяльність Теренція були недовгими. Між 166 і 160 роками 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 із 6 комедій. Перша, “Андріанка, або Дівчина з Андроса” була поставлена у 165 р. до н.е. Комедію “Свекруха” Теренцій зміг поставити лише з третьої спроби: прем'єра двічі зривалася через те, що глядачі віддавали перевагу гладіаторським 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 творів 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. Його твори належать до “зворушливого” типу комедій.

Зразком “зворушливої” комедії та ілюстрацією серйозного стилю Теренція є п’єса “*Свекруха*”, написана у 165 р. до н. е. В основі сюжету – комедія Менандра “Третейський суд”.

У центрі твору – життєвий конфлікт між 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 згвалтував її, знявши при цьому з її руки перстень. Памфіл дізнається про народження дитини і, незважаючи на ображену честь, обіцяє тещі не розголошувати цієї ганебної таємниці. Проте взяти Філумену до себе в дім, пробачивши їй її вчинок, він не може. Він обманює свою матір, що невістка не хоче через неї повертатися. На відміну від фольклорної традиції, Сострата у Теренція зображена не злою та сварливою свекрухою, а як мудра і любляча матір, готова 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 з 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 її перстень. Отже, дитя Філумени – 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 персонажу, 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. З 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. Вона 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*, порізнному 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 з ним, не дає грошей на розваги, і навіть наречену обрав для нього сам. Інший син Демеї Есхін виховується в місті, у його брата Мікіона. Мікрон – купець широкого розмаху, він усиновив Есхіна, і його система виховання ґрунтується на взаємній повазі й довір'ї.

Демея лає брата за таке м'яке, на його думку, виховання, вважаючи, що той розбестить Есхіна, і юнак виросте неробою і п'яницею. Тим часом, хоча Демея і тримає свого сина Ктесіфона в шорах, юнак потайки від батька розважається з друзями та Есхіном у місті. Він закохується у гетеру і 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 Демея. Він звинувачує Мікіона у поблажливому ставленні до свого сина 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 і вирішує, що її зраджено. Та коли про все стає відомо Мікіону, він наказує Есхіну негайно одружитися. Завершується твір сценою, у якій Демея 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 обійтися. 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 характерна для мови персонажів Плавта; техніка побудови комедій, зокрема, те, що в пролозі не розкривався заздалегідь зміст п'єси, створювала напружену інтригу.

Хоча серед сучасників Теренцій мав менший успіх, ніж Плавт, і головними шанувальниками його таланту були освічені римські аристократи, згодом в часи Римської імперії його твори набули ширшої популярності. А в середні віки та в 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 з 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”).

Глосарій

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 палліата – різновид римської комедії, назва якого походить від гр.. палії – широкого плаща. В основі комедії палліати лежала переробка грецької побутової комедії.

Питання для контролю:

Обґрунтувати, який тип давньогрецької комедії став зразком для наслідування римських авторів

Визначити стильову специфіку комедій Плавта

Сформулювати, у чому виявляється новаторство Теренція у порівнянні з Менандром

Визначити роль античної комедії для розвитку європейської комедії Нового часу

Література:

Ярхо В. У истоков европейской комедии. — М., 1979.

История зарубежного театра: В 4-х т. — Т.1. — М., 1984.

Апт С. Античная драма. — М., 1970.

АНТИЧНА ПРОЗА

- Давньогрецька проза і її різновиди
 - Елліністична проза. Пізньогрецький роман
 - Прозові жанри в римській літературі
-

Давньогрецька проза і її різновиди

Давньогрецька проза зародилася в V – IV ст. до н.е., у час активного розвитку драми, тому погляду історії жанри художньої літератури мали у цей період порівняно менше значення. Та навіть за таких умов давньогрецька проза мала такі різновиди, як:

- історична (Геродот, Фулідід, Ксенофонт).
- ораторська (Демосфен, Лісій);
- філософська (Платон, Аристотель).

Історична проза

Один із найвідоміших представників історичної прози – **Геродот** – переконаний прихильник афінської демократії, якого ще давні греки назвали “батьком історії”. Людина допитлива, спостережлива, з чудовою пам’яттю, Геродот виніс зі своїх численних мандрів по Єгипту, Месопотамії, Італії, грецьких колоніях на узбережжі Чорного моря величезний запас вражень. Пізніше, коли Геродот жив у Афінах і був близьким другом Перікла, Софокла й Фідія, ці враження лягли в основу його відомої, щоправда, незавершеної праці **“Історія”** (або **“Музи”**).

Сам Геродот розглядав свій твір як серйозну і цілком достовірну розповідь про минуле Греції та географічно близькі до неї країни. Але ще Аристотель називав Геродота не тільки істориком, а й “казкарем”: автор “Історії” повністю поділяв міфологічні уявлення про світ, тому вони лежать в основі його концепції про всесвіт, у якому боги “заздять” смертним, а ті за це “розплачуються”. Геродот прагнув до міфологізації історичного процесу, чим і пояснюється постійне *вигадливе поєднання у його праці справді історичного й документального матеріалу з усілякими вигадками казкового й легендарного походження*. Правда існує у “батька історії” поряд із вигадками. Разом з тим, “Історія” Геродота містить безліч найцінніших достовірних відомостей з життя Єгипту, народів

Азії та Європи і багато в чому й понині залишається першоджерелом.

Коментатори розбили “Історію” на дев’ять книг (у відповідності до кількості муз – міфічних покровительок наук і мистецтв; звідси й друга назва твору “Музи”). Центральна проблема книги – *історичний конфлікт між Заходом і Сходом, Європою і Азією*, волею і деспотизмом, варварством і цивілізацією, що зрештою вилився у греко-перські війни.

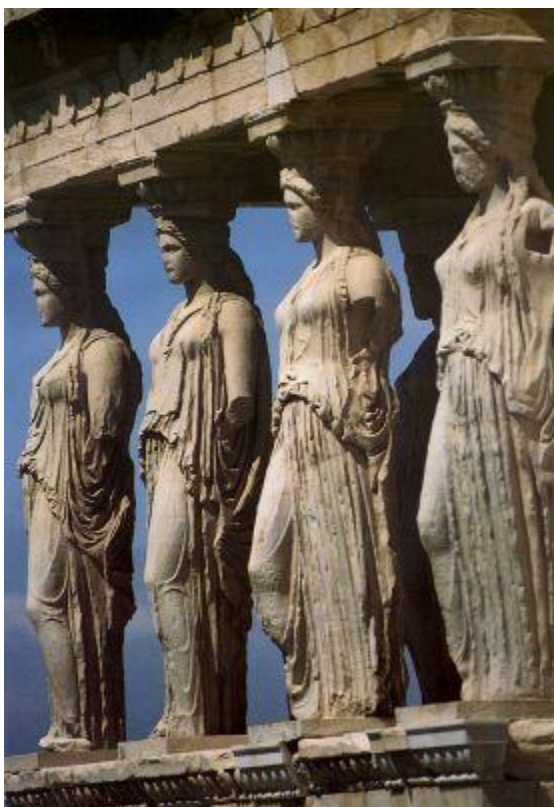
У творах “батька історії” велике значення має мистецтво оповіді, втілене в численних розповідях новелістичного характеру. Оповідання Геродота часто побудовані на фольклорному матеріалі (наприклад, легенди про Полікрата, Креза та ін.).

Особливий інтерес для нас становлять ті сторінки “Історії”, де Геродот розповідає про природу, життя і звичаї скіфських племен Північного Причорномор’я. Практично це – єдине джерело знань про найдавнішу історію південних районів сучасної України.

Основоположником європейської історичної критики став молодший сучасник Геродота, афінський полководець і державний діяч **Фуکیدід**. Він автор знаменитої **“Історії Пелопоннеської війни”**. Виходець із царської родини, власник величезної спадщини, Фуکیدід, проте, був прогресивним мислителем, щиро стурбованим долею афінської держави. На початку Пелопоннеської війни його було обрано стратегом і доручено керувати морським експедиційним загоном, але він зазнав військової поразки, за що був засуджений до вигнання, під час якого й працював над своєю книгою. Формально продовживши працю Геродота, Фуکیدід *принципово змінює його манеру викладу, прагнучи максимальної точності й об’єктивності*.

В історичних творах Фуکیدіда, присвячених історії Пелопоннеської війни, спостерігається поглиблення історичного аналізу описуваних подій, критичне ставлення до джерел. З літературно-художньої точки зору, у його творах великий інтерес становить гостро драматична манера оповіді (опис заворушень на Кіркірі, кн. III, розд. 70 – 85, розповідь про чуму в Афінах, кн. II, розд. 47 – 54). Особливе місце в творі посідає промова Перікла (кн. II, розд. 35 – 46), у якій дається характеристика афінської демократії та її культури. Отже, на відміну від попередників, *інтереси Фуکیدіда зосереджено в сучасності*.

В основу своєї праці Фулідід поклав методи вдомих йому наук про людину: гіппократівської медицини та софістики. Медицина дала історикові загальну схему для оцінки й аналізу дійсності: Пелопоннеська війна постає у нього як стан хвороби й кризи. Фулідід бачить необхідність у точному діагнозі, у викритті причин хвороб й криз та в прогнозуванні майбутнього. Софістика дозволяла історикові визначити характер цих причин як загальних стимулів людського поведження – природних схильностей, егоїстичних міркувань тощо. Геродотівська концепція заздощів богів, провини та відплати *замінилася тепер новою схемою, де визначним фактором поступу історії стала гра людських пристрастей і бажань.*



Каріатиди

З ім'ям письменника **Ксенофонта** пов'язана поява в грецькій історіографії жанру *літературного портрету*. Характерна риса його творчого методу – поклоніння особі.

Значну увагу письменник зосереджує на індивідуальній характеристиці окремих історичних персонажів. Так, у історичних спогадах "*Анабасіс*" ("Похід Кіра") Ксенофонт характеризує царя

та грецьких воєначальникам, які брали участь в експедиції Кіра і “відступі десяти тисяч” (одним із учасників якого був, до речі, і автор). Вони (характеристики) є першими спробами стислого індивідуального портрету, у якому відзначені найважливіші риси особистості.

До особи Кіра Ксенофонт звертався неодноразово. Так, його твір *“Кіропедія”* (“Виховання Кіра”) став *першим зразком жанру політичного (або політико-моралістичного) роману* в європейській літературі. Резонерство на політичні та моральні теми одержує тут псевдоісторичне обрамлення у формі повісті про життя і діяння Кіра, засновника перської монархії. Античне розуміння “історії” було настільки широким, що могло включати і цей твір, який із сучасного погляду є радше історико-моральним романом. Ксенофонт досить вільно розпоряджається історичним матеріалом: всупереч історичній дійсності, Кір стає покорителем Єгипту; помирає він своєю смертю серед дітей і друзів, з якими він веде, на манер філософа, прощальну повчальну бесіду. В образі Кіра поєднані риси Агесілая і Сократа. Позитивні риси, які Ксенофонт приписує своєму герою, зображені як результат правильного виховання, у якому спартанська дисципліна сполучена з моральним вченням Сократа.

У праці *“Грецька історія”*, що стала продовженням праці Фукідіда, Ксенофонт уже не застосовує прямої характеристики і намагається відтворити об’єктивний стиль свого попередника. Основна тенденція “Грецької історії” – прославлення Спарти, і зокрема, царя Агесілая. Пізніше Ксенофонт присвятив спартанському царю хвалебну промову “Агесілай”, орієнтуючись на промови відомого оратора Ісократа. Уславленню устрою Спарти Ксенофонт присвятив окремий трактат “Лакедемонський державний устрій”. Отже, у творчості письменника виразно звучить лаконофільська (проспартанська) тенденція.

Ксенофонта цінували у пізній античності за простоту і природність стилю – якості, невластиві наступним історикам.

Ораторська проза

В античності, особливо в умовах життя демократичних держав, надзвичайно широкий розвиток одержує красномовство – ораторське мистецтво. Ораторська промова була жанром художньої

літератури, нерідко виконуючи суто художнє завдання, впливаючи на слухача не лише логікою розвитку думки, а й майстерністю викладу (мови, стилю, композиції мовлення, підбором специфічних риторичних ефектів, врешті, майстерністю виконання – читання, жестикуляція, що наближувало мистецтво оратора до мистецтва актора). З часом ораторське мистецтво реалізувалося в таких жанрах, як *політична*, *судова*, *епідиктична* (урочиста), *епітафія* (надгробна промова).

Початок спеціальному навчанню ораторського мистецтва поклав афінський оратор **Ісократ**, який очолював створену ним в Афінах школу риторики. Через хворобу горла Ісократ був змушений відмовитися від публічних промов, виступав як педагог і автор численних статей, кожна з яких була зразком промови на певну тему. Більшість його *політичних* промов присвячена проблемам зовнішньої і внутрішньої політики Афін (“Панегірик”, “Ареопагітик” та ін.), а *педагогічні* та *літературні* огляди викладено в промовах, написаних для слухачів його ж школи (“Гелена”, “Бусіріс”, “Проти софістів”, “Про взаємообмін майном”).

Великим оратором античності, що отримав світову славу, був **Демосфен** (384 – 322 р. до н.е.). Його ораторське мистецтво нерозривно пов’язане з його політичною діяльністю, спрямованою на захист державної самостійності й незалежності Афін в умовах найбільшої загрози – завоювання з боку Македонської держави. Демосфен одним із перших відчув загрозу свободі Афін і усієї Греції з боку Македонії, тому вже з 351 р. до н.е. (спочатку як політичний оратор, а потім як керівник афінської держави) постійно боровся проти воєнної експансії царя Філіппа, намагаючись створити міцну коаліцію грецьких общин, здатну протистояти зазіханням Македонії. У 340 р. Демосфен стає чільником афінської держави, але йому так і не вдалося перемогти опортунізм і протидію антидемократичного угруповання, і внаслідок битви 338 року Хероні. Афіни назавжди втратили політичну незалежність. Демосфен змушений був залишити політичну діяльність, піти у вигнання. У дні повстання проти македонців, що завершилося поразкою, Демосфен покінчив життя самогубством.

До нас дійшло близько 60 промов Демосфена (судові, епідиктичні, епітафії і, головним чином, – політичні), хоча не у всіх

випадках його авторство незаперечне. Найвідоміші його політичні промови проти македонського царя Філіппа та судова промова “Про вінок” (“Промова за Ктесіфона про вінок”). Саме у своїх знаменитих “**Філіппіках**” (промовах проти царя Філіппа), виголошених у 350 – 341 рр., Демосфен досягає вершин ораторського мистецтва. У пристрасному заклик до боротьби за волю демократичних Афін проти тиранії та деспотизму Філіппа звучить голос патріота, який хоче відвернути загибель держави.

Велику увагу Демосфен приділяв *мові й стилю* своїх промов. Високий патріотичний пафос його промов і сила переконання поєднуються у нього з ретельною обробкою. А праця Демосфена над собою давно вже стала легендарною: долаючи свої природні вади мови, він проробляв вправи, щоб чітко вимовляти слова, – говорив під шум морського прибою, набравши в рота камінців.

Античні критики (Діонісій Галікарнаський) зазначали, що промовам Демосфена властиві стислість і пафос, сила характеристики, вмілий розподіл на частини. У залежності від змісту й спрямування промови оратор вдавався до різних стилів. Чи не вирішального значення він надавав доборові слова, широко використовував так звані “фігури думки” (риторичні запитання, повтори тощо). Стиль Демосфена антична риторика назвала “могутнім”, а римський оратор Ціцерон ставив його над усіма давньогрецькими красномовцями.

Філософська проза

У цей час у Греції формуються провідні філософські школи та течії, творять найвизначніші представники давньогрецького ідеалізму (Платон) і матеріалізму (Аристотель).

Платон (справжнє ім’я Арістокл, а Платон – “широкий” – прізвисько) (427 – 347 р. до н. е.) – один із найвидатніших філософів давнини. Залишивши Афіни після трагічної смерті свого учителя Сократа, Платон довго подорожував (Єгипет, Сицилія, Південна Італія). Повернувшись додому, організував на околиці Афінів власну школу, що стала зватися Академією.

Видатний філософ давнини Платон був і талановитим письменником. Він створив літературний жанр *філософського діалогу*, у формі якого написані майже всі його твори. У “**Діалогах**”, а їх збереглося 36, Платон викладав свої думки й теорії:

- в основі його вчення лежить твердження про *первісність ідей*; філософ вважав, що не ідеї є відбиттям матерії, а навпаки, – *матерія є відбиттям ідей і ними ж породжується*;
- Платон вірив у *безсмертя душі* (духу);
- філософ *засуджував мистецтво*, і насамперед поезію, яка, на його думку, справляє на людину негативний, такий, що “розслабляє” вплив. Платон відкидав пізнавальне значення мистецтва та його соціально-виховну спрямованість. Поезія, за Платоном, заважає пізнанню істини, збагнути яку здатна лише філософія, а трагедія й комедія погано впливають на моральний стан громадян. Тому в своїй майбутній “ідеальній державі” (“Держава”) Платон не відводить місця для будь-якого виду мистецтва, крім гімнів на честь богів.

До найбільших творів філософа належать діалоги *“Протагор”* (про можливість навчати порядності), *“Горгій”* (про риторику й моральність), *“Бенкет”* (про ідеальне кохання), *“Федон”* (про душу), *“Держава”* (про довершену ідеальну державу майбутнього), *“Теетет”* (про пізнання), *“Парменід”* (про ідеї), *“Філеб”* (про насолоду), *“Тімей”* (про Всесвіт).

Платон виявляє себе чудовим стилістом, майстром літературного портрета, який глибоко й тонко розумів і змальовував людський характер.

Зі школи Платона вийшов найбільший античний вчений-енциклопедист *Аристотель* (382 – 322 р. до н. е.). Він народився у місті Стагіри, у сім’ї придворного лікаря македонського царя Амінти II. Упродовж двадцяти років він був учнем Платона, а потім відкрив власну школу на Лесбосі. Довгий час був вихователем і радником Александра Македонського. На околиці Афін відкрив свою школу “Лікей” (“Ліцей”). Після смерті Александра Македонського виїхав з Афін на о. Евбею, де й помер.

Вплив Аристотеля на європейську науку величезний. Він був політиком, природознавцем, істориком, філологом. Незважаючи на певні хитання між матеріалізмом та ідеалізмом, Аристотель вніс вагомий внесок у розуміння суттєвих сторін діалектичного мислення:

- Аристотель відмовляється від платонівської теорії ідей, від позбавлення окремої речі загальної якості самої речі, і *єдиним засобом пізнання сутності речей визнає виявлення цієї сутності у самих конкретних речах*;
- він відкидає платонівську умоглядну дедукцію і *вводить індуктивну класифікацію за родами й видами*;
- філософ узагальнює величезний фактичний матеріал із життя природи й людського суспільства, систематизує його й кладе в основу своїх теоретичних положень. Як на природу в цілому, так і на розгляд окремих явищ *він переносить біологічну схему цілеспрямованого розвитку живого організму (матерія – енергія – форма) й робить цю схему методом науки*.

Твори Аристотеля збереглися лише частково. Серед них особливо варто відзначити *“Афінську політію”, “Евдем”, “Протретику”, “Риторику”, “Нікомахову етику”*.

Трактат *“Поетика”* – найважливіше дослідження Аристотеля в галузі естетики. Твір дійшов неповністю, а, радше, у вигляді конспекту лекцій, записаних одним із учнів Аристотеля. У *“Поетиці”*, що стала теоретичним осмисленням величезного практичного досвіду, накопиченого грецькою літературою упродовж всього попереднього періоду її розвитку, найповніше виражені естетичні погляди ученого.

У своїй основі естетика Аристотеля є матеріалістичною. У *“Поетиці”* учений стверджує основні принципи реалізму: визначає мистецтво як творче відтворення дійсності (розділ I) і відводить йому роль особливої форми пізнання світу. Учений підкреслює, що справжнє мистецтво не є простим копіюванням дійсності, а базується на художньому узагальненні й типізації життєвих явищ. Розглядаючи мистецтво як науку про людину, Аристотель досліджує засоби та специфіку зображення людини в різних видах і жанрах художньої літератури й вважає правомірним застосування будь-яких зображувальних засобів, якщо вони не порушують правди життя.

Елліністична проза. Пізньогрецький роман

Зразків елліністичної прози збереглося дуже небагато. Зміст більшості прозових творів доби еллінізму відомий за античними повідомленнями й переказами, а також за тими відображеннями, які вони одержали в Римі та в творчості пізніших грецьких письменників. Водночас варто відзначити, що саме у прозових, тобто у вільніших, ніж в обтяжених багатовіковою традицією і певною мірою “застиглих” віршованих формах, знаходило літературне вираження те нове, що народжувалося в елліністичному суспільстві.

Види елліністичної прози:

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

Таким чином, не тільки продовжують свій розвиток відомі в класичну добу різновиди прози, а й з’являється принципово новий – художня проза.

Ораторська проза

На відміну від афінської прози IV ст. до н.е., елліністичне красномовство (ораторське мистецтво) втрачає своє значення. Відсутність в елліністичних монархія відкритої політичної боротьби і відносна автономія общин із їхніми дрібними черговими питаннями не обіцяла *політичному* оратору ні значних успіхів, ні резонансу за межами общини. *Судове* красномовство також увійшло у вузькі рамки відтоді, як судовий процес втратив роль знаряддя політичної боротьби. Залишалася лише *епідиктична* (“урочисте”, “парадне” красномовство, промови на публічних зібраннях) ораторська проза. Вона знайшла для себе ґрунт і в умовах монархії у специфічному жанрі “царської промови”, похвали на честь монарха-бога, на якого переноситься міфологічна схема “рятівника”, що перемагає сили п’їтьми.

У зв’язку з тим, що для справжнього красномовства в елліністичному суспільстві не було місця, оратори турбувалися не про зміст, а про формальні ефекти. Особливо відзначилися в цьому відношенні оратори Малої Азії, і весь їхній напрям одержав пізніше назву *азіанський*, характерними ознаками якого були

- ритмізовані фразові одиниці,

- використання метафори і патетичного стилю,
- орнаментальна перевантаженість мови.

На противагу *азіанізму* у II ст. до н.е. створюється напрям, що наслідує класиків аттичної прози Лісія і Фулідіда – *аттикізм*. Але спроби наслідувати ранніх прозаїків аттичної літератури були марними.

Історична проза

Зі зменшенням ролі красномовства важливою галуззю художньої прози стає історіографія. Основна маса історіографічної продукції припадає на III ст. до н.е. Епоха Александра Македонського з розширенням кордонів відомого грекам світу з одного боку і вчений інтерес до старовини з іншого сприяли розвитку історіографії. Однак в ідеології елліністичного суспільства вже не було передумов для глибокого проникнення в суть історичних подій. Головна тенденція в історіографії того часу – *ідеалізація Александра Македонського*. Більш об'єктивно його походи відображено в працях Птолемея, Арістобула.

З'являються твори з історії окремих народів чи країн. Їхня специфіка – *установка на розважальний ефект*: “Історія” Тімея, “Хронографія” Ератосфена, “Хроніка” Аполлодора.

Головний принцип – *суб'єктивне прославлення історичної особи*.

Один із найвідоміших представників історіографії цього періоду – грецький письменник **Плутарх**. Послідовник вчення Платона та Піфагора, Плутарх писав не лише на історичні, а й на філософські й етичні теми. Він не був творцем оригінальних концепцій чи нових теорій. Письменник-ерудит, опанувавши досягнення, нагромаджені греками та римлянами упродовж віків, він виступає як популяризатор, педагог, мораліст.

Античний список творів Плутарха нараховує 227 назв, із яких до нас дійшло більше 150. Ця величезна літературна спадщина поділяється на дві категорії:

- 1) “моральні” трактати (так звані “моралії”);
- 2) біографії.

Щодо “*моральних*” трактатів, то їхній зміст виходить за межі назви. Плутарх пише на різні теми – про релігію і філософію, педагогіку і політику, про гігієну і психологію тварин, про музику і

літературу. Деякі трактати є зведенням цікавого культурно-історичного матеріалу. Переважає все ж *етична тематика* (наприклад, про цікавість, фальшиву сором'язливість, братерську любов, любов до дітей, подружні настанови тощо).

Значення Плутарха для Нового часу пов'язане передусім із його *біографіями “Порівняльних життєписів”*. Це серія парних біографій (грецького і римського) діячів. Висновками до біографій у багатьох випадках стають “порівняння”, у яких зіставляються обидва діяча. Сама ідея такого принципу порівняльних життєписів, у яких римські видатні особи зіставляються із грецьким, свідчить про значний романофільський нахил Плутарх.

Кожна з біографій – самостійне ціле, тоді як “порівняння” є лише додатком. До нас дійшло 23 пари, тобто 46 біографій. Плутарх виходив із античного розуміння індивідуальної особистості, яка сприймалася, насамперед, статично, як певний завершений у собі “характер”. Антична традиція не зображувала процесу становлення особистості. Вся увага була прикута до зрілого періоду в житті людини, коли “характер” виявляє себе в сформованому вигляді. Особистість, трактована незалежно від свого становлення, опиняється поза зв'язком з соціальним середовищем, і з історичними обставинами.

До Плутарха в античності вже сформувалися два основних види біографії: 1) *учена біографія* довідково-антикварного типу, перелік важливих подій і дат з життя описуваної особи і 2) *біографія-характеристика*, що відтворювала образ діяча. Для біографії такого типу зовнішні події визначальні тією мірою, наскільки вони висвітлюють “характер”. У специфічній установці на факти, які характеризують особистість, вбачали відмінність біографії від історії. Так розумів своє завдання і Плутарх.

Характерна особливість творчого методу Плутарха – створення цілісного й виразного образу за допомогою мозаїки дрібних штрихів, “проявів душі”. При цьому він не нехтує анекдотами, навіть плітками, але подає цікаве й захоплююче оповідання, часом досягаючи справжнього драматизму. Разом із тим Плутарх і в “Паралельних життєписах” залишається моралістом. Біографії у більшості випадків мають повчальну мету – показати гідні зразки наслідування, і автор нерідко свідомо *ідеалізує* своїх героїв. Однак Плутарх не обмежується галереєю

позитивних персонажів. Так, одним із найсильніших фрагментів його серії є парна біографія Деметрія Поліоркета і Марка Антонія, якій передує зауваження, що “великим натурам властиві не тільки великі доблесті, а й великі вади”.

Мораліст і майстер художньої характеристики, Плутарх не прагнув бути істориком. Але саме його твори користувалися величезною популярністю у пізніші часи.

Філософська проза

Різноманітною була і філософська проза. Уже в школі Аристотеля культивувався *філософський діалог*. Традиції старої “дидактичної” прози зберігаються у *посланнях*; кініки створюють *діатрибу* (“бесіду”) – популярну лекцію на філософські, головним чином, моральні теми. Жанр діатриби ліг пізніше в основу християнської проповіді. Моралісти-кініки зверталися і до власне художніх форм для осміяння того, що, на їхню думку, було вадою чи хибною думкою. Їхня творчість мала яскраво виражений *сатиричний нахил*. Всю сукупність філософських жанрів, створених кініками, антична художня теорія зараховувала до розряду “серйозно-смішного”. Ця галузь літератури одержала подальший розвиток у римських сатириків і пізньогрецьких письменників доби римських завоювань.

Сатирична література представлена творчістю *Лукіана*, якого називають “Вольтером класичної давнини”. Сирієць за походженням, письменник уже в дорослому віці вивчив грецьку мову, та писав не гірше від греків, більше того, прославився як ритор (учитель красномовства) і як визначний грецький стиліст. Жанровий діапазон творів Лукіана надзвичайно широкий. Це і *ораторські промови*: фіктивно-судові (“Позбавлений спадщини”) або похвальні (“Похвала мусі”); *комічний діалог* (“Розмови богів”), що переходить часом в мімічний діалог (“Бенкет”) чи навіть у сценку драматичного характеру (“Раби-втікачі”); *опис* (“Про сирійську богиню”), *розмірковування* (“Як писати історію”), *мемуарне оповідання* (“Життя Демонакта”), *фантастичне оповідання* (“Правдива історія”), *епістолярний жанр* (“Листування з Кроносом”), *пародійно-трагедійний жанр* (“Трагоподагра”, “Прудко-ногий”). Але слава Лукіана ґрунтувалася насамперед на його сатиричних творах (недивно, що одним із традиційних персонажів творів Лукіана став Мом – бог насмішки, глуму).

Об'єктом *сатири та пародії* Лукіан зробив трактати філософів-софістів, промови риторів, пригодницькі романи. Так, **“Похвала мусі”** – пародійний панегірик на честь комахи, буцімто вищої від царів, бо вона ласує їхніми стравами перша. Письменник сміявся з догматиків, лицемірів, дурисвітів. Вустами бога Мома він говорив про ненависть до здирників, презирство до філософів-ошуканців.

У творі **“Паразит, або Про те, що жити за чужий рахунок є мистецтво”** Лукіан показує огидну потвору, яка пишається професією паразита й навіть обґрунтовує філософію паразитизму.

Одна з основних тем творчості Лукіана – критика релігії язичницької і християнської. У **“Розмовах богів”**, “Зевсі Трагічному” та інших творах висміюються боги грецької міфології.

Безпосереднім приводом до написання твору **“Про смерть Перегріна”** стало публічне самогубство мандрівного проповідника нового віровчення Перегріна, який спалив себе на вогнищі під час олімпійських свят. У памфлеті Лукіан не лише переповідає подію, свідком якої він був, але й переконливо розкриває багатомірність людини. Аскет і епікуреєць, злочинець і гордій, істота розбещена і знервована – таким змальовано батьковбивцю і самовбивцю Перегріна. У памфлеті Лукіан висміює діячів християнства. Нищівній критиці піддаються у нього ідеологи імператорського Риму: історики й філософи, ритори, яких він називає “блазнями на службі у багатців”.

Лукіан широко використовує засоби сатири й іронії. Так, у повісті **“Правдиві історії”** іронічна вже сама назва. За законами комедійного жанру назва натякає про те, що йтиметься про брехню. Гра “хто кого перебреше” відома в різних народів – і на Заході, і на Сході. Користуючись фольклорними джерелами, Лукіан створює фантастичну повість, яка зачаровує феєрверком казкових образів і лукавою посмішкою. У передмові автор твердить, що його літературним батьком був Одиссей, який розповідав про свої пригоди неймовірні речі і йому вірили. Сюжет “Правдивих історій” – подорож і пригоди в дивовижні місця. Автор разом із супутниками потрапляє на острів, де тече річка, замість води в якій – вино, а на її берегах ростуть чудернацькі істоти напівжінки-напівдерева. Потім сильний вітер піднімає корабель в повітря і сім днів Лукіан і його супутники літають понад хмарами, аж поки не

опиняються на Місяці. Там вони зустрічають напівконеї-напівшулік, блощиць завбільшки з дванадцять слонів кожна, павуків, що тчуть павутиння від Місяця до зірок... Потрапляють мандрівники до міста, де живуть лампи, а також у черево кита, який проковтнув їхній корабель. Розповідь Лукіана часто має іронічний підтекст. Сатирик показує, як пройдисвіти обманюють легковажних і експлуатують нещастя.

За критичну позицію Лукіана щодо релігії його не цінували середньовічні богослови й навіть поширювали чутки про те, що його спіткала кара небесна: він був розшматований собаками (за іншою версією – філософами-кініками, тобто “собаками”). Але проблеми, сюжети й прийоми, які розробляв Лукіан, привертати увагу письменників Нових часів: його традиції знайшли продовження у творчості Еразма Роттердамського, Ф. Рабле, Дж. Свіфта, С. де Бержерака, Р. Распе, Й.В.Гете та ін. Лукіанова манера викладу думок породила традицію широко використовувати в художніх творах *систему фігур якими оперує логіка*, зокрема силогізми (пізніше до них звертатиметься Шекспір, як, скажімо, у “Гамлеті”, де головний герой розмірковує про “шлях” Александра Македонського до замазки для діжки). Одним із перших Лукіан почав застосовувати прийом, запозичений із психології, що згодом набув назву *відсторонення*: про те, до чого всі звикли, розповідає стороння людина. Наприклад, у діалозі “Про фізичні вправи” очима чужинця-скіфа сприймаються порядки Спарти: те, що здавалося ідеалом, обертається на нікому непотрібну жорстокість. Цей прийом використовуватимуть пізніше Дж. Свіфт у “Мандрах Гуллівера”, Монтеск’є у “Перських листах”, Вольтер у “Кандіді” та ін. І врешті, відомий нам вислів “Робити з мухи слона”, тобто “перебільшувати”, відомий з II ст. до н.е. саме з творів Лукіана.

Художня проза вперше отримала літературний розвиток на історичному й напівісторичному матеріалі (родовід, мандри, новели про історичних осіб), і все це складало “історію”. Псевдоісторія ставала оболонкою для нових жанрів прози, таких, як:

- *утопії* (картини ідеального суспільства);
- історіозованої *міфологічної хроніки*, у якій казкові мотиви і дива замінялися раціональним ходом подій;
- *ареталогії* (оповідання про “мощі” і чудесні діяння якого-небудь бога-“цілителя” і його пророків);

- *парадоксографії* (збірки “описів незвичного”);
- *новели*, яка задовольняла підвищений інтерес до інтимних переживань особистого життя, до любовної тематики і до картин побуту.

З часом наприкінці II 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* відбив *риси* свого часу:

- у ньому зображувалося не подвиги міфологічних героїв, а життя звичайних людей, часто з низів суспільства;
- герої почувають себе іграшками долі чи якоїсь верховної істоти, вони здебільшого пасивні, страждають, а страждання вважають долею людського життя;
- головні герої наділені позитивними характеристиками: вони добродійні, цнотливі, вірні в коханні, гуманні у своєму поведженні 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. до 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, чи тирані. Проте і в розлуці молоді люди зберігають вірність своїм почуттям, вони страждають морально, а нерідко й фізично. Зрештою знаходять одне одного і з’єднуються шлюбним союзом.

Особливе місце серед давньогрецьких романів належить “*Дафнісові і Хлої*” Лонга. Це про нього свого часу Й.-В.Гете писав,

що “твір корисно читати щороку, щоб учитися в нього і щоразу заново відчувати його красу”.

У науковій літературі за твором Лонга давно закріпилося визначення *буколічний*, або пастуший роман. І дійсно, він дуже близький до пасторалі в стилі Феокріта. Головні герої – пастух Дафніс і пастушка Хлоя, яких свого часу знайшли і виховали пастухи. Автор ретельно зобразив щоденну працю і побут селян, їхні щирі стосунки, простежив всі етапи зародження симпатії і дружби Дафніса і Хлої, що з часом переростають у кохання. На шляху до їхнього шлюбу опиняться пірати, вояки-загарбники, соціальні перешкоди (Хлоя – вільна, а Дафніс – раб), закохані суперники. Все пройшовши і навіть віднайшовши своїх знатних і багатих батьків, Дафніс і Хлоя одружуються і віддають перевагу сільському життю перед міським. Таким чином, мав рацію М.Бахтін, стверджуючи, що “більшість авантур 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 в творі Лонга. Давньогрецькі романи, і зокрема твір Лонга, захоплювали західноєвропейських читачів, про що свідчать чисельні переклади давньогрецького тексту. До теми пастушої ідилії зверталися пізніше В.Шекспір, М. де Сервантес, а особливо мистецтво рококо і сентименталізму.

Балет Равеля “Дафніс і Хлоя”, ілюстрації А.Майоля, М.Шагала, використання мотивів твору в романі Місіми “Шум води” – далеко неповний перелік звертань до роману Лонга в ХХ столітті.

Прозові жанри в римській літературі

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:

- література вже не сприймається як чужорідний “відросток” із чужоземною тематикою. Вона *актуалізується, художнє слово стає знаряддям політичної боротьби*. Відповідно змінюється 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. I ст. до н.е. – період розквіту римської прози; у цей час формується класична літературна мова Риму, так звана “золота” латина;
- розвиток римської літератури призводить до *подальшого зближення з літературою еллінізму*, спочатку з різними розгалуженнями елліністичної прози, пізніше – і з александрійською поезією.

Ораторська проза. 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 Ціцерон 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 Ціцерон** (106 – 43 рр. до н.е.), адвокат, політичний діяч, блискучий письменник. Промови Ціцерона на судовому процесі проти колишнього правителя Сицилії Верреса зробили його людиною відомою в плебейських масах, закріпили за ним славу людини сміливої і чесної. Ставши консулом, він так само виступає проти аристократа Катиліни,

викриває його змову й домагається страти його спільників. Але після вбивства Юлія Цезаря Ціцерон – недалекоглядний і вельми марнославний політик – вступив у нерівну боротьбу з претендентом на диктаторську владу Антонієм, за чиїм наказом і був убитий.

У багатогранній творчості Ціцерона знайшов своє літературне втілення синтез римської і грецької культури. Його твори дійшли до нас практично повністю: їхньому збереженню сприяло сприйняття Ціцерона як визнаного класика ораторського мовлення, автора стилістичних зразків. Збереглося 58 його виступів, серія трактатів і 800 листів. За змістом спадщина Ціцерона 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 Ціцерона – поєднання ідейного змісту, політичної насиченості із справжньою довершеністю мови й стилю. На відміну від Демосфена, який прагнув досягти максимальної стислості, римський оратор хотів вичерпної доказовості своїх виступів.

Історична проза

Загальна особливість творів римських істориків полягає в тому, що їх можна назвати *художньо-документальним*. За Нових часів у численних європейських поколіннях уявлення про історію Давнього Риму складалося передусім за творами Тіта Лівія і Публія Корнелія Таціта.

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 Риму, а закінчувалася сучасними авторові подіями, 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 свій відвертий настановчо-дидактичний праці Лівій звеличує людей мужніх і вільних (легенда про братів Ромула і Рема, стійкого Муція Сцевола, добродію 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 риторики.

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.

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 Таціта дійшли до нас неповністю. Це “Агрікола” (біографія Юлія Агріколи – завойовника Британії, тестя Таціта), “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 Таціта про життя германських племен *“Германія”* і присвячені Римській імперії *“Історія”* та *“Літопис”* (або “Аннали” – від лат. annus – рік).

Роль Таціта як історика надзвичайно вагома:

- він *збагатив історичний метод глибоким аналізом подій минулого і сучасності*;
- не обмежуючись відтворенням діянь імператорів та ушлякених полководців, він *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 Таціта 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.

Художня проза

Яскравою сторінкою в розвитку римської літератури є творчість *Луція Апулея* (бл. 124 – бл. 180). Він народився на півночі Африки, у м. Мадаврі, навчався у Карфагені та в 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 та природознавство, був поетом та адвокатом. Прихильник ідеалістичної філософії Платона, Апулей виклав своє розуміння цієї філософської системи у трактаті *“Про Платона і його вчення”*. Апулей вірив у римських і східних богів, вірив і в посередників між богами і людьми – демонів. Цьому питанню присвятив трактат *“Про бога Сократа”*. Закінчив життєвий шлях жерцем у Карфагені.

До нашого часу збереглося небагато творів Апулея. У збірці уривків промов і риторичних декламацій *“Флоріди”* розповідається

про дива Індії, про воскресіння з мертвих. Взірцем ораторського мистецтва є “*Апологія, 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 можна виділити *два рівні тексту*: 1) буквальний (еротично-авантюрна фабула про пригоди юнака Луція, перетвореного на осла); 2) 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 і смішному світі;
- падіння та відродження людської душі;
- життя римської сільської бідноти й жахливе становище рабів.

У романі поєднується серйозне і смішне, трагічне і 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 вплетена *казка* про Амура і Психею, у якій опрацьовано один з найвідоміших фольклорних сюжетів. Це історія про кохання бога Амура і смертної красуні Психеї (з гр. “душа”), якій було заборонено дізнаватися, хто її чоловік. Психея порушила цю заборону і надовго

втратила коханого. Їй довелося зазнати багато поневірянь, мук і горя, перш ніж вона вистраждала собі право прощення і стала безсмертною богинею, визнаною всіма дружиною бога Амура. Цю казку неодноразово перелицьовували й переказували письменники різних країн (Лафонтен, Віланд, Богданович, Аксаков та ін.), сюжет використовували в живописі (Рафаель, Торвальдсен, Конова та ін.).

Роман Апулея справив помітний і плідний вплив на нову європейську літературу, зокрема, на іспанський “шахрайський” роман, а вже за його допомогою – на всю європейську реалістичну літературу.

Представником викривально-сатиричного напрямку в римській літературі став *Петроній Арбітр* (I ст. н.е. – 66 р.), письменник періоду занепаду римського суспільства. На зміну добі класицизму в римській літературі, що розцвітала за часів Августа, формується реалістичне мистецтво, критична думка якого спиралася на традиції давнього народного італійського реалізму.

Петроній, як і його сучасники Марціал і Ювенал, рішуче відмежовувався від тих письменників, хто писав на міфологічні теми та наслідував греків, оспівуючи героїв. Буденне життя з його брудом і кривдою, не трансформоване в міфічні образи постає з фрагментів (що дійшли до нас) роману Петронія “*Сатирикон*”. Головне місце в романі відводиться пригодам юнаків-волоцюг, запопадливих до всякої розпусти. Вони потрапляють то в кубло злочинці, то в дім розпусти, на оргії і на літературні-філософські диспути (герої не цураються “високих матерій”, хоча й позбавлені духовних ідеалів і моральних принципів).

Узагальнення, зроблені Петронієм, виходять за межі його епохи. Він, зокрема, відтворює *психологію нувориша*. За часів Нерона новий прошарок – вільновідпущеники – набували особливої соціальної ваги. Здебільшого це були лихварі-здирники, які прагнули, перевершивши своїх колишніх господарів багатством, перевершити їх у примхах і задоволеннях. Особливо виразно ця тема втілена в найвідомішому розділі роману – бенкеті Тримальхіона (тобто “тричі мерзенного”). Вільновідпущеник Тримальхіон розбагатів і вважає себе “елітою”. Бундючний і жорстокий, він влаштовує бенкет-оргію. Тричі поганець вихваляється своїм багатством. Учорашній раб, він попихає рабів; неук, він удає із себе знавця поезії та естета. Упившись,

Тримальхіон інсценізує свій похорон. Дуже виразна епітафія, яку склав для себе цей пересичений, самозакоханий, нахабний нувориш: “Він народився бідним, а залишив тридцять мільйонів. Він ніколи не слухав лекцій філософів. Перехожий, зичу тобі того самого”.

Проблематика роману виявляється через *авторське скептично-презирливе ставлення до всього, що його оточує*. Герої Петронія не вірять ні в що, вони не поважають ні самих себе, ні людей, у них немає мети в житті. Петроній говорить про такі явища свого часу, як

- релігійний скептицизм;
- занепад моралі в суспільстві, який у романі покликана продемонструвати натуралістична відвертість фізіологічного життя героїв;
- розглядає проблему долі мистецтва; письменник насміхається з поетів-архаїстів, які орієнтуються на класичний героїчний епос, використовують міфологічні сюжети й пишуть твори, відірвані від життя (образ поетаритора Евмолпа);
- естетське ставлення до життя (тобто, особливе поцінування краси) автора передає своїм героям, чим ще більше підсилює їхню контрастність.

Водночас “Сатирикон” – це роман-пародія на давньогрецький роман (жанр, далекий від життя, з ідеалізованими героями й ідеальним коханням, у якому героям допомагають божества).

Жанр роману – сатирико-побутовий пригодницький роман. Написаний прозою, яка переплітається з віршами (так званою “меніпповою сатурою”).

Особливість побудови твору: композиція роману, очевидно, була гнучкою і рухливою. У творі багато вставних епізодів і новел різного змісту. Жанрові сцени чергуються з пародійними віршами (їх вважають пародією на писанину імператора-графомана Нерона), анекдоти та історії, що оповідають персонажі роману, – із докладним зображенням подій.

Мова роману – чи не найбільше досягнення письменника. Він пише просто і стисло, широко вживає просторіччя. Персонажі роману наділені виразними мовленнєвими характеристиками: вони розмовляють короткими фразами, з численними граматичними

помилками, перемежуючи грецькі й латинські слова (раби переважно були вихідцями із греко-східних країн), вживають прислів'я і приказки. Завдяки методові характеристики “низьких” персонажів “вulgарною” мовою, “Сатирикон” набуває важливого значення пам'ятки “народної” латини.

Таким чином, роман Петронія – *реалістичний твір*, своєрідне дзеркало занепаду тогочасного римського суспільства. На думку дослідників, у “Сатириконі” змальовано Нерона і його оточення. Це припущення видається цілком логічним, зважаючи на трагічну долю автора, який, за наказом імператора, змушений був покінчити життя самогубством (свій погляд на життя Петронія запропонував Г.Сенкевич у романі “Quo vadis?”). Водночас роман “Сатирикон” – *пародія* на ті твори грецької літератури, що героїзували дійсність.

Отже, в античному романі приватне життя зображувалося лише як алегорія. У “Золотому ослі” Апулея і “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, маври. Бо “справжнє” життя, як його розуміли в античності, – життя для суспільства. Таким чином, приватне життя постає як випадання з дійсно людського буття. Пізніше, у літературі Ренесансу зображення приватного життя сприймалося як шлях до набуття справжніх людських якостей.

Глосарій

ареталогії – оповідання про “моці” і чудесні діяння якогонебудь бога-“цілителя” і його пророків;

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;

утопії – прозовий жанр елліністичної літератури, у якому зображувалися картини ідеального суспільства;

парадоксографія – збірки описів “незвичного”.

Питання для контролю:

Пояснити, чому давні греки вважали “батьком історії” Геродота. Як називалася його найвідоміша праця?

Пояснити, у чому відмінність сприйняття історії Геродотом і Фукидідом

Назвати жанр, який ввів у науковий вжиток Ксенофонт

Сформулювати основні положення творчості Платона.

Назвати головну працю Аристотеля, присвячену естетичним питанням

Вказати основні види ораторської прози в Давній Греції.

Пояснити популярність мистецтва красномовства в ті часи

Визначити проблематику “Порівняльних життєписів” Плутарха

Назвати жанри, у яких працював Лукіан

Схарактеризувати пізньогрецький роман як специфічний жанр античної літератури

Обґрунтувати, чому роман Лонга “Дафніс і Хлоя” називають буколічним

Визначити проблематику й поетику роману Апулея “Золотий осел”; роль вставних новел у творі

Довести, що в романі Петронія “Сатирикон” виражається авторське презирливо-скептичне відношення до світу

Література:

История всемирной литературы: В 9-ти т. – Т.1 . – М., 1983.

Підлісна Г.Н. Антична література для всіх і кожного. – К., 2003.

Антична література: Довідник / За ред. С.В.Семчинського. – К., 1993.

ВИСНОВКИ

Античність (разом із християнством) – упродовж тисячоліть здійснює беззаперечний вплив на європейську культуру, створюючи у процесі дуже складної взаємодії певний синтетичний тип художньої свідомості, який виявився досить життєстійким: наскрізь суперечливим, але достатньо плідним і гнучким, здатним моделювати і проектувати системи духовних цінностей.

Антична культура й література зокрема стали передумовою подальшого розвитку світової літератури й мистецтва, разом із тим і української літератури. Концепція античності в українській літературі від найдавніших часів і до ХХ століття зазнала певної змін. Хронологічно вона розпадається на окремі періоди й характеризується не тільки різним ставленням українських культурних діячів до античності, а й інтенсивністю її засвоєння та якісною значущістю.

Перший етап засвоєння античної культурної спадщини представниками давньої української літератури дослідники визначають як період від кінця X ст. до перших десятиліть XVI ст. (хоч Ю.Микитенко, вважає, що відлік слід вести ще з дохристиянських часів). Ознакою цього періоду є те, що спостерігалася загальна тенденція несприйняття античної художньої спадщини як “поганської”. Адже в цей час у Київську Русь-Україну активно проникали елементи переважно давньогрецької культури в її теологічно переосмисленій візантійсько-болгарсько-сербській рецепції. Щодо елементів римської культури, то інтенсивне їхнє функціонування починається з другої половини XV — початку XVI ст., коли з посиленням загрози католицизму в Україні виникла потреба ведення боротьби з цією ідеологією, що вимагало знання латинської мови й римської літератури.

З другої половини XV ст. розпочинається новий етап розвитку концепції античності в українській літературі. В.Яременко вважає цей час початком “першого відродження” української культури, коли Юрій Дрогобич вписав “якісно нову сторінку національної культурної гордості”. Особлива роль у сфері засвоєння античної культурної спадщини в цей період належала професорам Львівської ставропігійської й Луцької братських шкіл, а також Києво-

Могілянської академії, які започаткували традицію використання в оригінальній творчості античних сюжетів, мотивів, образів та строфічних і метро-ритмічних форм і перші в нових суспільно-політичних і культурних умовах звернулися до перекладацької діяльності, а в курсах поезики й риторики — до літературно-критичного аналізу античної літератури.

“Перше відродження” української літератури закріпило традицію засвоєння елементів античної культури, змінивши лише на певний час напрямок і шляхи цього засвоєння — не через Константинополь, а через Рим, Падую, Венецію, щоправда, уже в католицькій, латинсько-польській редакції. Як зазначав Д.Чижевський, “... замість повороту до Візантії Україна повернулася обличчям на Захід”. Цим самим було створене підґрунтя нового періоду в розвитку концепції античності в українській літературі.

Античні джерела, по-новому відкриті й переосмислені добою Ренесансу, а не нав’язані в догматичній православно-візантійській інтерпретації, з-під утиску якої українська література поволі вивільнялася, стали важливим фактором розвитку національної духовності. У певному значенні античність навіть стала провідною категорією художньої свідомості, засвідчуючи її ренесансні ознаки, “дзеркалом для розвитку власного письменства”.

В українському духовному житті цього часу закладається погляд на людину, значною мірою сформований під впливом античних культурних традицій. Українські поети кінця XVI — початку XVII століття, стверджує Ю.Ковалів, “втаємничені в естетику артистичного індивідуалізму, в ідеал гармонійної краси та наново відкритої природи, ... запрошували античні музи до Львова чи Києва, уподібнювали Київські гори до Парнасу, а води Дніпра — до Кастальського джерела. Їх передовсім цікавили гуманістичні принципи, завдяки яким в Україні формувалася, на жаль, пізніше занедбана, ідея “аристократизму духу” (а не крові), найповніше виявлена в символі козака чи мандрованого філософа, ідея неповторної людської особистості”.

Новий погляд на світські науки та потребу їхнього вивчення, що було вимогою часу, як нова концепція підходу до використання античної культурної спадщини був підтриманий багатьма тогочасними культурно-освітніми діячами України і реалізувався в

їхній діяльності. Від появи “Віршів” К.Саковича, “Євхаристеріона” С.Почаського та інших поетичних та прозових творів першої половини XVII століття й до поезії І.Величковського, прози Д.Туптала, перекладів І.Мальцевича — ось шлях засвоєння античної художньої спадщини на українському ґрунті в XVI — XVIII столітті, вершинним явищем якого стала художня та філософська творчість Г. Сковороди.

Наступний етап формуванням концепції античності пов’язаний, звичайно, з появою “Енеїди” І. Котляревського. У цьому творі своєрідно сприйнята античність, з’єднана в єдиному сплаві з народною сміховою культурою, фольклором, відіграла певну роль у становленні нової української літератури.

З появою та розвитком романтичних тенденцій в українській літературі розпочинається новий етап в освоєнні античної спадщини. І хоча в посланні “Ученим членам руської Матиці (Нового року 1849)” А. Могильницький, “гадає, що українська поезія має спиратися не на класичних зразках, а на власнім народнопоетичнім набутку”, інтерес романтиків до національних джерел творчості, до народної мови та національного фольклору, що передбачалося їхньою естетичною програмою, не виключав, однак, і звернення до античності. Акцент переноситься на давньогрецьку літературу й міфологію. Як відомо, широко використовував античні

мотиви, сюжети й віршовані форми і в поетичній, і в драматургічній творчості М. Костомаров (“Еллада”, “Давнина”, твори російською мовою “Эллины Тавриды” і “Кремуций Корд”). Крім того, у праці “Слов’янська міфологія” вчений подавав тлумачення міфології слов’ян через цілу систему зіставлень з історії різних культур, зокрема й античної.

Органічно й закономірно як один із шляхів орієнтації “на Європу” сприймається звернення до античних мотивів і образів П.Куліша. Так, поема Куліша “Україна” задумувалася як національна епопея гомерівського зразка. І хоча авторові не вдалося стати “українським Гомером, поема стала спробою наблизити українського читача до класичної спадщини. Як і ідилія “Орися”, основою якої стала шоста пісня Гомерової “Одісеї”. Античний “слід” віднаходимо і в поезії Я.Щоголіва. Окремою сторінкою є творчість Т.Шевченка, особливо пізнього періоду, в

якій осмислення античної художньої традиції відбувається на всіх рівнях – тематичному, образному, поетикальному.

З другої половини ХІХ ст. і до початку ХХ ст. в українській літературі формується новий підхід у сприйнятті античності. Якщо раніше засвоєння античної художньої спадщини відбувалось у формі перекладів та переспівів, використання письменниками у власних творах сюжетів, мотивів, образів, строфічних і метроритмічних структур античного походження, то в зазначений період починається не тільки художнє, а й літературно-критичне та наукове дослідження літератури давніх греків і римлян, започатковане І.Франком. У його творчості, а також В.Щурата, Лесі Українки, Л.Старицької-Черняхівської, В.Самійленка та багатьох інших письменників антична художня спадщина переосмислюється згідно актуальних проблем національного духовного розвою.

Вершинним виявом розвитку концепції античності в українській літературі першої третини ХХ ст., та й власне, як і, на жаль, всього ХХ століття, стала творчість київських неокласиків, і зокрема М.Зерова. Наскрізною у їхній творчості стала ідея “аристократизму духу”, а її втіленням виступає образ Поета (митця), який орієнтується передовсім на духовні цінності. Через ідею автономності окремої особистості поети-неокласики йшли до парнасизму, якому в розумінні естетичної програми властиве відстоювання права на автономію мистецтва. Використання античних тем, мотивів, образів і поетичних форм у творах неокласиків набуває символічного звучання. Звернення до “греко-римської давнини” перетворюється на мистецьку форму протистояння “масовій” літературі, творам низького художнього гатунку, а в більш широкому сенсі — спробі звести українську літературу й культуру на роль другосортної, неспроможної творити мистецтво світового рівня. Визначним явищем стали збірки М.Зерова “Антологія римської поезії”, “Елегії і сонети”, “Камена”, лірика П.Филиповича і М.Рильського, що репрезентували так зване “діонісійське” начало поезії, на відміну від зеровського “аполлонійства”. Розгром “п’ятірного грона” та фізичне знищення Зерова, Филиповича й Драй-Хмари брутально обірвали злет української неокласики і зробили неможливим подальший повнокровний розвиток концепції античності в Україні другої третини ХХ століття. Проте функціонування античних елементів

виразно простежується у творчості українських поетів діаспори — Є.Маланюка, І.Качуровського, Михайла Ореста, Юрія Клена та інших, які й продовжили в нових історичних умовах традиції київських неокласиків.

Пошуки письменниками ХХ ст. античних відповідників своїм ідейним і естетичним шуканням тривали: у творчості письменників-шістдесятників була відроджена традиція елітарної поезії, яка вимагала орієнтації на високу культуру образу, на кращі традиції світового письменства. Античні мотиви й образи творять світ поезії Ліни Костенко, І.Драча, М.Вінграновського та ін. Пізніше, вони по-новому звучатимуть в інтелектуальній прозі В.Шевчука, “хімерних” романах П.Загребельного, В.Земляка, Є.Гуцала, історичних повістях В.Мушкетика. Кінець ХХ ст. зі своїми соціальними, екологічними й політичними катаклізмами не зменшив актуальності великої спадщини “живої античності”, адже, як писав І.Франко, її зрази “... мали силу оновити європейську людність... Вони й досі не перестали запліднювати нашого духу й творять непохитну основу нашої цивілізації”.

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА
СПИСОК ОBOB'ЯЗKOBИХ ХУДОЖНІХ ТВОРІВ

- Міфи і легенди Стародавньої Греції і Риму (за ред. М.А.Куна).
Гомер “Іліада”, “Одіссея”.
Гесіод “Труди і дні”, “Теогонія”.
Грецька класична лірика: Тіртеї, Архілох, Сапфо, Алкеї, Анакреонт, Піндар.
Есхіл “Прометей закутий”.
Софокл “Цар Едіп”, “Антігона”.
Евріпід “Медея”.
Аристофан “Жаби”, “Хмари”, “Вершники”.
Менандр “Третейський суд”, “Відлюдник”.
Плавт “Комедія про горщик”, “Хвальковитий воїн”, “Псевдол”.
Теренцій “Свекруха”, “Брати”.
Лукрецій “Про природу речей”.
Вергілій “Енеїда”, “Буколіки”.
Горацій Оди, “Послання до Пізонів”.
Овідій “Метаморфози”.
Сенека “Едіп”, “Медея”.
Ювенал Сатири.
Апулей “Метаморфози, або Золотий осел”.
Плутарх “Порівняльні життєписи”.
Лукіан “Бесіди богів”, “Похвала мусі”.
Петроній “Сатирикон”.
Езоп Байки.
Федр Байки.
Лонг “Дафніс і Хлоя”.

ПІДРУЧНИКИ, ПОСІБНИКИ І ХРЕСТОМАТІЇ

- История всемирной литературы: В 9 т. – М., 1983. — Т. 1.
Пашенко В.І., Пашенко Н.І. Антична література. – К., 2001.
Антична література: Пер. з рос. / За ред. А.А.Тахо-Годі. — К., 1976.
Тронский И.М. История античной литературы. – М., 1983.
Античная литература / А.Ф.Лосев, Г.А.Сонкина, А.А.Тахо-Годи и др. – М., 1986.
Зарубіжна література ранніх епох. Античність. Середні віки. Відродження: Навч. посібник / Ф.І.Прокаєв, Б.В.Кучинський, Ю.Л.Булаховська, І.В.Долганов. — К., 1994.
Чистякова Н.А., Вулих Н.В. История античной литературы. — М., 1963.
Радциг С.И. История древнегреческой литературы. — М., 1982.
История римской литературы / Под ред. Н.Ф. Дератани. — М., 1974.
Античная литература: Учеб. пособ. / Г.Г.Анпаткова-Шарова, Е.И.Чекалова. — Л., 1989.
Антична література: Довідник / За ред. С.В.Семчинського. – К., 1993.
Підлісна Г.Н. Антична література для всіх і кожного. — К., 2003.
Шалагінов Б. Зарубіжна література: від античності до початку ХІХ сторіччя. – К., 2004.
Кун М.А. Міфи та легенди Стародавньої Греції. — Тернопіль, 1998.
Парандовський Ян. Міфологія. Вірування та легенди стародавніх греків і римлян. — К., 1977.
Мертлик Рудольф. Античные легенды и сказания. — М., 1978.
Словник античної міфології. — К., 1985.
Антична література: Хрестоматія / Упор. О.І.Білецький — К., 1968.
Античная литература. Греция: Антология: В 2 ч. – М., 1989 — 1990.
Античная литература. Рим: Антология. — М., 1991.
Давньогрецька трагедія: Збірник / Пер. Борис Тен. – К., 1981.

Дамоклів меч: Антична новела / Пер. Й.Кобів, Ю.Цимбалюк. — К., 1984.

Золоте руно: З античної поезії / Упор. А.Білецький. — К., 1985.

Греческий роман: Сборник. — М., 1988.

Античный роман I-III вв. н.э. Ахилл Татий. “Левкиппа и Клитопонт”. Лонг. “Дафнис и Хлоя”. Петроний “Сатирикон”. Апулей. “Метаморфозы, или Золотой осел”. - М., 1969.

Парнас. Антология античной лирики. — М., 1980.

НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНА ЛІТЕРАТУРА

Античная древность и средние века: Проблемы идеологии и культуры / Сб. науч. трудов. — Свердловск, 1987.

Античная и средневековая идеология / Сб. науч. трудов. — Свердловск, 1984.

Античное наследие в культуре Возрождения. — М., 1984.

Античный мир и его периферии. — М., 1979.

Античность как тип культуры. — М., 1988.

Боннар А. Греческая цивилизация: В 3 т. — М., 1958 — 1962.

Винничук Лидия. Люди, нравы и обычаи Древней Греции и Рима / Пер. с пол. — М., 1988.

Вопросы античной литературы в зарубежном литературоведении / Под ред. М.Е.Грабарь-Пассек. — М., 1963.

Вулих Н.В. Овидий и августовский классицизм // Проблемы античной культуры. — Тбилиси, 1975.

Вулих Н.В. К вопросу о художественном своеобразии поэмы Овидия “Метаморфозы” // Классическая филология. — М., 1959.

Гаспаров М.Л. Античная литературная басня. — М., 1971.

Головня В.В. История античного театра. — М., 1972.

Грабарь-Пассек М.Е. Античные сюжеты и формы в западноевропейской литературе. — М., 1966.

Каллистов Д.П. Античный театр. — Л., 1970.

Кузнецова Т.И. Стрельникова И.П. Ораторское искусство в Древнем Риме. — М., 1976.

Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. — М., 1976.

Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. — М., 1995.

Мельгунова Т.Г. К проблеме комического в античности // Античность и современность. — М., 1972.—С.153 – 164.

Морева-Вулих Н.В. Римский классицизм: творчество Вергилия, лирика Горация. — Спб., 2000.

Соболевский С.И. Аристофан и его время. — М., 1959.

Тахо-Годи А.А. Греческая мифология. — М., 1989.

Чистякова Н.А. Античная эпиграмма. — М., 1979.

Шкаруба Л.М. Вводная часть к курсу “Античная литература” (рукописный вариант). — Николаев: НГПИ, 1989.

Штаерман Е.М. Кризис античной культуры. — М., 1975.

Шталь И.В. Гомеровский эпос. — М., 1975.

Шталь И.В. Художественный мир гомеровского эпоса. — М., 1983.

Шталь И.В. “Одиссея” — героическая поэма странствий. — М., 1978.

Ярхо В.Н. Аристофан. — М., 1954.

Ярхо В.Н. У истоков европейской комедии (О творчестве Менандра). — М., 1979.

Ярхо В.Н. Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии. — М., 1978.

Ярхо В.Н. Античная драма. Технология мастерства. — М., 1990.

Ярхо В.Н., Полонская К.П. Античная лирика. — М., 1967.

ДЛЯ ЗАМІТОК

Гальчук Оксана Василівна
Антична література: Навчальний посібник для студентів заочної
форми навчання. – К.: Вид-во КСУ, 2008. – 210 с.

Комп'ютерний набір і редагування авторські

Підписано до друку 02.04.2008 р. Формат 60x84/16
Папір офсетний. Ум. друк. арк.
Тираж 150. Зам. №
Київський славістичний університет
Київ 03150, вул. А.Барбюса, 9
Поліграфічна дільниця