



АНТИЧНА ЛІТЕРАТУРА



АНТИЧНА ЛІТЕРАТУРА

*Допущено Міністерством освіти СРСР
як підручник для студентів педагогічних інститутів*



ИБ ПНУС



bn21064

Видавниче об'єднання «Вища школа»
Головне видавництво
Київ — 1976

Підручник містить матеріали з історії давньогрецької літератури (від найдавніших часів до візантійського періоду) та римської літератури (від найдавніших часів до IV—V ст. н. е.).

Призначений для студентів-філологів.

Розділи підручника написали: А. Ф. Лосев (Вступ, розд. I, III—X, XIII, XIV, XVI (B, 1) — частини I, Давня Греція; Вступ, розд. I—III, VIII, IX, X, XI (10), XIV, XVIII (1, 3) — частини II, Рим); А. А. Тахо-Годі (розд. II XVI (B, 2), XXIII — частини I, Давня Греція; розд. XVIII (2) — частини II, Рим); Н. А. Тимофеева (розд. XII, XVI (B, 2), XXIII — частини I, Давня Греція; розд. IV—VI, IX, XIII, XVI (2), XVII — частини II, Рим); Г. А. Сонкіна (розд. XI, XVI (B) — частини I, Давня Греція, розд. VII, XII (1—9), XVI (1, 4, 5) — частини II, Рим); Н. М. Черьомухіна (розд. XV, XVI (A, 1—2) — частини I, Давня Греція; розд. XV, XVI (3, 6) — частини II, Рим).

Бібліографію склали А. Ф. Лосев і А. А. Тахо-Годі. Люстративний матеріал підбрала Н. М. Черьомухіна.

За редакцією проф. А. А. Тахо-Годі.

З російської (М., «Просвещение», 1973) переклали В. Г. Петік (частину I, Давня Греція), І. А. Черненко (частину II, Рим).

Редакція літератури з філології та педагогіки

ВСТУП

Література — це відображення народного життя. Виникнувши, вона в свою чергу впливає в певному напрямі на життя народу. Отже, щоб зрозуміти античну літературу, необхідно знати й розуміти життя народів, що її створили. Народи ці — давні греки і давні римляни.

1. Географія і хронологія. Давні греки займали південь Балканського півострова, острови Егейського моря та Егейське узбережжя Малої Азії. Давні римляни населяли спершу незначну територію довкола Рима, в середній Італії (Лаціум), потім опанували всю Італію, країни Середземномор'я, в тому числі й Грецію, і, нарешті, всі відомі країни Європи і держави Передньої Азії.

Перші писемні пам'ятки давньогрецької літератури припадають на XIII ст. до н. е., перші ж писемні пам'ятки римської літератури — на III ст. до н. е. Падіння Західної Римської імперії і разом з тим кінець римської літератури припадає на V ст. н. е., на цей самий час припадає кінець і грецької античної літератури, у якій починається відтоді період візантійської літератури. Таким чином, від свого зародження й до середньовічної літератури антична література охоплює величезний період — близько 1200 років.

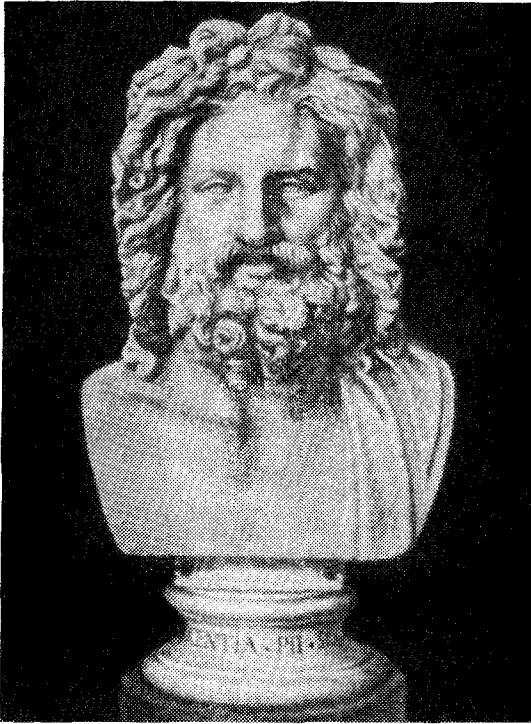
Латинське слово *antiquus* означає «давній». Проте коли говорять про античну літературу, то мають на увазі не давню літературу взагалі (індійську, перську, єгипетську та ін.), а лише давню літературу Європи. А такими є літератури давньогрецька й римська.

2. Общинно-родова формація. Найдавнішою суспільно-історичною формацією є общинно-родова. Вона й визначає життя грецького народу, що створив спершу усну, а згодом і писемну словесність.

Общинно-родова формація — це докласовий колектив найближчих родичів. Тут у людей ще немає держави і пов'язаних з нею органів примусу, немає регулярної торгівлі.

Люди живуть спершу невеликими родовими об'єднаннями і управляють ними свої родові общини. Тут немає приватної власності і немає поділу на бідних і багатих. Земля і значною мірою знаряддя виробництва є власністю тільки родової общини. Отже, ще немає суспільно-економічних класів. Общинно-родова формація — суспільство докласове. Ця докласова общинно-родова формація в Середземномор'ї переходить у другу суспільно-економічну формацію, а саме рабовласницьку, протягом першої половини першого тисячоліття до н. е. Давньогрецька література, що зародилась тут, відбиває цей перехідний період між двома формаціями.

3. Рабовласницька формація. Рабовласництво спершу було прогресивним. Проте прогресивність рабства була тільки на перших ступенях його розвитку, коли воно розкладало первіснообщинний лад і сприяло більшому поділові праці, згодом же рабовласництво призвело античний світ до загибелі. Родова община в суворим підпорядкуванням їй окремих індивідуумів, розростаючись, починає втрачати сенс свого існування. Ставало вигідно звільняти окремих членів общини від постійної опіки родових організацій, надавати їм певну свободу праці, що ґрунтувалася на рабовласницькому способі виробництва,



закріплювати за ними якусь приватну власність і дозволяти самим користуватися продуктами праці. Рабовласницька формація вивільнила невеликий суспільний прошарок, що здобув можливість спеціально розвивати й мистецтво.

Разом з тим вивільнення з-під родових авторитетів потягло за собою помітний розвиток індивідуального мислення, а це сприяло розвитку нової ідеології.

4. Общинно-родова ідеологія. В умовах первіснообщинного способу виробництва люди живуть і організуються на основі стихійно-колективістських родинних стосунків. Для них найрозумліші і найближчі саме родинні стосунки. Коли люди починають мислити про природу й світ, то й ці явища постають у їхній уяві в родинних стосунках. Проте родинні стосунки можливі між живими й розумними істотами. Отже, і вся природа, весь світ постає в образах живих, розумних істот, що утворюють свою общину, в цьому разі універсальну космічну общину. А це і є міфологія, що становить не що інше, як результат узагальненого перенесення родинних, тобто одухотворено-розумних і стихійно-колективістських, стосунків на всю природу і весь світ. Сонце, місяць, зірки, ріки, гори, моря тощо стають одухотвореними й розумними істотами, що перебувають між собою в певних родинних стосунках.

Отже, міфологія — це ідеологія общинно-родової формації. Вона виникла як відображення пануючих у ній общинно-родових сил.

5. Рабовласницька ідеологія. Зовсім інша річ рабовласницька ідеологія. Поставши в зв'язку із зростанням виробничих сил і відповідних потреб, рабовласницьке суспільство уже не могло управлятися тим малорухомим, громіздким і негнучким апаратом родових організацій, що був характерний для стародавнього суспільства. Необхідно було розв'язати ще не використану

суспільно-економічну силу, а саме приватну ініціативу, приватну власність, приватну працю і свободу. Але це означало й необхідність звільнити мислення кожної окремої людини від родової опіки і надати їй можливість самій вишукувати засоби до життя. Само собою зрозуміло, що за таких умов міфологія уже не задоволяла. Замість неї почалися спроби наукового дослідження природи і спроби технічно застосувати результати цих досліджень для задоволення життєвих потреб. Отже, перехід до вивчення природи, вільної від богів і демонів, тобто спроби формулювати (нехай примітивно) закони природи,— ось що стало новим ступенем у світогляді, що прийшов на зміну давній міфології.

У ті часи не могло бути й мови про скільки-небудь повне звільнення людини, тобто про використання всіх її можливостей. Людина виступає поки що тільки як істота, керована іншою людиною. Виробник матеріального достатку тут — раб. А той, хто його організовує, теж не використовує всіх своїх внутрішніх можливостей. Організатор праці тут — рабовласник.

Природа і світ для такої рабовласницької свідомості уже перестає бути міфологією. Природу все ще уявляють як живе, одухотворене тіло (в цьому ще немає відмінності від міфології), але нею управляють не боги та демони, створені примітивним мисленням, а якісь наукоподібні закони. Це й замінило стару міфологію. Це і є філософія природи, або натурфілософія, що розвинулася в Давній Греції саме в VI—V ст. до н. е. Природа складалася тепер уже не з демонічних сил, а з звичайних матеріальних стихій (земля, вода, повітря, вогонь), стихій живих і вже не антропоморфних, а керованих певними абстрактними законами (такі піфагорейські числа, Гераклітів логос — слово, мислення — повітря Діогена Аполлонійського і т. д.). Так виникла рання рабовласницька ідеологія і з перших же кроків вступила в непримиренну боротьбу з міфологією.

Це не означало, що міфологія зникла. В народі в тій чи тій формі вона трималася упродовж усієї античності. Але це означало, що провідною формою суспільної свідомості стали наука і філософія, а в тих випадках, коли виставлялись на перший план попередні міфологічні образи, вони діставали обробку, стаючи художніми образами аж до простого алегоричного розуміння їх.

Разом з тим дещо звільнився і *внутрішній світ особистості*, який раніше був цілковито підпорядкований служінню родовій общині. Духовні запити людини починають диференціюватися, і вона вже відчуває потреби, несумісні чи мало сумісні з потребами інших людей. Виникає боротьба між особою і суспільними настановами. І само суспільство починає розвиватися подібно до того, як розвивалась окрема особистість. Як писав Ф. Енгельс, не вистачало тільки установи, яка б увічнила поділ суспільства на класи. А це вело до виникнення держави, різко відмінної від старих родових авторитетів, і притому держави класової, бо соціально-економічним базисом тепер була рабська праця, а виробничі відносини — відносинами між рабовласниками і рабами.

Ця нова суспільно-історична формація і її ідеологія постають у Давній Греції в першій половині I тисячоліття до н. е. В цей самий час виникає і давньогрецька література, яка незмінно відбивала нову соціально-історичну епоху.

6. Періодизація античної літератури. Виходячи з запропонованої вище характеристики двох суспільно-історичних формацій, встановимо такі основні періоди літературного розвитку античного світу.

Перший період, який можна назвати докласичним, або архаїчним, охоплює довгий ряд століть усної народної творчості і завершується в першій третині I тисячоліття до н. е. Ця творчість до нас не дійшла, і про неї ми маємо уявлення з пізніших творів античної літератури. Цілковито дійшли до нас лише дві пам'ятки давньогрецької літератури, записані в VI ст. до н. е., але виниклі, безперечно, набагато раніше,— це героїчні поеми «Іліада» і «Одіссея» Гомера.

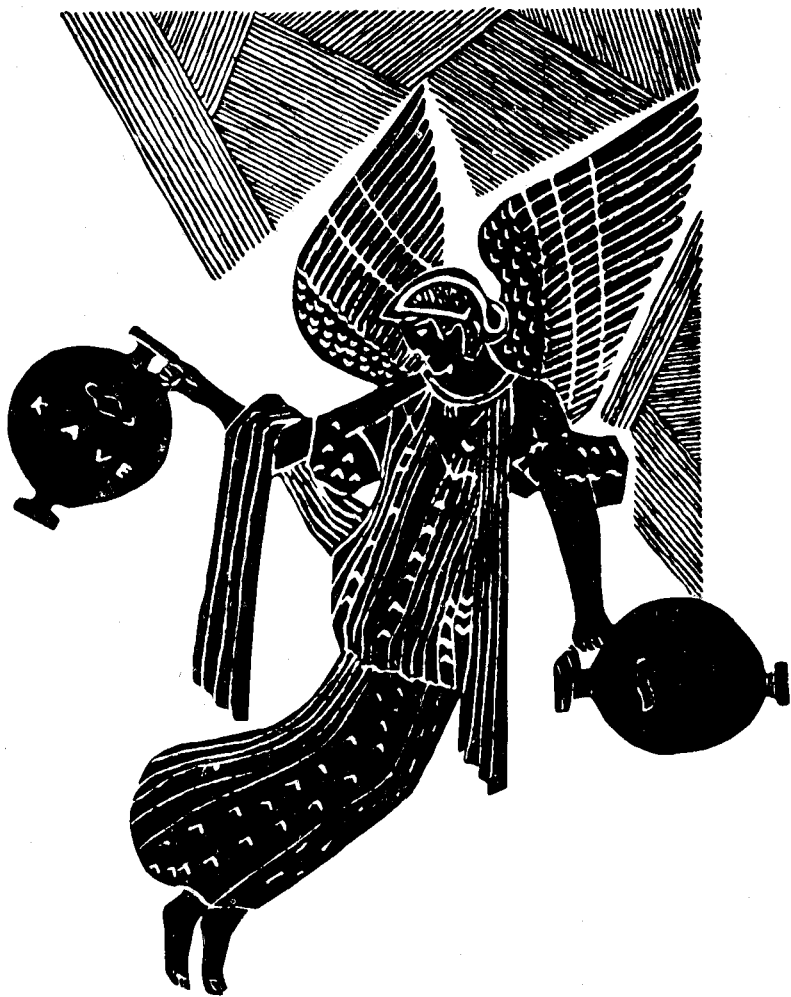
Другий період античної літератури — це становлення і розквіт давньогрецького класичного рабовласництва, що охоплює VII—IV ст. до н. е. Цей період, як правило, називають *класичним*. У зв'язку з розвитком особистості постають чисельні форми лірики і драми, а також багата прозаїчна література, що складалася з творів давньогрецьких філософів, істориків та ораторів.

Третій період античної літератури, який здебільшого називають *елліністичним*, виникає на новому ступені античного рабовласництва, а саме великого рабоволодіння. Замість невеликих міст-держав класичного періоду, так званих полісів, постають величезні військово-монархічні організації, а разом з тим виникає і помітна диференціація суб'єктивного життя людини, різко відмінна від простоти, безпосередності і строгості класичного періоду. Внаслідок цього елліністичний період часто трактують як період деградації класичної літератури, хоча слід пам'ятати, що цей період тривав дуже довго, аж до кінця античного світу. Отже, цей післякласичний період охоплює величезний проміжок часу — від III ст. до н. е. до V ст. н. е.

На цей третій період античної літератури припадає і римська література, чому його часто і називають *елліністично-римським* періодом. Виникнувши, як уже було сказано, в III ст. до н. е. (усна народна творчість, як і в Давній Греції, існувала уже задовго до цього), римська література переживає свій архаїчний період протягом перших двох століть свого існування. I ст. до н. е., як правило, вважають періодом розквіту римської літератури, тобто періодом класичним. Решту, а саме I—V ст. н. е., називають післякласичним періодом.

У зв'язку з загибеллю рабовласницької формації і настанням середньовічного феодалізму VI ст. н. е. можна вважати гранню між античною і середньовічною літературою.

ЧАСТИНА ПЕРША



ДАВНЯ ГРЕЦІЯ



І. МІФОЛОГІЯ

Давньогрецька література виросла на ґрунті міфології, коли, за словами К. Маркса, «становила не тільки арсенал грецького мистецтва, але і його ґрунт»¹ і була якнайтісніше пов'язана з періодом суспільства докласового, з життям первісного колективу.

У вступі (п. 4) уже було дано визначення античної міфології як ідеології общинно-родової формації. Як же формується ця ідеологія, які її передумови і шляхи історичного розвитку?

І. Міфологія і первіснообщинна формація. Антична міфологія — це відображення людського життя, його потреб і прагнень, його ставлення до теперішнього, минулого й майбутнього, його ідеалів і взагалі всіх його матеріальних і духовних життєвих сил. Тільки розуміння міфології як різновиду конкретно-життєвого мислення перетворює її на той справжній набуток людства, в якому воно відчувало життєву потребу в певні періоди свого розвитку. Коли ж поставити питання про те, які саме періоди історичного розвитку людини змушували її мислити міфологічно, то тут ми зіткнемося з тією величезною епохою, яку здебільшого називають родовим ладом або, точніше, первіснообщинною формацією. Міфологія — це до певної міри перенесення общинно-родових відносин на природу і на весь світ.

Людині первіснообщинної формації найзрозумілішими і найближчими були саме общинно-родові відносини, і тому для неї найпереконливішим поясненням природи було пояснення її як сукупності родинних відносин. Ось чому небо, повітря, земля, море, підземний світ і вся природа виявлялися однією величезною родиною, представники якої неодмінно живі істоти людського типу, що перебувають між собою в певних родинних стосунках, відтворюючи первісний колективізм першої історичної формації. На підтвердження цього процесу можна навести думки В. І. Леніна про «інстинктивну людину, дикуна», що «не виділяє себе з природи»², і К. Маркса про те, що в міфології

¹ Маркс К. і Енгельс Ф. Твори, т. 12, с. 693.

² Ленін В. І. Повне зібрання творів, т. 29, с. 80—81.

відобразилася «природа і самі суспільні форми, вже перероблені несвідомо-художнім способом народною фантазією»¹.

Одне з найчастіших і традиційних пояснень міфа зводиться до того, що міф — це продукт незрілого мислення, далекого від встановлення та використання наукових законів природи. Проте цей стан мислення сам потребує пояснення і зовсім не є абсолютною істиною. Крім того, якби стан мислення і був останньою інстанцією, все одно залишається незрозумілим, чому це раптом знадобилося пояснювати природу і суспільство такими дивними методами. Адже будь-яке пояснення — це введення незрозумілого до зрозумілого. Але чому ж раптом виявилось зрозумілішим, що сонце — то бик, а місяць — корова чи грім та блискавка — не просто грім та блискавка самі по собі, а знаряддя в руках Зевса чи Юпітера? Так само нічого не говорять розмірковування про те, що первісна людина одухотворювала природу, обожнювала її, олюднювала, тобто розуміла антропоморфно. Насамперед зовсім не зрозуміло, навіщо людині треба було одухотворювати чи обожнювати природу. І те, й те зовсім не таке вже й просте світорозуміння, яке було б зрозумілим само собою і не вимагало ніяких додаткових пояснень.

Говорити просто про одухотворення чи обожнювання недосить. Одухотворені істоти чи божества в уявленні первісної людини перебували між собою в родинних зв'язках, були один для одного батьками чи дітьми, братами чи сестрами, дідами чи онуками, предками чи нащадками і, крім того, всі вони разом утворюють універсальну родову общину, що ґрунтується на первісному стихійному колективізмі.

Тільки ознайомившись з особливостями родової общини давніх часів, можна зрозуміти міфологію. У самій общині немає нічого міфологічного, чарівного чи магічного. Якщо Гефест — це тільки коваль, перенесений з землі на небо, то в ньому немає нічого міфологічного, як і в звичайному ковалі на землі. І якщо Деметра — покровителька хліборобства, то вона не має нічого спільного з міфологією. Проте варто тільки перенести общинно-родові відносини на природу (а не переносити їх на природу первісна людина не могла, бо вони були для неї найближчими і найзрозумілішими), як уся природа стає міфічною і магічною, сповнюючись живими істотами, які своєю величиною та силою набагато переважали людину і тому часто поставали у вигляді різних потвор та страховиськ.

Міфологія — це мислення на певному ступені розвитку людства, а мислення неможливе без узагальнення. Крім того, мислення перебуває у єдності з мовою, а кожне слово — це також узагальнення. «Міф» по-грецькому і означає не що інше, як «слово». Отже, міф — це також якийсь узагальнення. І ті живі

¹ Маркс К. і Енгельс Ф. Твори, т. 12, с. 693.

істоти, про які розповідає міфологія, завжди містять якесь узагальнення, оскільки їм, як чомусь загальному, завжди підпорядкована певна сфера дійсності як сукупність якоїсь множини чи навіть нескінченного числа окремих явищ. Проте рід ще не мислиться тут абстрактно, тобто диференційовано-логічно. Рід тут поки що справжній людський, тобто нескінченне об'єднання нащадків і предків. Перенесений у такому вигляді на природу та світ і в той же час відіграючи роль логічного узагальнення, він і є міфологією, тобто якимось богом, демоном чи героєм, які виступають узагальненням певної сфери дійсності і яким підпорядковані усі окремі явища. Недарма В. І. Ленін писав, що «ідеалізм первісний: загальне (поняття, ідея) є окрема сутність», визнаючи «можливість перетворення (і до того ж непомітного, неусвідомлюваного людиною перетворення) абстрактного поняття, ідеї в фантазію (кінець кінцем = бога)»¹.

Первісне мислення міфологічне, і міфологія є різновидом первісного мислення. Проте незважаючи на те, що міфологія і мислення в давні часи пронизували одне одного, саме тому вони за своєю природою зовсім різні: міф усе одухотворює і завжди сповнений якихось невиразних афективних реакцій на таке саме невиразне життєве оточення, скрізь і в усьому намагається знайти магію, мислення ж у всьому прагне знайти наукові закономірності і людську практику намагається усвідомити, розумно скерувати й технічно удосконалити. Злиття й боротьба міфології та мислення існують впродовж тисячоліть, тому необхідно вивчити прогресивний розвиток людського мислення, що йде спершу міфологічним шляхом, а згодом розвивається самостійно. Головним принципом дослідження античної міфології є розгляд міфології не як вічної і непорушної картини, хай і чудової, а як одвічно мінливого людського мислення, що відбиває таку саму мінливу, неспокійну історичну дійсність.

Усі міфологічні образи, крім того, слід вивчати не ізольовано, а як елементи більш чи менш широких періодів загального розвитку давньогрецької міфології. Такими періодами були: найдавніша, дофессалійська, доолімпійська, основа античної міфології, породжена ще періодом матріархату, фессалійська, або олімпійська, основа, пов'язана з патріархатом і примітивними формами раннього кріто-мікенського рабовласництва, централізацією міфології довкола гори Олімп і переходом до художньо розвиненого і суворого героїзму. Згодом — у зв'язку з розкладом первіснообщинної формації і падінням кріто-мікенської культури — виникають витончені форми героїзму в Гомера. Потім наївна й незаймана міфологія гине як самостійна творчість, відіграючи, проте, й далі величезну роль як художня форма для вираження полісної рабовласницької ідеології та епохи еллінізму.

¹ В. І. Ленін В. І. Повне зібрання творів, т. 29, с. 311.

2. Періоди розвитку міфології. Під міфологічною архаїкою розуміють той найдавніший період міфології — дофессалійський, або доолімпійський, який припадає ще на часи патріархального роду, тобто періоду збиральницько-мисливського господарювання і початкових ступенів продуктивного господарювання. Процес життя давня людина сприймала в хаотично нагромаженому вигляді. Тому люди робили все матеріальним і фізичним, живим, а часом навіть одухотвореним і розумним, проте все довколишнє вони мислили сліпим, тобто вважали, що ним рухають якісь незрозумілі сили. У результаті цього принципом оформлення всіх речей та явищ для первісної свідомості є принцип хаотичності, неспіврозмірності, диспропорції і дисгармонії, що доходить до потворних форм і жахів. Світ і природа для первісних людей були чимось живим і одухотвореним. А оскільки первісні люди бачили перед собою тільки Землю з її складовими частинами і Небо, то Земля (грец. *chothon*), жива, одухотворена, вона з себе все створює і все живить, у тому числі й Небо, яке вона також з себе народжує, — це основа міфології епохи матриархату. Ця найдавніша міфологія і називається хтонічною. Як жінка на тому ступені голова роду, мати, годувальниця і вихователька, так і Земля тут джерело і лоно усього світу, богів, демонів, людей.

Що ж можна сказати про цю міфологію докладніше й конкретніше? Відповідь на це запитання залежить від того, який ступінь матриархату матимемо на увазі.

а) Фетишизм. Відомо, що виробничі сили первісного суспільства проходять дві стадії свого розвитку: привласнюючу і продуктивну. У першому випадку людина, ототожнюючи себе з природою, тобто розуміючи її олюднено (а це означає насамперед одухотворено), знаходить для себе в цій природі лише готові продукти, необхідні їй для підтримки матеріального життя. Природа тут, з одного боку, вся одухотворена, а з другого — природа вся складається лише з фізичних предметів та сил, за межами яких людина нічого не бачить і не знає і нічого не може бачити чи знати. Що ж це за річ, яка й одухотворена і разом з тим наскрізь матеріальна, наскрізь фізична? Така річ — це фетиш, і таку міфологію називають фетишизм. Отже, давні люди розуміли фетиш як зосередження магічної, демонічної, живої сили. А оскільки увесь предметний світ одухотворений, то магічна сила розлита по всьому світу і демонічна істота ніяк не відокремлюється від предмета, в якому вона міститься.

Фетишизм у Давній Греції охоплює всі сфери діяльності. Наведемо кілька прикладів з літературних джерел. Насамперед серед фетишів бачимо богів та героїв у вигляді необроблених грубих дерев'яних або кам'яних предметів. Такі, наприклад, богиня Латона на Делосі — у вигляді поліна, Геракл у Гіетті — у вигляді каменя, брати Діоскури в Спарті — у вигляді двох колод з поперечними брусками. Фетишами були і предмети, ви-

готовлені руками людей, наприклад Ахіллів спис, що зцілив героя Телефа. Фетишистське значення мали рослини, тварини і сама людина, а також усі частини її тіла. Так, виноградна лоза і плющ були фетишами Діоніса, і цього бога часом просто називали Плющем. Афіна в одному орфічному гімні іменується «Змія». Критського Зевса колись сприймали як бика, а «совоокість» Афін та «воловоокість» Гери так само вказує, безперечно, на давню тотожність їх з совою та коровою (так званий зооморфізм). Змія, бик та корова — це вже справжні фетиші.

Що ж до людини, то її органи — серце, діафрагма, нирки, очі, волосся, кров, слина — спершу сприймали не як носіїв душі, а як саму душу у вигляді матеріального тіла, тобто фетиша. У Гомера, наприклад, діафрагму сприймають як суб'єкт, як свідоме себе «Я». Разом з кров'ю душа покидає тіло.

Коли свідомість людини змінюється і коли під впливом зростання продуктивних сил вона вже здобула деяку можливість придивитися до предметів та явищ, а не просто лише інстинктивно користуватися ними чи інстинктивно уникати їх, тоді й довколишня природа розчленовується для неї у вигляді певних сфер, ділянок, груп, різних видів чи типів предметів. Людина не просто з жахом тікає від незрозумілих їй сил, а починає придивлятися до них, розчленовувати їх і в міру можливості користуватися ними. Тільки на цьому ступені розвитку первісної людини настає та стадія найдавнішої міфології, яку можна назвати фетишизмом у власному значенні цього слова, бо тільки тепер фетиш фіксується як такий, а не просто сприймається інстинктивно й невиразно.

б) Анімізм. Коли людина в своїй діяльності піднімається від привласнення до продукування і коли речі вже не беруть, не привласнюють у готовому вигляді, тоді вона починає цікавитися тим, як їх виготовляти, тобто їхнім складом, вмістом і принципом їхньої побудови. Проте для цього треба відокремити ідею речі від самої речі. А оскільки речі тут були фетишами, то необхідно, щоб створилось уміння відокремлювати ідею фетиша від самого фетиша, тобто відокремлювати магічну силу демона речі від самої речі. Так відбувається перехід до анімізму.

Так само, як і фетишизм, анімізм (*animus* — дух, *anima* — душа) мав свою історію. Спершу демон речі настільки невіддільний від самої речі (якщо навіть і різнився від неї), що зі зникненням речі припиняє своє існування і цей демон речі, подібно до того як з вирубанням дерева гине давньогрецька гамадрида, німфа дерева.

Згодом зростає самостійність і цих демонів, які вже не тільки відрізняються від речей, а й можуть відділятися від них і протягом більш-менш тривалого часу існувати після зникнення самих речей. Така, наприклад, давньогрецька дріада, німфа дерева, що залишається живою після знищення самого дерева.

Цей демон згодом стає свого роду узагальненою міфічною істотою, тобто джерелом чи предком усіх речей, що підпадають під відповідне поняття як його видові представники. Наприклад давньогрецький Океан — ріка взагалі, виступає, по-перше, у вигляді однієї неймовірно великої ріки, неймовірно швидкої та глибокої, ріки, що оперізує всю Землю, по-друге, це батько всіх річок на Землі.

Боги та демони античної міфології — це насамперед істоти фізичні, матеріальні, чуттєві. Вони мають звичайнісіньке тіло, хоча й таке, що виникає з різних видів матерії. Якщо античні люди уявляли, що найгрубша та найважча матерія — це земля, вода ж дещо розріджена, повітря ще тонше, ніж вода, а вогонь тонший за повітря, то демонів так і мислили, що ті складаються з усіх цих стихій від звичайнісінької землі до вогню. Богів же уявляли собі з матерії ще тоншої, ніж вогонь, а саме з ефіру.

Найдавніші анімістичні уявлення греків відбилися в міфі про Мелеагра. Етолійському героєві Мелеагру, коли ще йому було лише сім днів, богині долі Мойри напророчили, що життя його скінчиться, як тільки згорить поліно у вогнищі. Мелеагрова мати вихопила це поліно з вогнища, загасила його водою і сховала. Коли ж вона захотіла помститися сину за вбивство її братів під час калідонського полювання, вона знову запалила це поліно, і Мелеагр помер, як тільки згоріло поліно. У цьому разі в палаюче поліно вкладено магичну силу, що є причиною всього життя людини.

Давні анімістичні демони, як правило, постають у хаотичному й дисгармонійному вигляді. У таких випадках говорять здебільшого про тератологію, тобто про вік потвор і страховиськ (грец. *teras* — диво і страховисько), що символізують силу землі.

Гесіод докладно розповідає про породжених Небом-Ураном і Геєю-Землею титанів, циклопів та сторуких. У цих сторуких потворність підкреслено особливо, бо кожне з них мало по 100 рук і по 50 голів. Сюди ж слід віднести й стоголового Тіфона — породженого Землею і Тартаром (за іншою версією — його породила Гера, ударивши долонею по землі і здобувши від неї магичну силу).

Серед породжень Землі слід згадати Еріній — потворних, сивих, закривавлених старих жінок з собачими головами й зі зміями в розпущеному волоссі. Вони оберігають статут Землі й переслідують кожного, хто вчинить злочин проти Землі та родинного права. Так само від Єхидни й Тіфона народжується пес Орф, мідноголосий та п'ятдесятиголовий сторож Аїду — Цербер, Лернейська гідра, Химера з трьома головами — левиці, кози та змії — й з полум'ям у роті, Сфінкс, що вбиває всіх, хто не розгадає його загадок, а від Єхидни — прекрасної діви з тілом змії — та від Орфа — Немейський лев. Демони, в яких вигляд людини поєднувався з тваринним, називалися міксантропічними

(«змішані» з людиною). Такі сирени — птахи й жінки, кентаври, в яких поєднувалось тіло людини й коня. Все це свідчить про невіддільність давньої людини від природи, коли люди ще не виділяли себе з природи, а почували себе невіддільною її частиною.

Уся ця стихійно-страховищна міфологія матріархату (Медуза Горгона, Сфінко-«душителька», Єхидна, Химера — страховиська жіночої статі) дістає завершення й узагальнення в міфології Великої Матері, або Матері богів, і цей дикий культ у класичні часи Давньої Греції, звичайно, було відтіснено на задній план, і про нього мало хто пам'ятав. Проте в глибинах догомерівської доби, в епоху матріархату, а також в елліністично-римській період, коли відбувалося відродження архаїки, ця міфологія і цей культ мали велике значення.

У розвинутому анімізмі трансформація демона чи бога веде до антропоморфізму, тобто до олюдненого розуміння їх. І цей антропоморфізм саме в давніх греків досяг свого найвищого оформлення, втілюючись у цілій системі справжніх художніх та пластичних образів. Давній грек чудово знав, якого кольору волосся в Аполлона, які брови чи борода у Зевса, які очі в Афіні: Паллади, які ноги в Гефеста, як кричить Арес та усміхається Афродіта, які вії в Афродіті та які сандалі у Гермеса.

Аналізуючи в міфах образи античних богів, демонів та героїв досить докладно, ми зіткнемося ще з однією рисою, що становить універсальну властивість усіх богів, демонів та героїв, — це те, що ми звемо історичними пережитками, рудиментами, або реліктами. Який би досконалий не був антропоморфічний образ бога; демона чи героя в античній міфології, він обов'язково містив у собі риси більш раннього, а саме чисто фетишистського, або космічного, розвитку, наприклад совині очі в Афіні, змія — сталий атрибут мудрої Афіни, очі корови в Гери. До пізніших героїзованих форм матріархальної міфології належать насамперед відомі давньогрецькі амазонки. Це явний рудимент серед нематріархальної і вже чисто героїчної міфології. Амазонки — жіноче плем'я, яке живе, за міфами, в Малій Азії, на річці Фермодонті, на острові Лемносі або в районі Меотиди та Понту Евксинського, у Фракії або в Скіфії. Амазонки не допускали чоловіків у своє товариство і визнавали їх тільки заради продовження роду, винищуючи всіх немовлят-хлопчиків. озброєні з ніг до голови, завжди на конях, вони весь час проводили у війнах. Патріархальна, тобто героїчна, міфологія майже завжди зображає перемогу якого-небудь героя над амазонками. Їх перемагали Геракл, Тезей, Беллерофонт, Ахілл.

Так само в міфах, які дійшли до нас, розповідається про шлюби богинь зі смертними героями, а це в період патріархату й героїзму звучало вже як дивна екзотика і як рудимент давно зниклої старовини (пор. Фетіда й Пелей, Афродіта й Анхіз).

в) Рання класика. З переходом від матриархату до патріархату розвивається й новий ступінь міфології, який можна назвати героїчною, олімпійською, або класичною, міфологією, яка ґрунтується на гармонійному й художньому сприйнятті світу.

У міфології цього періоду постають герої, які перемагають усіх потвор і страховиськ, що колись жахали уяву задавлених незрозумілою і всемогутньою природою людей.

Замість дрібних божків та демонів постає один головний, верховний бог Зевс, а всі інші боги та демони йому підлягають. Патріархальна община тепер утверджується й на небі, чи, що те саме, на горі Олімп. Зевс сам веде боротьбу з різними страховиськами, перемагає титанів, циклопів, Тіфона і гігантів, заганняє їх під землю чи навіть у Тартар. Гесіод залишив нам яскраві картини титаномахії і тифонії («Теогонія», 666—735, 820—880), про перемогу ж Зевса над гігантами можна прочитати в Аполлідора та Клавдіана.

За Зевсом ідуть інші боги та герої. Аполлон убиває піфійського дракона й засновує на тому місці святилище. Той самий Аполлон убиває двох потворних велетнів, синів Посейдона, Ота і Ефіальта, які, тільки змужнівши, уже мріяли зібратись на Олімп, заволодіти Герою та Артемідою і, мабуть, усім Зевсовим царством («Одіссея», XI, 305—320). Кадм також убиває дракона і в цій місцевості засновує місто Фіви (Овідій, «Метаморфози», III, 1—130). Персей убиває Медузу (там же, IV, 765—803), Беллерофонт — Химеру («Іліада», VI, 179—185), Мелеагр — Калідонського вепря («Іліада», IX, 538—543). Звершує свої 12 подвигів Геракл, Тезей убиває Мінотавра.

Разом з тим з'являються й боги нового типу (їх давні греки називали олімпійськими). Жіночі божества тепер мають нові функції у зв'язку з епохою патріархату та героїзму. Гера стала покровителькою шлюбів та моногамної родини, Деметра — стало, організованого хліборобства, Афіна Паллада — чесною, відкритою й організованою війни (на противагу буйному, анархічному й аморальному Аресу), Афродіта стала богинею кохання та краси (замість дикої, всепороджуючої і всезнищуючої богині), Гестія — богинею домашнього патріархального вогнища. І навіть Артеміда, що зберегла давні мисливські функції, набула красивого й стрункого вигляду і стала взірцем милого й дружнього ставлення до людей. Зросло ремесло, що стало суттєвим фактором господарства, теж вимагало для себе відповідного бога, а саме Гефеста, про якого в гомерівському гімні сказано як про покровителя взагалі всієї цивілізації. Богами спеціально патріархального устрою життя стали Афіна Паллада і Аполлон, які славляться мудрістю, красою та художньо-конструктивною діяльністю. А Гермес з примітивного колись божества став покровителем будь-якої людської діяльності, включаючи скотарство, мистецтво, торгівлю, провідирство по дорогах землі і навіть загробного світу.

Не лише боги та герої, а й усе життя відображалось тепер у міфах зовсім у новому оформленні. Насамперед перетворюється вся природа, що була раніше сповнена для людини страшних і незрозумілих сил. Тепер природа у давніх греків набуває умиротворення й поетизації, якими вони уславились на всі наступні віки. Німфи річок та озер, океаніди, або німфи морів нерейди, а також німфи гір, лісів, полів раніше уявлялися в дикому й жахливому вигляді. Тепер же влада людини над природою набагато зросла, тепер вона вже могла спокійніше орієнтуватися в ній, розглядати її (а не ховатися від неї), знаходити в ній красу, користуватися нею для своїх потреб. Тепер влада над морською стихією належала не тільки грізному Посейдонові, а й зовсім мирному привітному і мудрому богові морів Нерееві. Німфи, розкидані по всій природі, набули красивого, милого вигляду, ними почали милуватися й поетично оспівувати.

Усім тепер заправляв Зевс, і всі стихійні сили опинилися в його руках. Раніше він сам був і громовим гуркотом, і сліпучим спалахом блискавки, і не було іншого божества, до якого можна було б звернутися по допомогу проти нього. Тепер же грім і блискавка, як і вся атмосфера, стали не більше як атрибутом Зевса, і від розумної волі Зевса стало залежати, коли і з якою метою користуватися йому перуном та іншими атмосферними явищами.

Характерне Зевсове оточення на Олімпі. Біля нього Ніка — Перемога, уже не страшний та нездоланий демон, а чудова крилата богиня, яка виступає тільки як символ могутності самого Зевса. Феміда раніше нічим не відрізнялась від Землі і була страшним законом її стихійних дій. Тепер вона богиня права і справедливості, богиня чудового людського правопорядку, і вона — також коло Зевса як символ його добропорядного царства. Діти Зевса і Феміди — Ори, веселі, чудові, благодійні, завжди в танці, богині пір року та державного розпорядку, що якнайсправедливіше насилають з неба атмосферні опади, розчиняючи й зачиняючи небесні ворота. Поруч із Зевсом і Геба, богиня і символ вічної юності, і хлопчик-виночерпій Ганімед, якого колись Зевс-орел викрав з Землі. Навіть Мойри, ці страшні богині долі, що порядкували колись у всьому всесвіті, трактуються тепер як Зевсові дочки і ведуть блаженне життя на світлому, легкому, безжурному й чудовому Олімпі.

Веселе, витончене й мудре оточення характерне тепер і для Аполлона з його музами, і для Афродіти з її Еротом та іншими грайливими демонами кохання, з її харітами-граціями, символом красивого, витонченого, веселого і мудрого життя, з його нескінченними танцями, сміхом, безжурністю та радощами.

І людська праця дістала тепер свій подальший і ефективний розвиток. За велінням богині хліборобства Деметри Тріптолем роз'їжджає тепер по всій землі й усіх навчає хліборобству. Людина приручає звірів (відголосок чого бачимо хоча б у міфі про

Геракла та приборкання ним диких коней Діомеда). Гермес і Пан стежать за стадами і не дають їх нікому кривдити. З'являються знамениті міфічні митці (і серед них Дедал), які вражають світ своїми відкриттями та винаходами, своєю художньо-технічною творчістю. Так, Дедал збудував на Криті знаменитий лабіринт, чудові споруди цареві Кокалові, що врятував його, майданчик для танку Аріадни, зробив крила для свого польоту з сином Ікаром (відому розповідь про це і про трагічну загибель Ікара див. у Овідія — «Метаморфози», VIII, 183—235). Боги Посейдон та Аполлон будують стіни Трої («Іліада», XXI, 440—457). Характерний міф про Амфіона, що своєю грою змусив камені складатися в стіни Фів. Орфей співом приборкував бурю, грозу та диких звірів, що також було символом влади людського інтелекту та людської творчості над силами природи.

Настає небувалий для тої далекої епохи розквіт художньо-технічної творчості. Збереглися перекази про таких видатних співців, як Мусей, Евмолп, Фамілід, Лін і особливо Орфей, яким приписували риси, що характеризували їх як діячів висхідної цивілізації.

В особі Геракла ця героїчна епоха досягає свого найвищого розквіту. Геракл, син Зевса і смертної жінки Алкмени, не тільки знищує різних страховиськ: Немейського лева, Лернейську гідру, Керінейську лань, Ерімантського вепра, Стімфалійських птахів, не тільки перемагає природу в міфі про Авгієві стайні і матріархат у міфі про пояс, здобутий в амазонки Іпполіти. Якщо він своїми перемогами над марафонським биком, Діомедовими кіньми, Геріоновими стадами ще зіставний з іншими героями, то були в нього два такі подвиги, якими він перевершив усіх героїв давнини. І ці його подвиги були апофеозом людської моці і героїчної звитяги. На крайньому заході Геракл дійшов до саду Гесперид і заволодів їхніми яблуками, а в глибині землі він дістався до самого Цербера і вивів його на поверхню. Такі міфи могли виникнути лише в епоху свідомої і затятої боротьби людини за своє щастя. Не дивно, що такого героя Зевс узяв на небо і там він узяв шлюб із Гебою, богинею одвічної юності. В інших класичних міфах також розповідалося про перемоги людини над природою.

Коли Едіп розгадав загадку Сфінкса, той кинувся зі скелі; коли Одисей (чи Орфей) не віддався чарам від співу сирен, вони тут же загинули, коли аргонавти неушкоджені пропливли серед Сімплегад — скель, які доти безперестану сходились і розходились, то ці Сімплегади застигли навіки. Коли ж ті самі аргонавти пропливли повз знамениті яблука Гесперид, то Гесперида, що охороняли їх, розсипалися пилом і лише згодом набули свого попереднього вигляду.

г) Пізній героїзм. Люди дужче сміливішають у період пізньої класики, і їхня самостійність у взаєминах з богами помітно зростає.

Багато хто з героїв починає змагатися з богами. Дочка царя Тантала Ніоба вважала себе красивішою від богині Латони і пишалася своїми чисельними дітьми. Діти Латони перебили всіх дітей Ніоби, а сама вона з горя перетворилася на скелю, з якої полилися струмки її сліз. Співець Фамірід вступає в музичне змагання з музами, за що покараний сліпотою. Лідійський цар Тантал, що був сином Зевса і мав прихильність серед богів, запишався з своєї влади, величезного багатства і своєї дружби з богами, в результаті чого викрав з неба амбросію і нектар і став роздавати ці божественні наїдки звичайним людям. Сізіф підгледів любовні зустрічі Зевса та Егіни й почав розголошувати цю таємницю серед людей. Цар Іксіон закохався в Геру, дружину верховного бога Зевса, і, обіймаючи хмару, думав, що обіймає Геру. Тітій закохався в Латону, матір Аполлона й Артеміди, за що вони його й убили. Тантал насмілювався пошукати богів смаженим м'ясом свого власного сина, а Сізіф намагався обдурити Аїд і просив повернути його на Землю, щоб вплинути на свою неблагочестиву дружину. Ахілл у Гомеровій «Іліаді» лає Аполлона останніми словами за переховування свого ворога Гектора. А давньогрецький герой Діомед просто йде врукопаш на Ареса й Афродіту («Іліада», V, 330—339, 846—864). Салмоней і зовсім оголосив себе Зевсом і почав вимагати собі божеських почестей (Вергілій, «Енеїда», VI, 585—594). Звичайно, усі ці неблагочестиві чи безбожні герої зазнають, за міфами, якогось покарання. Інакше не могло й бути, поки у давніх греків існували міфи, тобто були боги богами, а герої — героями. Проте тут уже явно відчувається переддень того періоду грецької історії, коли міфологія або зникає зовсім, або залишається предметом літературної обробки.

Для епохи розкладу героїчної міфології характерні міфи про родове прокляття, яке веде до загибелі кількох поколінь підряд.

Один фіванський цар Лай украв дитину, і його прокляв батько цієї дитини. Виникли відомі міфи про загибель фіванських царів. Лай гине від руки власного сина Едіпа. Едіп жениться на своїй матері Йокасті, не знаючи, що вона його мати. Йокаста ж, дізнавшись, що Едіп її син, кінчає життя самогубством; Едіпові сини Етеокл і Полінік гинуть у битві, пішовши врукопаш один на одного; син Етеокла Лаодамант гине від прибічників батькового брата Полініка, що напали на Фіви, а син Полініка Ферсандр гине перед Троянською війною від Телефа і Мізії.

Загальновідомі Танталові злочини, які ще примножили його нащадки. Танталів син Пелопс обдурив візника Міртіла, якому він пообіцяв півцарства за допомогу в перемозі над царем Еномаєм, і Міртіл прокляв його, внаслідок чого Пелопсові сини Атрей і Фіест все життя ворогують. Атрей помилково вбиває свого власного сина, якого підслав Фіест, у відповідь на це він частує Фієста засмаженим м'ясом Фієстових дітей. Свою дружину Аеропу, яка сприяла підступам Фієста, він кидає в море і посилає

Фієстового сина до самого Фієста, щоб убити його, але син, розгадавши Атреєві підступи, убиває Атрея. Два Атреєві сини, що лишилися живі, ведуть запеклу Троянську війну, по закінченні якої Клітемнестра з ревнощів і помсти убиває свого чоловіка Агамемнона. Клітемнестру і її коханця Егісфа, Фієстового сина, убиває син Агамемнона і Клітемнестри Орест, за що його переслідують підземні Ерінії. І показово, що очищення від свого злочину Орест дістає не в Дельфах, у святилищі Аполлона, а за рішенням ареопагу (світського суду) в Афінах під головуванням Афіни Паллади. Так, вихід з общинно-родових відносин намічається на шляхах афінської державності і громадянськості, тобто вже за межами самої первіснообщинної формації.

д) Самозаперечення міфології. Відомі два чудові міфи, за якими можна простежити, як давньогрецька міфологія доходила до того, що інакше, як самозапереченням міфології, її назвати не можна.

Насамперед,— це міфологія Діоніса, але не того давнього Діоніса, що мав ім'я Загрей і що його розтерзали Титани. Це другий Діоніс, син Зевса і смертної жінки Семели, який уславився як засновник оргій і бог нестямних вакханок. Ця оргіастична релігія Діоніса, що пронеслася бурею по всій тодішній Греції в VII ст. до н. е., об'єднала в своєму служінні богу всі стани і тому була глибоко демократичною, спрямованою до того ж проти аристократичного Олімпу.

Екстаз та екзальтація Діонісових прибічників створювали в давніх греків ілюзю внутрішнього єднання з божеством і тим самим начеб зникала бездонна прірва між богами та людьми. Бог ставав внутрішньо близьким людині. Тому Діонісів культ, збільшуючи самостійність людей, знімав з неї міфологічну спрямованість. Поставши на Діонісовому культі, трагедія взяла міфологію лише як службовий матеріал, а комедія, що постала також з Діонісового культу, прямо вела до різкої критики давніх богів і до повного їх повалення. В Евріпіда та в Арістофана міфологічні боги самі свідчать про свою нікчемність, і міфологія в давньогрецькій драмі, а отже, й у житті, явно вела до самозаперечення.

Другий тип самозаперечення виник у зв'язку з образом Прометей. Сам Прометей — божество. Він або син титана Япета, або сам титан, тобто він або двоюрідний брат Зевсові, або навіть дядько. Коли Зевс перемагає титанів і настає героїчний вік, Прометей за свою допомогу людям зазнає від Зевса покарання — його приковано до скелі у Скіфії чи на Кавказі. Покарання Прометей зрозуміле, оскільки він противник олімпійського героїзму, тобто міфології, пов'язаної з Зевсом. Ось чому впродовж усього героїчного віку Прометей приковано до скелі.

Та ось героїчний вік підходить до кінця. Незадовго до Троянської війни, останнього великого діяння героїчного віку, Геракл визволяє Прометей і між Зевсом та Прометеєм укладаєть-

ся велике примирення, яке означає торжество Прометей, що дав людям вогонь і засади цивілізації, зробив людство самостійним і незалежним від богів. Постав герой, що спирався тільки на власний розум і на власні руки, тобто людина нашої цивілізації, яка хоче опанувати сили природи замість рабського служіння їм і прагне постійного прогресу. Таким чином, Прометей, будучи богом, руйнував віру в божество взагалі і в міфологічне сприйняття світу. Недарма міфи про Діоніса та Прометей стали й розквітли на зорі класового рабовласницького суспільства, в період формування давньогрецької демократичної полісної системи.

Кажучи про загибель ранньої міфології, ми повинні врахувати ще один тип міфів — це досить поширені міфи про перетворення, або метаморфози. В елліністично-римський період античної літератури виробився навіть спеціальний жанр перетворення, який дістав своє геніальне втілення у відомому творі Овідія «Метаморфози».

Здебільшого тут мають на увазі міф, де в результаті певних перипетій відбуваються перетворення персонажів на предмети неживого світу, на рослини, на тварини. Так, Нарцис, що любив видивлятися на своє відображення у воді, перетворюється на квітку з такою самою назвою (Овідій, «Метаморфози», III, 339—510). Гіацинт помирає, проливаючи свою кров на землю, і з цієї крові виростає відома усім квітка гіацинт (там же, X, 161—219). Кипарис, що застрелив оленя, дуже жалкував про це і від суму й туги перетворився на дерево кипарис (там же, X, 106—142).

Виявляється, що всі явища природи колись розуміли міфологічно, тобто одухотворювали їх, але з часом вони втратили свою міфічність. Тільки людська пам'ять пізньої античності зберегла спогади про їхнє давнє міфологічне минуле, знаходячи в них уже тільки поетичну красу. Проте оскільки такого роду міфи виникали і набагато раніше за елліністично-римський час, вони свідчать про загибель наївної міфології, про заміну її звичайною, тверезою і реалістичною поетизацією природи та людини.

е) Пізня класика і декаданс. Міфологія в розумінні наївної віри закінчилася разом з первіснообщинною формацією, для якої вона була необхідною ідеологією.

Класове рабовласницьке суспільство в Давній Греції і література, що виникла в ньому, активно використовують міфологію в своїх цілях, політичних і художніх.

Особливо широко використано міфологію в давньогрецькій трагедії. Афіна Паллада опинилася в Есхіла богинею висхідних демократичних Афін. Прометей сповнений сучасних Есхілові передових і навіть революційних ідей. Аякс у Софокла захищає свою особисту честь, а Антігона бореться з тиранічними законами держави. Міфологічні герої в Евріпіда стають

звичайними людьми, часом слабкими, нестійкими, сповненими суперечностей.

Міфологія періоду літературної класики все ще насичена великими ідеями, хоча її антропоморфізм тут лише зовнішня художня форма. В епоху ж еллінізму і в наступні віки античного світу міфологія остаточно перетворюється на чисто літературний прийом. Правда, останні чотири віки античної філософії, протягом яких зароджувався, розквітав і вироджувався неоплатонізм, ознаменувались філософською реставрацією старовинної міфології, коли філософи розуміли під давніми богами ті чи ті філософські категорії і будували на міфах цілу систему філософії або, точніше кажучи, своєрідну систему логічних категорій. При цьому відродження давньої міфології в суспільно-політичній і чисто життєвій практиці неминуче зазнавало краху, як це сталося в IV ст. н. е. з імператором Юліаном, який загинув з-за своїх намагань втілити в життя держави поганську релігію та міфологію. У пам'яті культурного суспільства антична міфологія лишилась прекрасним дитинством людства, яке загинуло в той самий момент, коли людство стало виробляти наукові та науково-філософські погляди на світ і природу.

II. ДОГОМЕРІВСЬКА ПОЕЗІЯ

Першими за часом виникнення пам'ятками давньогрецької літератури є Гомерові поеми «Іліада» і «Одіссея». Проте уже одне те, що ці твори величезних розмірів і при своєму розгляді виявляють риси дуже складного розвитку і сталої поетичної техніки, змушує нас визнати існування досить широкої догомерівської творчості, без якої Гомерові поеми не могли б з'явитись. Деякі вказівки на цю догомерівську творчість можна знайти в самих Гомерових поемах. Як відомо, в Гомерових поемах зображено лише окремі події з великої троянської міфології. Вони передбачають існування інших поем, де, безперечно, повніше було відображено тільки згадані Гомером факти. Про поеми епічного, ліричного, ліро-епічного і драматичного жанрів, які не дійшли до нас повністю, можна судити на підставі пізніших викладів і посилань на них в античній літературі. Різного роду трудові (пісні гончара, борошномелів), весільні, поховальні та інші пісні існували у давніх греків так само, як і в будь-якому іншому фольклорі. Збереглися імена відомих співців та творців пісень: Орфея, Ліна, Мусея, Евмолпа та інших, яких пам'ятали впродовж усієї античності. Антична література дає нам безліч різних відомостей про найдавніші поетичні твори і напівлегендарних співців, які часом навіть, за переказами, суперничали з Гомером і в народній пам'яті лишилися мудрецами, мало в чому поступаючись перед Аполлоном та музами, покровителями мистецтв.

Первісні поетичні форми, пов'язані з релігійною та побутовою практикою, згадано в Гомера. Стародавні коментатори Гомера, так звані схолясти, на цій підставі перераховували такі види цих пісень, як пеанічний, френетичний, гіпорхематичний, софроністичний, енкоміастичний. Можна сказати, що тут проведено поділ найдавніших ліричних форм, хорових і сольних, які часто не відокремлювались від танцю і завжди виконувались з музичним супроводом.

Розгляньмо ці види пісень.

1. Види ліричних пісень. Пеан — це гімн на честь Аполлона. Серед гімнів богам Гомер знає саме цей пеан. Згадується він в «Іліаді» (I, 473), де ахейські отроки співають його під час жертвоприношення, щоб припинилась чума після повернення Хрісеїди, і там (XXII, 391), де Ахілл думає проспівати пеан на честь своєї перемоги над Гектором.

Френос (грец. *threnos* — плач), тобто поховальна або заупокійна пісня, виконується над трупом Гектора («Іліада», XXIV, 720—731) і на урочистих похоронах Ахілла («Одіссея», XXIV, 60—65), де беруть участь дев'ять муз, які й співають цей френос, причому поховальні співи усіх богів і людей біля тіла Ахіллового тривали 17 днів.

Гіпорхема — пісня, яка акомпанується до танку, можливо, згадана в описі Ахіллового щита («Іліада», XVIII, 569—572), де під спів юнака і під його гру на формінзі ведуть хорова робітники на винограднику.

Софроністична (грец. *sophronisma* — навіяння), тобто моралізаторська пісня, теж прямо не згадувана в Гомера, але про неї можна зробити висновок на підставі одного цікавого повідомлення («Одіссея», III, 267). Тут розповідається про те, що Агамемнон, їдучи під Трою, залишив співця наглядати за його дружиною Клітемнестрою, який, мабуть, мав давати їй мудрі настанови. Проте цього співця Егісф вислав на пустельний острів, і там він загинув.

Енкомії — хвалебна пісня на честь славних мужів, співає її Ахілл, усамітнівшись у своєму наметі («Іліада», IX, 189).

Гіменеї — шлюбна пісня — супроводжує наречених у зображенні шлюбного свята на Ахілловому щиті («Іліада», XVIII, 493).

Трудова пісня становить постійну особливість первісної творчості і розвивається раніше за будь-які інші види поезії. Щоправда, Гомер, як співець військових подвигів, не залишив нам згадки про ці пісні. Проте про них ми дізнаємося з пізнішої літератури. Така, наприклад, трудова пісня в комедії Арістофана «Мир» (512—519), що дуже нагадує російське «Ей, ухнем!», або пісні борошномелів на Лесбосі (Плутарх, «Бенкет семи мудреців»), «Змова гончара» та ін.

Музичний супровід пісні, а також часто й танцювальний супровід — це, безперечно, залишки давньої неподільності усіх

мистецтв. Гомер розповідає про сольний спів у супроводі кіфари або формінги. Ахілл у згаданій вище сцені з «Іліади» акомпанує собі на кіфарі; так співають знамениті гомерівські співці Демодок в Алкіноя і Фемій на Ітаці, так співають Аполлон і музи («Іліада», I, 603). Поєднання голосу, ліри і танцю спостерігається в хороводі виноградарів (див. вище «Іліада», XVIII). Чиста музика без будь-якого словесного супроводу — явище не грецьке, відомостей про неї не знаходимо ні в Гомера, ні в пізніших письменників, ні в давньогрецьких теоретиків музики. Гомер згадує про неї лише один раз під час опису троянського нічного табору під Ахейською стіною, тобто він відносить її до негрецьких звичаїв.

2. Епічна поезія. а) Героїчний давній епос — це величезна безбережна творчість грецького народу, де «Іліада» та «Одіссея» були серед незорої маси різного роду інших творів.

По-перше, на чисельні епічні перекази вказує уже сам зміст гомерівських поем. В «Іліаді» розповідь починається з Ахіллового гніву, тобто тут згадано лише один епізод з 10 року Троянської війни. Звідси випливає, що повинні бути якісь інші перекази про попередні роки цієї війни, про її підготовку, як і перекази про завершення війни і здобуття Трої.

По-друге, в «Іліаді» та в «Одіссеї» є й прямі вказівки на чисельні епічні перекази (наприклад, на перекази фіванського циклу з його героєм Едіпом, етолійського циклу з героєм Мелеагром, на міфи про Геракла, аргонавтів і т. д.).

По-третє, для гомерівського героїчного епосу дуже важливо було б намітити хоча б етапи його історичної еволюції. Оскільки з догомерівського минулого до нас не дійшло жодного цілісного твору і їх доводиться теоретично реконструювати на основі пізніших, часом досить фрагментарних свідчень, наші уявлення про еволюцію епосу завжди будуть якоюсь мірою гіпотетичними. На думку деяких сучасних учених, усі відомі нам з Гомерових поем вказівки на епічні героїчні перекази походять ще з мікенської Греції, тобто до другої половини II тисячоліття до н. е., до епохи, що була перед Троянською війною.

Отже, між гомерівським героїзмом, що припадає на першу чверть I тисячоліття, і мікенським героїзмом середини II тисячоліття спостерігається безперервна лінія розвитку.

По-четверте, якщо поставити питання про цю конкретну еволюцію героїчних переказів, то навряд чи буде помилкою сказати, що коріння цих переказів у культурі героя, подібно до того як сам культ розвивається з заупокійних плачів над померлим, під час його поховання. Культ героя зовсім не єдина і не остання причина виникнення героїчної пісні, але як основа для героїчного епосу він має безперечно велике значення. Смерть героя завжди переживали як подію великої важливості, і поховання героя обставляли максимально урочисто. Найкращим прикла-

дом такого поховання є поховання Патрокла («Іліада», XXIII), під час якого були грандіозні атлетичні змагання на честь героя. Проте й мусичні змагання під час поховання героя, хоріві та сольні, були досить часто. Поховання великого героя і навіть простого смертного, як правило, у всіх народів супроводжувалось плачами та причитаннями, які виконували часом навіть і професіонали. Найраніший приклад плачів у давньогрецькій літературі — це плачі за Гектором в «Іліаді». Троянський герой Гектор («Іліада», VII, 85—91) говорить про могилу героя та її оспівування нащадками.

Природно, що напружено-френтичний траурний момент самого поховання згодом повинен був ослабнути. У поховальних плачах за героєм про його життя розповідаються окремі факти і оплакування його супроводжується уривчастими реченнями, вигуками.

З плином часу ці плачі розвинулися в цілі пісні про життя та подвиги героя, дістали художнє завершення і в міру суспільно-політичної значущості героя ставали навіть традиційними.

Так, епічний поет Гесіод розповідав про себе, як він їздив на святкування на честь героя Амфідаманта в Халкіді, як він виконував там на його честь гімн і як він одержав за це першу нагороду («Труди і дні», 654 і далі). Відома хвалебна пісня, яку склав Сімонід Кеоський для святкування на честь фермопільських героїв. Надгробні змагання виконавців пісень згадаймо також у зв'язку з традиційним ритуалом по карійському цареві Мавсолу.

Поступово пісня на честь героя стала самостійною. Уже не треба було обов'язково тільки на святкуваннях на честь героя виконувати такого роду пісні. Їх виконували на бенкетах і зборах звичайні рапсоди або поети, як, наприклад гомерівські Демодок і Фемій. Ці «слави мужів» міг виконувати й непрофесіонал, як, наприклад, Іфігенія на бенкетах свого батька Агамемнона, оспівуючи його подвиги (Есхіл, «Агамемнон», 242—246), або Ахілл («Іліада», IX). «Слава мужів» була мрією кожного героя, і заради неї він жертвує своїм життям, причому до цієї слави серед нащадків причетні навіть героїчні жінки, наприклад Пенелопа («Одіссея», XXIV, 196—198). Проте ця первісна героїчна надгробна пісня (епітафій) зрештою дійшла до чисто розважального сколія на бенкетах. Зниженню героїчного стилю сприяло й те, що оспівувались не тільки позитивні герої, співців і слухачів почали цікавити герої негативні (наприклад Клітемнестера, про лиху славу якої в піснях прямо говорить «Одіссея», XXIV, 200—202), про злочини яких також створювались легенди.

Таким чином, навіть наші скупі відомості про догомерівський героїчний епос дають змогу чітко простежити деякі етапи його розвитку: 1) френтичний епітафій (надгробний плач) і навіть агон (мусичні змагання на могилі); 2) «слава» героя,

яку урочисто виконували на спеціально присвяченому йому святкуванні; 3) «слава» героя, урочисто виконувана на бенкетах військової аристократії; 4) знижений за стилем енкомій героям і цивільному або домашньому життю; 5) сколій певним видатним особам, але вже не давнім героям, а просто як розвага на бенкетах.

Таку саму еволюцію можна простежити і в епосі про богів. Тільки тут процес його розвитку починається не з культу померлого героя, а з жертвоприношення певному божеству, що супроводжувалось висловлюваннями, досить лаконічними. Так, жертва Діонісу супроводжувалась екстатичним вигукуванням одного з його імен — «Дифірамб». Згодом, з послабленням чисто культової сторони, виділяється словесна, розцвічена довгими розповідями про діяння божества. Історія створеного таким чином епосу про божество збіглася з еволюцією героїчного епосу. Так, Гомерові гімни (перші п'ять гімнів), що становлять розвинутий епос про богів, нічим не відрізняється від гомерівського епосу про героїв. Від первісної жертвовної, молитовної основи епосу про богів тут нічого не лишилось, крім окремих коротких виразів.

б) Негероїчний епос за часом виникнення раніший, ніж героїчний. Що ж до казки, різного роду притч, байки, повчань, то вони спершу були не тільки віршованими, а, мабуть, чисто прозаїчними або мішаними за стилем. Простежити етапи розвитку їх дуже важко, незважаючи на велику поширеність цього жанру в давніх греків. Так, одна з найраніших притч про солов'я та яструба згадується в поемі Гесіода «Труди і дні» (202—212). З іменем же напівлегендарного Езопа пов'язували пізніше розвиток байки.

3. Співці та поети догомерівського часу. Імена поетів догомерівської поезії здебільшого вигадані і ні в якому разі їх не треба розуміти буквально. Народна традиція ніколи не забувала цих імен і розцвічувала своєю фантазією перекази про їхнє життя і творчість.

а) Серед найславніших співців відомий Орфей. Це ім'я античного співця, героя, мага і жерця, стало особливо популярним у VI ст. до н. е., коли був дуже поширений культ Діоніса, що справив величезний демократичний вплив на настрої, на державність Аттики епохи Пісістрата, на філософію. Вважали, що Орфей на десять поколінь старший за Гомера. Цим пояснюється багато що в міфології Орфея. Народився він у Фессалійській Піерії, під Олімпом, де царювали самі музи, або, за іншим варіантом, у Фракії, де його батьками були муза Калліопа і фракійський цар Еагр. Орфей — винятковий співець і гравець на лірі. Від його співу та музики рухаються дерева і скелі, приборкуються дикі звірі, а пісні його слухає сам неприступний Аїд. Після загибелі Орфея тіло його поховали музи, а його ліра і голова морем припливли до берегів ріки Мілету поблизу Смірни,

де Гомер, за переказами, створив свої поеми. Легенда про Орфея та міфи про нього розвивалися на основі використання різних міфологічних мотивів (мотив чарівної дії музики Орфея запозичено з старофіванських міфів про Амфіона, сходження в Аїд — з подвигів Геракла, розтерзання Орфея вакханками — з міфів про Діоніса Загрея, розтерзаного титанами). З другого боку, міф про Орфея вкраплюється тепер у старі міфи, як, наприклад, у міф про аргонавтів: ватажок аргонавтів Язон запрошує цього фракійського співця в далеку мандрівку, і той перемагає своїм співом сирен, приборкує бурю і допомагає веслярам (Піндар, Аполлоній Родоський). Орфееві і в той час приписували багато літературних творів: велику теогонічну поему в 24 піснях, що дійшла до нас у фрагментах, чисельні уривки гімнічного, пророцького, напівміфологічного, напівфілософського змісту, окремий збірник під назвою «Орфічні гімни», до якого увійшли гімни починаючи з VI—V ст. до н. е. і кінчаючи першими століттями н. е.

Тенденції поставити Орфея над Гомером в поетичному та музичному відношенні проявилися в тому, що йому приписувалося відкриття гекзаметра, винахід ліри чи одержання її від Аполлона або Гермеса.

б) Інші співці. За вчителя або учня Орфея вважали Мусея (Мусей — від слова «муза»), якому приписували перенесення орфічного вчення з Піерії в Середню Грецію, на Гелікон і в Аттику. Йому приписували й теогонію, різного роду гімни та вислови. Деякі античні автори (Павсаній) вважали гімн богині Деметрі єдиним твором Мусея. Мусеевому сину Евмолпу («евмолп» — чудовий спів) приписували поширення творів свого батька — головна роль в Елевсинських містеріях. Гімнічного поета Памфа («памф» — всесвітлий) Павсаній теж відносив до догомерівського часу. Все це були пізніші мусичні персоніфікації колись напівлегендарних поетів.

Поряд з Орфеєм був відомий співець Філаммон, учасник походу аргонавтів, шанований у дельфійській релігії Аполлона. Казали також, що він перший створив хори дівчат. Філаммон — син Аполлона і німфи. Сином Філаммона був не менш знаменитий Фамірід, переможець у гімнічних змаганнях у Дельфах, який так запишався своїм мистецтвом, що хотів змагатися з самими музами, за що вони його осліпили («Іліада», II, 594 і далі). На Делосі була легенда про співця Олена з Лікії, це, безперечно, вказує на зв'язок Олена з Лікійським Аполлоном. Геродот (IV, 35)¹ приписує йому давні делоські гімни. Є свідчення про те, що Олен першим почав писати гекзаметром (Павсаній, X, 5, 7).

Намагання протиставити Гомерові інших давніших і мудріших співців привело до появи імені Ліна, яке є не чим іншим,

¹ При цитуванні античних прозаїків римські цифри вказують на нумерацію книжки, арабські — на розділи і параграфи і, коли є потреба, — на рядки.

як персоніфікацією сумної і жалібною пісні, пов'язаної, очевидно, з життям помираючої і воскресаючої природи. У Гомера («Іліада», XVIII, 570) *лін* — пісня, яку співають на зборі винограду; в Гесіода (фр. 192)¹ — це співець, якого народила муза Уранія. В Аргосі його вважали сином Аполлона і царської дочки, покинутої матір'ю і вихованою пастухом. На його честь там провадили святкування і співали сумовитих пісень. За іншими відомостями — він син Аполлона і Уранії, що вступив у змагання з Аполлоном, і той його убив. Ліна вважали також учителем Фаміріда, Орфея і Геракла, поетом і мудрецем, що перевершував самого Гомера і за старшинством, і за мистецтвом.

III. ГОМЕРІВСЬКИЙ ЕПОС

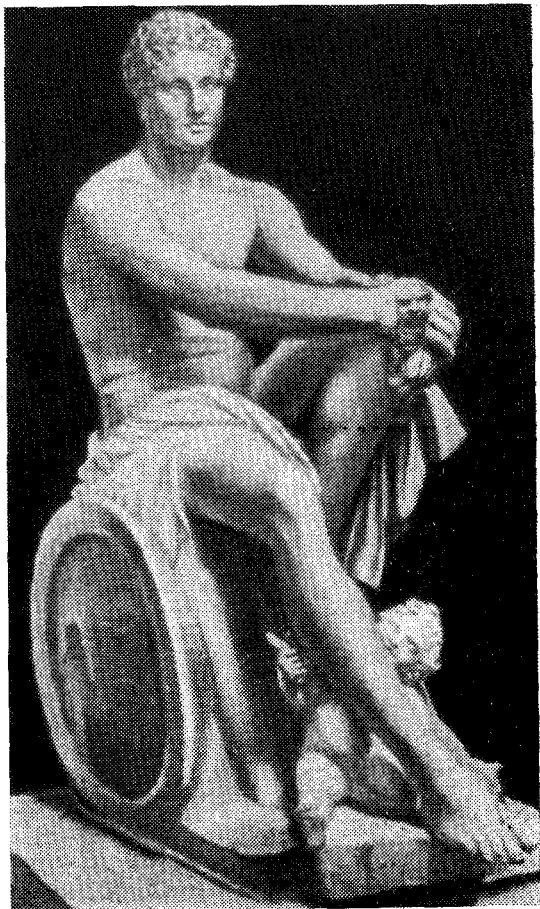
Гомерові поеми «Іліада» та «Одіссея» були створені в першій третині I тисячоліття до н. е. в тій області Давньої Греції, що мала назву Іонії. Складачів цих поем було, мабуть, дуже багато, але художня єдність поем вказує на якогось невідомого нам єдиного автора, що залишився у пам'яті всієї античності і всієї пізнішої культури під ім'ям Гомера.

1. **Сюжет.** «Іліада» і «Одіссея» передають тільки окремі моменти троянської міфології. Тому необхідно, наскільки це можливо, ознайомитися з троянською міфологією в цілому, щоб чіткіше й виразніше виділити в ній сюжет «Іліади» та «Одіссеї».

а) Події до «Іліади». У троянській міфології «Іліади» передують безліч міфів, які викладалися в спеціальній поемі «Кіпрій» Стасіна Кіпрського (до нас вона не дійшла). З цих міфів ми дізнаємося, що причини Троянської війни пов'язані з космічними подіями. Троя стояла в північно-західному куті Малої Азії і була заселена фрігійським племенем. Війну греків і троянців, що була змістом троянської міфології, начебто було роковано згори.

Розповідали, що Земля, переобтяжена надмірним людським населенням, звернулася до Зевса з проханням скоротити людський рід, і Зевс вирішив для цього розпочати війну між греками і троянцями. Земною причиною цієї війни було викрадення спартанської царичі Гелени троянським царевичем Парісом. Проте й це викрадення обгрунтовувалось чисто міфологічно. Один давньогрецький цар (у Фессалії) Пелей одружився з морською царівною Фетідою, дочкою морського царя Нерея. (Це веде нас у глиб віків, коли такого роду шлюби для первісної свідомості були цілковитою реальністю). На весілля Пелея і Фетіди прийшли всі боги, окрім Еріди, богині розбрату, яка, замисливши помститись за це, підкинула богиням золоте яблуко з написом «Найкрасивіший». Міф розповідав, що претендентками на це яблуко були Гера (дружина Зевса), Афіна Паллада

¹ Фр. — скорочене позначення фрагмента.



(дочка Зевса, богиня війни та ремесла) і Афродіта (також дочка Зевса, богиня кохання і краси). І коли суперечка дійшла до Зевса, той наказав розв'язати суперечку Парісові, синові троянського царя Пріама.

Ці міфологічні мотиви досить пізнього походження. Усі три богині мали довгу міфологічну історію й були в давнину грізними істотами. Безперечно, наведені міфологічні мотиви могли мати місце тільки ближче до кінця общинно-родової формації, коли виникла й зміцніла родова знать. Про ще пізніше походження цього міфа свідчить образ Паріса. Виявляється, людина вважає себе настільки сильною і мудрою, вона настільки далеко відійшла від первісної безпорадності і страху перед демонічними силами, що може навіть творити суд над богами.

Подальший розвиток міфа тільки поглиблює цей мотив щодо безстрашності людини перед богами і демонами: Паріс присуджує яблуко Афродіті, і та допомагає йому викрасти спартанську царичю Гелену. Міф підкреслює, що Паріс був найкрасивішим чоловіком в Азії, а Гелена — найкрасивішою жінкою в Європі.

Ці міфи відображають, безперечно, давні зіткнення європейських греків, що шукали собі збагачення шляхом війни з населенням Малої Азії, яке мало на ті часи високу матеріальну культуру. Міф прикрашає безвідрадну історію давніх війн та ідеалізує минуле: розуміння цього надалі дуже знадобиться в аналізі Гомерової творчості в цілому.

Викрадення Гелени навіяло страшенну тугу на її чоловіка Менелая. Але тут втручається його брат Агамемнон, цар сусіднього із Спартою Аргосу, одна з головних дійових осіб «Іліади». За його порадою було скликано з усієї Греції найвідоміших царів та героїв з їхніми дружинами. Вони вирішують пливти до Малої Азії, туди, де стояла Троя, напасти на троянців і повернути Гелену. Серед скликаних царів та героїв особливий вплив мали хитрий Одисей, цар острова Ітаки, та молодий Ахілл, син Пелея і Фетіди.

Величезний грецький флот висадив військо за кілька кілометрів від Трої. Греки розбили тут свій табір і напали на Трою і на її союзників поблизу. Протягом дев'яти років війна точиться без помітної переваги якоїсь сторони. Троя досить могутня і неприступна. Те, про що розповідь «Іліада», охоплює події десятого року війни, всього за кілька днів до падіння Трої. Проте само падіння в «Іліаді» не зображено.

б) Події «Іліади». «Іліада» розповідає лише про один епізод з десятого року війни. До цього можна ще додати, що зображені тут події охоплюють лише 51 день. Проте поема дає максимально насичене зображення військового життя. За подіями цих днів можна скласти чітко уявлення про тодішню війну взагалі. Подій дуже багато, і поема ними переобтяжена.

Основна лінія розповіді охоплює пісні I, XI, XVI—XXII (всього в «Іліаді» та «Одіссеї» по 24 пісні). Це розповідь про Ахіллів гнів і наслідки цього гніву. Ахілл, один з видатних ватажків грецького війська під Троєю, гнівається на обраного головнокомандувачем Агамемнона за те, що той одібрав у нього полонянку Брісеїду. А відібрав цю полонянку Агамемнон тому, що за велінням Аполлона мусив свою полонянку Хрісеїду повернути її батькові Хрісові, жерцеві Аполлона під Троєю. У I пісні зображено сварку з Агамемноном, залишення Ахіллом поля битви і звернення його до матері Фетіди зі скаргою, а та дістає від Зевса обіцянку покарати за це греків. Зевс не виконує своєї обіцянки аж до X пісні, і основна лінія розповіді в «Іліаді» поновлюється лише в ній, де сказано, що греки зазна-



Народження Афіни з голови Зевса. *Чорнофігурна ваза. Аттіка.*

ють великих втрат від троянців. Проте в наступних піснях (XII—XV) так само немає розвитку дії. Основна лінія розповіді поновлюється лише в пісні XVI, де на допомогу відступаючим грекам приходить найближчий Ахіллів друг Патрокл. Він виступає з Ахіллового дозволу і гине від руки видатного троянського героя Гектора, Пріамового сина. Це змушує Ахілла знову повернутися до боїв. У XVIII пісні розповідається, як бог ковальства Гефест кував для Ахілла нову зброю, а в XIX пісні — про примирення Ахілла з Агамемномом. У XX пісні читаємо про відновлення боїв, в яких тепер беруть участь і самі боги, і в XXII пісні — про смерть Гектора від руки Ахілла. Така основна лінія розповіді в «Іліаді».

Довкола неї розгортається безліч сцен, які ніскільки не посувають дію вперед, але дуже збагачують її чисельними картинами війни. Так, пісні II—VII змальовують ряд поєдинків, а пісні XII—XVI просто війну з перемінним успіхом для греків і троянців. Пісня VIII говорить про деякі військові неудачі греків, внаслідок чого Агамемнон шле послів до Ахілла (IX) з пропозицією помиритись, на що Ахілл відповів різкою відмовою. Пісні XXIII—XXIV розповідають про похорони загиблих героїв — Патрокла і Гектора. Нарешті, пісню X уже в давнину вважали пізнішою вставкою в «Іліаду». В ній зображено нічну вилазку грецьких і троянських героїв на Троянську рівнину для розвідки.

Таким чином, читаючи й аналізуючи пісні «Іліади», доцільно виходити з такого поділу поеми: спершу I, XI, XVI—XXII пісні, потім II, VII, XII—XV і, нарешті, VII—IX, XXIII—XXIV і X.

в) Події після «Іліади». Про ці події якнай докладніше розказано в інших поемах, присвячених троянській міфології. Були цілі поеми (до нас вони не дійшли), які становили продовження «Іліади». Такими були поеми «Ефіопіда», «Мала Іліада», «Падіння Трої», «Повернення».

У цих поемах було зображено поєдинок Ахілла з амазонкою Пентесілеєю, союзницею троянців, що прийшла їм на допомогу після загибелі Гектора. Поєдинок закінчився загибеллю Пентесілеї. Сам Ахілл загинув від Парісової стріли, яку спрямував Аполлон. Розповідалося, що на пропозицію Одиссея греки спорудили величезного дерев'яного коня, всередині якого засів загін грецьких вояків. Решта греків сіла на кораблі і, зробивши вигляд, що рушила додому, сховалась за найближчий острів. Грек, якого залишили на березі біля дерев'яного коня, пояснив троянцям, що буцімто цей кінь — то дар Афіні Палладі. Троянці втягли дерев'яного коня в Трою, а вночі з нього вилзли греки, відчинили ворота і спалили місто. Багато різного роду епічних оповідей було й про повернення греків з-під Трої. Про повернення з-під Трої Одиссея розповідала поема, названа його іменем.

г) Події «Одіссеї». Події в цій поемі зображено не так розкидано, як в «Іліаді», але все-таки і в ній часом важко розібратися з ходом описуваної дії.

Будь-який читач чекав би, що Одиссеєві мандрі змальовуватимуться послідовно, одне за одним. Повернення Одиссея додому зайняло десять років і, сповнене різних пригод, містить силу-силенну подій. Насправді ж перші три роки плавання Одиссеєвого подано не в перших піснях, а в піснях XI—XII. І дано їх у вигляді розповіді Одиссея на бенкеті в одного царя, куди його випадково закинула буря. Тут ми дізнаємося, що Одиссей багато разів потрапляв і до людей добрих, і до розбійників, і в підземне царство.

У центрі IX пісні — відомий епізод з однооким людоджером (циклопом) Поліфемом. Цей Поліфем замкнув Одиссея та його супутників у печері, звідки вони ледве вибралися. Одиссей, підпоївши Поліфема, виколов йому його єдине око.

У X пісні Одиссей потрапляє до чаклунки Кірки, а Кірка посилає його в підземний світ по пророцтво про його майбутнє. Пісня XI — зображення цього підземного світу. У XII пісні Одиссей після ряду страшних пригод потрапляє на острів німфи Каліпсо, яка тримає його в себе сім років.

«Одіссея» якраз і починається з кінця перебування Одиссея в Каліпсо. Тут розповідається про рішення богів повернути Одиссея додому і про розшуки Одиссея його сином Телемахом. Ці розшуки й змальовано в перших чотирьох піснях поеми. У піс-

нях V—VIII зображено перебування Одиссея серед доброзичливого народу феаків та в їхнього доброго царя Алкіноя (після відплиття від німфи Каліпсо і страшної бурі на морі). Там Одисей і розповідає те, що міститься в піснях IX—XII.

Від XIII пісні й до кінця поеми йде послідовне й чітке зображення подій. Спершу феаки доставляють Одиссея на його рідний острів Ітаку, де він поселяється у свого свинопаса Євмея, оскільки його будинок просто обложили місцеві царки, які вже багато років претендують на руку його дружини Пенелопи, а та самовіддано оберігає Одиссеєві скарби і різними хитрощами відтягує свій шлюб з кимось із цих женихів. У піснях XVII—XX Одисей під виглядом жebraка проникає в свій будинок, щоб розвідати все, що там робиться, а в піснях XXI—XXIV Одисей з допомогою вірних йому слуг перебиває всіх женихів у палаці, вішає невірних служниць, зустрічається з Пенелопою, що чекала його 20 років, і ще приборкує заколот проти нього на Ітаці. В Одиссеєвій домівці поселяється щастя, перерване десятирічною війною і його десятирічними мандрами.

2. Соціально-історична основа. Гомерівський епос містить явні вказівки на общинно-родову організацію суспільства. Проте той соціально-історичний період, що його зображено в Гомерових поемах, далекий від наївного і примітивного общинно-родового колективізму, він відрізняється всіма ознаками досить розвинутої приватної власності та приватної ініціативи в рамках родових організацій.

Ми читаємо, наприклад: «Інша людина й успіхи у іншому ділі шукає» («Одиссея», XIV, 228). В епосі є відомості про існування умілих майстрів, про ворожбитів, лікарів, теслярів та співців («Одиссея», XVII, 382—385). За цими текстами вже можна судити про значний поділ праці в житті гомерівських людей.

а) Стани. Гомерівське суспільство поділене на стани, оскільки стан не що інше, як сукупність людей, об'єднаних за якоюсь суспільною чи професійною ознакою на ґрунті або юридичних узаконень, або звичаєвого права. Ф. Енгельс писав: «Греція уже в героїчний період вступає в історію розчленованою на стани»¹.

У Гомера ми бачимо постійну генеалогію героїв, що ведуть свій родовід від Зевса, і заклики до родової честі (наприклад, звернення Одиссея до Телемаха в «Одиссеї», XXIV, 504—526). Вождь у Гомера виступає, як правило, в оточенні своєї дружини, що ставиться до нього поштиво. Влада вождя пов'язана з великим землеволодінням (наприклад, Одисей під виглядом мандрівника розповідає про свої багатства на Криті, «Одиссея», XIV, 208 і далі). Часті війни і різного роду діяльність так само вели до збагачення найзаможнішої частини родової общини.

¹ Маркс К. і Енгельс Ф. Твори, т. 20, с. 171.

У Гомера бачимо описи багатих речей і палаців. Його герої уміють чудово говорити. Вони хваляться багатством, залізом і міддю, золотом і сріблом, пишні люблять бенкети.

Таким чином в родовій общині висувались багаті власники і вожді, які потроху уже звільнялися від традицій родових стосунків і навіть протиставляли себе їм.

б) Торгівля, ремесло і земельна власність. Старовинна родова община, що ґрунтувалася на натуральному господарстві, звичайно, не торгувала, а обмін був настільки примітивним, що не відігравав провідної економічної ролі. У Гомерових же поемах намічається зовсім інша ситуація.

Тут досить часто роблять взаємні багаті подарунки, які часом наближаються до того, що в економіці має назву обміну. Справжня торгівля згадується в епосі дуже рідко. Проте вона вже існує. З торгівлею розвиваються й ремесла. Ремісників у Гомерових поемах дуже багато: ковалі, теслярі, кушніри, гончарі, ткачі, майстри золотих і срібних діл, провидці, співці, лікарі, вістуні. Рівень ремесла тут надзвичайно високий. Як ми побачимо далі, поетичний виклад просто пересипано згадками про різного роду ремісницькі вироби, художньо оброблену зброю, одяг, прикраси, домашнє начиння.

Гомерівський демос уже починає розорятися і відчужуватися від рідних місць. Ще більш безправними були переселенці-метанасті («Одіссея», XVIII, 357—375) і наймити-фети, поденники, які часто попадали в повну кабалу від хазяїна.

У Гомеровому епосі вже є той прошарок, який зовсім немислимий у родовій общині, де всі свої і рідні, а саме жебраки. Про їхнє жалюгідне, нікчемне й принизливе становище можна судити з Іра, який стояв на порозі перед бенкетуючими женихами, випрохуючи собі милостину, і з яким Одісей теж у вигляді такого жебрака почав битись («Одіссея», XVIII, 1—110).

в) Раби. Гомер говорить і про рабів, які виконують поки що роботу пастухів та слуг. Є й особливі раби, як, наприклад, свинопас Євмей, що має власну хату і навіть власного раба, і Одисеева нянька Евріклея, якій підпорядковані всі слуги. Як передвістя майбутнього класового рабовласництва можна розглядати дику розправу Одісея над рабами-зрадниками — особливо страта козопаса Мелантія та служниць («Одіссея», XII, 471—477). Гомер чудово розуміє непродуктивність рабської праці («Одіссея», XVII, 320—323):

Челядь, яка над собою не чує хазяйської влади,
Зовсім не квапиться те, що належить їй, вчасно робити,
Тож половину від гідності Зевс одбира громовладний
У чоловіка, якому дні рабської долі прирік він.

(Перекл. Б. Тена)

В «Іліаді» рабство носить ще патріархальний характер, тоді як в «Одісеї» відчуження раба від господаря, безумовно, зро-

стає. Число рабів-чоловіків набагато менше від числа рабинь-жінок. Усі ремісники — вільні.

Праця раба і праця вільного в епосі диференційована дуже мало. Зі слів царівни Навсікаї («Одіссея», VI, 58—65) видно, що вона пере на всю родину, причому не лише на самого царя Алкіноя, а й на п'ятьох його синів з жінками. В «Одіссеї» докладно розповідається про вмiле виготовлення Одісеем полотна та подружнього лежа. Одіссей, крім того, сам оре, а його батько не гірше своїх рабів працює з ними разом у садку й на городі. Інакше кажучи, різкого поділу між вільною та залежною працею в Гомерових поемах не помітно.

3. Організація влади. а) Б а с и л е в с. Гомерівські царі «басилевси» не мають нічого спільного з необмеженою владою монархів. Нагадування Одіссея про абсолютне одновладдя («Іліада», II, 203—206) — рідкісний пережиток колишньої влади. Влада царя спадкова, але за умови видатних рис у претендента. Випадки виборності рідкісні, як про це свідчить Телемахова промова («Одіссея», I, 394—396). Цар — це тільки родовий старійшина і жрець. Він був і суддею, але досить несамостійним. Влада його повна головним чином на війні. Царська влада помітно демократизується, про це свідчить критика царських привілеїв. Наприклад, епізод, коли Агамемнон наказує військові рушати додому, а проти нього різко виступив Ферсит («Іліада», II).

б) Б у л е. Раді старійшин (буле) належать адміністративно-судові функції. Вона має тісний зв'язок з басилевсами, який часто підкріплювався трапезою («Одіссея», VIII, 95—96, «Іліада», IX, 67—76), що надає цим відносинам наївно-примітивного відтінку. Царське буле або цілковито було індиферентним, коли, наприклад, Ахілл збирає агору без ради («Іліада», I, 54), або діє інтенсивно, кінчаючи ворожим настроєм буле і різким поділом його на партії («Одіссея», III, 137—150). Поведінка Телемаха («Одіссея», II, 11—14) свідчить, що зароджується опозиція раді.

в) А г о р а. У період розквіту родової общини народні збори (агора) були основною владою і силою в усій общині. У Гомерових поемах можна відзначити послаблення їх, пасивність, неорганізований характер («Іліада», II, 94—101). Головне значення агори — також на війні. Народні збори в Гомера бувають рідко і тільки в термінових випадках. Наприклад, вони, як і буле, не збирались на Ітаці 20 років («Одіссея», II, 25—34). На народні збори за старим звичаєм зважають, але про ораторів на них не чути, і голосування вони ніякого не проводять. Своє схвалення чи несхвалення агора висловлює тільки загальним криком.

Верховна влада в зображенні Гомера поєднує басилевса, буле та агору. Тут очевидне падіння царської влади і зародження аристократичної республіки, що стане характерною для майбутньої рабовласницької держави.

Щоб правильно уявити собі соціально-історичну основу Гомерових поем, треба відмовитися від абстрактних юридичних норм і виходити лише з життєвої практики історичного процесу, який далекий від твердих законодавчих норм і ґрунтується більше на необов'язковому й нечіткому звичаєвому праві.

4. Прогресивні тенденції в Гомера. а) Антивоєнні та антиаристократичні тенденції. У Гомерових поемах на перший план начебто висувається героїка аристократичної знаті, яку він, проте, змальовує критично. Гомер засуджує війну взагалі. Саме цю нещадну й стихійну війну уособлює фракійський бог Арес. У Зевсові уста вкладено чудову відсіч Аресові, де війну схарактеризовано найгіршими епітетами («Іліада», V, 888 і далі). Війну різко заперечує Нестор («Іліада», IX, 63 і далі). Людей на війні Гомер відверто оголошує пішаками в руках богів («Іліада», XVI, 688—691). Трапляється навіть засудження самого походу на Трою не тільки в Гектора (XV, 720), а й в Ахілла (IX, 327).

Війна визнається лише за умови її морального виправдання. І в цьому розумінні всі симпатії Гомерові на боці Гектора, який б'ється й гине за свою батьківщину. Гомер дуже далекий від ідеалізації абсолютного повелителя, характерної для давньоахейських часів з їх золотими Мікенами та міцностінним Тірінфом. Він не від того, щоб помилуватись багатством та розкішшю життя царів, але фактично гомерівські царі ведуть досить демократичний спосіб життя. Якщо Ахілл критикує Агамемнона («Іліада», I, 148—171), Діомед — того ж таки Агамемнона (IX, 36—39), Агамемнон — Діомеда (IV, 371 і далі), Афіна — Діомеда (V, 800—814) за особисті недоліки, то Одисей говорить: «приниження не буде — шукати миру з тим, кого образив сам» (XIX, 182 і далі). Йому ж належить і думка, що благородний той, хто відважний у бою (XI, 408—410). Таким чином, не будучи противником царської влади, Гомер припускає її лише за умови великого військово-патріотичного чи морально-гуманістичного змісту. Це поєднання багатства, слави і розкоші царської влади з високим особистим морально-правовим авторитетом, можливо, найкраще зображено в «Одіссей» (XIX, 107—114 і далі).

б) Громадянськість і почуття батьківщини. Гомер — виразник ідей розвинутої громадянськості. Поліс ставиться над усе. Людина поза полісом, поза державою, поза громадянством викликає тільки жаль та зневагу. Циклопів, що не знають законів громадянського життя, в «Одіссей» (IX, 112) зображено свідомо в гротескному вигляді. В «Одіссей» незнайомому завжди ставлять питання: «Де твоє місто (polis) і де твої батьки?» А «диких» завжди трактують як позбавлених моральної свідомості. Вони не знають потреби допомагати мандрівникові і не відчувають сорому перед богами, тобто в них немає нічого з того, завдяки чому людина створює суспільно-

політичне життя. До цього слід додати ще й дуже гостре відчуття батьківщини, що ним пройнято обидві поеми. Ідея повернення героя на батьківщину, любові до неї і до своїх співвітчизників, незважаючи на всі катастрофи, перетворила первісний казково-авантюрний сюжет «Одіссеї» і зробила її твором гуманізму та високої моралі. Одісей відкинув безсмертя, яке пропонувала йому німфа Каліпсо, заради повернення на свій бідний скелястий острів («Одіссея», VII, 255 і далі). Менелай, повернувшись після кількох років тяжких випробувань додому, не може без сліз згадувати своїх товаришів-земляків, які загинули далеко від батьківщини. Для Гектора найвище щастя — битися й померти за батьківщину.

в) Перехід від міфології до поезії. Віра в богів та демонів у Гомеровому епосі цілком реальна, але зображено їх у такій формі, що має мало спільного з примітивними і грубими народними віруваннями. Гера, Кірка і Каліпсо — це чудові жінки в розкішних туалетах, вони віддаються насолодам і відчують тонкі переживання. Саме зображення побачення Зевса й Гери («Іліада», XIV), на думку багатьох дослідників, — це не що інше, як пародія на старий міф про священний шлюб Землі й Неба. Дуже багато пародійного й у знаменитій битві богів («Іліада», XXI). Жерці та пророки, правда, зустрічаються в Гомера, та навряд чи мають вони якесь інше значення, крім чисто сюжетного, тобто крім художнього використання. З приводу різних чудесних явищ та знамень Гектор прямо каже: «Знак найкращий з-поміж усіх: за вітчизну стати» («Іліада», XII, 243). Тут перед нами та художня міфологія і релігія, яка ніде більше в людстві не проявилася з такою силою та виразністю. Поетичне зображення Гомером богів та демонів відповідає його героїчному стилеві. Це абсолютно такі самі художні персонажі, як і звичайнісінькі герої та люди. Коли Діомед («Іліада», V) ранить Афродіту та Ареса, то це поранення нічим не відрізняється від поранення будь-якого смертного героя. Коли Афродіта рятує свого улюбленця Паріса («Іліада», III), то ця допомога суттєво нічим не відрізняється від допомоги звичайнісінького бойового побратима. Гомерові поеми, таким чином, остаточно перетворюють епос на чисто поетичний твір. Саме тому вони відзначаються абсолютно неповторним і неперевершеним іронічно-гумористичним зображенням божественного та героїчного світу, що було характерним для висхідної цивілізації.

Гомерові поеми мають ще одну особливість — крайній розвиток епічного замилювання речами. Жоден епос у світі не дав цього замилювання речами в таких розмірах, як «Іліада» та «Одіссея», де десятки віршів присвячено різним виробам людських рук. Героїв та їхні подвиги зображено часто з суто естетичною, а зовсім не з міфологічною метою.

В «Одіссеї» (VIII, 577—580) сказано, що подвиги героїв Троянської війни мають сенс лише як предмет пісні для

наступних поколінь. У цьому плані слід розглядати й зображення в Гомера співців Демодока та Фемія, які, охоплені натхненням муз, прикрашають собою урочистий і святковий побут нових героїв періоду цивілізації.

Нарешті, естетична культура висхідного гуманізму відбилась у Гомера ще як схильність його до авантюрно-казкових сюжетів, які ближчі до первісної міфології в своєму безпосередньому змісті. Ці сюжети мають неприховане призначення — давати насолоду, захоплювати, розважати вільного й естетично вибагливого слухача. Нестаріючі зразки авантюрно-казкової міфології Гомер дав в «Одіссеї» (пісні IX—XII). І хоча авантюрно-казковий елемент здавна був притаманний давньогрецькому епосові, все-таки його високий художній розвиток і його переплетення з героїчним епосом — досягнення цілковито висхідного гуманізму.

Отже, антивоєнні, антиаристократичні й навіть антиміфологічні та різні світські тенденції й мотиви в Гомерових поемах цілком очевидні. З ними весь час зустрічаємося як читаючи самого Гомера, так і вивчаючи наукову літературу про нього.

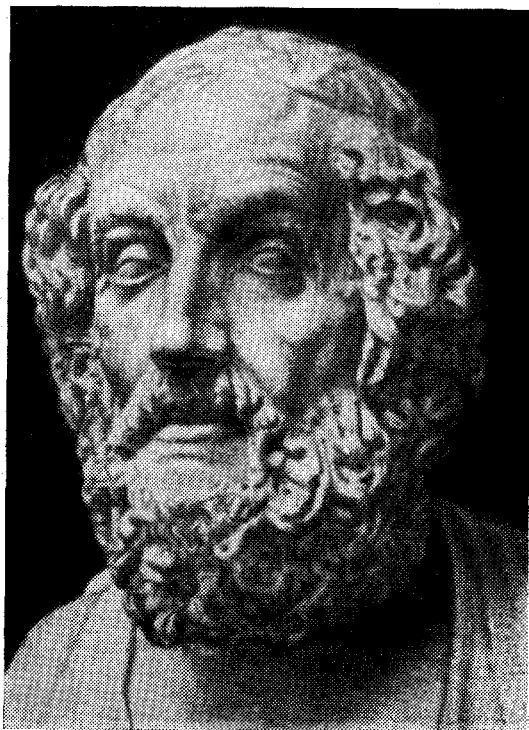
г) Підсумок. Ідеологія Гомера, заглиблюючись корінням у общинно-родову формацію, відбиває також і висхідну цивілізацію, висхідний гуманізм, включаючи критику родової аристократії, скептичне ставлення до богів та героїв, цілком певну антивоєнну тенденцію і взагалі гуманізм у моралі, релігії та естетиці. Не чужий Гомерові і критичний підхід до нового, щойно народженого, рабовласницького суспільства.

Гомерівський епос, якщо можна так висловитись, — стоїть між двома соціально-історичними формаціями. Це зробило його ідеологію дуже глибокою і змістовною. Гомер, з одного боку, ще живе в общинно-родовій формації, добре її відчуває, навіть милується нею, з другого — починає бачити й вади майбутньої формації. Це й поставило його начеб над обома формаціями та сприяло небувалому успіхові його до кінця античного світу.

5. Художній стиль.

А. Основний принцип епічного стилю. Щоб зрозуміти основний принцип епічного стилю, слід пам'ятати, які соціально-історичні епохи він відображає. Як ми знаємо, відображає він общинно-родову формацію, тобто первісний і нерозчленований колективізм. За такого докласового колективізму не може бути розвитку окремої особи. Усе життя окремої особи, і внутрішнє, й зовнішнє, заповнене життям того колективу, в якому вона живе. Але тоді й будь-яке зображення життя, створене окремим індивідумом, обов'язково матиме невід'ємну властивість, яку треба назвати *приматом спільного над індивідуальним*.

Проте ми вже знаємо, що Гомерові поеми — це породження не лише общинно-родового ладу. Вони дістали свій остаточний



вигляд у період його розкладу і майже напередодні рабовласницького ладу. Тому той епічний митець, якого ми бачимо в поемах, уже пізнав складність та глибину індивідуального життя і не може бути цілковито байдужим літописцем життя. У нього вже проявляються особисті пристрасті, зріють політичні оцінки, виникає протест проти різних проявів соціального життя. Тому й стиль гомерівського епосу, так само як і його соціально-історична основа, й ідеологія сповнені суперечностей і дуже далекі від того дитячого і примітивного сприйняття життя, що раніше йому приписували різні дослідники з висот європейського культурного розвитку.

Б. Строгий (ранній) епічний стиль. Ранній епічний стиль можна назвати строгим на відміну від пізнішого вільного або мішаного стилю.

Його основні риси можна охарактеризувати так.

а) **Об'єктивність.** Давній епічний стиль дає об'єктивну картину світу та життя, не заглиблюючись у психологію дійових осіб і не ганяючись за деталями та подробицями зображення. Для строгого епічного митця важливий тільки той розвиток дійсності, який відбувається поза його власною свідомістю і

незалежно від неї, від його особистих поглядів та оцінок. Важливо тільки те, що ця подія насправді відбувалась, решта для епічного митця має другорядне значення.

Дивним чином усе зображуване в епосі трактується як об'єктивна реальність. Тут немає нічогосінько фантастичного, вигаданого тільки з суб'єктивної волі поета. Навіть усі боги та демони, все дивне зображено в Гомера так, наче воно цілком реально існувало. Спокійний розповідний тон характерний у нього для будь-яких казкових сюжетів. У строгому епічному стилі немає вигадок і фантазій.

б) Речове зображення життя. Замість поглибленої психології і замість показу власного ставлення до життя епічний митець зосереджує увагу переважно на зовнішньому зображенні ним подій. Звідси його постійна любов до зорових, слухових та моторних відчуттів, у результаті чого про психологію героїв часто доводиться тільки здогадуватись, але зовнішня сторона виявляється зображеною з найбільшою любов'ю.

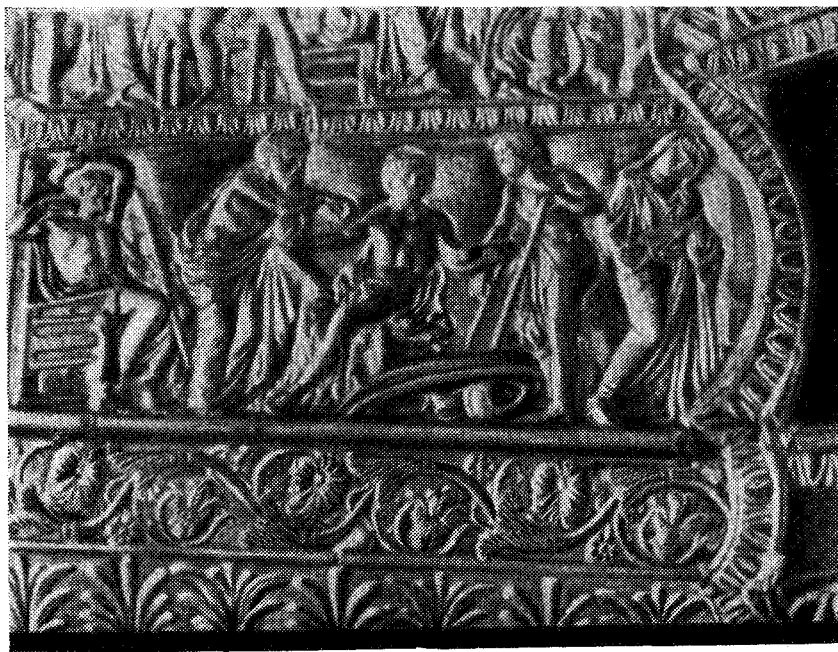
Автор тут дуже щедрий на різні деталі й навіть милується ними, бо вони не можуть затулити для нього об'єктивного характеру подій.

в) Традиційність. Об'єктивний характер епічного зображення життя супроводжується в строгому епосі усвідомленням сталості його законів. Це й природно для об'єктивного підходу митця до дійсності. Хто підходить до дійсності об'єктивно, той не обмежується самими випадковими її проявами, намагається проникнути в глибину цих явищ, щоб пізнати закономірності їх.

Проте строгий епічний митець любить спостерігати сталість життєвих явищ не лише в теперішньому, а й у минулому. Отже, для нього, власне, немає великої різниці між теперішнім і минулим. Він зображає переважно все стає, тривке, одвічне, для всіх очевидне і всіма визнане, всіма визнаване раніше, старовинне, дідівське і тепер для всіх обов'язкове. Без цієї принципової традиційності народний епос втрачає свій строгий народний стиль і перестає бути в буквальному виразі епічним.

г) Монументальність. Само собою зрозуміло, що всі наведені вище особливості строгого епічного стилю не можуть не зробити його величним, повільним, безсуетним, поважним, статечним. Широке охоплення теперішнього й минулого робить епічну поезію урочистою, далекою від суб'єктивної волі митця, який вважає себе незначним і несуттєвим явищем порівняно з величним і загальнонародним минулим. Це навмисне виставлення незначимості митця перед грандіозним, широким народним життям робило його твори якоюсь великою пам'яткою минулого, чому й саму цю особливість строгого стилю слід назвати монументальністю.

д) Героїзм. Неважко показати, що особливим стилем зображено в епосі й людей, якщо їх розуміють як носіїв усіх



Рельєф. Сцени з IX пісні «Іліади». Знайдено в 1960 р. на Причорномор'ї.

цих загальних рис епосу. Людина виявляється героєм тому, що вона не має дрібних егоїстичних рис, але завжди і внутрішньо, і зовнішньо пов'язана з загальнонародним життям і з загальнонародною справою. Вона може бути переможцем чи переможеним, сильною чи безсилою, вона може любити чи ненавидіти — одним словом, мати які-завгодно риси людської особистості, але все це за умови: вона повинна бути обов'язково за самою своєю суттю в єднанні з загальнонародним чи загальноплемінним життям. Епічний герой не той, хто не має ніякої властивої тільки йому психології. Тільки ця психологія в основі своїй повинна бути в нього загальнонародною. Це й робить його героєм монументального епосу.

е) Врівноважений спокій. Про спокій епосу говорили завжди дуже багато, протиставляючи його ліричний схвильованості. Однак з запропонованої вище характеристики епосу випливає те, що епічний спокій — це зовсім не якийсь байдуже, без великих пристрастей ставлення до життя. Епічний спокій постає, якщо він виступає як строгий епічний митець, що мудро оглядає життя після великих катастроф, після великих всенародних подій найширшого масштабу, після нескінченних злигоднів і величезних бід, а також після успіхів та перемог. Ця мудрість випливає з того, що епічний митець знає про

сталість законів природи й суспільства. Загибель окремих індивідуумів уже його не хвилює, бо він знає про одвічний кругообіг природи й про одвічне відродження життя («Іліада», VI, 145—149 — зміна поколінь, як зміна листків на деревах). Споглядаючи світові події в одвічному розвитку їх, від цього він не тільки набуває врівноваженого спокою, а й дістає внутрішню втіху.

е) Підсумок. Підводячи підсумки загальним особливостям строгого епічного стилю, слід сказати, що його повсякчасна об'єктивність відзначається пластичним і монументальним героїзмом, який відбиває одвічний кругообіг та одвічне відродження загальнонародного чи загальноплеменного життя.

В. Вільний чи мішаний (пізній) епічний стиль. Гомерові поеми відображають століття народного розвитку і, зокрема, не лише общинно-родову формацію, а й її розклад та розвиток приватної власності та приватної ініціативи. Строгий епічний стиль художніх творів уже не міг залишатися на ступені своєї давньої суворості. Він уже починав відображати індивідуальний розвиток людини з новими, набагато вільнішими почуттями і новими, набагато складнішими поетичними прийомами.

а) Епічні жанри, крім героїчної поезії. «Іліада» та «Одіссея» — це в основному героїчні поеми. Проте Гомеровому епосові властиві й зародки інших епічних жанрів, наприклад казки. Казка нічим суттєво не відрізняється від міфа за своїм змістом. Тільки міф вірить у буквальну реальність зображуваних у ньому подій, тоді як казка ставиться до зображуваного уже досить скептично, розглядаючи його як предмет цікавого та розважального. Особливо далеко тут зайшла «Одіссея». У IV пісні цієї поеми є, наприклад, велике оповідання про перетворення морського бога Протея на різних тварин і про те, як Менелай спіймав його, коли той був людиною, і змусив розповісти про майбутнє. У XII пісні цієї самої поеми зображено напівптахів, напівжінок, що зачаровують подорожніх своїм солодким співом. Тут же розповідь про те, як Одиссей зі своїми супутниками проскочив між Сциллою, потворою з шістьма головами та дванадцятьма лапами, і Харібдою, виром, який поглинав усіх пропливаючих повз нього в морську безодню.

У Гомеровому епосі є й елементи роману. Вони розповідають про побутові явища, які виходять за межі скромного й урівноваженого життя за общинно-родового ладу (розповідь про Телемахові розшуки свого батька в II—IV піснях «Одіссеї» містить елементи пригодницького роману, а вся друга частина поеми, починаючи з XIII пісні, — елементи сімейного роману).

б) Лірика. Гомерівський епос містить, безперечно, і багато ліричних місць. Великим ліризмом пройнята в «Іліаді» (VI, 395—502) сцена прощання Гектора з його дружиною Андромахою перед боєм.

Пристрасна любов до життя, особливо в умовах безвиході, проймає обидві поеми. Патроклова душа розстається з тілом, відчуваючи глибоку печаль за загиблою юністю («Іліада», XVI, 856 і далі), як і Гекторова душа («Іліада», XXII, 363). Гомер часто печалиться за долю раптово загиблого героя на полі бою, малює собі страждання рідних цього героя, які ще нічого не знають про його лиху долю.

в) Д р а м а т и з м. У Гомера є елементи і трагедії й комедії з усіма властивими їм драматичними конфліктами.

Трагічні майже всі головні герої обох поем. Трагічний Ахілл, приречений на загибель у молоді роки, і сам він знає про цю свою приреченість. Трагічна Патроклова доля. Драматичний розвиток Патроклової трагедії легше простежується в тій частині «Іліади», де зображено події від Агамемнового посольства до Ахілла до загибелі Патрокла.

Драматичний і трагічний Гектор. Причому й тут неважко простежити назрівання перипетій, що передують загибелі Гектора чи настали після неї. Безперечно, драматичний і Одиссей, який сотні разів дивився смерті в очі і завжди виявляв мужність. Трагічна доля і всіх троянських вождів, загибель яких роковано згорі.

Таким чином, якщо розуміти під трагізмом катастрофічний розвиток подій, спричинений вищими силами, то Гомерові поеми наскрізь трагічні, а якщо під драматизмом розуміти конфлікт дієдатних особистостей, то трагізм у Гомера дуже часто з епічного переходить у драматичний.

г) К о м і з м, б у р л е с к, г у м о р, і р о н і я, с а т и р а, с е н т е н ц і й н і с т ь. Характеристика чи навіть простий перелік усіх художніх відтінків, притаманних гомерівському епосові,— велика і далеко ще не розв'язана проблема. У Гомера, наприклад, дуже багато комічних місць, як-от бійка Одиссея з жебраком Іром на порозі палацу, де бенкетують женихи («Одісея», XVII).

Цей комізм доходить до бурлеску, коли високе зображається низьким. Олімпійські сцени в Гомера майже завжди дано у стилі бурлеску. Загальновідомий приклад цьому — I пісня «Іліади», де зображено подружню ревність Гери. Зевс хоче побити свою дружину, а кривоногий Гефест смішить богів жартами.

Гумор, губо глибший ступінь комізму, також нерідкісний у Гомера. Гумористично подано Афродіту, яка вступає в бій і дістає поранення від смертного героя Діомеда, з приводу чого над нею насміхаються боги на Олімпі («Іліада», V).

Іронічні мотиви в Гомерових поемах дуже помітні. Гомер до своїх богів та героїв ставиться часто досить іронічно. Проте цю іронію можна розуміти і ширше,— як зображення чогось протилежного тому, на що чекали чи сподівались. У цьому розумінні майже всі основні герої обох поем є предметом критики. Агамемнон у II пісні «Іліади» наказує своєму військовій рушати

Менелай з тілом Патрокла.
Мармур. IV ст. до н. е.



додому, а насправді військові цьому знову доводиться братися за зброю і воювати. Ахілл хоче вчинити зло грекам за завдані йому образи, а гине його найближчий друг Патрокл. Той самий Ахілл впевнений у перемозі над Троєю, а насправді сам гине (правда, за межами «Іліади») ще до падіння Трої. І Гектор впевнений у своїй перемозі над греками, але гине від руки Ахілла.

Сатиричний елемент також дуже відчутний в обох поемах. Не тільки циклопів зображено («Одіссея», IX) як карикатуру й сатиру на людей, що живуть без будь-яких законів, не тільки Ферсит, зображений потворою, карикатурний, як пародія на громадянина, солдата, аристократа («Іліада», II). Сатиричних рис багато і в самому Агамемноні, який дивує своєю жадібністю, деспотизмом, боягузтвом та багатьма іншими вадами. Обидві поеми насичені різного роду сентенціями, які свідчать про великий життєвий досвід у Гомера та про його вміння стисло формулювати. Сентенції у Гомера висловлюють і всі боги і всі герої. Боги ж говорять про плачевну долю смертних, приречених на коротке й гірке існування. Відомий вислів Зевса («Іліада», XVII, 446—447): «Поміж усім на землі, що дише і ходить, чи не найгіршою доля людини у всесвіті цілому буде».

Про нерівність долі богів та людей говорить Аполлон («Іліада», V, 441 і далі), про неминучість смерті людей — Афіна Паллада («Іліада», XV, 140). Проте Гомерові все-таки властивий нездоланий оптимізм і життєрадісність. Серед сентенцій у Гомера можна знайти і скільки-завгодно цілком доцільних і практичних думок. Так, Одисей, віддаючи данину загиблим, тут же як сентенцію дає пораду тим, що лишилися живі, поїсти перед битвою («Іліада», XIX, 228—231). Практицизму та утилітаризму в гомерівських сентенціях дуже багато. Так, виявляється, що двом іти легше, бо вони один одному допомагають, а одному важче («Іліада», XX, 224—226). Коли настає ніч, то добре покоритись і ночі («Іліада», VII, 282), тобто лягти спати. У найвідповідальніших місцях своїх промов використовують сентенції і Ахілл, і Патрокл, і Нестор, і Одисей, і Гектор та багато інших.

Г. Єдність художнього стилю в Гомера. Гомерові поеми при всій розмаїтості їхнього змісту вражають єдністю свого художнього стилю, правда, без епічно-монолітної строгості. Ті місця в обох поемах, де ми все ще знаходимо строгість раннього епічного стилю, уже самі собою змушують нас чекати, читаючи їх, жвавіших і вільніших прийомів творчості. Трагізм, комізм, гумор, іронія весь час свідчать про зміни, що відбуваються в цьому епічному стилі і вказують на наставання небувалої раніше ідеологічної та стилістичної вільнодумності.

Стиль перехідної епохи ніколи не може бути монотонним. У ньому обов'язково повинні відчуватися рудименти старого стилю, але разом з тим і зародок майбутньої стилістичної розмаїтості.

Стилістичні відтінки, скільки б їх не було (а ми їх назвали далеко не всі), входять у той епічний Гомерів стиль, що становить єдине ціле.

Д. Художня дійсність. Художній стиль Гомера проявляється як у предметах епічного зображення (художня дійсність), так і в способах цього зображення (художня мова). Розгляньмо і те, й те.

а) Речі. Гомер використовує все міфологічне багатство попереднього світогляду, але разом з тим ставиться до нього естетично, милуючись ним з усією гостротою і допитливістю нового світогляду. Майже всі предмети і речі мають у Гомера незмінні епітети «священний», «божественний» або просто «чудовий», «сильний», «блискучий» і т. д. «Священні» у нього міста і все домашнє начиння. «Божественна» та сіль, якою посипають страви, обов'язково «чудові» сандалі в Афіні Паллади. Гомер надзвичайно любить блискучі предмети. Як правило, все у нього виблискує, випромінює.

Вишуканий одяг і туалети не лише в Гери, а й у Кірки. Докладно змальовується зброя героїв. Вона також, як правило, світиться, сліпучо виблискує, на ній багато золота, срібла і

коштовних на ті часи металів. Особливо яскраво зображено Ахіллів щит («Іліада», XVIII, 477—601) та Агамемнонове озброєння («Іліада», XI, 15—46).

Описується блиск та ошатність палаців Алкіноя і Менелая.

Проте не слід уявляти собі речі, зображувані в Гомера, обов'язково розкішними. Гомерові поеми завершували своє оформлення в часи набагато скромнішого й біднішого життя, ніж крито-мікенська культура, яка в них реставрувалась. Одиссеїв палац, незважаючи на своє багатство, скромний. Одиссеїв батько живе за містом досить просто, мало не вбого.

б) Люди та їхні характери. Так само змальовує Гомер і героїв. Майже всі вони дужі, вродливі, шляхетні: вони також «божественні», «богорівні», або принаймні ведуть своє походження від богів. Проте назвати таке зображення героїв стандартним ніяк не можна. Воно часом досить далеке від епічного трафарету, відзначається великою строкатістю і провіщає уже складність пізньої літератури.

Ахілл — це грізний герой гомерівського епосу, впевнений у собі, відданий батьківщині, народові. Проте часто забувають, що він надзвичайно гнівливий та грубий, що з-за якоїсь полонянки залишає поле бою і зраджує своїх співвітчизників, він упертий, не йде на поступки, хоча послі («Іліада», IX) всіляко умовляють його. До лав він повертається лише тому, що хоче помститись за смерть свого друга; він нещадний до Гектора і проповідує право сильного звіра, відмовляє тому в передсмертному проханні і з невинуватою жорстокістю та глумлінням тягає його труп довкола Трої протягом дев'яти днів.

Та разом з тим Ахілл може бути й благородним та милосердним до переможеного ворога і навіть мати до нього гуманні почуття (як про це чудово розповідає XXIV пісня: на Пріамове прохання він припиняє глумління над трупом Гектора і повертає його батькові). Він широко любить Брісеїду, Патрокла і насамперед свою матір та свого батька. Ахілл знає рокованість своєї долі і разом з тим не страшисть її. Образ його сповнений трагічної скорботи.

Другий головний герой «Іліади» — Агамемнон теж не так простий, як його часом уявляли. Він деспотичний і навіть нелюдяний, жадібний і боягуз, але він глибоко вболіває за поразку свого війська, сам кидається в бій поранений, а зрештою безславно гине від руки власної дружини. Мав він і ніжні почуття до своєї полонянки Касандри.

Гектор — безперечний герой і захисник своєї батьківщини, ідеальний проводир свого війська, вільний від дрібних вад Ахілла та Агамемнона. Крім того, він ніжний чоловік, син і батько. Проте і його не варто уявляти надто спрощено й трафаретно. Він впертий, часто приймає непродумані рішення, не завжди здогадливий, а часом веде себе наївно, по-дитячому. Це ідеальна, але цілком жива постать.

Одіссеї усім відомий своїм розумом, хитрістю, дипломатичністю, ораторським мистецтвом та вмінням вийти з будь-якого скрутного становища. До цього ще слід додати дві риси характеру Одіссея, які хоч і згадуються в його характеристиці, але заслуговують на більшу увагу. Насамперед Одіссеї дуже відданий своїй батьківщині і не забуває про неї всі двадцять років своїх мандрів. Німфа Каліпсо, яка зробила його своїм чоловіком, пропонувала йому розкішне життя і безсмертя, а все-таки він покинув її і повернувся до себе на батьківщину. Друга риса, без якої не можна уявити Одіссея,— це його неймовірна й нелюдська жорстокість. Він знищує женихів, заваливши увесь палац трупами, і разом зі своїм сином вішає зрадниць-служниць з якимсь патологічним спокоєм. Якщо до цього додати його постійну хоробрість, відвагу як у дрібних, так і в великих ділах, безстрашність перед лицем смерті, його неймовірну терплячість і повсякденні страждання, то слід визнати, що й цей гомерівський герой дуже далекий від будь-якого нудного стандарту і сповнений найглибшого психологізму.

У науці уже давно встановлено різницю між безпосереднім сюжетом Гомерових поем і тими поетичними та життєвими оцінками цього сюжету, які Гомер дає сам від себе. Гомер дуже часто вдається до методу порівнянь, намагаючись пояснити мало зрозуміле чимось зрозумілішим. І виявляється, зрозумілішою була мирна праця хлібороба, скотаря, ремісника і звичайне, суто людське життя, з радощами й печальми маленької людини, що не має нічого спільного з тими грандіозними героїчними постатями, про які говорить нам безпосередній сюжет Гомерових поем,— життя без будь-яких війн і навіть без міфології. Адже якщо поет порівнює щось із чимось, то, мабуть, предмет, що його він бере для порівняння, для нього зрозуміліший і переконливіший. І ось встановлено, що в Гомерових поемах не мирний побут порівнюється з війною, а, навпаки, *воєнний побут пояснюється картинами мирного життя*, бо це останнє і є для Гомера зрозумілішим.

Особливо показова в цьому плані «Іліада», де майже всі картини з воєнної області порівнюються з мирним побутом. Воєнних битв тут майже немає (їх буквально одиниці). Зате така, наприклад, картина, як виступ двох Аяксів, порівнюється не з чим іншим, як з двома биками, що орють землю («Іліада», XIII, 701—708). Вороги виступають один проти одного, як жінці зближуються, ідучи з двох кінців поля (XI, 67—71). Загиблий герой порівнюється з маслиною, яку виростив дбайливий господар, а вітер вирвав з корінням (XVII, 53—58), і т. д.

Багато які порівняння з області природи Гомер оживляє присутністю людини. На сяючі зорі дивиться пастух (VIII, 559). Людина жахається розбитого блискавкою дуба (XIV, 414—417). Ратай сподівається на північний вітер Борей (XXI, 346 і далі). Гомер як би живе разом зі своїми героями. Він плаче від радості

разом з дітьми, у яких видужав від тяжкої хвороби батько («Одіссея», V, 394—397). Він бачить, як батько обіймає сина, що повернувся через десять років (XVI, 17—19). Він голодує разом з дроворубом («Іліада», XI, 86—89) і ратаєм («Одіссея», XIII, 31—34). Він радіє разом з селянами урожаєві оливи («Іліада», XVII, 53—58). У Гомерових порівняннях ми бачимо співчуття кволому, приниженому, безправному трудівникові; зображення стомленого матроса, що вибивається з сил (VII, 46) і наляканого бурею (XV, 624—628), лісоруба за обідом (X, 139—142); ратая за плугом («Одіссея», XVIII, 31—34) або женців («Іліада», XI, 67—69), матір, яка роботою годує дітей (XII, 433—435), вдову, що оплакує загиблого за батьківщину чоловіка («Одіссея», VIII, 523—530); дідуся, який пережив свого єдиного сина («Іліада», XXIII, 222 і далі); вигнанця, що шукає притулку (XXIV, 480—482).

Таким чином, інтерес Гомера зосереджено не тільки на його прославлених героях, а й на малих, непримітних трудівниках, що несуть тягар життя. Це безперечний доказ того, що остаточне формування гомерівського епосу припадає уже на часи висхідної давньогрецької демократії і цивілізації.

Е. Боги і доля. Нарешті, об'єктом художньої дійсності в Гомера є боги і доля. Боги повсякчас втручаються в людське життя. І не тільки втручаються, а просто підказують людині усі її рішення і вчинки, всі її почуття і настрої. Троянець Пандар («Іліада», IV) стріляє в грецький табір, порушуючи шойно укладене перемир'я. Читач обурюється і засуджує Пандара. Проте це сталося внаслідок рішення богів і прямого впливу на Пандара Афіни Паллади. Пріам іде в Ахіллів намет («Іліада», XXIV), і між ними встановлюються дружні стосунки; як правило, забувають, що все це Пріамові та Ахіллові наказали згори боги. Якщо розуміти сюжет Гомера буквально, то з певним правом можна сказати, що людина в Гомера, безперечно, принижена, що її перетворено на бездушне знаряддя богів і що героями епосу можна вважати тільки богів. Проте навряд чи розумів Гомер міфологію буквально. Насправді гомерівські боги — це тільки узагальнення людських почуттів і настроїв, людських вчинків та волі і узагальнення всього соціально-історичного життя людини. Якщо божество «вклало» в людину якийсь вчинок, то фактично це означає, що це вчинила людина за своїм власним внутрішнім переконанням, настільки глибоким, що навіть сама людина переживає його як дане їй ззовні.

Герої в Гомера (Агамемнон, Ахілл, Менелай) ніскільки не бояться заперечувати богам і заперечують досить грубо, самі боги не відзначаються високими моральними рисами: їм притаманні будь-які вади, пристрасті, погані вчинки. Подекуди можна передбачити рокованість долі. Досить часто людина чинить і «всупереч долі». Адже сьогодні судиться людині одне, а назавтра

судитиметься, може, щось інше. То чому ж героєві не вчинити всупереч відомій йому сьогодні долі і не виявити власної волі?

Таким чином, і в питанні про богів та долю Гомерові поеми посідають перехідну позицію між давнім фаталізмом і волею людини пізнішого часу.

6. Поетична техніка епосу. Епічний стиль виявляється не тільки в зображенні певного роду художньої дійсності, а й у спробах цього зображення, тобто в особливій поетичній техніці епосу.

а) Основний характер поетичної техніки епосу. Художній стиль Гомерового епосу, по-перше, відзначається великою строгістю, виробленістю і традиційністю. Тут збігається архаїзація і модернізація гомерівського епосу. Архаїзація тут у тому, що Гомер схильний до відновлення старих міфів ще крито-мікенської культури з усією властивою їм давньою строгістю поетичної форми. З цим пов'язане й те, що формування Гомерових поем відбувалося в умовах уже твердої епічної традиції, яка доходила до штучності та формалізму. З другого боку, проте, в ці усталені й споконвічні форми Гомер вливає зовсім новий зміст, сповнює їх психологією та відображенням висхідної давньогрецької демократії, внаслідок чого давні міфи і строгі поетичні форми починають звучати уже по-новому і архаїзація епосу починала зливатися з його модернізацією в єдине і неподільне ціле. Це обов'язково треба мати на увазі, оцінюючи окремі технічні прийоми епосу.

б) Повторення. Один із звичайних епічних прийомів у Гомера є багатогранне повторення віршів або частин їх (наприклад, в «Одісеї» «Встала з мороку молода з пурпуровими перстами Еос»), розраховане на створення враження повільності, важливості й одвічної повторюваності життя. Разом з тим дослідники уже не раз виявляли, що повторення в Гомера ніколи не переслідують чисто механічні цілі, а завжди вносять в епічну розповідь що-небудь нове й цікаве.

в) Епітети. Ту саму мету переслідує він специфічним вживанням епітетів (тобто означень, що вказують на постійну ознаку якихось осіб чи предметів). Саме ці епітети незмінно йдуть при відповідних особах часто навіть незалежно від доцільності їх у певній ситуації. Такі епітети: «прудконогий» — про Ахілла, «воловоока» — про Геру. Проте в Гомера є багато текстів, де звичайний стандарт має більшу психологічну значущість або переслідує певні естетичні цілі, зовсім не будучи тільки зовнішнім технічним прийомом.

г) Порівняння. Особливо дивовижні в Гомера своєю чисельністю, розмаїтістю, красою порівняння. Предмет, з яким порівнюється інший предмет, часто описується набагато докладніше й мальовничіше, ніж цього вимагає пояснення. Предметами, з якими порівнюється, найчастіше: вогонь (особливо в гірському лісі), потік, віхола, блискавка, буйний вітер, тварини,

а серед них особливо лев, мистецтво ужиткове й витончене, факти повсякденного життя (трудового, родинного). Порівняння бувають навіть по кілька підряд (по 2—3), а часом скупчення до п'яти порівнянь («Іліада», II, 455—476),— греки, що виступають у блискучому озброєнні, порівнюються з вогнем, з птахами, листям, мухами, козами. Раніше порівняння розглядали відірвано від змісту поем, просто як вставні епізоди або як прийоми, що мали на меті уповільнити розвиток дії чи якимось відвернути увагу слухача від трагічних подій. Тепер можна вважати встановленим, що порівняння тісно пов'язані з розвитком дії в поемах. Так, якщо простежити послідовно порівняння в «Одіссей», то неважко помітити, що вони готують поступово основну подію поеми — картину побиття женихів.

д) **Промови.** Нарешті, серед епічних прийомів слід відзначити часте введення промов. Промови ці мають примітивну аргументацію та наївну побудову, що виходила безпосередньо з душі промовця. Та зате вони завжди повільні, урочисті, наївно переконливі, ґрунтовні, оратор стає на підвищене місце, перебувати оратора не можна, і говорить він довго й досить красиво. Серед простих і безпосередніх промов можна відзначити промову Ахілла до Калхаса («Іліада», I), Одіссея до Ахілла («Іліада», IX), Андромахи до Гектора («Іліада», VI). Навіть коли герої лаються, коли вони готові вступити в бій, і тоді вони говорять, як правило, довго й урочисто.

е) **Мова і метрика.** Гомерова мова — це сплав сталої, вікової традиції з винятковою гнучкістю та виразністю. Традиційність і старовинний стиль створював для давніх греків і давньоіонійський діалект з домішкою еолійських форм, яким складала поеми. Гомерова мова відзначається великим числом голосних, уникненням складних синтаксичних конструкцій, заміною підрядності сурядністю, що надало великої співучості й мелодійного плину мові.

Загальному стилю цілком відповідала й метрика. Гомерові поеми написано гекзаметром, який відзначався урочистістю, повільністю і був приємним для слуху.

У науці встановлено величезне значення гексаметра для всієї поетичної мови Гомера. Оскільки гекзаметр не декламувався, його вимовляли речитативом, то він припускав у художній мові багато такого, що в звичайній декламації неможливе. Гекзаметр, або шестистопний дактиль,— єдиний розмір епосу. Проте в давньогрецькій мові було багато таких явищ, які суперечили гексаметрові і не вмещалися в його стопи. Гекзаметр був, правда, досить гнучкий, та все-таки мові доводилося багато в чому поступатись. Так, наприклад, кожен давньогрецький склад мав певну довготу чи короткість, і ось заради збереження гексаметра доводилося розтягувати один склад на два, часто жертвувати строгістю морфології та синтаксису, вводити рідкісніші й не так зрозумілі слова замість звичайних і зрозумілих, вживати стан-

дартні вирази, що не завжди відповідали змістові тексту, зате добре вкладалися в стопи гекзаметра, і т. д. Мимоволі виходила штучна мова, досить далека від розмовної, зате вона цілком відповідала віковим традиціям епосу.

✓ 7. **Гомерівське питання.** Гомерівське питання — це питання про авторство Гомера, про походження поем. Питання це стоїть у науці уже кілька століть і дуже важке для розв'язання, а, може, й зовсім нерозв'язне.

а) Гомер у давнину. Природно насамперед спитати, що знали про свого Гомера самі давні греки. Мабуть, правильним буде, якщо сказати, що вони нічого про нього не знали. Є дані про те, що в першій половині VI ст. до н. е. афінський законодавець Солон постановив виконати Гомерові поеми на святі Панафіней у певному порядку і що в другій половині того ж таки сторіччя тиран Пісістрат створив комісію з чотирьох осіб для запису Гомерових поем. Отже, уже в VI ст. до н. е. Гомерів текст був цілком відомий. Але що це був за текст і які поеми треба мати на увазі (Гомера вважали автором багатьох творів), невідомо. В античній літературі є дев'ять біографій Гомера. Та в біографіях цих сила казкового й фантастичного матеріалу, за яким дуже важко робити якісь певні наукові висновки.

Щодо місця народження Гомера ніколи не було одностайної думки, хоч переважна більшість джерел все ще називає тут Іонію, причому міста називались найрізноманітніші. Про час, коли жив Гомер, так само немає одностайної думки. Різні давньогрецькі письменники відносили його життя до століть починаючи з XII і кінчаючи VI до н. е. Олександрійські вчені IV—II ст. до н. е. зробили дуже багато для виправлення та коментування «Іліади» й «Одіссеї». Проте хто такий Гомер, де й коли він жив та що писав взагалі, — цього нічого не знали й вони.

Загальна й визнана думка всієї античності про Гомера зводилась до того, що це був старий і сліпий співець, натхненний музою, вів мандрівний спосіб життя і сам створив як дві відомі нам поеми, так і багато інших поем. Проте такий образ народного співця є майже у всіх народів світу.

З другого боку, ще за найдавніших часів були відомі й інші співці, яких називали аедами, тобто творцями пісень («аед» означає «співець»), і рапсодами («рапсод» означає «зшивач пісень»), які утворювали цілий стан виконавців епічних пісень зі своїми суворими традиціями та спеціальними прийомами виконання.

«Іліада» та «Одіссея» були найвидатнішими творами давньогрецької літератури і мали найбільшу популярність серед давніх греків, притому впродовж усієї античності.

б) Нові і новітні часи. До кінця XVIII ст. так само панувала думка, що Гомер — одноосібний автор «Іліади» та

«Одіссеї», народний співець та виконавець своїх творів. Тільки окремі голоси лунали на користь думки, що одноосібний автор не міг сам створити й запам'ятати в умовах, коли зовсім не було писемності, такі великі твори. Наприкінці XVIII ст. німецький учений Ф.-А. Вольф, перебуваючи під впливом романтичного розуміння народності, доводив чисто народне походження Гомерових поем, а самого Гомера вважав одним з авторів, що більш-менш попрацював над створенням обох поем.

Після Вольфа протягом 150 років висувалось безліч різних теорій з гомерівського питання, з яких жодна не дістала загального визнання.

Насамперед багато хто з філологів і далі стояв на точці зору авторської одноосібності поем, розуміючи цю одноосібність щораз по-різному. Була так звана «теорія малих пісень», що дробила Гомерів епос на окремі мало пов'язані між собою пісні, об'єднані лише згодом кимось з письменників чи редакторів. Роль цього письменника чи редактора так само розуміли по-різному, починаючи від механічного склеювання і кінчаючи підведенням усіх пісень під якусь власну творчу концепцію. Була так звана «теорія зерна», що визнавала за Гомером створення однієї невеличкої поеми і приписувала розвиток та завершення поем багатьом іншим авторам. Цих авторів часом налічували до кількох десятків, ґрунтуючись на різного роду суперечностях у Гомерових поемах і вважаючи, що різні частини поем, які суперечать одна одній, мають належати різним авторам.

Не раз відновлювалась і теорія абсолютної одноосібності, яка приписувала створення обох поем, чи принаймні однієї, тільки одному авторові, подібно до того, як це відбувається і в нові часи.

Були чисельні теорії і колективної творчості. Колектив цей також розуміли кожен по-різному. То говорили про народ у загальному й невизначеному розумінні, то про окремі давньогрецькі племена та про пересування їх.

Можна сказати, що протягом 150 років з часу Вольфа не було залишено поза увагою жодного аспекту в розумінні одноосібності Гомерового авторства поем і жодної теорії колективної творчості. Теорії ці постають і до нашого часу; і вже лунали голоси про марність та недоцільність усіх таких теорій і про необхідність цілковитої відмови від будь-якого гомерівського питання.

в) Наше сучасне ставлення до гомерівського питання. Вважати всю цю філологічну роботу щодо з'ясування гомерівського питання марною і недоцільною немає ніяких підстав. Вона дала можливість вивчити з різних боків кожне слово Гомерових поем і збирала величезний науковий матеріал, без якого розуміння Гомерових поем у наш час було б наївним і примітивним. Проте не мають рації й ті, хто вважає, що можливе якесь остаточне розв'язання цієї проблеми і що

такий надмір аналітичний підхід до Гомерового тексту є єдино можливим підходом.

Мабуть, справжнім і безперечним автором гомерівських поем є *сам грецький народ* у своєму одвічному розвитку.

Інша річ — це ті періоди соціального та культурного розвитку, які відбилися в Гомерових поемах. Як ми бачили, художній стиль у Гомера ніяк не можна розуміти стабільно.

Треба вміти визначити, який період соціального розвитку Давньої Греції відбився в Гомерових поемах переважно, які можна тут знайти рудименти попереднього розвитку і які зародки майбутнього. Це й буде розв'язанням гомерівського питання.

Питання про те, створив ці поеми один автор чи їх було багато, з якого вірша слід встановити авторство одного співця, а з якого — другого, а також саме протиставлення індивідуальної та народної творчості — все це для нас або зовсім несуттєве, або має другорядне значення. З точки зору буржуазного індивідуалізму, звичайно, важливо дослідити, де в Гомера народна творчість і де одноосібна.

Будь-які такого роду питання є просто неправильно поставленими.

У Гомера народ і окремих індивідуум постають у нерозривній єдності. Авторів, можливо, було й багато. Проте якщо всі вони виражали своєю творчістю загальнонародне життя, то розрізнення та протиставлення їх не може грати принципової ролі. Ніскільки не заперечуючи аналітичних підходів до Гомерової творчості, ми повинні висунути на перший план народність гомерівських поем, що якраз і буде основною відповіддю на гомерівське питання.

Такий підхід до дослідження Гомерових поем не можна назвати ні теорією одноосібності, ні теорією колективності. Обидві точки погляду є підпорядкованими і другорядними порівняно з проблемою народності у Гомера.

8. Кінець героїчного епосу. а) Епічний цикл. Як це зрозуміло само собою, Гомерові поеми не могли бути єдиною пам'яткою давньогрецького героїчного епосу. Було й багато інших поем, на теми інших міфів троянської міфології. Були поеми, що переказували міфологію Геракла, аргонів та інших героїв. Циклом, кажучи взагалі, називався ряд поем, що послідовно розвивали тему певної групи міфологічних переказів, чому такі поеми й називалися циклічними, або кіклічними. Це поеми пізнішого походження, бо зміст їх надзвичайно докладний і складний. Виникли вони, безперечно, наприкінці епічного розвитку, тобто в VII—VI ст. до н. е. Згодом з них склалися хрестоматії для шкільного навчання. Крім «Іліади» та «Одіссеї», жодна з цих поем до нас не дійшла. Але з пізніших джерел ми маємо про них досить певне уявлення.

б) Гомерівські гімни. До нас дійшла збірка гімнів під назвою гомерівських, хоча до Гомера вона ніякого відно-

шення не має. Містить вона гімни починаючи з VI ст. до н. е. і кінчаючи візантійськими. Саме поняття гімну відносить його швидше до ліричної або ліро-епічної поезії, а не до епосу, бо це пісня богам або про богів. Проте ліричними тут є тільки звернення до богів. Насправді ж гімни сповнені епічного змісту, особливо перші п'ять найбільших гімнів. Серед них міфи про Аполлона, Гермеса, Афродіту й Деметру. Своім змістом, доброзичливим гумором або іронією, найвитонченішою чутливістю і своєю схильністю до захоплюючої оповіді ці перші п'ять гімнів збірки вказують на пізніше походження їх.

в) Пародії. У зв'язку з розкладом общинно-родового ладу і в зв'язку з виникненням гострих і глибоких особистих переживань старий героїчний епос перестає задовольняти художні смаки і поступово починає набувати до певної міри музейного інтересу. Разом з тим виникає і глузливе ставлення до старого героїчного епосу і робляться спроби створити на нього пародію.

До нас дійшла пародійна поема «Війна мишей і жаб». Вчені відносять цю поему до VI—V ст. до н. е., а деякі навіть і до ще пізнішої доби. Тут розповідається, як мишеня Крихтоїд, що захотіло побачити жаб'яче царство, пливе на спині царя жаб Товстоморда і як воно тоне, коли Товстоморд пірнає під воду, рятуючись від видри. З цього приводу виникає війна між мишами та жабами. Зображаються бої, зброя та подвиги з обох боків, втручання богів, грім та блискавка від Зевса і полчища раків, що посунули за Зевсовим повелінням і завершили нарешті війну на користь жаб.

Була й ще пародія — поема під назвою «Маргіт». Ця поема до нас не дійшла — і зміст її точно не відомий. Це була пародія на епічного героя, зображеного у вигляді дурника Маргіта, що хапався за безліч справ, але все робив погано.

Були ще й так звані «жарти», теж пародійні поеми, від яких збереглися лише назви.

9. Гомер і подальша література. Те, що Гомер виявився на гребені двох суспільно-історичних формацій, забезпечило йому небувалу популярність на всі часи давньої історії. Гомера завжди виконували на святах, він був першим предметом вивчення в школі, і вже з Арістотеля (IV ст. до н. е.) в Давній Греції почалося наукове вивчення його. Противники Гомера, що засуджували його з морального боку (як, наприклад, Ксенофан, VI, або Платон, V—IV ст. до н. е.), не завдали ніякої шкоди його універсальній популярності. Коли минули часи наївної пори, Гомера почали тлумачити алегорично, моралістично або богословськи. Одна з найбільших і найтриваліших філософських шкіл давнього світу, так звана неоплатонівська (III—IV ст. н. е.), ніколи не розлучалася з Гомером і всіляко реабілітовувала його в очах моралістів, використовуючи його для виховання і для глибокого символічного тлумачення. Олександрійські вчені (Зенодот, Арістофан, Арістарх) якнай докладніше перевіряли

гомерівський текст, видавали його і коментували. Тлумачень Гомера набралось стільки, що з них можна було скласти цілу бібліотеку.

Нічого й говорити про те, що художні прийоми гомерівського епосу в давньому світі завжди залишалися ідеалом і взірцем для кожного епічного письменника, як би він за своїм настроєм не відрізнявся від Гомера і яких шкіл прибічником не був. Такий увесь пізній епос починаючи з Аполлонія Родоського (IV ст. до н. е.) і кінчаючи Нонном Паннопольським (V ст. н. е.). Рим ніскільки не відставав від греків у шануванні й використанні Гомера.

Впливом Гомера уже ознаменовано сам початок римської літератури (Лівій Андронік, Невій і Енній). Шанувальником Гомера був Ціцерон, а щодо впливу Гомера на Вергілія написано десятки великих і малих книжок і статей. Навіть у часи Вергілія, коли література уже далеко відійшла від простоти, зрозумілості й безперечної народності Гомера, Гомер усе ще залишався взірцем для наслідування, яке доходило до запозичень з нього і епітетів, і метафор, і окремих виразів, і навіть цілих сцен.

У середні віки Гомера, звичайно, було забуто, і успіху він не мав. У Данте (XIII ст.) уже зовсім інше ставлення до Гомера. У Данте він співець вище за співців усіх країн, осяяний величчю і видатний поет.

Нічого й говорити про те, наскільки відродився інтерес до Гомера за доби Відродження. Тут знову з'явилися творці епосу, які запозичували в Гомера рішуче все: і окремі вирази, і окремі образи, і сцени. Такий, наприклад, «Визволений Єрусалим» Торквато Тассо (XVI ст.). Пізніше західна література сповнилась суперечками щодо порівняльного значення Гомера і Вергілія. Гомера перекладають усіма мовами, коментують, і він стає предметом наслідування в різних країнах. Здається, найкраще про високе епічне значення Гомера сказав відомий французький теоретик класицизму Н. Буало (XVII ст.). У своєму «Мистецтві поетичному» він написав (III, 293—308):

Природи син Гомер, щоб нас приворожити,
Зняв пояса колись тонкого з Афродіти.
Скарби незлічені вміщає книга та,
Де в золото усе він дивно оберта,
Чого лиш мудрою торкається рукою,
Різноманітністю нас тішачи ясною.
Все тепле, все живе в рядках його дзвінких;
Він не кохається у викрутах нудних,
У нього сам сюжет із себе випливає,
Події зростають без довгих готувань,
І кожний вірш, і звук належну має грань.
Навчайтеся ж його любить і цінувати,
Там пожиточного ви знайдете багато.

(Перекл. М. Рильського)

У XVIII ст.— і чим далі, тим дужче — Гомера трактують як символ всього грецького народу, і його поеми починають розуміти як пізнішу композицію з окремих пісень. Можна було б назвати низку видатних імен дослідників, що стали на цей шлях. Усі ці критики, крім того, висували на перший план безперечну народність Гомера, простоту та наївність його світогляду, безхмарний, дитячий характер його образів, його геніальність та оригінальність. Все це свідчило уже про початок романтизму в літературі.

Проте Гомер пережив не тільки Відродження, класицизм і романтизм. У період розвитку позитивної філологічної науки, тобто в середині XIX ст., його було піддано всебічному вивченню, і вивчають й досі з лінгвістичного, літературознавчого, соціально-політичного, етнографічного та археологічного боку. Протягом XIX—XX ст. з'явилося безліч видань Гомера і коментарів до нього.

Візантія також навряд чи забувала коли-небудь Гомера, наскільки можна судити з його коментаторів (Євстафій, XII ст.), популяризаторів (віршових, як Цец, XII ст., або прозових, як історик Іоанн Малала, VI ст.).

У давньоруській літературі згадки про Гомера починаються ще з XII ст. У XVII ст. його знавцем виявляється Симеон Полоцький, а в XVIII ст. зростає число шанувальників та перекладачів Гомера на чолі з такими письменниками, як Кантемир, Ломоносов, Тредіаковський, Сумароков, Державін, Карамзін, Радищев і Крилов.

Переклади Гомера російською мовою з'явилися в другій половині XVIII ст., а в 1829 р. виходить відомий переклад «Іліади» Гнедича. Гнедич створив немеркнучу пам'ятку високого й урочистого і разом з тим життєрадісного й поетичного розуміння Гомера.

У російській літературі XIX ст. не було майже жодного поета, якого б не надихала Гомерова муза.

Що ж до Гоголя, то можна говорити й про безпосередній вплив Гомера на його творчість, на натхненну теорію епосу, яку він склав, щоб прославити саме Гомера. Відомий своїми судженнями про Гомера Белінський, який писав про гомерівську народність, героїзм, поетичну складність та дитячу простоту, про зародження в його творчості всіх літературних жанрів, про його світове значення. Як представника старовинного патріархального суспільства Гомера розглядав Чернишевський. Л. Толстой писав про Гомера, що це «вода з ключа, що ломить зуби, з блиском і сонцем і навіть зі смітинками, від яких вона ще чистіша й свіжіша» (лист до Фета). Без глибокої уваги до Гомера не лишилися ні Тургенев, ні Достоевський.

Безперечно, досить оригінальним виконавцем перекладу Гомера був Жуковський у своєму перекладі «Одіссеї», який він надрукував у 1849 році. Видатний російський поет бачив у Го-

меровому епосі наївний і патріархальний світ, відповідний за духом давньоруському опоетизованому минулому в давньоруському дусі.

Відомий письменник В. В. Вересаєв у своїх перекладах обох Гомерових поем (1949, 1953) підкреслив життєвість і сувору простоту мови цих поем, далекої від високої урочистості та пишномовності. Радянські вчені звертають особливу увагу на демократизм гомерівського епосу та його прогресивні тенденції.

IV. ГЕСІОД

Родова община швидко розкладалася. Зростає приватна ініціатива. Висувались окремі власники, для яких родові авторитети уже не мали ніякого значення. І якщо Гомер був переднем класового суспільства, то Гесіод відбиває уже орієнтацію людини в умовах класового суспільства. Міфологія, уже досить розхитана і в Гомера, прямо перетворюється на мораль (дидактичний епос) або на предмет збиральництва і генеалогізації (генеалогічний епос).

1. Місце дидактичного епосу. Відомим нам представником дидактичного та генеалогічного епосу є письменник VIII—VII ст. до н. е. Гесіод.

Дидактизм його творів було спричинено потребами часу. Цей час — кінець усієї епічної епохи, коли героїчні ідеали вичерпувались у своїй яскравій безпосередності й перетворювались на повчання, настанови, мораль. Перед нами тут не безкласове родове суспільство, де люди живуть в єдності родо-племінних стосунків, а вже класове суспільство людей, чужих один одному і роз'єднаних або роз'єднуваних за ознакою відношення їх до виробництва. Старі героїчні докласові ідеали общини, так звелічені Гомером, меркнуть, перестають хвилювати й об'єднувати людей. І коли люди задумуються про свої ідеали, то, поки ще не дозріли нові ідеали міського — суто торговельно-промислового та грошового типу — і не зникли старі — домашньо-родинні, свідомість людей перетворює ці останні на мораль, на систему повчань і настанов. Ще зберігається думка, що зароджені класові суперечності можна подолати чи послабити вченням про справедливість чи різного роду умовляннями. Саме такий Гесіод у своїй поемі «Труди і дні».

Отже, прогресуючий розклад і розшарування суспільства вело до диференціації суто класової, до суперечностей між можливим та неможливим населенням. Гесіод виступає співцем населення, яке розорялося і не наживалось на розпаді давньої общини. В цю епоху, коли грошове господарство проникало, «наче роз'їдаюча кислота» (Ф. Енгельс, «Походження сім'ї», розд. V), в натуральне господарство, Гесіод виявився в таборі скривджених.

Звідси так багато в нього похмурих барв, що так вражають при переході від гомерівської героїки до Гесіодових повчань.

2. Біографічні відомості. Народився Гесіод у Кімі (Еоліда), але його бідний батько переїхав з двома своїми синами — Гесіодом та Персом — у Середню Грецію, в Беотію, де господарював у селищі Аскрі біля підніжжя Гелікону. Розповідали, ніби Гесіодові явилися геліконські музи, що кликали його від пастушого життя до поезії та проповіді правди. З ранніх років Гесіод був добре знайомий з усіма видами хліборобської праці. По смерті батька діти не поладили, і Перс через неправий суд захопив належну Гесіодові частку, хоча це й не пішло йому на користь: згодом він розорився. Гесіод і писав свою поему «Труди і дні», наставляючи розореного Перса.

19 **3. Гесіодові твори.** а) «Труди і дні». Ця поема — зразок дидактичного епосу, розвиває кілька тем. Перша тема (1—380) побудована на проповіді правди, з вставкою епізодів про Прометея та про п'ять віків. Гесіод говорить про обов'язок сильних поважати правду: тут — апофеоз труда і 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 день не можна починати сівбу, але для посадки рослин цей день добрий). Уся поема пересипана різними настановами, що малюють перед нами 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 він у всьому порядок і точність (471), знає, коли можна безпечно собі винце попивати (592), наймити у нього всі бездітні, бо «челядь з немовлям незручна» (603), жінку треба вибирати не солодкоїжку, працювиту (695—705), треба працювати, щоб була добра репутація, і Гесіодові теж хочеться бути багатим, бо «погляд в багатого сміливий» (303—319). Одним словом, це типовий скнара зі своєю мораллю, яку він обов'язково підносить до божественного авторитету, зі своєю, говорячи теперішньою термінологією, «міщанською» ідеологією, що не йде далі влаштування безпосередніх господарських справ, і з усім асортиментом чеснот, коли здорова, працювита господиня переважає за своєю цінністю, чесністю та красою усіх епічних Пентесілей, Медей, Навсікаї та Андромах. Гесіод дуже консервативний і за своїм розумовим виднокругом досить вузький. Це робить образ його думок значною мірою патріархальним, негнучким і надто практичним. Тому його класовий антагонізм з царями та суддями, «пожирателями лаврів», — явище по суті тимчасове і значною мірою для Гесіода випадкове. На ґрунті підприємництва йому не важко буде домовитись з аристократами, особливо тоді, коли вони самі почнуть втягуватись у зростаючу грошову та торговельно-підприємницьку культуру.

б) «Теогонія». Після прологу, присвяченого музам, дано сухий і прозаїчний перелік спершу основних божеств, а потім шлюбів богів зі смертними жінками. Спершу в Гесіода — Хаос, Земля (з Тартаром), Ерос, потім Уран-Небо, титани, Зевс і олімпійці, боротьба з титанами і з Тіфоном.

в) Інші твори. Твори, які не дійшли до нас, — «Каталог жінок» (перелік коханих у богів та їхніх дітей) і «Еойя» (Еойя — «чи така» — перші слова кожного розділу). Четверта частина «Каталога жінок» містить докладніші оповіді. «Гераклів щит» — поема в 480 віршах. У ній про всі Гераклові подвиги не розповідається, а зображається його двобій з потворою Кікном, сином Ареса, причому на першому плані — довжелезне, важке й пишномовне зображення щита, невдале наслідування XVIII пісні «Іліади», де змальовано Ахіллів щит. Від ряду інших Гесіодових творів до нас дійшли тільки назви, і сказати про них щось неможливо («Меламподія», «Весілля Фетиди та Пелея» та ін.).

4. **Гесіодів стиль** — протилежність розкоші, велемовності та широті Гомерового стилю. Гесіод вражає своєю сухістю та стислістю. Часто виклад зводиться до простого переліку імен та шлюбів. Моралістика настільки сильна й інтенсивна, що, незважаючи на правильність та життєву цінність багатьох порад та настанов, він справляє досить нудне й монотонне враження.

Проте зводити Гесіодів стиль тільки до цих сірих тонів не доводиться. Гесіод дуже спостережливий і дає часом досить живі картинки. Змальовуючи весняні роботи, він говорить про те, як господар бере до рук плуга, як він поганяє волів, як ззаду йде хлопчик-раб і несе мотику, як кидає зерно тощо («Труди», 456—472). При тому практичному, прозаїчному ставленні до природи, яке в Гесіода на першому плані, у нього трапляються й риси деякої поезії: він спостерігає приліт та відліт птахів, пори року, кування зозулі тощо. Він помічає весняний лист смоквиці і слід воронячої лапки («Труди», 679), змальовує сувору зиму в Беотії, коли земля покривається кіркою від лютих морозів. Борей гуляє лісами та рівнинами, стогнуть дерева од вітру, дикі звірі ховаються в норах, мешканці лісу, клацаючи зубами, нишпорять у хащах, і, згорбившись від холоду, люди поспішають сховатись у теплі (504—535). Влітку в Гесіода людей опалює спека. Селянин, закінчивши свою роботу, попиває винце в прохолодному затінку, підставляє голову вітру та дивляється в прозоре джерело (582—496).

У Гесіода сухий перелік імен у «Теогонії» сповнений дуже цікавих міфологічних образів і цілих картин. Так, наприклад, опис породження Єхидни і Тіфона дано дуже виразно. Дуже яскраві описи боротьби Зевса з титанами (665—720) і з Тіфоном (820—858). Цікава розповідь про Гею, що, будучи найдавнішим божеством, як би керує усім теогонічним процесом.

Нарешті, особливу увагу слід звернути в Гесіода на міф про *п'ять віків і про Прометея*.

За Гесіодом, уся світова історія поділяється на п'ять періодів: золотий вік, срібний вік, мідний вік, героїчний вік і залізний вік («Труди», 109—201). Уже сама назва цих віків свідчить про тяжіння Гесіодове до минулого. Вміщення героїчного віку між мідним та залізним вказує на те, що раніші віки були й щасливіші, ніж героїчний, і що сучасний йому, залізний вік, найгірший. Гесіод не шкодує барв, щоб змалювати падіння людей, що відбувається в залізний вік. Тут усі один одному чужі: діти батькам, брат братаві, господар гостеві, товариш товаришеві. Тут усе побудоване на наживі та насильстві, і сам Гесіод волів би краще жити не в цьому віці. У соціально-історичному відношенні цей уривок дуже важливий, бо він показує розпад родинних зв'язків і початок класового суспільства, де справді всі один одному вороги.

Образ Прометея дано і в «Теогонії» і в «Трудах і днях». У першій поемі (521—565, 613—616) ми бачимо повідомлення про позивання олімпійців з людьми; розповідь про те, як Зевс відняв у людей вогонь і як викрав для них вогонь Прометей, прикутий за це до скелі, про орла та про визволення Прометея Гераклом, тут же говориться і про Пандору, яку Гефест робить з глини, про те, як її одягає Афіна, та про Гефестів вінець.

Слід додати, що Гесіодів Прометей не має нічого спільного із славетним Есхіловим Прометеєм. Його зображено дурисвітом, і Гесіод явно засуджує його. З соціально-історичного боку Гесіодів Прометей теж цікавий: хлібороб Гесіод не любить ремісників і тому змальовує Прометея, покровителя усіх ремесел, досить негативно. Міф про Пандору свідчить про те погане ставлення до жінки, яке запанувало ще раніше у зв'язку з патріархатом і яке в класовому суспільстві тільки посилилось.

5. Загальна характеристика творчості Гесіода. На прикладі Гесіодової творчості, так само як і Гомерового епосу, можна спостерігати суспільно-історичні зсуви та суперечності. Гесіодові поеми вражають силою різного роду суперечностей, які, проте, не заважають сприймати його епос як певне органічне ціле, хоча це останне уже зовсім інше, ніж у Гомера. Якщо єдність стилю в Гомера виявляється в перехідному характері його творчості напередодні рабовласництва, то в Гесіода ми також знаходимо, зрештою, єдність стилю, але вона визначається тут перехідним періодом уже після настання рабовласницького ладу.

Класове суспільство в період Гесіода тільки ще зароджувалось. Гесіод, з одного боку, бідняк, а з другого — ідеали його пов'язані зі збагаченням то в старому родовому розумінні, то в рабовласницькому. У зв'язку з цим загальна оцінка життя в Гесіода сповнена песимізму і разом з тим сповнена трудового оптимізму людини, що мріє про настання для неї щасливого життя завдяки її діяльності. Природа для нього, звичайно, е тією

областю, де він може дістати вигоду. Проте він великий любитель її краси. Щоправда, вся поезія в Гесіода переповнена моралістичними та господарськими вказівками. Та, з другого боку, він з самого початку звертається до муз, прохаючи натхнення, і насправді є натхненним митцем, якому ніскільки не заважає його утилітаризм та меркантилізм. За стилем обидві Гесіодові поеми — епос зі всіма його відмітними рисами (гекзаметром, стандартними виразами, іонійським діалектом). Проте епос тут не героїчний, а дидактичний: рівну епічну розповідь переривають невідомі Гомерові драматичні міфологічні розповіді, а в мові виявляються і різного роду простонародні елементи, традиційні формули оракулів, цілком прозаїчна мораль.

Гесіод сповнений суперечностей у своїй ідеології і в своєму художньому стилі, але вони зрозумілі і сприймаються як органічне ціле, як ми уявимо собі бурхливу добу розвалу родової общини, відображену в творах цього першого історично реального поета Давньої Греції.

V. КЛАСИЧНА ЛІРИКА, ЕЛЕГІЯ І ЯМБ

1. Соціально-історичне походження і загальна характеристика. а) Лірика архаїчна і класична. Лірика так само давній вид поезії, як і всі інші. Проте архаїчна лірика була дуже мало виділена з побутового, виробничого, релігійного і взагалі всілякого особистого та громадського життя. Вона ще мало говорила про внутрішній настрій людини. Вона існувала тільки разом з усім життям людини і мало відділялася від інших видів поезії. Трудова пісня, весільні, шлюбні, поховальні, а також і всі релігійні пісні, звичайно, виражали собою якоюсь мірою внутрішній настрій людини, але вони були настільки пов'язані з працею, обрядами, магією та нескінченно різноманітними формами побуту, що про таку лірику краще говорити окремо, відносячи її до фольклору і протиставляючи ліриці індивідуальної душі, яка вперше стала можливою саме тільки в класичний період давньогрецької літератури.

б) Виникнення класичної лірики. Індивідуальна лірика могла виникнути тільки тоді, коли з'явився індивідуальний поет, а цей останній — тільки тоді, коли людська особистість взагалі почала усвідомлювати себе як щось самостійне, що відбувалося тільки в зв'язку з розпадом первісного колективізму. Окремії людини хотілося жити й працювати самостійно, незалежно від родових авторитетів. Зароджується приватна власність і приватна ініціатива. Приватні власники також повинні були складати свій власний колектив, оскільки ізольоване існування людини неможливе ні за яких умов. Цей новий колектив становив громадянську общину, що зайняла місце родової общини і стала неперевершеним авторитетом для окремих

індивідуумів. А оскільки нововиникла приватна власність поширювалася й на людей, тобто була рабовласницькою, то ця обставина робила нову общину ще міцнішою, вимогливішою, бо без цього неможливо було тримати в покорі маси рабів.

При всьому тому, однак, особистість, що зародилася в період висхідної формації, була набагато вільнішою і самостійнішою від тої, яку допускала родова община. Адже за родової формації ніяка ініціатива взагалі не належала окремим особам. Тепер же особа заговорила про саму себе і в приватній ініціативі, і в політичній діяльності, і на ринку, і в художній майстерності, і в філософських роздумах. Заговорила вона і про свої внутрішні настрої, що й привело до появи класичної лірики.

Правда, й тут, як і скрізь, нова форма суспільної свідомості постала не одразу. Один напрям давньогрецької лірики тяжіє все ще до епосу і дуже мало містить у собі якихось суто особистих тенденцій. Другий напрям, навпаки, намагається поглибити ці внутрішні настрої, наскільки це було можливо в таку монолітну епоху, як епоха класичного рабовласництва з його так само незаперечним авторитетом, символами якого були рабовласницькі поліси, тобто міста-держави. Третій напрям класичної лірики намагався поєднати громадські та особисті інтереси, а четвертий взагалі мав тенденцію ігнорувати полісні авторитети, тим самим уже свідчаючи про наростаючий розклад класичної полісної системи і закликаючи до якихось нових, ще невідомих античному світові форм суспільного життя і свідомості.

Усі такі поетичні тенденції в Давній Греції не були ізольовані, а повсякчас змішувались або впливали одна на одну.

в) Лірика і музика. Уже само слово «лірика» вказує на те, що давні греки не розуміли під цим тільки сам поетичний текст, а супроводжували цей текст певним музичним інструментом, так званою лірою або кіфарою. Проте відомо, що в лірику входило і танцювальне мистецтво. Таким чином, під лірикою у давніх греків розуміли поєднання слова, музики й танцю у найрізноманітніших комбінаціях.

Застосовували інструменти двох типів: кіфара, інструмент на зразок нашої арфи, але без педалі, або, правильніше, на зразок нашої цитри, і флейта — на зразок нашого кларнета, але не з таким різким звуком. Зрозуміло, що музичні можливості давньогрецької лірики були надзвичайно обмеженими. Так, кіфара мала спершу тільки чотири струни, згодом їх стало сім. Крім того, вони завжди були натягнуті тільки на одну й ту саму висоту тону. Акомпанемент на кіфарі мав завжди цілком довільний характер.

г) Історичні етапи розвитку лірики. Зрозуміле й чітке уявлення про види давньогрецької лірики класичного періоду завжди утруднювалось тим, що лірика ця дійшла до нас у надзвичайно хаотичному вигляді, у вигляді сили-силенної

нічим не пов'язаних між собою фрагментів, тих цитат, що їх наводили з неї пізніші античні автори. Цілісних віршів від цього величезного двохсотрічного періоду давньогрецької лірики до нас дійшло дуже мало.

Перші твори давньогрецької лірики припадають на VII ст. до н. е.— 6 квітня 648 року до н. е., коли в Греції було сонячне затемнення, згадуване в Архілоха, — ось *перша історична дата давньогрецької лірики* (а отже, і всієї давньогрецької літератури). Це було часом зародження рабовласницького полісу, а разом з тим і початком боротьби рабовласницької аристократії та рабовласницької демократії. Однією з найяскравіших особливостей цієї доби є також колонізаційний рух, що надзвичайно стимулював собою виробниче, торговельне, соціально-економічне та культурне зростання міст-держав.

Окрема особа тепер з вузьких меж родової общини виходила на новий шлях, що характеризувався часто бурхливими переживаннями, мандрівництвом та пригодництвом, анархізмом поведінки. Таким напруженим самопочуттям відзначались Архілох та Мімнерм з Іонії, Алкей і Сапфо на еолійському острові Лесбосі, Алкман у Спарті. Усі ці лірики першої половини VII ст. до н. е. і другої половини VI ст.

Проте в Давній Греції була й строга військово-патріотична лірика, яка була ще близька до епосу і мало чим від нього відрізнялася. Це Каллін в Іонії, Тиртей у Спарті. Ліриці цього періоду не чужим було й спокійніше побутове орієнтування з цілком свідомим, навіть комічним та пародійним ставленням до реальних особливостей людей, чоловіків чи жінок, і при тому з досить похмурою оцінкою нестійкості життєвих явищ, — Сімонід з Аморгу.

Розширюючись дедалі дужче й дужче, лірика цього періоду починає освоювати й старовинні міфи, але вже по-своєму, а саме лірично. Звідси як би повернення до епосу, але повернення це відбувається, звичайно, уже на новому ступені. Такі Стесіхор, що діяв у Сіцилії, та Аріон — у Коринфі, а також уся дорійська пісенна лірика, на якій можна простежити перехід від релігійних гімнів до світських мотивів.

Нарешті, сюди ж слід віднести й пошуки врівноважених настроїв, шукання міри для ліричного безпорядку, яким так відзначались Архілох, Алкей та інші. Тут ми зустрічаємося з іменем Солон Афінського, що був як би заключною ланкою цього першого періоду давньогрецької лірики і проповідував саме міру і співрозмірність для лірики. Такий цей перший і дуже бурхливий період розвитку лірики VII—VI ст. до н. е., що охоплює собою час від Архілоха до Солонна включно.

Другий період класичної лірики припадає на часи тиранів другої половини VI ст. до н. е. Термін *тиран* у Давній

Греції мав зовсім інше значення, ніж те, якого набув згодом. Тирани очолювали культуру висхідної демократії, перебуваючи в різкому антагонізмі з консервативною аристократією. Особа, яка після звільнення від родових кайданів бурхливо виявляла свою самостійність у перший період ліричної поезії, після Солона досягає найбільшої певності в собі та внутрішньої гармонії. Тепер людина не піддається владі життєвих стихій, а зміцнює свою стійкість та самосвідомість.

Тут слід назвати Анакреонта (що його, як буде видно далі, треба відрізнати від елліністичної анакреонтики), Івіка й особливо Сімоніда Кеоського (діяльність якого виходить далеко за межі цього періоду і припадає на третій період класичної лірики).

Гіппонакт Клазоменський (близько 530 р. до н. е.) відомий своїм пародійно-карикатурним і досить натуралістичним мисленням. Проте все це явища більш чи менш малого масштабу. Набагато значнішими факторами цього періоду були філософські та драматичні твори, які прямо не входять в тематику цього періоду. Тут були створені видатні твори філософів Ксенофана і Парменіда (до яких близький і Емпедокл у V ст. до н. е.). Ці твори вивчають, звичайно, не в курсі історії літератури, а філософії, хоча літературна та стилістична цінність їх як певного етапу лірики величезна.

На другу половину VI ст. до н. е. припадає і вся доєхлідівська трагедія: хорові частини трагедії — сильний виразник цього нового ступеня розвитку лірики.

Якщо взяти до уваги, що перший відомий факт з діяльності Піндара — це складання X Піфійського епінікію в 501 р. до н. е., то можна сказати, що другий період лірики припадає на час від Анакреонта до перших виступів Піндара.

Третій період класичної лірики відзначається небувалим розвитком хорової лірики. Це час об'єднання давньогрецьких полісів (у першій половині V ст. до н. е.) та боротьби їх на основі конституції Клісфена за загальногрецьку демократичну єдність, у боротьбі проти деспотизму Сходу, період греко-перських війн, час творчості Сімоніда Кеоського (в найзріліші його роки), Піндара і Вакхїліда, реакційно-аристократичної творчості Феогніда Мегарського або тих чисельних поетів, які увійшли у Феогнідівську збірку, складену у V, а, можливо, й у VI ст. до н. е.

Нарешті, четвертий період лірики — це кінець всього класичного періоду давньогрецької поезії. Він охоплює другу половину V ст. і першу половину IV ст. до н. е. Лірика уже не могла бути провідним жанром у той час внаслідок швидкого й драматичного розвитку культури цієї доби і внаслідок того, що художній пріоритет від давньогрецької поезії уже давно перейшов до драми. Лірика якщо й була ще в цю епоху, то від неї також вимагався вже драматизм та витончена музичність. Цьо-

му й відповідала аттична лірика, головним діячем якої слід вважати Тимофія Мілетського (нар. 446 р. до н. е.).

д) Систематичний поділ лірики. Досить важливу роль відіграє поділ давньогрецької класичної лірики за племенами та територією. Цей племінний і територіальний принцип настільки важливий, що всі жанри давньогрецької поезії назавжди зберегли на собі відбиток племінного походження їх. Так, ми маємо іонійську лірику. Подібно до того, як характерне поєднання іонійських та еолійських елементів збереглося в епосі на всі часи античного світу. Так саме є й іонійська лірика зі своїми головними жанрами — елегією та ямбом. Еолійці навіки уславилися своєю напруженою емоційною лірикою, що збереглася у вигляді творів лесбоських поетів Алкея та Сапфо. Дорійська лірика була відома своїм урочистим і хорovým характером, спершу суворим, релігійним, а згодом — більш м'яким і світським. Особливий стиль створили сіцилійські поети. Що ж до Аттики, то вона незрівнянно більше уславилася своєю драмою та прозою, ніж лірикою.

Поділом давньогрецької лірики за жанрами ми згодом скористаємося. Слід тільки пам'ятати, що всі ці жанри лірики розвивались історично; і не треба забувати про розподіл представників тих чи тих жанрів за загальною схемою історичного та племінного розвитку.

Давньогрецька лірика поділялася насамперед на *декламацийну* й *пісенну*. Пісенна могла бути сольною (монодія) або хоровою. Обидва види лірики потім могли перетворюватись і на голий текст. Декламаційна лірика, крім того, поділялася на елегійну та ямбічну — терміни, які в давньогрецькій літературі мали специфічне значення.

2. Декламаційна лірика. а) Античне поняття елегії. «Елегія» у давніх греків — термін переважно метричний, а саме — він вказував на поєднання гекзаметра з пентаметром (пентаметр — гекзаметр без останнього короткого складу в обох половинах вірша). Отже, *елегійний розмір був найближчим до епосу*: тут був поки що ніби напівліричний жанр.

Чимала частина античної поезії містить цей елегійний розмір.

б) Елегія громадянська. Насамперед ми зустрічаємося в Давній Греції на самому початку VII ст. до н. е. з елегією войовничо-патріотичною. Найдавнішим її представником буде Каллін з Ефесу, який у своїх елегіях умовляв мешканців Магnezії не піддаватися нападам-кімерійцям. Є підстави вважати, що Каллін був старшим за Архілоха. Відомий, далі, Тіртей (друга половина VII ст. до н. е.), про якого розповідали, що одного разу спартанці попросили в афінян полководця під час другої Мессенської війни (645—628 рр. до н. е.) і ті прислали їм кривого шкільного учителя Тіртея, який і надихнув спартанське військо, і Спарта перемогла. Тіртей написав елегію під

назвою «Доброзако́ння», де він вихваляв добрі мирні порядки і закликав захищати старовину. В другій елегії «Поради» він у простій формі висловлював свої думи воїна-патріота. Тіртеєві приписують і військову пісню для атаки, написану живими анапестами під назвою «Ембатерій».

Ця войовничо-патріотична елегія переходить у загальногромадянську у відомого афінського законодавця Солон (нар. близько 635 р. до н. е., помер на початку правління Пісістрата, близько 560 р. до н. е.).

Солон походив із знатного роду, але його батько розорився. Солон багато мандрував і займався торгівлею, розбагатів і після повернення в Афіни (610 р. до н. е.) застав там запеклу боротьбу двох партій. У цей час мегарці зайняли Саламін. За розповіддю Плутарха, після багатьох невдач афіняни під страхом смертної кари заборонили вести далі війну. Солон з'явився на майдан у дорожньому повстаному капелюсі, прикинувшись несповна розуму, він почав закликати до честі, нагадуючи минулу хоробрість афінян; в результаті Саламін афіняни повернули (604 р. до н. е.). Згодом Солон впроваджує законодавство, скероване на те, щоб зрівноважити інтереси знаті та нижчих шарів. Проте його демократична реформа не задовольнила ні знать, ні бідноту. Після цього Солон пустився в нові й далекі мандри, а по поверненні з них застав в Афінах тиранію Пісістрата, проти якої агітував городян. Розповідають, що Пісістрат не переслідував старого поета і навіть намагався залучити його на свій бік. Серед Солонових творів знаходимо поему на сто віршів під назвою «С а л а м і н».

У «П о р а д а х а ф і н я н а м» Солон зображає тяжке становище Афін до його реформ, малює жадібність, зажерливість знаті і застерігає про великі біди для всього народу, які можуть статися в результаті її експлуаторської практики. Солон проповідує міру, яку він висуває як принцип людського життя і в інших творах. Елегія «Поради самому собі» носить моралізаторсько-гномічний (настановчо-афористичний) характер. Він висловлює тут думку про те, що щастя полягає у славі та багатстві, але в поєднанні зі справедливістю. Так само висловлює Солон думки, які свідчать про його любов до життя, про його бадьоре ставлення до життєвих тривог, його постійне прагнення до вчення та про схильність до «справ Афродіти», незважаючи на вік.

Писав Солон і ямби та етюди, але головним у нього є елегія, куди він вніс новий елемент — гномічний.

в) Л ю б о в н а е л е г і я — дуже суб'єктивна, особиста лірика. Її представником у VII ст. до н. е. був М і м н е р м. Основною темою його елегій була любов. Він оспівує радість молодості і жахається майбутньої старості. Він вважає, що краще померти, ніж бути старим і не мати насолод. У розмірковуваннях про людське життя він відзначається меланхолійним спосо-

бом думки. У 1937 році стала відома поема Мімнерма «Смірнеїда», де розповідалося про напад царя Гігеса на місто Смірну. Це поема військово-історична. Тому Мімнерма слід вважати швидше представником епосу, а не лірики. У всякому разі в його творчості можна помітити перехідний ступінь від епосу до лірики.

г) Об'єднання суспільної та особистої лірики у Феогніда Мегарського. Про Феогніда є відомості, що він народився близько 546 р. до н. е., але ми матимемо на увазі усю Феогнідову збірку, набагато пізнішого походження.

У Мегарах у той час точилася запекла боротьба між аристократією та демократією. Внаслідок перемоги демократичної партії Феогнід їде у вигнання на тривалий час, звідки повертається після нової перемоги аристократії, але не одержавши свого майна. Звідси у Феогніда надзвичайно пристрасна полеміка, крайня дражливість і зневага до людей. До нас дійшло близько 1400 віршів, що поділяються на дві нерівні частини: 1280 віршів — настанови Феогнідовому улюбленцю Кірну і близько 150 віршів — любовна елегія.

Оскільки у Феогніда настанов ще більше, як у Солона, то їх згодом використовували, складаючи морально-повчальні збірки. Цим пояснюється те, що у Феогнідівській збірці трапляються вірші Тиртея, Мімнерма, Солона, Архілоха та інших. Зокрема, навряд чи Феогнідові то вірші любовного змісту, зважаючи на їхній надто специфічний характер. Вважають, що ці вірші було внесено уже після IV ст. н. е. Час появи Феогнідової збірки визначити важко, у всякому разі її складено не пізніше V—IV ст. до н. е., бо про це свідчать цитати Стобея (V—IV ст. н. е.) з Феогніда.

Дуже важко вловити у Феогнідовій збірці послідовність думки, оскільки тут зібрано найрізноманітніші і часто не пов'язані між собою вирази і настанови.

Якщо відзначити спершу те, що є більш чи менш звичайним і для Феогніда неспецифічним, то в його віршах знаходимо заклик до скромності та розважливості (розважливість — дар богів, отже, щасливий той, хто має цей дар), заклики до панування богів, поради уникати лихих людей, розумно обирати друзів, не довіряти людям, навіть родичам, берегти дружбу, допомагати в біді та дотримуватися старих порядків.

Особливістю Феогніда є його надзвичайно пристрасний і разом з тим похмурий аристократичний спосіб мислення. Це — проповідник насильства і жорстокості, навіть ненависті до черні, до всіх отих «вантажників» та «корабельної черні». Він хоче міцною п'ятою придушити нерозумну чернь, нагнути її під ярмо. Проте й до «благородних» він ставиться не краще. «Благородні» захрясли в жадібності та грошовому фетишизмі. Феогнід засуджує шлюби аристократів з «нижчими» людьми заради

грошей, вважає, що рабство існує споконвічно. Палко оспівує він насолоду помсти: «Чорної б недругів крові напитись! О демоне, де ти? Дай мені вдосталь усе, що я хочу звершити».

Для себе він залишає честь, золоту середину, шанування богів і Правди. Це не заважає йому кидати гордий виклик Зевсові, що терпить велике зло на землі. Його песимізм доходить до відчаю як пасивного («Зовсім на світ не родитись — найліпша для смертного доля»), так і активного («Ні, не дамся ворогам! В їхнє ярмо голови не суну! Нехай навіть Тмола хребет упаде на шню мою!»). Феогнід доходить навіть до якоїсь насолоди одчаю.

Отже, у Феогніда палають лють, злоба, одчай, помста і насолода помсти, зневага до раба за його безчестя та зрадництво, зневага до аристократії за її неблагородну пристрась до грошей, похмуре упивання злобою. Це чудовий образ душі, що прийшла до катастрофи, спостерігаючи загибель аристократії: «От і все! Зраджено все і загублено все і пропало. Тільки не винуватмо, Кірне, нікого з богів. О ні! Людська жадоба, зрада, гонор і насильство у горі й злі міць нашу старовинну поховали».

Таким чином у Феогнідовій ліриці суспільна ідеологія поєднується з глибоким особистим хвилюванням.

Чітка аристократична ідеологія Феогніда, його невблаганна послідовність у політичних висновках, продуманість усіх наслідків загибелі аристократії — все це змушує відносити Феогнідову збірку вже не до VII і не до VI ст., а принаймні до V чи навіть до IV ст. до н. е.

д) Дидактична лірика. Сюди насамперед належить епіграма, яку слід розуміти не в тому розумінні, в якому сприймає її нова література, а буквально, в значенні «надпис». Були епіграми-присвяти (богам), надгробні та адресовані окремим особам, становлячи один або кілька дворядкових віршів з гострою і тонкою думкою афористичного характеру. Головними представниками епіграми були Архілох та Сімонід Кеоський.

Згодом епіграма стала цілим літературним жанром, що досяг великої віртуозності, особливо в олександрійську епоху.

Сюди належить і суто гномічна поезія, що складається з різного роду висловів. Представником гноміки був Фоклід (друга половина VI ст. до н. е.).

Були й філософські елегії, головними представниками якої у VI ст. до н. е. були Ксенофан і Парменід, а в V ст. до н. е. — Емпедокл.

е) Висновки про елегію. З усіх видів ліричних творів елегія найближче до епосу і метрично, і за змістом.

Від давніх войовничо-патріотичних тем через громадянську лірику вона йде до пристрасної суспільно-політичної тематики і завершується спокійним повчанням з переходом до тонкої естетики пізнішої, уже елліністичної епіграми. Тематами елегій

згодом будуть цікавитись філософи, оратори, історики, байкарі. В олександрійську епоху залишиться тільки еротична елегія.

е) Античне поняття ямбічної лірики. Ямбічна поезія — не винахід Архілоха, як думав багато хто: вона поста-ла набагато раніше,—мабуть, ще в зв'язку з культом Деметри, тобто коріння її йде від фольклору. Як сказано в Гомеровому гімні, служниця елевсинського царя Келея, що звалася Ямба, розсмішила скорботну Деметру непристойними жартами. Ямби застосовували і в певні моменти святкової процесії з Афін до Елевсина, коли за звичаєм потрібні були саме вирази насміш-куватого та жартівливого характеру.

Зі словом «ямб» у давніх греків, взагалі кажучи, поєднува-лось уявлення про жартівливий характер твору, тоді як у новій літературі ямб — поняття тільки метричне. Ямб — поєднання короткого складу з довгим. За метром ямбічна поезія набагато далі від гекзаметра, ніж елегія. Звичайний ямбічний вірш у дав-ніх греків складався з трьох ямбічних диподій (диподія — тут поєднання двох ямбів), які утворювали так званий ямбічний триметр, тобто, по-нашому, шестистопний ямб. А оскільки ямб і трохей (хорей) споріднені внаслідок своєї подвійності, то було, наприклад, і поєднання чотирьох трохічних диподій, що ста-новили трохічний тетраметр, тобто восьмистопний трохей (хорей).

Розробляли ямбічну поезію набагато менше за інші види і притому переважно в іонійців (ні еолійці, ні дорійці її не знали).

Головними представниками ямбографії, відомими нам, були Сімонід з Аморгу та Гіппонакт Клазоменський.

ж) Сімонід з Аморгу (або Старший) народився на Самосі і жив у VII—VI ст. до н. е. Від нього збереглося кілька незначних уривків і два ямбічні вірші глибокого змісту. Перший розвиває тему бадьорості перед напастями життя. За Сімонідом, усе від Зевса. Люди самі нічого не розуміють у своєму житті, і підтримує їх тільки надія. Не слід прагнути до щастя, бо не-щастя все одно судилися людям, але не треба й занепадати ду-хом і бідкатись. Другий (уривок у 118 віршах) містить сатирич-не зображення десяти типів жінок.

Жінки походять: від свині (нетіпахи), від лисиці (хитрі), від собаки (пустомолоти, рвучкі, люті), з землі (рохлі, що не роз-різняють добра і зла, ледачі), з морської хвилі (красуні, але зрадливі й вередливі), від осла (вперті, ненажери), від ласки (бридкі, злодійки), від коняки (кокетки), від мавпи (некрасиві та злі). Гарні тільки ті, що походять від бджоли (працьовиті), таких боги посилають на щастя чоловікові.

з) Гіппонакт Клазоменський (друга половина VI ст. до н. е.). Народився він в Ефесі, звідки його вигнали тирані, мабуть, за глузування з них. У вигнанні він обрав Клазомени, але не прижився й тут. Передають, що якісь два

скульптори зробили карикатурне зображення з нього, яке й виставили напоказ. Гіппонакт мстив їм дошкульними віршами.

Тематика ямбів у Гіппонакта свідчить про його досить демократичний реалізм, що переходить у справжній натуралізм. Гіппонакт докоряє богів багатства Плутосу за те, що той не дав йому грошей, а Гермесу — за холод. Він висловлювався сатирично про жінок, а також написав сатиру на живописця. Друга він просить прислати вина та ячменю, щоб не померти з голоду.

Гіппонактові нововведення позначаються на мові, яка в нього є значною мірою місцевою, навіть зі словами з азійських діалектів (що входили до спеціальних словників), а також на метриці, де він ввів так званий холіямб, або скадзон («кривий ямб»), — поєднання ямбічного триметра з трохеєм. Холіямб у Гіппонакта справляє досить живе, комічне враження, хоча в класичну епоху він майже не вживався (розквіт його припадає на олександрійські часи).

За своїм стилем і світоглядом Гіппонакт був зачинателем пародії, яку ввів не Генемон Фасоський (як це твердив Арістотель) і не Гомер, і не рапсоди, а саме Гіппонакт, що взяв з епоу високі образи і зробив їх смішними.

и) **Архілох** (початок VII ст. до н. е.) уславився переважно своїми ямбами, чому його й зіставляли з Гомером.

Архілох народився на острові Паросі. Його мало відоме нам життя було бурхливим. Він сам відверто розповідав, що, будиши найманцем, кинув щит у битві з фракійськими варварами. Відомий його невдалий роман з Необулою, дочкою Лікамба, який виступив проти цього шлюбу. Розповідають, що Архілох мстив йому ямбами і довів його до одчаю й самогубства. Смерть свою Архілох зустрів у битві між паросцями й наксосцями.

Нам мало відомо про його гімни (хоча його відомий гімн Гераклові традиційно виконувався на честь переможців). Писав він також байки, еротичні вірші та еподи.

Зате ми досить добре знаємо про його елегії. Тут ми знаходимо теми веселі, дотепні, життєрадісні, наївні й відважні. Він заявляє, що йому однаково близькі інтереси бога і муз, вихваляється своєю професією воїна, сам глузує зі своєї зради на полі бою, не лякається нарікань черні, любить вино та насолоди життя, не боїться долі та випадковостей і радить усе перетерпіти, бути стійким і не занепадати духом.

Архілох був відомий також епіграмами, і зокрема епітафіями (надгробними написами).

Проте особливо славились Архілохові ямби. Тут він виражає свою любов до Необули з великою грацією і хвилюванням.

В одному фрагменті він малює, як лежить він жалюгідний від кохання і як несказанні муки наскрізь пронизують його кості. У другому фрагменті він пише про невимовну красу своєї коханої, в яку й «старий би закохався».

В іншому вірші він рекоментує бути до всього готовим. Ще в інших ямбах він проклинає зрадника-друга.

Значення Архілоха велике, особливо для трьох великих давньогрецьких трагіків і Арістофана. Він вражає розмаїттям своїх ритмів, виступає винахідником лірики. Він користується так званим «паракаталого» — виконанням, середнім між співом та читанням, чимось схожим на мелодекламацію або речитатив. Цікаво, що він сам склав музичні твори для флейти. Та головне — це чудовий зміст Архілохової лірики, в якій знаходимо мораль у досить дотепній і блискучій формі без будь-якої нудьги, а також чітке й спокійне самовіддання потоковій життю, починаючи від Ареса, бога війни, і кінчаючи музами, богинями мистецтва, починаючи від гумору з приводу власної зради і кінчаючи грізним прокляттям другові-зраднику. Він — воїн, любитель вина, женолюб і женоненависник, поет, гуляка, морально нестійкий і пристрасний життєлюб, а зрештою ще й філософ, який нагадує нам про плинність людського життя, та разом з тим і втішає ученням про одвічне його повернення. На ньому, мабуть, найбільше відбився перехідний період від старовинних і строгих форм життя до нових, теж строгих, але вже інакше, коли поет, одірвавшись від старого, ще не встиг знайти нове і перебуває в стані вічних мандрів та експресивних реакцій на хаос життя. Йому ж властива і велика широта у виборі жанрів (від гімнів до байок).

VI. КЛАСИЧНА ЛІРИКА. МЕЛОС.

VII—VI ст. до н. е.

1. Античне поняття про мелос. Найдавніше визначення (у Платона) таке: «Мелос складається з трьох елементів: слова, гармонії та ритму». Та оскільки з ритмом поєднувались і танці, то, на думку давніх дослідників, мелосом треба називати *поєднання музики, поезії та орхестики* (танцювального мистецтва). Давні греки були дуже чутливими щодо музичних мелодій. Існувало до 15 різних мелодій, пов'язаних з певними національними особливостями. Так, дорійська мелодія мала урочистий характер і містила мотиви серйозні та похмурі. Навпаки, еолійська мелодія відзначалася веселістю, теплотою почуттів, рухливістю, силою певності. Середнє місце між ними посідала іонійська мелодія, що відзначалася поважністю і не так веселістю, а швидше ніжністю, тривожністю, тужливістю. Була відома ще лідійська мелодія — сумовита, що виконувалась у надгробних плачах, фрігійська, яка містила сильні поривання, патетичну збудливість, що доходила до екстазу. У зв'язку з цим античний мелос ми поділяємо за ознакою племінною та географічною.

2. **Дорійський мелос.** Щодо загальних особливостей дорійського мелосу, то, зважаючи на характер дорійців, — це мелос переважно строгий і близький до релігійних пісень, часто урочистий. На ньому можна простежити еволюцію від релігії до світського змісту. Твори цього роду спершу присвячувались богам. Такі *номи, пеани, просодії, парфенії, гіпорхеми і дифірамби*. Згодом мелічні твори стали присвячуватись і героям — енокомії, епінікії, а потім і простим смертним. Разом з тим цей мелос еволюціонував і в драматичному напрямі (номи і дифірамби). Якщо елегія та ямби розвивалися головним чином в іонійців, то мелос особливо був поширений у дорійців та еолійців. Причому дорійський мелос, взагалі кажучи, був хоровим, на відміну від елегій та ямбів, які або співали монодично (соло), або взагалі не співали, і на відміну від еолійського мелосу, який співали тільки монодично. Музика виступала на перший план замість ледь помітного ритмічного супроводу в елегіях та ямбах. Традиційний зв'язок мелосу з дорійським діалектом зберігався в хорових партіях трагедій.

а) **Терпандра** **Лесбоського** вважають творцем мелічної поезії. Походячи з острова Лесбоса, він діяв у Спарті. Час життя його — VII—VI ст. до н. е., його вважають реформатором богослужбової пісні під назвою ном. Терпандрів ном виконувався під акомпанемент кіфари, чому його й називали кіфародичним.

б) **Клон** з аркадського міста Теген жив у Фівах, здається, був сучасником Терпандра, винахідник авлодичного ному (під флейту) сумовитого характеру. Йому ж приписували винахід просодію, хорової пісні під час процесій (з цих просодіїв розвинувся парод трагедій).

в) **Фалет** з Криту ввів у кіфародичні ному Терпандра та в авлодичні ному Клона хори. Він же переніс з Криту в Спарту і танці на честь Аполлона (гіпорхема) та Ареса (пірихій) і склав для них пісні. Він же реорганізував і пісенну метрику.

г) **Алкман** (VII ст. до н. е.). Алкман відомий своїми *парфеніями* — піснями для жіночого хору, причому один такий парфеній у досить значних уривках (сім строф по 14 віршів) дійшов до нас. У ньому не вистачає лише кількох строф. Парфеній відрізнявся від гіпорхеми тим, що в ньому не було експресивної міміки та швидкого танцю, а був він ближчим до урочисто-процесуального просодію. Дівочі хори були дуже поширені в Спарті, де особливо шанували Аполлона та Артеміду. Від просодію парфеній відрізнявся набагато виразнішою граціозністю. У парфенії Алкмана, який дійшов до нас, оспівуються спершу Діоскури, потім — сини Гіппокоонта, убиті Гераклом, і уславляються самі учасниці хору. Уславлення простих людей у гімні є досить важливим нововведенням, яке свідчить про величезний прогрес світської поезії, що виникла з надр релігійних піснеспівів.

Алкман писав також гімни Зевсові Піфійському, Касторові та Полідевку, Гері, Аполлону, Артеміді, Афродіті, а також любовні вірші; судити про ці останні важко, бо дуже мало фрагментів з них дійшло до нас.

Теми лірики Алкмана різноманітні. Він звертається до муз із проханням «зачати чудову пісню» і «запалити сильною пристрастю гімн», вказуючи, що свої слова та мелодію він запозичив «у куріпок». «Знаю всі наспіви я пташині...» Він умовляє серце постерегтися Ерота, який «шалений дуріє, мов хлопчисько» і «милістю Кіпріди сходить знов, зігріваючи серце». Йому належить перша в своєму роді картина вечірньої тиші, оспівана потім Гете та Лермонтовим. Та цим поетичним настроєм протистоїть у нього і справжній натуралізм, коли він хвалить свою просту їжу і заявляє, що неможливо наїстись доскоchu. У граціозних віршах він, уже будучи старим, звертається до «милих дів», «співачок чудовогоголосих», що хотів би бути птахом, який ширяє з самками над морськими просторами, не знаючи ніяких турбот.

Алкман цінує «залізний меч не вище чудової гри на кіфарі», не чужий йому й песимізм: «І нитка тонка, і жорстока Ананке!» (богиня необхідності).

Нарешті, дуже важливі й мовні реформи Алкмана. Він застосовує не тільки всі метри, які були до нього (гекзаметр, ямб, трохей, кретик), а ще й бакхій (короткий і два довгі склади).

У цей ранній період давньогрецької хорової лірики вже досить відчутно було прагнення реформувати давню релігійну поезію в напрямі світської тематики та світського стилю. Строгий дорійський мелос з самого початку відзначався досить сильною тенденцією і до музичної еволюції, і до метричного розмаїття, і до застосування світських образів, і навіть до любовних тем, що претендували на повну самостійність, і навіть на гостроту.

На завершення слід сказати про поета, який походив з острова Лесбоса і, мабуть, писав свої твори еолійським діалектом. Його слід би розглядати в розділі про еолійський мелос, але він жив у Спарті, був учнем Фалета й Алкмана. Це Аріон, якнайближче зв'язаний з двором корінфського тирана Перніандра (друга половина VII ст. до н. е.).

д) Аріон уславився складанням дифірамбів (слово негрецьке), тобто пісень, присвячених Діонісові. Вони супроводжувались більшою рвучкістю рухів хору та екзальтованістю, ніж спокійна пісня, присвячена Аполлонові. Змістом дифірамбу було народження Діонісове (за Платоном), але пізніше стали відтворювати його подвиги та смерть, а ще пізніше дифірамб було перенесено на інших богів та героїв.

Дифірамб виконували довкола Діонісового вівтаря на святкуванні, причому в часи Сімоніда Кеоського хор дифірамбу складався з 50 осіб. Візантійський письменник Свіда повідомляє,

що це були трагічні хори. Ми гаразд не знаємо, що означає цей вираз для епохи Аріона. Проте, маючи на увазі історію трагедії, можна вважати, що це були хори з людей, одягнених козловидними сатирами. За Свідою, ці хори декламували віршами без співу, що вже було близьким до трагедії. Крім дифірамбу, Аріон складав і інші гімни, але до нас від них нічого не дійшло.

3. Еолійський мелос. Маючи на увазі загальну характеристику еолійського мелосу, ми повинні сказати, що на відміну від дорійського мелосу, який розвинувся на ґрунті релігійних гімнів і служив суспільно-релігійним цілям, в еолійців розвивалась лірика чисто суб'єктивна. Певною мірою це залежало від того, що острів Лесбос, де головним чином розвивалась еолійська лірика, не становив політичного цілого: тут ворогувало багато партій та був ряд мало пов'язаних між собою общин, тоді як Спарта була єдиною і міцною державою. У зв'язку з цим і лірика тут монодична, а не хорова.

Еолійський мелос виростає часто з безпосередньої простоти почуття і сільської наївності світогляду, хоча завершується він величезним напруженням особистих почуттів, включаючи навіть змалювання фізіологічного стану. Метрика тут простіша і наївніша за дорійську. Строфа тут є, але вона дуже проста. Їх, як правило, дві — алкеївська та сапфічна, за іменами поетів, які найчастіше ними користувались. Мова звичайна, місцева, лесбоська. Найдавнішим видом еолійського мелосу слід вважати, очевидно, Терпандрові сколії (пісні на бенкетах).

а) Алкей (VII—VI ст. до н. е.), видатний еолійський мелік, жив у часи боротьби на Лесбосі аристократії та демократії. Мінливість своєї долі Алкей і оспівує в своїх піснях.

Алкеєві належать пісні, пов'язані з суспільно-політичною боротьбою. Він уявляє державу у вигляді корабля під час бурі (цей образ перейшов до Горация). Пише він і проти Піттака, що очолював демократичний рух на Лесбосі (сам Алкей був аристократом). Після невдалої боротьби з політичними ворогами Алкей покинув батьківщину, але потім повернувся на рідний острів. Пісні про боротьбу в Алкея вражають гостротою та агресивністю його настрою, що свідчить про величезний прогрес індивідуального самовідчуття порівняно з епосом.

Опис різноманітної виблискуючої зброї, відчуття себе на краю загибелі серед політичної бурі, жахливий стан між життям і смертю, — ось що кидається у вічі під час ознайомлення з його небагатьма фрагментами, що дійшли до нас.

В одній своїй пісні Алкей звертається до Зевса, Гери та до Діоніса, благаючи допомогти йому повернутись на батьківщину з вигнання, він тут же вимагає кари для Піттака, свого політичного ворога, що був колись разом з Алкеєм членом таємного товариства проти тирана Мірсіла.

В Алкеєвих віршах проявляються дуже барвисто ще три теми — природа, вино та жінки. Весна для нього сповнена пта-

шинних голосів, коли куче зозуля і щечече ластівка, коли холодна вода живить виноградні лози і зеленіють качалки очерету. Оспівується річка Гебр, що збігає в «пурпурове море», дівчата, які ніжать його водою своє тіло. Коли буря загрєжує потопити корабель, на якому він пливе, він закликає забути в вині, холодної дощової осені чи взимку єдине його заняття — це бути в теплі і п'яним лежати на подушках. Відоме його поетичне листування з Саффо. В чотиривірші він висловлює свої почуття до ніжної поетеси і боїться повідомити їй щось, а та в подібному творі говорить йому, щоб він нічого не боявся, якщо в нього помисли чисті.

Писав Алкей і гімни. Збереглися уривки з його гімнів Гермесові, Афіні, Гєфестові, Іріді. Судячи з пізнішого прозаїчного переказу оратора IV ст. н. е. Гімерія, гімн Алкеїв до Аполлона був дзвінким і блискучим, в ньому зображалось урочисте прибуття Аполлона з країни гіпербореїців до Дельфів серед радісної природи¹.

б) Саффо (пишуть також Сафо і Саффо), видатна солійська поетеса, жила в VII або, можливо, в VI ст. до н. е. Є відомості, що вона змушена була тікати в Сіцилію, мабуть, як аристократка або з-за родичів-аристократів. Повернувшись з еміграції, вона відкрила школу для навчання дівчат наук, співів та музики. Сумнівне джерело твердить, ніби вона кинулася в море з Левкадської скелі з-за кохання до красеня Фаона (можливо, що це міфічний герой, як Дафніс або Адоніс). З одного фрагмента видно, що померла вона в старості, була замужем, мала дочку. Щодо моралі Саффо була ціла полеміка, в якій одні без міри підносили Саффо, а другі намагалися всіляко зганьбити її. Алкей у своєму звертанні до неї називає її «чистою», до неї з повагою ставився Платон, а жителі Ефесу зображали її на своїх монетах.

Основною ліричною темою у Саффо є любов. Тут ціла симфонія почуттів та відчуттів, що доходить до фізіологічних подробиць та самозабуття. Це було цілковитою новиною у давньогрецькій літературі. Друга основна тема в неї — природа, яка у Саффо також пронизана еротичними настроями. Вітер, що хитає дуби на вершинах, — це пристрасть, що ринула бурею на серце Саффо. Кохання у неї і гірке й солодке. Її, охоплену пристрастю, весь час ранить жало. Вечірні Плеяди навівають на неї любовні мрії, вона розмовляє з наступаючим вечором, з ластівкою, її полонить дрімота одноманітного плюскотіння струмка в саду німф. Красуню вона порівнює з меланхолійним місяцем, перед яким блекнуть усі зірки. Саффо дуже любить

¹ Переказ Гімерія дав у грецьких віршах сучасний філолог Едмондо і блискуче переклав по-російському Вяч. Іванов («Алкей і Саффо» в перекл. В. Іванова. М., 1914).

бити, особливо троянди. Як резюме цього апофеузу можуть слугувати такі вірші:

Жереб мені
Випав такий:
Серцем палким
Любити

Ласку весни,
Розкіш, красу,
Сонця ясне
Проміння.

(Перекл. А. Содомори)

Писала Сапфо і *гімни*, з яких зберігся гімн до Афродіти (де вона просить богиню, яка уже не раз їй допомагала, зглянутись на неї і допомогти їй у коханні). Інші гімнічні уривки присвячено музам, харітам, знову Афродіті. Гімни Сапфо так само сповнені еротичним змістом (пор. наприклад, плач по Адонісові); в них більше реалізму і навіть побутовізму (наприклад, ода на повернення брата — молитва Афродіті і нереїдам про допомогу йому; звертання до скривдженої змінити гнів на милість).

Сапфо писала *епіталамії* (пісні після шлюбного бенкету перед спальнею молодих), де, як правило, дівчата жалілись на жениха, що викрадав їхню подругу, вихваляли наречених та бажали їм щастя.

Сапфо і *епіграми* (до нас дійшло три), елегії (жодної не дійшло до нас) і особливо пісні до подруг, яких дійшло дуже багато. Темою їх є сумісне життя і робота в школі, взаємне кохання, ненависть, ревність. Одна ода — на розлуку з улюбленою подругою — звертає на себе увагу витонченими почуттями. У 1937 р. було опубліковано чотири строфи пісні Сапфо з глиняної таблички II ст. до н. е., знайденої в Єгипті. Незважаючи на велику попсованість перших строф, зацілілий текст, що зображає святилище Кіпріди і муз на сонячній галяві серед троянд, квітучих яблунь та аромату духмяних трав, відновлено й перекладено багатьма мовами. У 1938 і в 1941 рр. було опубліковано ще два фрагменти поезії Сапфо, звернені до її дочки Клеїди. Тут поетеса пише, що хотіла б купити дочці красиву червону лідійську шапочку, але з-за політичного перевороту на Лесбосі вона втратила своє майно, і доведеться Клеїді задовольнитися скромною лесбоською шапочкою.

4. Сіцилійський мелос. а) Від головного поета Сіцилії VII—VI ст. до н. е. Стесіхора лишилось настільки мало (менше десятка фрагментів), що, як правило, про цей мелос майже не згадують. Проте, за непрямыми даними, можна зробити висновок, що історичне значення цього мелосу було справді великим. Чи тому, що на Сіцилії були поселенці з різних племінних областей Давньої Греції, чи внаслідок якихось інших, невідомих нам причин, але сіцилійський мелос відзначається досить інтенсивним спрямуванням загальногрецької поезії до епосу, тобто поверненням до міфолого-героїчної тематики. Від цього вона поглиблювалась і розширювалась. Тут, отже, треба шукати кри-

тичний поворот у розвитку лірики, а поєднання лірики з епосом вело до нової поетичної області — до драми.

б) Стесіхор писав гімни, пеани, буколічні вірші та еротичні твори. Усе це загинуло, і ми маємо лише кілька назв його гімнів та незначні уривки. Головною областю його творчості були героїчні гімни. Про це свідчать назви, що дійшли до нас: «Ігри на честь Пелія», «Кербер», «Сцілла», «Гелена», «Повернення», «Полювання на вепра», «Геріонеїда». Про «Гелену» є цікава розповідь про те, що Стесіхор спершу зобразив Гелену в поганому світлі й осліп, а потім придумав версію, що викрадено було не Гелену, а її привид, і після цього прозрів. Особливо славилось «Взяття Трої», за схемою якого в Давній Греції складали навіть шкільні ілюстрації. Була «Орестія» (дві книги).

Крім того, Стесіхор ввів у лірику тріаду (строфа, антистрофа, епод), чим надзвичайно збагатив лірику і зробив її досить різноманітною, зберігши, однак, при цьому єдність її структури. Ця тріада стала згодом невід'ємною рисою взагалі урочистої лірики. Найбільший уривок, що дійшов до нас, — на шість віршів — про золоту чашу, в якій Сонце перепливає вночі через океан, і про Геракла, який шукав биків Геріона. Стесіхорові приписували і буколічні та любовні твори («Каліка», «Радіна»). Тут лірика виходить далеко за свої межі і починає межувати не то з драмою, не то з романом. Пізніші грецькі критики вказували на розмаїття та витриманість характерів у Стесіхора і зіставляли його навіть з Гомером.

5. Мандрівні поети. а) Ці поети, мандруючи різними місцями, часом осідали де-небудь при дворі високого покровителя, любителя витонченого, і тоді створювали значніші речі. За характером творчості вони були близькими до вже згаданих видів лірики: дорійської, еолійської та сіцилійської, вносячи, проте, — можливо, внаслідок своїх мандрів — незвичайно рухливу, експансивну і навіть пристрасну стихію в ці види ліричної поезії. Це вже не пристрасність та пригоди Архілоха або Алкея, що писали за 100 років до Анакреонта та Івіка.

Сто років тому, тобто в першій половині VII ст. до н. е., особа, що звільнилася від родових кайданів, відчувала перші радощі свого звільнення й безоглядно пірнала в хаотичні хвилі довколишнього життя, а само життя характеризувалось тоді першими боями аристократії та демократії всередині рабовласницького полісу, боротьбою полісів між собою та досить інтенсивним колонізаційним рухом. Через сто років, тобто в другій половині VI ст. до н. е., демократія в особі тиранів уже помітно взяла гору, шукаючи тим самим нового твердого порядку і надаючи можливість окремії особі уже не кидатись безоглядно в океан життя, а відчувати його радощі в умовах власної внутрішньої врівноваженості та стійкого самопочуття. Тому творчість Анакреонта й Івіка, хоча й сповнена гострих переживань, але нічого спільного не має з емоційним розгулом

межі VII—VI ст. до н. е., з такими іменами, як Архілох, Мімнерм, Алкей, Сапфо, Алкман та інші.

б) Анакреонт (друга половина VI ст. до н. е.) хоча і іонієць, проте близький до лесбоської лірики Алкея та Сапфо. Уродженець малоазійського міста Теоса, він жив у теоській колонії Абдери в Фессалії, потім при дворі самоського тирана Полікрата, по смерті якого його запросив афінський тиран Гіпарх, а після смерті Гіпарха він переселився у Фессалію до двору Алевадів.

Анакреонт — символ *грайливого, витонченого й веселого еротизму*. В ньому вже немає тої серйозності, що була властива Алкеєві та Сапфо.

Його твори складаються головним чином з любовних та застольних пісень, хоча він писав також і елегії, й епіграми, і, мабуть, гімни.

Із справжніх Анакреонтових віршів один зображає дівчицю як недосвідчену лошичку перед досвідченим вершником, другий — вжаленого бджолою Ерота, третій — лесбинку, що вирячилась на чоловіків. Анакреонт у цих віршах хоче побороти Ерота вином, він називає шал гральними костями Ерота. Про дії Ерота він пише: «Так ніби молотом коваль, знов Ерот мене ударив, а потім кинув він мене у воду крижану».

Як не чудовий та витончений сам Анакреонт, але справжню славу цьому імені створили, однак, підроблені вірші олександрійської епохи, так звана *анакреонтика*. Якщо в самого Анакреонта Ерот все ще зберігає деякі серйозні риси (він на Зевсовому троні і править світом, хоча й з усмішкою та заради гри; він б'є молотом тощо), то в анакреонтиці — грайливій звесяляльній літературі — він завжди був найулюбленішим і найпопулярнішим образом. Мова в Анакреонта іонійська з легкою домішкою еолізмів та доризмів, тоді як в анакреонтиці дуже багато доризмів і лише подекуди трапляються аттичні форми. В метриці також впадають в око відмінності анакреонтики від справжніх фрагментів самого Анакреонта.

в) Івік (друга половина VI ст. до н. е.), уродженець італійського міста Регія, був знатного роду, але обрав собі життя мандрівного поета, мандруючи південною Італією та Сіцилією і проживаючи деякий час у самоського тирана Полікрата (533—522 рр. до н. е.). Був убитий розбійниками під час однієї своєї подорожі до Корінфа, звідки виникла легенда про «Івікові журавлі», використана Шіллером та Жуковським. Якщо Анакреонт близький до еолійської лірики, то Івік розвиває лінію Стесіхора та сіцилійську поезію. Новиною було в нього доведення гімна до вихвалання суто людських рис, до енкомія, в чому слід бачити прогрес порівняно із Стесіхором. Івікові гімни були любовного змісту. Великий інтерес становлять фрагменти, що дійшли до нас, про Ерота, який незалежно від пори року «...мчить од Кіпріди він, темний, вселяючи жах усім, ніби оповитий блис-

кавками північний вітер фракійський, і душу збурює до самого дна жагучим безумством».

Великою гостротою, виразністю відзначається і такий фрагмент Івіка: «Ерос тьмяномерехтливим поглядом очей своїх чорних з-під повік на мене глянув і чарами мереживом Кіпріди мене він міцно обснував. Тремчу і жахаюсь приходу його. Так кінь прудкий колись на гонах під старість неохоче на змагання йде».

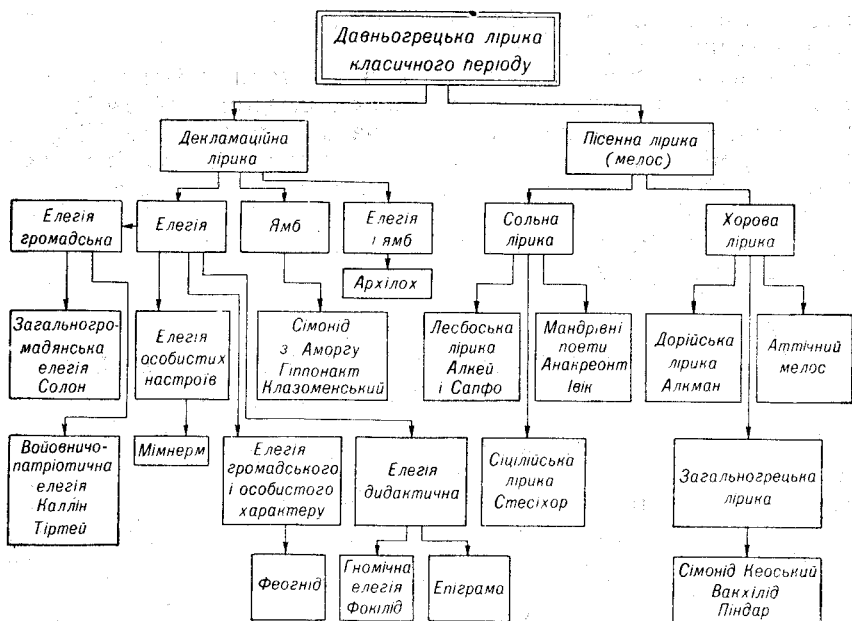
Таким чином, схильність до епічних мотивів цілком виразно збагачувала лірику.

VII. КЛАСИЧНА ЛІРИКА. МЕЛОС. VI—IV ст. до н. е.

1. Загальна характеристика. Хорова лірика у давніх греків починається з давніх-давен, будучи пов'язаною з трудовим життям, суспільними та військовими подіями і релігійним культом. Так, ще в II тисячолітті до н. е. славились хорові вистави на Криті. Треба чітко уявити собі той новий ступінь художнього розвитку, на який сходить хорова лірика у другій половині VI ст. до н. е. Тут помітно прогресує демократичний рух, очолюваний вождями, яких у Давній Греції називали тиранами. Це були антиаристократичні правителі, які відкривали шлях для широкого світського розвитку особистості. Це особливо помітно на Сімоніді Кеоському, одному з найвидатніших літературних діячів другої половини VI ст. і першої половини V ст. до н. е.

2. Сімонід Кеоський (557/6—468 рр. до н. е.). Цей видатний діяч давньогрецької літератури спершу був керівником хору на Кеосі на святкуванні Аполлона; за Гіппарха його запросили до Афін, де його добре прийняли, а по смерті Гіппарха — у Фессалію. На початку греко-перських війн він знову в Афінах, де перемагає Есхіла на змаганнях на складання епіграми на честь загиблих під Марафоном. Згодом бачимо його при дворах різних сіцилійських тиранів. Помер Сімонід на Сіцилії.

Сімонід відзначається надзвичайною широтою своєї творчості. Живучи при дворах тиранів, він оспівував їх, але чи суперечило це його демократичним поглядам, зокрема оспівуванню героїчних подій під час греко-перських війн, коли висхідна демократична Греція здобула блискучу перемогу над деспотичною Персією. Та, крім усього цього, Сімонід уславився ще й оспівуванням звичайнісіньких людей, померлих чи живих, і особливо переможців на змаганнях. Його художні інтереси поширювались і на настрої слабкої людини, що зазнає постійних ударів долі. Тут у нього своя філософія, що ґрунтується на жалю та співучасті. Незважаючи на те, що від творів Сімоніда Кеоського лишилися тільки невеличкі фрагменти (правда, їх багато), ми цілковито можемо судити про цей новий ступінь художнього



Давньогрецька лірика класичного періоду.

розвитку видатного лірика Давньої Греції і про еволюцію людяності в його творчості.

З творів Сімоніда Кеоського особливо славились *френи* (поховальні плачі), які відзначались природністю та реалізмом зображення без будь-якої штучності. Славились його гіпорхеми і особливо дифірамби: він здобув перемогу на 56 дифірамбічних змаганнях. Славились також «Сімонідові епінікії» (пісні на честь перемог на змаганнях), від яких збереглося 14 фрагментів. В одному з них Сімонід застерігає переможця від пихи та гордовитості, вказуючи на слабкість, недосконалість людини, що свідчить про наявність у цих епінікіях моментів рефлексивного та дидактичного. У давнину Сімонідові епінікії поділяли на келісничні, гімнастичні та бігові.

Дуже славились Сімонідові епіграми, надгробні та присвяти. Написані елегійними дворядковими віршами, вони відбивають величну картину подій початку V ст. до н. е., як, наприклад, епіграма в пам'ять полеглих на Марафонському полі, під Фермопілами, на Саламіні та ін. Тут перед нами знамениті імена Мільтіада, Леоніда та інших. Витонченою сумовитістю відзначається епіграма на могилу Анакреонта. Під ім'ям Сімоніда збереглося й багато підроблених епіграм.

Крім усього цього, Сімонід писав і гімни, сколії, парфенії, елегії та жартівливі твори.

Світогляд Сімоніда приніс йому величезну популярність в античному світі. Його вирази цитують як афоризми Ксенофонт, Платон, Арістофан та інші. Центральним пунктом світогляду Сімоніда є поблажливий скептицизм, виходячи з якого він заявляв, що «все гра і ні до чого не треба ставитися надто серйозно». «Я не шукаю того, чого не може бути». Його не лякає недосконалість життя, яку він вважає настільки ж природною, як гребінь у деяких птахів. Цих недосконалостей, за Сімонідом, дуже багато. «Наші прагнення не досягають своєї мети, а життя коротке і сповнене страждань». З цього боку дуже цікавий уривок з однієї елегії філософського змісту, де Сімонід розвиває думку «Іліади» (VI, 146) про схожість людського життя з одвічною зміною листя на деревах. Тільки молодості властиві різні веселі поривання, поки немає хвороб та горя.

3. Піндар, найвидатніший з усіх класичних ліриків, народився поблизу Фів між 522/1 і 518/7 рр., помер у 448/7 р. до н. е. (рік смерті точно невідомий, можливо, поет помер у 432/1 р. до н. е.). Він одержав чудову освіту і, між іншим, музичну у видатних музикантів та поетів.

Своє навчання Піндар продовжував в Афінах. Перша звітка про його поетичну діяльність припадає на 501 р. до н. е. На початку греко-перських війн він, за Полібієм, підтримував сторону персів. Факт цей навряд чи вірогідний, бо суперечить патріотизмові поета. Піндар багато мандрував. В античному світі він завжди небувалої слави, так що його цитує вже Геродот, не кажучи про тих, що були пізніше.

а) У цілісному вигляді до нас дійшло 4 книжки Піндарових епінікіїв, названих за родом оспіваних змагань олімпійськими (1-а книга), піфійськими (2-а книга), немейськими (3-я книга) і істмійськими (4-а книга). Так розташували їх олександрійські вчені. Кожну книгу можна поділити за видами оспівуваного змагання: спершу ода на честь переможця на кінних змаганнях, потім — на кулачних, потім — на честь атлетів. Усього там 45 од.

Крім чотирьох книг епінікіїв, від Піндара ще збереглося понад 300 фрагментів інших творів. Тут наявні майже всі види давньогрецької хорової лірики: поховальні френи й захоплені дифірамби, урочисті пеани, або гіпорхеми (присвячені Аполлонові), парфенії (дівочі хори), просодії (пісні під час рушень), застольні сколії. Навряд чи був Піндар особливо видатним майстром малих чи веселих жанрів. Специфікою його творчості були великі й урочисті твори, в які він вкладав, проте, ідеї та прийоми не тільки строго релігійного гімну, а й усякого роду особистих висловлювань та оцінок, починаючи від моральних сентенцій і кінчаючи інтимно-особистим психологізмом.

б) Що ж до тематики Піндарових епінікіїв, то всі вони — вихвалання переможців на змаганнях, головним чином правителів, але також і різних громадян. Усі ці оди писалися на замовлення за плату, звідки стає зрозумілим, чому в них найбільше говориться про сіракузян та егінетів, що славилися тоді своїм багатством. Проте оди ці не містять ніяких лестошів. Вони оспівують фактичних, а не фіктивних переможців, а захоплення іграми та нагородами були в давніх греків загальнонародним почуттям. Не чужі Піндарові різні настанови та поради, які свідчать про те, що він усвідомлює себе рівним своїм царственным друзям.

в) Зміст Піндарових епінікіїв — це область *високої шляхетності і високої, урочистої величавості*. Це поезія великого загальнонаціонального порядку і строгих дорійських канонів життя. Але тут немає ніякої суворості і тим паче немає ніякого фанатизму. Вихваляються сила, багатство, слава, здоров'я, удача, життєва енергія. У поєднанні та гармонії цих двох засад — загальнонародного духу порядку та міцності, з одного боку, і благородного необмеженого володіння життєвими та матеріальними цінностями, з другого, — увесь секрет і зміст Піндарової творчості. З такого погляду Піндар є, можливо, найкращим виразником класичного ідеалу взагалі.

г) Релігія в Піндара посідає середнє, проміжне, місце між традицією та старовинними віруваннями, з одного боку, і завоюваннями новітньої думки та культури, з другого. Його погляди про богів високі, строгі і прості. Вони пройняті загальнонаціональною свідомістю, духом колективності, широти. В цих почуттях немає ніякої екзальтації, нервозності, немає ніякого сектантства. Все це він узяв від старої релігії. З другого боку, з нової релігійної свідомості він засвоїв результати критичної думки в галузі міфології. Він уникає торкатися тем, що можуть шокувати моральне почуття. Він, наприклад, уже не почне викладати стосунки Зевса та Гери, а швидше викладе міфи менш відомі, але зате чистіші. «Про богів слід думати тільки добре, так буде менше помилки». З приводу сказання про те, як Геракл бився сам з трьома богами, Піндар каже: «Відкиньте, вуста, це слово. Хулити богів — ворожа мудрість, а хвастати не до речі — безумство. Не патякай же тепер такого! Війна і всякий бій не для безсмертних!»

Нарешті, в питанні про богів Піндар доходить навіть до абстрактного уявлення про божественну силу, що, безперечно, було впливом сучасного йому розвитку філософської думки. В одному фрагменті ми читаємо: «Бог — це все». З цим у Піндара поєднується запозичене в орфіків та піфагорійців учення про безсмертя душі, про загробні покарання та нагороди, про перевтілення. Душі, які зберегли себе чистими від злочину після трикратного повернення на землю, допускаються на острови блаженних.

Улюбленою темою в Піндара є доля людини. Піндар (Піф., VIII) виразно говорить про ефемерність людського життя: «Ефемерні істоти, що ми, що — не ми? Тіні привид — люди. Та коли богоданий блиск спаде, яскраве світло сяє над людьми і милий буде їхній вік». Короткочасність життєвих утіх покривається діями богів і навіть спорідненістю з ними. «Боги і люди — діти однієї матері. Безмірна різниця в могутності й силі. Та ми наблизимось до них, удосконалюючи душу й тіло».

Ефемерність людського життя, таким чином, тоне в дарах богів, у юності, силі, багатстві, могутності, славі, де особа невіддільна від загальнонаціонального щасливого, сильного та красивого існування. Тут і поміркованість, тут і енергійне держання.

З релігією пов'язана, звичайно, й міфологія, якій Піндар присвячує значну частину своїх епікіїв. У цій міфології Піндар виявляє завжди свіже, живе розуміння і творчість.

Піндар розповідає, наприклад, як Єхидна ховала свого новонародженого сина в очереті, і дає нам наче побачити крихітне тільце дитяти серед вологих і пахучих фіалок (Олімп., VI).

Зображаючи виверження Етни, він говорить: «...Від неї, з її надр ринули священні потоки невідступного вогню, і ці ріки вдень клубочать жовтим димом, а серед темної ночі спалахують червоними язиками полум'я, з гуркотом несучи каміння глибоко в морську безодню» (Піф., I).

д) Велике місце відводить Піндар патріотичним темам. В одному фрагменті висловлено його глибоку любов до Фів. Однак він був проти фіванської симпатії до персів; тут він тримав руку Афін, підпорядковуючи, таким чином, місцеві інтереси загальногрецьким. Політичний елемент, проте, дуже слабкий у Піндарових віршах. Піндар не торкається ніяких злободенних питань, не втручається у взаємні сварки держав і захищає законність та порядок взагалі.

е) Із світоглядом Піндара тісно пов'язаний його стиль та мова. Даремно в старовину вважали Піндара умовним, високопарним, абстрактним, нудним та сухим. Швидше має рацію Горацій, який порівнював Піндарову мову з бурхливим гірським потоком, що вергає каміння й підмиває скелі. Недооцінка Піндара впливала з раціоналістичного формалізму попередніх дослідників та любителів античності, а також з ігнорування музичного боку Піндарових творів. Сам Піндар порівнював себе з орлом, а свою фантазію з тою силою, що жене хвилю за хвилею. І справді, його стиль найменше можна назвати плавним та стійким, гладеньким. Навпаки, в ньому багато рвучкості. Тут перед нами пролітає сила образів, ідей та настроїв, так що сам поет часто не встигає їх оформляти. Навіть не можна сказати, що Піндар — чистий лірик, бо головну роль у нього відігравала не стільки сама поетична фантазія, скільки музика, для нас втрачена. Ця рвучкість і каскадність часто здаються нам,

оскільки ми не знаємо музики Піндара, майже незрозумілими. Крім того, ці переходи часто досить несподівані, сміливі і межують з розривом будь-якого зв'язку. Нагромадженість образів у Піндара настільки велика, що часто не знаєш, якими мотивами вона спричинена. В цьому стилі навіть якась своєрідна нервозність. Коли Піндар був під впливом музики, він сам порівнював себе зі сталлю, яка дзвенить під брусом, як починають її точити.

Нарешті, щодо мови, то загалом це епічна мова з домішкою еолійського та дорійського діалектів. Часом, коли того вимагала музика та зміст оди, діалект у Піндара був дорійським зі звичайною домішкою інших діалектів.

Чудовою розмаїтістю відзначається метрика в Піндара, яка доходить до того, що кожна з 45 од має свій власний віршований розмір.

4. **Вакхлід** (505—430 або 516—450 рр. до н. е.) народився на Кеосі, був племінником Сімоніда Кеоського. У Вакхліда особливо цікаві пеан про те, як сини героя Антенора супроводжують у Трою Менелая, що вирушив туди відбивати викрадену Гелену, пеан «Юнаки», або «Тезей», де Тезей, бажаючи довести своє походження від Посейдона, кидається в море і приносить звідти перстень, кинутий у воду Міносом. Вихвалання відомого афінського героя Тезея, безперечно, свідчить про зростання афінської могутності після греко-перських війн.

Найцікавіше у Вакхліда — це дифірамб «Тезей», єдиний взагалі дифірамб античності, що дійшов до нас у цілісному вигляді. Цей дифірамб уперше дав нам можливість конкретно побачити зародки драми. Тут розповідається про те, як афінський цар Егей сказав якось трезенській царівні Ефрі, що, коли вона народить від нього сина, то нехай спершу зсуне камінь і дістане звідти меч, покладений туди Егеєм, і нехай вона після цього пошле сина до нього, Егея. Сам дифірамб зображає очікування Егеєм і народом Егеєвого сина — Тезея. Хор розпитує про цього богатиря. І Егей дає роз'яснення. Цей дифірамб відхиляє нам запону таємниці походження трагедії. Діонісійське хвилювання хору прикрашається міфом і видінням, про яке розповідає Егей.

Вакхлід не такий блискучий, як Піндар, проте він дужче вникає в деталі та розробку образів, ніж рвучкий Піндар, без порушення, однак, цілісності враження. Таке, наприклад, зображення лету його оди, посланої через моря в Сіракузи на крилах орла.

Орел, розтинаючи в висоті повітря глибоке швидкими темно-бурими крильми, вісник могутнього громовержця Зевса, сміливо летить, довіряючись своїй могутній силі. І всі дзвінкоголосі птахи ховаються у страхі перед ним. Ні вершини неозорої землі, ні страшні хвилі невгамовного моря не лякають його. Він мчить у безмежному просторі, підставляючи під подих Зефіра своє легке пір'я, і по гриві його легко пізнають люди.

Порівняно з Піндаром, який творив переважно загальні образи, наведений текст з Вакхіліда свідчить про незмінне прагнення автора фіксувати найрізноманітніші деталі своїх образів.

У Вакхіліда трапляється трохи помітніший песимізм. Божество у нього наділяє щастям небагатьох. «Кожному смертному краще на світ не родитись зовсім, краще не бачить йому променів сонця ясних». Ідеал щастя — життя, вільне від тривоги та хвилювань. Демократичні тенденції явно прогресують у Вакхіліда.

5. Аттичний мелос. В Аттиці цього часу (VI—V ст. до н. е.) дуже розвинулось політичне життя, зросла суспільно-економічна роль особи. Тому тут не було місця для лірики в тому розумінні, як в еолійців, сіцилійців та інших. Ліричну потребу тут цілком задовольняла драма зі своїми хоровими партіями, яка швидко розвивалася в цей час і створила саме нову, могутню особистість.

З видів лірики тут були популярними *ном* і *дифірамб* саме завдяки своєму драматизму. Тут ці види розвинулись і набули нового змісту. Цей зміст під впливом драм значною мірою драматизувався, а музичний супровід, такий скромний спочатку, став досить витонченим, вимагаючи для себе такого ж ефектного і яскравого сюжету. Старовинний строгий *ном*, присвячений такому врівноваженому божеству, як Аполлон, і давній *дифірамб*, присвячений такому шаленому божеству, як Діоніс, зблизились між собою і перетворились на те, що ми тепер могли б назвати маленькою оперою. Навіть і без музики, яка до нас не дійшла, такий *ном* Тимофія Мілетського (на рубежі V і IV ст. до н. е.), як «Перси», ще й зараз сприймаємо ми як віртуозний, ефектний і значною мірою натуралістичний твір, не кажучи вже про його небувалий драматизм, якого, звичайно, не знала ніяка давніша хорова лірика. В «Персах» зображено Саламінський бій з усіма ефектними деталями із нагромадженням воєнних подій, що навряд чи можна було знайти навіть у тодішній трагедії. Давньогрецька хорова лірика класичного періоду підходила тут до свого кінця — вона вже майже перестала бути лірикою¹.

VIII. СОЦІАЛЬНО-ІСТОРИЧНЕ ЗНАЧЕННЯ КЛАСИЧНОЇ ЛІРИКИ І ПЕРЕХІД ВІД ЛІРИКИ ДО ДРАМИ

1. Лірика і рабовласницьке суспільство.

Як вираз індивідуальної душі лирика уже за самою своєю суттю в будь-якій літературі виявляється неминуче пов'язаною з більшим

¹ Деякі факти з історії лірики взято в Н. І. Новосадського та Круазе з огляду на продуманий педагогічний добір їх.

розвитком суб'єктивного життя, а це передбачає більшу самостійність особи і, отже, — уже ослаблення зв'язку її з родовим колективом. Виходом із суперечностей родового суспільства в Давній Греції виявилось рабовласницьке суспільство. Отже, і лірика класичного періоду була суттєво пов'язаною з зародженням та розвитком рабовласницького суспільства.

Зв'язок з рабовласництвом виявився в давньогрецькій ліриці в тому, що той обмежений розвиток особи, який був можливий у періоді розуміння виробника тільки як домашньої тварини, чаклав досить помітний відбиток і на всю лірику. Ліричні настрої цієї величезної епохи були обмежені або описом фізичного, фізіологічного стану людини, або боротьбою аристократії та демократії рабовласницького полісу, чи боротьбою між такими самими полісами, чи боротьбою всієї полісної Давньої Греції проти деспотичного Сходу. Це була чимала арена для різного роду ліричних виявів. Проте чекати тут занурення поета в бездонні глибини особистості чи нескінченних мандрів його ми ніяк не можемо, оскільки такого роду лірика передбачає уже вихід за межі рабовласницької культури і зв'язок з іншими суспільними формаціями, що надавали особі більшу свободу, ніж та, на яку здатне було рабовласництво.

2. Боротьба за перемогу рабовласницького суспільства. Антична лірика класичного періоду не може бути пов'язаною з цілковитою перемогою особистості. Лірика тут — продукт вияву особистості самостійної, але ще такої, яка не підпорядкувала собі родового колективу, а сама тільки фактично звільнилася від нього. Особистість повинна була пережити і внутрішньо переробити, зробити для себе зрозумілою саму основу родового життя. Для цього антична свідомість повинна була пройти через могутній вплив культу Діоніса, який саме й давав відчуття безликої всепороджуючої і всепоглинаючої світової долі. Ось чому тільки дифірамб, присвячений саме Діонісу, приводив античну лірику у відповідність з демократичним рабовласницьким суспільством, що тоді остаточно перемогло. Всі ж інші види лірики виникали поки що в результаті боротьби особи за свою владу над родом, а не з факту остаточної над ним перемоги.

3. Неприпустимість грубих соціально-історичних схем. Всередині виниклого рабовласницького суспільства ми знаходимо найстрокатішу картину непомітних переходів від старих, родових принципів до принципів класових і державних. Класове суспільство вільних громадян складалося з аристократії і демократії, погляди яких не завжди різко й суттєво розходилися. В області елегії, таким чином, Феогнід — представник аристократичних і навіть реакційно-аристократичних шарів, Солон — ліберальних і прогресивних, Мімнерм ще демократичніший і доходить до цілком незалежного вияву своїх внутрішніх почуттів; Архілох аристократичніший, Гіппонакт демократичніший. В області мелосу аристократичніші дорійці і демократичніші

еолійці; аристократичніший Піндар і демократичніший Сімонід Кеоський.

4. Остаточна перемога особистості над родом і виникнення драми. Окрема особа, що відокремилась від роду і протиставила себе йому, нарешті, перемагає і починає панувати над ним. Пройшовши через оргіастичну Діонісову релігію, людина перестає зовні споглядати незрозумілий міф, а протистоїть йому самотійним виявом душі. Це означає, що міф поет переживає внутрішньо і драматично.

Таким чином, будучи спершу прямою антитезою епосові, лірика, розвиваючись дедалі дужче й дужче, дійшла до поглинення епічного міфу разом з притаманною йому об'єктивною дією та об'єктивною дійсністю. Ось чому трагедія і є продукт висхідної рабовласницької демократії та її панування в межах рабовласницького суспільства.

Тут ми маємо найкращий приклад того, як соціально-економічний базис, визначивши собою ідеологію, ніскільки не позбавляє її властивої їй внутрішньої логіки, а, навпаки, робить її вперше фактично можливою. Соціально-економічна база для виникнення трагедії — це демократичне рабовласницьке суспільство, що було при владі. Проте походить трагедія не безпосередньо з рабовласницьких виробничих відносин, а з Діонісового культу, характерного для становлення давньогрецьких міст-держав.

ІХ. ПОХОДЖЕННЯ ДРАМИ

№ 75

1. Основне джерело. Не будемо докладно зупинятися на первісній драмі, яка супроводжує майже кожную обрядову дію у первісному суспільстві і яка ще не виділилася з загальних трудових процесів, магії, побуту і взагалі з соціальної області тодішньої культури. Проте вже в кріто-мікенську епоху (друга половина II тисячоліття до н. е.) художній елемент первісної драми мав тенденцію перетворюватися на самотійну театральну-видовищну виставу. Проте драма як самотійний художній твір зародилася тільки в Давній Греції і притому не раніше VI ст. до н. е. Адже драма передбачає більшу самотійність людської особистості і зіткнення особистостей між собою, як і зіткнення особи з природою та суспільством. Це могло виникнути в Давній Греції тільки у зв'язку з піднесенням демократичної цивілізації, яка на перших порах була рабовласницькою цивілізацією. Та особистість, яка виділилася з первісної общини, повинна була оволодіти стихійною силою роду, вміти внутрішньо розуміти виробничі творчі сили світу природи. Ось тут і знадобився культ, що вів свою історію ще з первісних часів, таких божеств, який переважно був узагальненням саме цих творчовиробничих процесів. Такого роду божеств завжди було дуже



Хороводний танок. Кратер. Початок VI ст. до н. е.

багато у будь-якому первісному суспільстві. Та в період зародження і піднесення давньогрецької демократії таким божеством виявився Діоніс, культ якого з негрецьких місцевостей — Фракії на півночі, Малої Азії на сході і Криту на півдні — пронісся буйним вихором по всій Давній Греції протягом VII—VI ст. до н. е. Цей екстатично-оргіастичний¹ культ вражає уяву тодішніх греків. Учасники культу самі уявляли себе кожен Діонісом, який мав ще й друге ім'я — Вакха, і тому називалися вакханками і вакхантами. А оскільки Діоніс був не чим іншим, як узагальненням творчо-виробничих процесів природи і суспільства, то його мислили в кожній живій індивідуальності, тобто уявляли розтерзаним і потім воскреслим. Це, безперечно, сприяло зародженню та зростанню різного роду уявлень про боротьбу однієї індивідуальності з другою, тобто зародженню і зростанню драматичного розуміння життя. Нарешті, діонісійський шал та оргіазм за самою своєю природою уже руйнував будь-які перегородки між людьми, і тому попередня родова та аристократична знать щодо цього нового божества виявилася вже на одному рівні з нижчими шарами населення. Ось чому Діонісова релігія з самого початку вступила в конфлікт з попередніми, аристократичними олімпійськими богами і швидко здобула перемогу над ними, а самого Діоніса вважали тепер уже Зевсовим сином і також поміщали його на Олімпі, до якого він раніше не мав ніякого відношення. Отже, основним джерелом давньогрецької драми є соціально-економічний базис висхідної рабовласницької демократії, що проявила себе насамперед у глибокій діонісійській реформі ранішої олімпійської, і зокрема гомерівської, міфології. Відомо, що саме правителі VI ст. до н. е. насаджували Діонісів культ у своїх країнах. Так,

¹ *Екстаз* (грец.) — нестямний шал; *оргія* (грец.) — екстатичне святкування на честь Діоніса та інших богів.

наприклад, афінський тиран Пісістрат, що спирався на демократичні шари і провадив антиаристократичну політику, запровадив в Афінах свято Великих Діонісій, і саме за Пісістрата в Афінах було поставлено першу трагедію. Другий тиран, Клісфен, що правив у місті Сікіоні, передав Діонісові свято, що справлялося раніше на честь місцевого героя Адраста.

Шлях від Діонісового культу до давньогрецької класичної драми як до твору художнього був дуже складним і довгим, хоча пройдено його було у Давній Греції з неймовірною швидкістю, як неймовірно швидко минув і сам класичний період давньогрецької літератури.

2. Форми, яких набувало основне джерело трагедії. а) Насамперед Арістотель говорить про походження трагедії від за співувачів дифірамбу. Дифірамб справді був хорошою піснею на честь Діоніса. Трагедія виникла, отже, з почергового співу заспіувачів та хору: заспіувач поступово ставав актором, а хор був самою основою трагедії. На трьох видатних давньогрецьких трагіках — Есхілі, Софоклі та Евріпіді — можна цілком чітко простежити еволюцію хору в давньогрецькій класичній драмі. Ця еволюція була поступовим падінням значення хору, починаючи від тих трагедій Есхіла, де сам хор був дійовою особою, і кінчаючи трагедіями Евріпіда, де хор уже відривався від дії трагедії і становив не більше як певного роду музичний антракт.

б) Той самий Арістотель говорить про походження трагедії з сатирівської гри. Сатири — це людиноподібні демони з дуже вираженими козловидними елементами (роги, борода, копита, настовбурчена шерсть), хоча інколи з кінським хвостом. Козел, як і бик, мав щонайближче відношення до Діонісового культу. І самого Діоніса уявляли у вигляді козла, і в жертву йому приносили козлів. Тут була та ідея, що розтерзується сам бог для того, щоб люди могли вкусити під виглядом козлятини божественності самого Діоніса. Саме слово «трагедія» буквально означає або «пісня козлів», або «пісня про козлів» (tragos — козел і odē — пісня).

в) Необхідно визнати взагалі фольклорне походження драми. Етнографи та мистецтвознавці зібрали чималий матеріал з історії різних народів про первісну колективну гру, яка супроводжувалася співом і танцями, складалася з партій заспіувача та хору чи з двох хорів і мала спершу магічне значення, бо таким шляхом мислився вплив на природу.

г) Цілком природно, що в первісній і релігійно-трудовій обрядності ще не було диференційовано тих елементів, які згодом приводили до розвитку окремих видів драми або до перипетій в межах однієї драми. Тому *суміш високого і низького, серйозного і жартівливого* — одна з особливостей цих первісних зародків драми, що й привело згодом до виникнення трагедії і комедії з одного й того самого діонісівського джерела.



Вакхічний танок менад. Червонофігурна ваза. IV ст. до н. е.

д) У місті Елевсіні відбувались містерії, в яких в особах зображали викрадення у Деметри її дочки Персефони Плутоном. Драматичний елемент у давньогрецьких культух не міг не впливати на розвиток драматизму в дифірамбі і не міг не сприяти виділенню художньо-драматичних моментів з релігійної обрядності. Тому в науці є міцно встановлена теорія про вплив саме елевсінських містерій на розвиток трагедії в Афінах.

е) Висувалась і теорія походження трагедії з культу духу померлих, і зокрема з культу героїв. Звичайно, культ героїв не міг бути єдиним джерелом трагедії, але він мав велике значення для трагедії уже внаслідок того, що трагедія ґрунтувалась майже тільки на героїчній міфології.

є) Майже кожна трагедія містить у собі сцени з оплакуванням якихось героїв,— тому була й теорія про френетичне походження трагедії (*threnos* — грец. «заупокійний плач»). Проте френос так само не міг бути єдиним джерелом трагедії.

ж) Вказували також і на мімічний танок біля могили героїв. Цей момент теж дуже важливий.

з) На певній стадії розвитку відокремилась *серйозна трагедія від веселої сатирівської драми*. А від міфологічної трагедії і сатирівської драми відокремилась уже неміфологічна комедія. Ця диференціація — певний етап розвитку давньогрецької драми.

3. Трагедія до Есхіла. Жодної трагедії з доесхілівських не збереглося. За свідченням Арістотеля, драма зародилася на Пе-

Діоніс і силени з козлом.
Чорнофігурна ваза. VI ст. до н. е.



Діоніс на колісниці.
Чорнофігурна ваза. VI ст. до н. е.



лопонесі, серед дорійського населення. Проте свій розвиток драма дістала тільки в набагато передовішій Аттиці, де трагедія, сатирівська драма ставилась на святі Великих (або Міських) Діонісій (березень — квітень), а на іншому святі Діоніса, так званих Ленеях (січень — лютий) — переважно комедія; на Сільських Діонісіях (грудень — січень) ставили п'єси, які вже грали в місті.

Нам відоме ім'я першого афінського трагіка і дата першої постановки трагедії. Це був Феспід, що вперше поставив у 534 р. до н. е. трагедію на Великих Діонісіях. Феспідові приписують ряд нововведень і заголовки деяких трагедій, але вірогідність цих відомостей сумнівна. Сучасником знаменитого Есхіла був Фрініх (прибл. 511—476 рр. до н. е.), якому приписують серед інших трагедії «Взяття Мілету» і «Фінікіянки», що дістали широке визнання. Пізніше діяв Пратін, що уславився своїми сатирівськими драмами, яких у нього було більше, ніж трагедій. Усіх цих трагіків перевершив Есхіл.

4. Структура трагедії. Есхілівські трагедії уже відзначаються складною структурою. Безперечно, шлях розвитку цієї структури був тривалий. Трагедія починалася з прологу, під яким слід розуміти початок трагедії до першого виступу хору. Перший виступ хору, або, точніше, перша частина хору, це — парод трагедії (парод по-грецькому й означає «виступ», «прохід»). Після пароду трагедії йшли по черзі так звані епісодії, тобто діалогічні частини (епісодій означає «прихід» — діалог щодо хору спершу був чимось другорядним), і стасими, так звані «стоячі пісні хору», «пісня хору в нерухомому стані». Закінчувалась трагедія екסодом, завершенням, або заключною піснею хору. Необхідно вказати і на об'єднаний спів хору та акторів, який міг бути в різних місцях трагедії і, як правило, мав збуджено-речитативний характер, чому й називався коммос (сорто по-грецькому означає «б'ю», тобто тут — «б'ю себе в груди»). Ці частини трагедії чітко простежуються в творіннях Есхіла, Софокла та Евріпіда.

5. Давньогрецький театр. Театральні вистави, які виростили на основі Діонісового культу, завжди мали в Давній Греції масовий і святковий характер. Руїни давньогрецьких театрів вражають своїми розмірами, розрахованими на кілька десятків тисяч відвідувачів. Історія давньогрецького театру добре простежується на так званому Діонісовому театрі в Афінах, що розкинувся під відкритим небом на південно-східному схилі Акрополю і вмщав приблизно 17 тисяч глядачів. В основному театр складався з трьох головних частин: оркестри для хору з жертovníком Діонісові посередині, місьць для глядачів («театр», тобто видовищні місьць), в першому ряду яких було крісьло для Діонісового жерця, і сцени, тобто будови позаду оркестри, де передосягались актори. Наприкінці VI ст. до н. е. оркестра була круглим, щільно утрамбованим майданчиком, який оточували дерев'яні лави для глядачів. На початку V ст. до н. е. дерев'яні лави було замінено на кам'яні, що півколом спускалися по схилу Акрополя. Оркестра, на якій був хор і актори, стала підковоподібною (можливо, що актори грали на невеличкому підвищенні перед сконою). В елліністичну пору, коли хор та актори не мали вже внутрішнього зв'язку, ці останні грали на високій кам'яній естраді, що прилягала до сцени — проскенії, — з двома виступами з боків, так званими параскеніями. Театр відзначався чудовою акустикою, так що тисячі людей цілком вільно могли чути акторів з сильними голосами. Місьць для глядачів півколом охоплювали оркестру і поділялися на 13 клинів. З боків проскенії були пароди — проходи для публіки, акторів та хору. Хор при постановці трагедії складався спершу з 12, а потім з 15 чоловік на чолі з корифеєм — керівником хору, поділяючись на два напівхори, виступаючи з піснею і танцями, зображаючи близьких до головних героїв осіб, чоловіків чи жінок, одягнених у відповідні до дії костюми. Трагічні актори, число яких поступово зро-

стало від одного до трьох, грали в неймовірно барвистих, багатих костюмах, збільшуючи свій зріст котурнами (взуття з товстою підшвою, схоже на ходулі) і високими головними уборами. Розміри тулуба штучно збільшувалися, на обличчя одягали яскраві розфарбовані маски певного типу для героїв, юнаків, жінок, старих, рабів. Маски свідчили про культове походження театру, коли людина не могла виступати у своєму звичайному вигляді, а одягала на себе як би личину. У величезному театрі маски були зручні для огляду публіки і давали можливість одному акторові грати кілька ролей. Усі жіночі ролі виконували чоловіки. Актори не тільки декламували, а й співали і танцювали. В ході дії застосовували підйомні машини, необхідні для появи богів. Були так звані еккіклеми — майданчики на колесах, які висувалися на місце дії для того, щоб показати те, що відбувається всередині приміщення. Застосовували машини і для шумових та зорових ефектів (грім, блискавка). На передній частині сцени, що, як правило, зображала палац, було троє дверей, через які виходили актори. Цю частину сцени розписували різними декораціями, які поступово ускладнювалися з розвитком театру.

Публіка — усі афінські громадяни — одержувала з середини V ст. до н. е. від держави спеціальні видовищні гроші для відвідування театру, в обмін на які видавали металеві номерки з позначенням місця. Оскільки вистави починалися зранку і тривали цілий день (ставилося три дії підряд по три трагедії і одній сатиричній драмі), то публіка приходила з запасами їжі.

Драматург, що написав тетралогію чи окрему драму, просив у архонта, який відав влаштуванням свята, хор. Архонт доручав обраному з числа багатих громадян хорегу, який повинен був на основі державної повинності набрати хор, навчити його, оплатити і по закінченні свят влаштувати бенкет. Хорегію вважали почесним обов'язком, проте разом з тим вона була досить важкою, доступною лише багатим людям. З числа 10 аттичних філ обирали суддів. Після триденних змагань п'ятеро з цієї колегії, обраних за жеребками, виносили остаточне рішення. Затверджували трьох переможців, які одержували грошову нагороду, а вінки з плюща вручали тільки тому, хто здобував першу перемогу. Актор-протагоніст користувався великою пошаною і навіть виконував державні доручення. Другий і третій актори цілком залежали від першого і одержували від нього платню. Імена поетів, хорегів та акторів-протагоністів, які грали головну роль, записували в окремі акти і зберігали в державному архіві. З IV ст. до н. е. було постановлено вирізьблювати імена переможців на мармурових плитах — дидаскаліях, уламки яких збереглися до нашого часу. Відомості, які ми маємо з творів Вітрувія і Павсанія, припадають в основному на театр епохи еллінізму, тому деякі моменти найдавнішого стану театральних будов у Давній Греції не відзначаються чіткістю та виразністю.

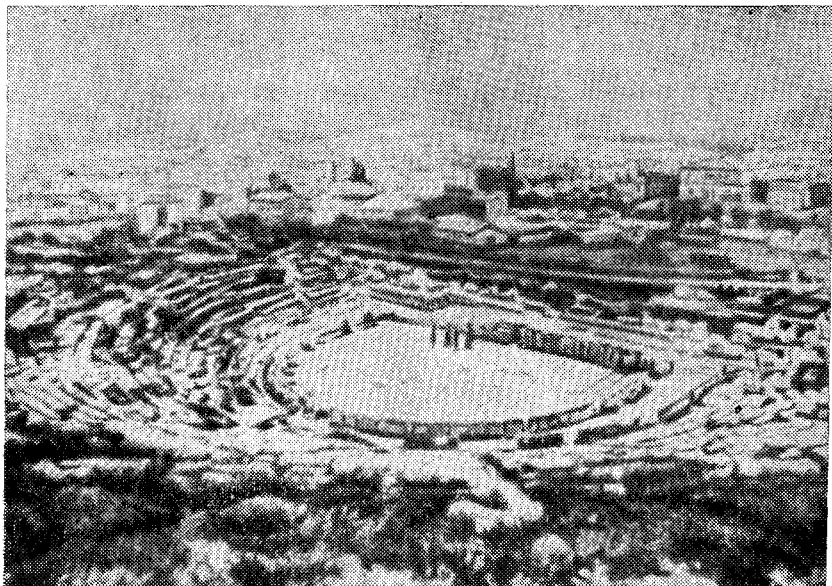
Х. ЕСХІЛ

1. Епоха. Перший видатний давньогрецький трагік, який здобув світове визнання,— Есхіл жив у Греції в першій половині V ст. до н. е., саме в ту епоху, яку й самі греки і вся наступна культура завжди розцінювали як епоху величезного піднесення—суспільного, політичного, ідеологічного та художнього. Давня Греція, яка пройшла через розклад общинно-родового ладу, створювала замість родових авторитетів державу, а саме спершу аристократичну, а потім демократичну республіку. Перша половина V ст. до н. е.— це епоха греко-перських війн, в яких нова Греція перемала старий деспотичний Схід. Перемоги під Марафоном (490 р. до н. е.), поблизу Саламіна (480 р. до н. е.) і під Платеями (479 р. до н. е.) назавжди залишилися в пам'яті давніх греків як символ їхнього небувалого патріотичного піднесення і неперушної єдності всього грецького народу у боротьбі за свою незалежність. В атмосфері цього загального піднесення і діяв Есхіл, який надав давньогрецькій трагедії вишуканості і грандіозного стилю.

2. Відомості про Есхіла. На жаль, відомості ці досить незначні. Народився він у 525 р. до н. е. в Елевсіні, в аристократичній сім'ї. Як воїн брав участь у всіх найголовніших битвах греко-перських війн. Про його участь у державному чи політичному житті нічого не відомо. Близько 472 р. до н. е. Есхіл був змушений виїхати до Сіцилії, де він жив при дворі Гіерона. Як причину цього вигнання джерела виставляють або його невдачу в поетичному змаганні з молодим Софоклом, або розголошення таємниць Елевсіньських містерій. Помер Есхіл після свого повторного приїзду до Сіцилії в Гелі у 456 р. до н. е.

Есхіл написав 70 трагедій і 20 сатирівських драм. До нас дійшло тільки 7 трагедій і понад 400 фрагментів. За одними відомостями, Есхіл здобув своїми трагедіями 13 перемог, за іншими — 28.

3. Сценічні нововведення. Арістотель повідомляє, що Есхіл ввів *другого актора*. Це означає, що трагедія до Есхіла, ведучи свій початок з хорової лірики, спершу була просто хоровим твором, при якому був єдиний самостійний актор, що грав найнезначнішу роль співбесідника з хором. Введення другого актора, безперечно, скорочувало партії хору і розширяло діалог, даючи можливість вводити і значно більше число дійових осіб, оскільки два актори могли зразу грати кілька ролей. Найбільш архаїчна трагедія Есхіла «Благаючі» відводить на хор три п'ятих усіх своїх віршованих рядків, в пізніших же трагедіях хорові партії також займають не менше половини всього тексту (за винятком «Прометея закутого», де хорові рядки займають приблизно одну восьму частину трагедії).



Театр Діоніса в Афінах. V—IV ст. до н. е

Есхілові приписують введення розкішних костюмів для акторів, масок, котурнів та різного роду сценічної обстановки. Такі місця в трагедіях, як поява тіней померлих, або повалення цілих скель у підземний світ, чи прибуття богів повітрям, потребували різного роду технічних пристроїв, яких до Есхіла не було. Крім того, Есхіл вводив у свої трагедії досить широко танці і сам складав для них різні фігури.

Нарешті, слід відзначити, що Есхіл писав *пов'язані трилогії*, присвячені або одному сюжетові, або на різні сюжети, але дуже між собою пов'язані. Завершувалась така трилогія ще так званою сатирівською драмою, тобто драмою за участю сатирів, які трактували міф у дуже веселій формі.

Трилогійний принцип, безперечно, так само Есхілове нововведення, що цілковито відповідало грандіозному стилю його трагедій.

4. Ранні трагедії. а) «Б л а г а ю ч і». Трагедія «Благаючі» не датована. Проте чимале місце хорових партій та інші архаїчні елементи змушують визнати в ній одну з найраніших трагедій Есхіла. Вона входила в цілу трилогію і завершувалась сатирівською драмою, яка до нас не дійшла і про зміст якої можна тільки здогадуватися.

Сюжетом цієї трилогії були аргоські перекази про місцеву німфу Іо, дочку ріки Інаха, яка кслись стала предметом кохання Зевса і втекла від переслідування ревнивої Гери в Єгипет,

де вона мала від Зевса сина Епафа, внука Бела і двох правнуків, Єгипта і Даная. П'ятдесят синів Єгипта мали намір взяти шлюб з п'ятдесятьма дочками Даная. Разом зі своїм батьком Данаїди втекли на свою давню прабатьківщину Аргос, яка врятувала їх від переслідування Єгиптіадів.

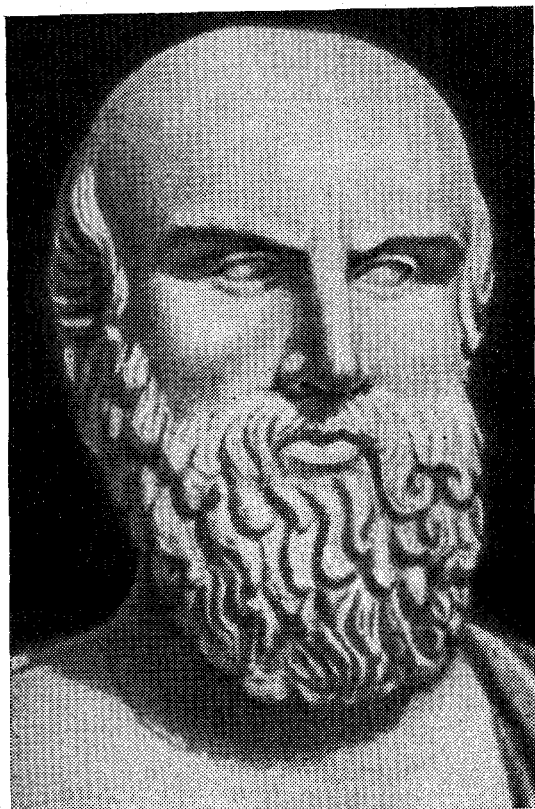
Трагедія «Благаючі» саме й починається моментом прибуття Данаїд і Даная до Аргоса. Говориться про їхній важкий неспокійний стан і молитву до місцевих богів про допомогу. Аргоський цар Пеласг з дозволу свого народу надає втікачам притулок. Проте від Єгиптіадів з'являється гонець з вимогою повернути їх назад в Єгипет, щоб вони вступили в шлюб з Єгиптіадами. Між Пеласгом і гонцем відбувається суперечка, в результаті чого гонець погрожує війною і повертається до Єгипту.

Трагедія «Благаючі» переносить нас у найвіддаленіші часи своєї старовини, коли відбувався перехід від групового шлюбу до індивідуального. Змальовано картину активного опору Данаїд Єгиптіадам, які домагалися шлюбу на підставі своєї найближчої спорідненості. Така форма колективного шлюбу була давньою давниною навіть для Есхіла. І якщо він вважав за потрібне присвятити цьому цілу трилогію, то, мабуть, не заради простої історичної цікавості і не заради дотепної розповіді про віки минулої дикості. Зрозуміло, що він при цьому мав на увазі деякі сучасні йому ідеї, а давній міф потрібен був лише як художній засіб у поетичному обрамленні його ідеї.

Основна ідейна спрямованість Есхіла у трилогії «Благаючі» полягає в пропаганді ідеї шлюбу на основі вільного вибору. Необхідно відзначити також і досить характерну для Есхіла ідею народовладдя, оскільки цар Пеласг приймає відповідальне рішення про Данаїд тільки після санкції на це народних зборів. Зрозуміло, що Есхілів аристократизм виступає тут у формі досить емансипованій і прогресивно-демократичній.

Ідея ця втілена в трагедії аж ніяк не суто драматично. Для драматизму необхідне якесь зіткнення характерів. Проте характерів тут у власному розумінні цього слова немає. І Данай, і Пеласг (крім одного місця в трагедії), і гонець Єгиптіадів даються схематично, монолітно, без будь-якого розвитку. Єдиним справжнім героєм трагедії виступає хор Данаїд. Проте це поки що колективний герой і, незважаючи на всю свою афективність, поки що не діючий, а тільки очікуючий своєї дії. Його окремі виступи, так само як і мова дійових осіб, справляють враження якихось самостійних художніх моментів, так що вся трагедія виявляється більше схожою на ораторію, а не на драму.

Проте деякі елементи драматичного конфлікту в цій трагедії все-таки є. Відмова від женихів не нав'язана Данаїдам як чиясь повеління і не є необхідністю, накладеною на них кимось (богом чи суспільством). Це їхній власний, цілковито внутрішній і залежний тільки від них самих почин, який натрапляє на різкий



опір ззовні. Деякі риси драматизму помітні і в образі Пеласга, коли він вагається між жалем до втікачок і страхом перед великою небезпекою, пов'язаною з їхнім прибуттям до Аргоса. Саме зіткнення Данаїд і Єгиптіадів в основі своїй також драматичне. Проте драматизм цей ослаблений віднесенням самої боротьби обох сторін і її результату тільки на далеке майбутнє. Тому і розвиток дії в трагедії дано, власне кажучи, тільки зображенням афективних станів хору Данаїд, які то благають про захист, то дякують за надання його, то впадають у страх перед новою небезпекою. Дія тут, таким чином, не стільки зображається у своєму справжньому вигляді, скільки переживається, відчувається, очікується і розповідається.

Основна ідея «Благаючих» втілена в старовинних і суворих міфологічних образах, які надають трагедії монументального стилю, в якому хоча й мало психології, проте все-таки дуже багато бурхливих афектів. Це поєднання монументальності і патетики становить одну з найголовніших особливостей Есхілового стилю взагалі.

б) «Перси». Трагедія ця строго датована— 472 р. до н. е. і також входить в тетралогію, яка до нас не дійшла і про яку можна лише здогадуватися.

Трагедія зображає стан Персії безпосередньо після поразки Ксеркса біля Саламіна. У перській столиці Сузах хор старіших хвилюється від похмурих передчуттів внаслідок тривалої відсутності Ксеркса, що пішов на війну з греками. Цей пригнічений стан поглиблюється появою Ксерксової матері Атосси, яка розповідає хорві про побачений нею поганий сон і також хвилюється від страшних передчуттів. І справді, тут же з'являється гонець і докладно розповідає про загибель перського флоту біля Саламіна і про страшні втрати, що їх зазнало перське військо. Все це викликає в хору та в Атосси стогін і сльози.

Тінь Дарія, що з'являється з загробного світу, у всьому звинувачує Ксеркса і прорікає нове нещастя для Персії. Нарешті з'являється і сам Ксеркс, увесь вигляд якого свідчить про поразку персів, і разом з хором виливає своє горе в грандіозному плачі.

Історичною основою трагедії були знамениті греко-перські війни, учасником яких був і сам Есхіл. За винятком окремих і незначних неточностей, «Перси» дають правильну картину стану обох сторін і значною мірою є першоджерелом для історії цього періоду Давньої Греції. Проте Есхіл не хотів бути безпристрасним споглядальником цих великих подій, він сам їх глибоко пережив, так само як і весь грецький народ.

Насамперед тут перед нами палкий патріотизм. Цей патріотизм виправдується в Есхіла особливою філософією історії, за якою самою долею і богами персам було призначено владарювати в Азії, а грекам — у Європі. Перси не мали ніякого права переступати межі Європи. І якщо вони їх переступили, це було їхньою трагічною зухвалістю (*hybris*), темною і злочинною, а греки захищали свою самостійність завдяки своєму мудрому «добродумству» (*sophrosyne*), світлому і благородному.

Протиставлення Греції і Персії поглиблюється у Есхіла ще й протиставленням вільного народу, який вільно визначає свою долю, і східного народу, що лежить ниць перед деспотом і виконує волю цього деспота, всі його злочинні задуми. Есхіл не обмежується загальнопатріотичними та загальнонародними ідеями. Можна з повною вірогідністю твердити, що в боротьбі передового демократа і прибічника морської експансії Фемістокла з вождем землевласників, які стояли за сухопутну війну, — Арістідом Есхіл, безперечно, поділяв позицію цього останнього. Цим і пояснюється, наприклад, факт висунення в нього на перший план сухопутної операції на Псітталеї під проводом Арістіда.

Нарешті, вся ця філософсько-історична, політична і патріотична концепція завершується також і релігійно-моральною концепцією, за якою Ксеркс, окрім усього іншого, виявляється

ще й руйначем грецьких храмів, таким, що глумиться над чужими богами та героями і не визнає нічого святого. Жанр «Персів» мало чим відрізняється від «Благаючих». Це так само трагедія ораторного типу, де даються не події самі собою (вони відбуваються за сценою), а лише думки й переживання, пов'язані з цими подіями, чи то від спогадів про них, чи то від їхнього передчуття та очікування.

Хор у цій трагедії або просто виконує так званий френос, тобто поховальний плач, або є підготовкою до нього, так що всю трагедію можна назвати не просто ораторією, а френетичною ораторією.

Характери в «Персах» все ще нерухомі і монолітні. Атосса, Ксерксова мати, тільки очікує катастрофу, а потім віддається її переживанню. Вісник тільки розповідає про події, що відбулися за сценою. Дарій виступає лише як мораліст щодо Ксеркса, а сам Ксеркс тільки ридає з приводу своєї поразки. Отже, драматизм характерів тут ніяк не подано.

З точки погляду розвитку дії «Перси» набагато простіші, ніж «Благаючі». Дія тут розвивається цілковито прямолінійно. Схема цього розвитку надзвичайно проста, і зводиться вона тільки до поступового поглиблення тої ситуації, яку дано уже від самого початку.

Саме на початку ми маємо передчуття катастрофи, яке виражає хор старійшин з народу. Це передчуття поглиблюється з появою Атосси, яка розповідає про свій поганий сон. Це передчуття потім перетворюється на потрясіння в зв'язку з прибуттям вісника і його розповіддю про Саламін. Потрясіння поглиблюється нищівною моральною оцінкою Ксерксової політики його батьком Дарієм. І нарешті, потрясіння, глибоко обґрунтоване реальною катастрофою і поглиблене моральним авторитетом Дарія, перетворюється з прибуттям Ксеркса на суцільне ридання, на нескінченні дикі вигуки.

Завершена ідея «Персів», що містить у собі грандіозну філософсько-історичну концепцію Сходу і Заходу, дана в трагедії надзвичайно оригінально: не шляхом прямого опису перемоги грецького війська, а шляхом зображення жаху ворогів з приводу їхньої поразки.

Цей френетичний стиль «Персів» заострює і основну ідею їх у тому розумінні, що тут не тільки славиться перемога греків над персами, які уже досить покарані за свою агресивність, а й проповідується необхідність припинити дальше переслідування персів. Це відповідало більше політиці Арістіда, ніж Фемістокла.

в) «Семеро проти Фів». Трагедію цю було поставлено в 467 р. до н. е. Вона також входила в тетралогію, яка до нас не дійшла. Сюжет цієї трагедії зводиться до зображення стану міста Фіви в момент облоги цього міста сімома вождями. Цю облогу розпочав втеклий з Фів син Едіпа Полінік. Він бореться

з другим Едіповим сином Етеоклом, що залишився царювати у Фівах. Після войовничо-патріотичної промови Етеокла, повідомлення Розвідника про стан у ворожому таборі і панічних вигуків хору фіванських дівчат, з якими Етеокл вступає в суперечку, ми маємо тут сім симетрично розташованих частин трагедії. Кожна складається з донесення Розвідника про наступ ворогів біля тих чи тих фіванських воріт, призначення Етеоклом военачальника для цих воріт і невеликого приспіву хору. До останніх, сьомих воріт Етеокл призначає самого себе. Закінчується трагедія повідомленням про взаємне вбивство Етеокла і Полініка і великим поховальним плачем.

Трагедія «Семеро проти Фів», безперечно, написана під великим враженням греко-перських війн; зокрема, в обложеному місті не важко вгадати Афіни, які кілька разів брали і спалювали перси під час війни.

За звичною своєю манерою Есхіл розглядає тут великі історичні катастрофи, а саме загибель общинно-родового ладу, міфологічно: Едіпів батько Лай гине внаслідок прокляття від батька викраденого ним дитяти, а Едіп та його сини також гинуть внаслідок цього родового прокляття.

Звідси ідейний зміст трагедії. Родова організація гине, та замість неї постає новий безперечний авторитет — це поліс, державо-місто, для захисту і розквіту якого можливі і необхідні будь-які жертви. Так, Етеокл і Полінік гинуть за своє місто.

Жанр трагедії «Семеро проти Фів» містить у собі і дещо нове. Це не тільки френетична ораторія, а й ораторія нестямно-войовнича, де з величезною силою передається патетика війни у тих, хто захищає Фіви і хто на них нападає. Крім того, новизна трагедії полягає ще й в тому, що тут дано перший в Есхіла справжній драматичний характер, а саме Етеокл.

Етеокл сповнений суперечностей. Він відданий богам і молиться їм у рішучі хвилини, але знає й про своє родове прокляття і про свою приреченість і тому майже кощунствує. Його залишили боги й люди, він зараз уб'є свого брата і від його руки загине сам; і він до кінця відданий своєму місту, методично спокійно віддає свої останні воєнні накази. Це робить його характер не лише суперечливим, а й дійовим, а усвідомлювана ним неминуча загибель, до того ж рокована згори, робить цей характер трагічним. В Есхіла, а отже, і в усій історії європейської драми, це, безперечно, перший драматичний характер.

На протривагу цьому, розвиток дії в трагедії «Семеро проти Фів» все ще значною мірою *епічний*. Тут так само на сцені не відбувається абсолютно ніякої дії, а даються тільки розповіді про такі дії або різні пов'язані з ними переживання. Та це не означає, що дія тут зовсім ніяк не розвивається. То розповідається про підготовку до дії, то йде розповідь про неї, то передається жах перед наступом або плач після наступу. І те, що

діється на сцені, незмінно розвиває і посуває вперед дію. Навіть сім сцен з баштами і ті містять у собі незмінне нагнітання дії, бо з наступом ворога до тої чи тої башти дія наближається до кінця (адже цих башт було лише сім). Очевидний перелом дії настає післяповідомлення вісника про загибель братів. Після цього суттєвою частиною трагедії є тільки великий френос уже наприкінці трагедії.

Епічність у розвитку дії ні в якому разі не є винятковою і сповнена типовою для Есхіла монументальною патетики. При всьому тому художній стиль цієї трагедії, як і скрізь в Есхіла, містить у собі й такі моменти, які протиставляються постійним афектам. Такий у трагедії образ Амфіарая, одного з тих сімох, що наступають на Фіви, втягнутого в цю війну проти його волі. Це, безперечно, також змушує згадати про мирні тенденції політики Арістіда. Джерела вказують на схвалення цього місця трагедії тодішньою театральною публікою.

5. «Орестея». «Орестея» — єдина Есхілова трилогія, яка дійшла до нас повністю. Вона складається з трагедій «Агамемнон», «Хоефори» і «Евменіди» з заключною сатиривською драмою «Протей» (до нас не дійшла). Всю цю тетралогію було поставлено в 459 р. до н. е.

а) Сюжет. У першій трагедії «Агамемнон» зображається очікування на Агамемнона, який повинен прибути з-під Трої. Хор старих аргосців згадує про трагічне минуле в домі Агамемнона і оспівує мудрого і справедливого Зевса; нове похмуре передчуття хору. Дружина Агамемнона Клітемнестра, яка за час відсутності Агамемнона зійшлася з його двоюрідним братом Егісфом, чекає Агамемнона тільки для того, щоб убити його. І коли він з'являється, вона з удаваною догідливістю розстилає перед ним червоний килим на зразок того, як це робили у східних володарів. Подружжя обмінюється вдавано люб'язними промовами. Разом з Агамемноном як полонянка з'являється дочка троянського царя Касандра, пророчиця, яка голосними вигуками прорікає близьку смерть Агамемнона і свою власну. В цей же момент чути крики Агамемнона, якого убивають за сценою. Про вбивство Агамемнона та Касандри оголошує сама Клітемнестра. Її коханець Егісф свариться з непокірними старійшинами, збираючись вступити з ними в бій, від чого утримує їх владна Клітемнестра.

У другій трагедії — «Хоефори» прибулий до Аргоса син Агамемнона Орест разом зі своєю рідною сестрою Електрою, яку утискує Клітемнестра, складає на могилі Агамемнона план помсти за вбивство батька. І оскільки вбити свою матір Орестові наказує сам Аполлон, то це вбивство відбувається. Проте в кінці трагедії з'являються Ерінії, дочки Ночі, жахливі месниці за пролиту кров родичів. Вони переслідують Ореста, і від них він ховається в Аполлоновому храмі. Саме слово «хоефори» означає «носії виливів». Тут маються на увазі Орест і Електра

на могилі їхнього батька, разом з хором жінок, які чинять такий самий вилив за наказом Клітемнестри.

У третій трагедії — «Е в м е н і д и» Аполлон посилає Ореста за виправданням з свого храму у Дельфах до Афіни Паллади в Афіни, а Ерінії його переслідують, бажаючи спіймати і знищити. Афіна Паллада призначає суд над Орестом, так званий ареопаг, який повинен вислухати обидві сторони — Ореста з Аполлоном, які захищають його батька, і Еріній, які захищають матір, і винести справедливе рішення. Відбувається суд, — за і проти Ореста виявляється однакове число голосів суддів, і голос Афіни Паллади як голови суду переважає — Ореста виправдують. З Ерініями Афіна Паллада також домовляється про припинення їхніх лихих дій, і вони перетворюються на добрих богинь, яким люди молитимуться за важких обставин свого життя, на Евменід «Благодійних», «Доброчинних». У фіналі — урочиста і переможна пісня Евменід, які відвертають будь-яке зло від Афін і прославляють їхню мудрість, справедливість та силу, а також шанування у відповідь афінянами самих Евменід.

б) Історична основа. Історичну основу «Орестей» становить насамперед боротьба Аполлона та Еріній, яку Ф. Енгельс розумів, як боротьбу патріархату та матріархату, тобто як боротьбу батьківського та материнського права.

Есхіл, безперечно, перебував під впливом величезного і болісного процесу розпаду общинно-родового ладу, який у міфології відбивався, звичайно, не економічно і не політично, а чисто міфологічно, у вигляді міфа про родове прокляття та загибель цілих поколінь в результаті цього прокляття та багатьох-вчичених внаслідок нього злочинів. Перед нами картина кривавих жахів, що переходять з покоління в покоління і свідчать не про що інше, як про самозаперечення роду, про його самовнищення. Нарешті, вихід Афін на широку дорогу культури та цивілізації, їхнє політичне та економічне зростання порівняно з іншими давньогрецькими державами так само є тим історичним фактом, свідком якого Есхіл був сам і який піднімав його патріотичну настроєність.

в) Ідейний зміст. У цій трагедії Есхіл, будучи захопленою і полум'яною натурою, ні в якому разі не міг бути безпристрасно-об'єктивним відтворювачем історичної долі свого народу, однаково байдужим до всіх його періодів, до всіх його діячів і до всіх настроїв та ідей, що хвилювали його в ті часи. В Есхіла, безперечно, були свої власні погляди на історію і на сучасність, які й змушували його оцінювати історію свого народу лише в одному, і дуже певному, напрямі. Це були погляди афінського патріота, який гаряче захищав гегемонію Афін і вважав, що афінська громадянськість і державність є розв'язанням усіх болісних суперечностей минулого, включаючи боротьбу матріархату та патріархату і розпад родового ладу взагалі. В «Орестей» Есхіл реально показав перехід від кривавих жахів старо-

вини до розумного влаштування життя з допомогою найсправедливіших і гуманно діючих установ, коли сам Аполлон посилає Ореста, щоб розібрати його справу, до наймудрішої богині, яка очолює демократичну державу, аби уникнути крайностей анархії та тиранії.

г) **Ж а н р.** Оскільки в «Орестей» наявні значні розміри партій хору, жанр цієї трилогії доводиться кваліфікувати все ще як ораторний. Проте ораторія уже доходить тут до своєї кризи і місцями перетворюється на справжнісіньку драму. В трилогії дуже багато хороших партій, в яких поки що тільки згадується минуле, дається оцінка сучасному або очікується майбутнє. Є хори моралістично-філософського або релігійно-філософського змісту. Проте уже наприкінці «Агамемнона» хор оголює мечі, щоб вступити в боротьбу з Егісфом. Найдраматичніший же хор Еріній, які хоча й виступають у вигляді колективу, та по суті є єдиним і страшним індивідуумом, що переживає різного роду колізії, перипетії, починаючи від своєї невидимої для всіх і видимої тільки для Ореста появи наприкінці «Хоефор», проходячи через затяте переслідування своєї жертви і кінчаючи своєю досить активною поведінкою на суді з подальшим перетворенням на добрих геніїв. Це вже не просто концертний ораторний хор, а справжні дійові драматичні герої.

д) **Х а р а к т е р и.** Характерів попереднього типу, тобто нерухомих, однобарвних і схематичних, в Есхіла досить багато. Такі характери, як Вісник, Сторож на даху будинку на початку «Агамемнона», Піфія на початку «Евменід», Аполлон або Афіна Паллада, зовсім навіть не є характерами, оскільки їм завжди притаманна тільки якась одна риса чи ідеологічна тенденція. Трохи драматичніші Егісф та Електра. Проте в цій трилогії Есхіл дав зразки і справді драматичних характерів, особливо Клітемнестри, Касандри та Ореста.

Клітемнестра була насамперед зняряддям демона родового прокляття і сама себе усвідомлює таким. Разом з тим, проте, вчинене нею вбивство викликане її власними найглибшими афектами і ґрунтується на переконанні, навіть на усвідомленні свого права і свого обов'язку (помста за вбивство Агамемноном їхньої дочки Іфігенії, ревність до Касандри, власний зв'язок з Егісфом). З цього боку Есхіл не пошкодував барв для зображення її люті, мстивості, жорстокості та безжальності. Та справа на цьому аж ніяк не закінчується. Клітемнестра чудово усвідомлює свою злочинність і хоче втекти від усіх справ, щоб жити простим і скромним життям. Уся ця строката гама переживань Клітемнестри, жінки владної і вольової, яка в той же час усвідомлює глибоко свою важку місію в домі Агамемнона, створює глибокий, справжній драматизм цього сильного характеру в Есхіла.

Касандру слід також вважати цілком драматичним характером. Вона — колишня коханка Аполлона, яка відмовила йому



Закутий Прометей. Чорнофігурна ваза.
VI ст. до н. е.



Раби-рудокони. Чорнофігурна ваза.
VI ст. до н. е.

і який потім відмовив їй, дочка троянського царя і полонянка Агамемнона. Вона пророчиця з величезною силою передбачення, але ніким не визнана, її тяжать жажливі видіння минулого і теперішніх злочинів у домі Агамемнона. Касандра знає, що йде на страту, хоча її запрошують на бенкет. Така героїня вражає своїм гострим драматизмом і трагічною приреченістю.

Нарешті, сильним драматичним характером виступає Орест. Хоча йому допомагають Аполлон і Афіна Паллада, та, судячи з тих неймовірних зусиль, які йому доводиться витрачати, щоб зиконати божественну волю, в ньому немає нічого епічного. Він веде боротьбу, яка невідомо чим закінчиться. Ерінії так само не просто всесильні богині. В Ореста з ними часто точиться звичайна людська боротьба. Він цілком беззахисний на могилі свого батька і повинен придумати складний план помсти. Перед убивством матері він довго вагається. Від Еріній він ледве рятується. А на суді результат його справи також наперед нікому не відомий. Цей складний комплекс різнорідних і суперечливих вольових тенденцій в Ореста в такому самому складному оточенні робить його характер несхематичним і цілком драматичним.

е) Розвиток дії. Для драматичного розвитку дії необхідні переходи від одного стану до іншого, йому протилежного. У цьому розумінні вся трилогія може вважатися цілком драматичною. Перший такий перехід, чи, як кажуть, перипетія,— це вбивство Агамемнона і Ксандри, другий — вбивство Клітемнестри, третій — виправдання Ореста. Правда, підготовка цих перипетій не завжди драматична і часто подається за допомогою епічних прийомів. Так, в «Агамемноні» вбивство царя віднесено майже на кінець трагедії і готується такими довгими хорами, промовама та діалогами, що сучасному читачеві навіть важко простежити наростання дії.

Набагато рухливіші в цьому розумінні «Хоефори». Що ж до «Евменід», то підготовка суду над Орестом, зображення самого суду і наступні його результати (виправдання Ореста, вигук Еріній, угода з ними Афіни Паллади, їхнє перетворення і фінальне торжество хору)— все це далеко залишає позаду концертну ораторію і є класичним зразком безперервно наростаючої дії на сцені з безліччю різного роду відхилень та ускладнень.

е) Художній стиль. Трилогія, розроблена за допомогою давніх героїчних образів, до яких приєднуються також і образи богів та демонів, не може не мати звичного для Есхіла монументального стилю, а нагромадження численних жаків робить його патетичним. Отже, це звичайний для Есхіла монументально-патетичний стиль. Крім того, в Ерініях кристалізація жаху дана не статично, а динамічно, у своєму становленні. Це також слід вважати новиною художнього стилю «Орестей».

Мб 6. «Прометей закутий». Про час написання і вистави «Прометей закутого» нічого невідомо. Можливо, що трагедія також входила до трилогії, бо збереглися уривки з «Визволеного Прометей» і «Прометей — носія вогню». Довести, однак, з цілковитою очевидністю існування трилогії про Прометей і тим паче судити про послідовність трагедії з іменем Прометей неможливо. Та «Прометей закутий», що дійшов до нас, був тою єдиною трагедією про Прометей, яка дожила до нового й новітнього часу і образи якої назавжди лишилися в пам'яті культурного людства.

а) Сюжет. Прометей, двоюрідного брата Зевса, приковують до скелі на краю тодішнього культурного світу в Скіфії за те, що Прометей виступив на захист людей, коли Зевс, який заволодів світом, обділив їх, прирікши на звірине існування. Прометей гордий і несхитний, він не вимовляє жодного звука під час цієї сцени і тільки тоді, коли пішли його кати, скаржиться всій природі на несправедливість Зевса. Трагедія складається із сцен, де зображено відвідання Прометей спершу дочками Океана Океанідами, які висловлюють йому глибоке співчуття, потім і самим Океаном, який пропонує йому примиритися з Зевсом,— це Прометей гордо відкидає. Далі йдуть довгі промови Прометей про свої благодіяння людям і сцена з Іо, коханкою

Зевса, яку переслідує ревнива Гера. Іо, перетворену на корову, нещадно переслідує гедзь, і вона тікає безвісти, натикається на скелю Прометей і вислухує від нього пророцтва як про свою власну долю, так і про майбутнє визволення самого Прометей одним з великих її нащадків — Гераклом. Нарешті, остання ява: Гермес, погрожуючими новими карами від Зевса, вимагає від Прометей, як від мудрого провидця, розкрити для Зевса важливу для нього таємницю. Про існування цієї таємниці Зевс знав, але її зміст був йому невідомий. Прометей і тут гордо відкидає будь-яке можливе спілкування з Зевсом і лає Гермеса. За це його чекає нова кара від Зевса: серед грому і блискавок, серед бурі та вихорів, серед землетрусу Прометей разом зі своєю скелею падає в підземний світ.

б) Історична основа та ідейний зміст. Історичною основою для такої трагедії могла послужити тільки еволюція первісного суспільства, перехід від звіриного стану людини до цивілізації. Трагедія хоче переконати читача і глядача насамперед у необхідності боротьби з будь-якою тиранією та деспотією на захист слабих і пригнічених. Ця боротьба, за Есхілом, можлива лише завдяки цивілізації, а цивілізація можлива лише завдяки постійному прогресові. Переваги цивілізації перелічено в Есхіла дуже докладно. Це насамперед теоретичні науки: арифметика, граматыка, астрономія, потім техніка і особливо практика — будівельне мистецтво, гірнича справа, кораблеводіння, експлуатація тварин, медицина. Нарешті, це мантика (тлумачення сновидінь та прикмет, птаховорожіння і ворожіння на нутрошах тварин).

Есхіл демонструє силу людини і в ширшому розумінні слова. Він змальовує образ борця, морального переможця в умовах фізичного страждання. Дух людини нічим не можна побороти, ніякими стражданнями і погрозами, якщо вона озброєна глибокою ідейністю і залізною волею.

Нарешті, увесь цей апофеоз боротьби за свободу і прогрес людства Есхіл мислив не в плані абстрактної розповіді, а саме як оповідь про боротьбу з верховним божеством Зевсом. Можливо, це ще і не є прямою антирелігійною пропагандою (оскільки вона йде від Прометей, який сам є богом і навіть двоюрідним братом Зевса).

К. Маркс добре сказав про те, що боги Давньої Греції в «Прометей закутому» «смертельно поранені»¹. Тут у всякому разі пряма і дуже гостра критика міфологічного Олімпу; і Прометей відверто говорить про свою ненависть до всіх богів, які піддали його таким тортурам.

в) Жанр. «Прометей закутий» Есхіла, на відміну від інших його трагедій, вражає стислістю і незначним вмістом хороших партій. Це означає, що трагедію не можна відносити до того широкого і грандіозного ораторного жанру, яким відзначаються

¹ Маркс К. і Енгельс Ф. Твори, т. 1, с. 388.

майже всі Есхілові трагедії. Тут немає ораторії, бо хор тут зовсім не відіграє ніякої ролі. Драматургія «Прометея закутого» так само дуже слабка (тільки монологи та діалоги). Залишається єдиний жанр, чудово поданий у трагедії,— це жанр декламації.

г) **Х а р а к т е р и**. Характери «Прометея закутого» аналогічні характерам ранніх трагедій Есхіла, але такі вони тому, що це майже суцільна декламація. Характери тут монолітні статичні, цілковито однобарвні і не містять у собі ніяких зсувів, а тим паче суперечностей.

Сам Прометей — це надлюдськи могутній герой, він мовчки терпить будь-які тортури і не боїться ніяких погроз та покарань. Це несхитна особистість, без будь-яких вагань і суперечностей. Інші герої «Прометея закутого» виступають кожен так само, тільки з якоюсь однією рисою, цілком нерухомою і однобарвною, але вже менш значною, ніж в основного героя трагедії. Океан — добрий дідусь; він хоче допомогти Прометеві і готовий піти на компроміс. Іо — від фізичних та моральних страждань мало не збожеволіла. Гефест і Гермес — механічні виконавці волі Зевса, один — проти власної волі і з глибоким жалем, другий — без співчуття і жалю. Це — не характери, а загальні схеми, якісь втілені ідеї чи думки.

д) **Р о з в и т о к д і ї**. Якщо під дією розуміти перехід від одного стану до іншого, йому протилежного, в результаті взаємин дієздатних героїв, то в «Прометей закутому» немає ніякої дії, а отже, і розвитку її.

Те, що відбувається між сценою приковування і провалення Прометея, складається тільки з монологів та діалогів, які ніскільки не посавають дії вперед і в усякому разі не змінюють її на протилежну. Монологи та діалоги «Прометея закутого» дуже художні, але вони зовсім не драматичні.

Єдиним рушійним мотивом можна вважати тільки майбутнє визволення Прометея Гераклом, яке пророкує сам Прометей. Та це тільки завбачення і притому про дуже віддалене майбутнє, і ніяких натяків хоча б на найменші ознаки всього визволення в сучасності в трагедії немає.

е) **Х у д о ж н і й с т и л ь**. Уже одне те, що дійові особи трагедії боги і навіть з героїв тут лише одна Іо і що ці боги подані в серйозному плані, свідчить про монументальність, яка характерна для всіх Есхілових трагедій. Що ж до другого основного моменту Есхілового стилю, а саме патетизму, то він тут набагато ослаблений великими довготами ідейно-теоретичного та філософського змісту і довжелезними розмовами, часто досить спокійного характеру.

Патетика наявна насамперед у початковій монодії Прометея, де титан скаржить на несправедливість Зевса, у сцені з Іо, де зображено безумство цієї героїні, і, нарешті, в зображенні катастрофи в природі, коли Прометей провалюється в підземний

світ. Проте ця патетика надто перевантажена раціональним змістом, а саме критикою Зевсового деспотизму, і в ній немає тих рис нагнітання, які ми знаходимо в інших Есхілових трагедіях.

Та монументально-патетичний стиль «Прометей закутого» безперечний. Його специфіка полягає в загальній тональності трагедії, яку можна назвати вихваляльно-риторичною. Уся трагедія «Прометей закутий» і є не що інше, як вихваляльно-риторична декламація на адресу єдиного її справжнього героя — Прометей. Тільки таке розуміння художнього стилю цієї трагедії і допоможе осмислити всі її довготи і всю її недраматичну установку.

Справді, розповіді і розмови Прометей про минуле, зокрема про його благодіяння людям, ніскільки не посуваючи дію вперед, надають образу Прометей надзвичайно глибокого змісту, підносять його і насичують ідейно. Без такого роду риторичної декламації образ Прометей, безперечно, втратив би своє глибоке призначення. Точнісінько так само розмови Прометей з Океаном та Гермесом, ніскільки не посуваючи дію вперед, досить виразно змальовують нам стійкість і силу волі Прометей. Сцена з Іо увічніює Прометей як мудреця і провидця, що знає таємниці життя й буття, хоча й не може скористатися цими таємницями.

Крім пророцтва про своє визволення, Прометей тут ще дуже багато говорить про мандри Іо з довгим переліком географічних пунктів, через які вона пройшла і ще має пройти. Прометееві тут приписано широку географічну вченість, яка, безперечно, була тоді останнім досягненням науки. Ця розповідь не має зовсім ніякого драматизму і навіть прямо протилежна йому, проте стилістично вона дуже важлива як прогресуюче змалювання Прометеевої мудрості.

Хори в «Прометей закутому» так само недраматичні. Якщо підійти до них з точки зору декламаційно-риторичної, то відразу можна побачити, наскільки необхідні вони для поглиблення загального монументально-патетичного стилю трагедії. Парод говорить про жаль Океанід до Прометей. Перший стасим змальовує нам, як за Прометеем плачуть і північ, і південь, і захід, і схід, і амазонки, і вся Азія, і Колхіда, і скіфи, і Персія, і море, і навіть Аїд. Хіба це мало для змалювання особи основного героя в ставленні до неї всього оточення? Другий стасим — про необхідність підпорядкування слабких істот і третій стасим — про неприпустимість нерівних шлюбів знов-таки підкреслюють велич Прометеевої справи, на яку здатний тільки він, але не здатні слабкі й затуркані істоти.

Нарешті, геологічна катастрофа наприкінці трагедії знов-таки демонструє нам могутню волю Прометей, здатного протистояти рішуче всьому, включаючи усю природу і всіх її повелителів — богів.

Таким чином, те, що в «Прометей закутому» є розвитком дії,— це поступове й неухильне нагнітання трагізму особи Прометея і поступове декламаційно-риторичне наростання загального монументально-патетичного стилю цієї трагедії.

е) Соціально-політична спрямованість. Стиль «Прометея закутого» змальовує нам ідеологію цієї трагедії в зовсім несподіваному світлі. Ідеологія цієї трагедії, взята навіть у своєму абстрактному вигляді, різко відрізняється від інших Есхілових трагедій своїм ставленням до Зевса. В інших трагедіях Есхіла ми бачимо захоплені гімни Зевсові, богословські міркування про нього й у всякому разі незмінне шанування його, якимось прямо-таки біблійне вихваляння його. На противагу всьому цьому, Зевса у «Прометей закутому» зображено нелюдяним тираном, жорстоким деспотом, віроломним зрадником, хитруном і боягузом, який не все знає і не все може. Коли ж ми починаємо вникати в стиль «Прометея закутого», то виявляється, що це ставлення до Зевса тут не просто якась абстрактна теорія і не просто випадковий епізод у трагедії. Таке ставлення провадиться в найсмівливішій і навіть бунтарській формі з якимось революційним пафосом, з якоюсь просвітницькою переконаністю і з якимсь публіцистичним запалом. Це, безперечно, *просвітницька трагедія*, а то й просто революційна. Це — захоплене похвальне слово страченому вождеві революції.

7. Загальна характеристика. Есхіл — поборник освіченої аристократії, яка бореться з дикістю та варварством старих часів на захист індивідууму, об'єднаних в єдину державу — поліс. В міру демократизований аристократичний поліс для Есхіла завжди предмет поваги й захисту.

У релігійно-філософському плані Есхіл також розмірковує в душі культурного піднесення свого часу, звільняючи свого Зевса від різних вад та недоліків і трактуючи його як принцип світової справедливості і постійно вихваляючи його.

Проте ставлення Есхіла до міфології навіть без «Прометея закутого» досить критичне. У фрагменті 70 говориться: «Зевс — ефір, Зевс — земля, Зевс — небеса, Зевс — це все й те, що вище за це». В «Орестей» під виглядом Зевса і Діки проповідується абсолютний космічний моралізм, який виявився навіть вище за окремі міфологічні найменування. Тут відверта критика антропоморфізму.

Гарячий патріотизм емансипованого аристократа та афінського громадянина змушував Есхіла зводити свої соціально-політичні та релігійно-філософські ідеї до найвіддаленішої старовини, знаходячи їх там уже в розвинутому вигляді і тим самим обгрунтовуючи їх усім розвитком людської історії.

Для характеристики монументально-патетичного стилю Есхіла має значення не лише варіація двох його основних елементів, взятих окремо,— монументальності і патетики, а й різні форми функціонування їх разом у загальному стилі трагедії. Цей

стиль, виходячи з стихійних основ життя, про які свідчила релігія Діоніса, демонструє також і певне оформлення їх, або кристалізацію, в дуже чітких образах, які не можна назвати інакше, як пластичними. Найголовніші форми прояву основного монументально-патетичного стилю Есхіла не виходили в нього за межі архаїчного стилю взагалі, оскільки все індивідуальне в ньому, незважаючи на яскравість свого оформлення, завжди визначалося не само собою, а з боку вищих і досить суворих закономірностей життя.

Аналіз художнього стилю Есхілових трагедій виявляє величезні зусилля великого генія зобразити дике буйство темних сил сивої старовини, але не просто зобразити, а показати перетворення і просвітлення їх, нову організацію та пластичне оформлення. Це відбувається в результаті розвитку життя емансипованого полісу. Саме поліс є тою перетворюючою і організуючою силою, завдяки якій людина звільняється від цієї первісної дикості. Та для цього потрібен міцний і молодий, могутній і героїчний поліс висхідного рабовласництва, а для нього, в свою чергу, потрібні також і сильні герої, наділені величезною героїчною здатністю до боротьби із старим і до створення нового. Тільки поліс, висхідний поліс пояснює нам в Есхіла його нову моралістичну релігію, його нову цивілізовану міфологію, його новий монументально-патетичний стиль та художнє оформлення.

Есхіл ішов разом зі своїм віком шляхами висхідної рабовласницької демократії, яка спершу відбивала величезну силу нового класу і його титанічні зусилля створити культуру нового типу. Архаїчна міфологія, монументально-патетичний стиль і титанізм не творить тут зовнішнього додатка, а становить єдине і неподільне ціле з суспільно-політичним життям молодого і висхідного рабовласницького суспільства. Титанізм Есхіла — це вираження могутнього піднесення не лише його класу, а й усього великого народу, який в епоху Есхіла виступив як висхідне рабовласницьке суспільство.

XI. СОФОКЛ

1. Біографія. Другий великий трагічний поет Давньої Греції — Софокл — народився близько 496 р. до н. е. в Колоні поблизу Афін, який він уславив у своїй трагедії «Едіп у Колоні». Помер Софокл у 406 р. до н. е.

Ще в 480 р. до н. е., 16-річним юнаком, він брав участь у хорі ефебів, що виступав на честь перемоги під Саламіном, це дало підставу зіставляти біографію трьох великих трагіків. Есхіл був учасником Саламінської битви, Софокл її прославляв, а Евріпід в той час народився.

Про суспільне положення Софоклового батька висловлюються суперечливі думки, але, очевидно, він був людиною середнього достатку і дав своєму синові добру освіту. Софокл відзначався музичними здібностями; згодом він сам складав музику до метричних частин своїх трагедій.

Замолоду Софокл був близьким до аристократа Кімона, вождя землевласницької партії, що здобув ряд перемог над персами. Та розквіт творчості Софокла збігається з часом, що відомий в історії як «Періклова доба».

З перемогою демократичної партії, з вигнанням Кімона до влади прийшли прогресивні групи рабовласників: спершу низи вільного населення, а за Перікла — середні заможні рабовласники, інтереси яких він підтримував.

Протягом тридцяти років Перікл стояв на чолі Афіньської держави, яка за його правління досягла найвищого внутрішнього розквіту¹.

У цей час до Афін — центра культурного життя — зїжджалися з інших давньогрецьких держав учені, поети, скульптори.

Софокл був не тільки драматургом, він посідав і державні посади: скарбника державної скарбниці і потім стратега, брав участь разом з Періклом у поході проти Самосу, що відокремився від Афін. Про участь Софокла в державному житті збереглося свідчення його сучасника, поета Іона з Хіосу. У 411 р. до н. е. Софокл брав участь у перегляді афінської конституції після антидемократичного перевороту.

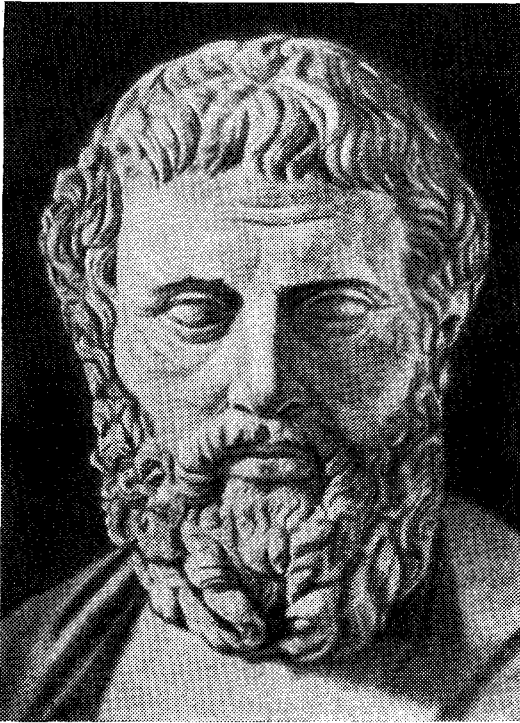
Софокл був другом Перікла. Вважають, що падіння цього відомого політичного діяча дістало своє відбиття в Софокловій трагедії «Едіп-цар», яку було поставлено близько 429 р. до н. е., після лютування чуми в Афінах.

До Періклового кола належали також історик Геродот, філософ Архелай, з якими Софокл був близьким. Суспільство хвилювали філософські питання, і не виключена можливість спілкування Софокла з софістами, з чим ученням Софокл polemізує в деяких своїх трагедіях.

Епоха Перікла знаменує не лише розквіт Афіньської держави, а й початок її розкладу. Розширення експлуатації рабської праці витіснило працю вільного населення; розорення дрібних та середніх землевласників призвело до різкого майнового розшарування в середовищі рабовласників. Криза афінської демократії розвивалася ще й у зв'язку з повстанням союзних міст і з невдачами в Пелопоннеській війні. В галузі ідеології спостерігається руйнування відносної гармонії особи та колективу. Посилюється розвиток індивідуалізму, і, як наслідок цього, особа протиставляється колективові.

У своїх трагедіях Софокл ставить животрепетні для того часу питання: ставлення до релігії («Електра»), божественні,

¹ Див.: Маркс К. і Енгельс Ф. Твори, т. I, с. 93.



неписані закони і закони писані («Антигона»), вільний вияв волі людини і воля богів («Едіп-цар», «Трахінянки»), інтереси особи, держави («Філоктет»), проблема честі й благородства («Аякс»).

За свідченням давніх, Софокл написав понад 120 трагедій, та до нас дійшло з них лише сім: «Аякс», «Трахінянки», «Антигона», «Едіп-цар», «Електра», «Філоктет», «Едіп у Колоні» та великі уривки з сатирівської драми «Слідопити», сюжетом для якої послужив гомерівський гімн Гермесові.

Не можна точно відновити дати постановки цих трагедій. Щодо «Антигони» можна сказати, що її поставлено в 442 р. до н. е., «Едіп-цар» — в 429—425 рр. до н. е. приблизно, «Філоктет» — у 409 р. до н. е. і «Едіп у Колоні» — уже по смерті 401 р. до н. е.

Першу перемогу в трагічних змаганнях Софокл здобув над Есхілом в 468 р. до н. е. своєю трилогією, до складу якої входила трагедія «Триптолем». Плутарх («Кімон», розд. 8) наводить розповідь про присудження перемоги Софоклові; у цьому змаганні брав участь афінський полководець Кімон і десять стратегів. У подальших змаганнях Софокл 20 разів був на першому місці і ні разу не був третім.

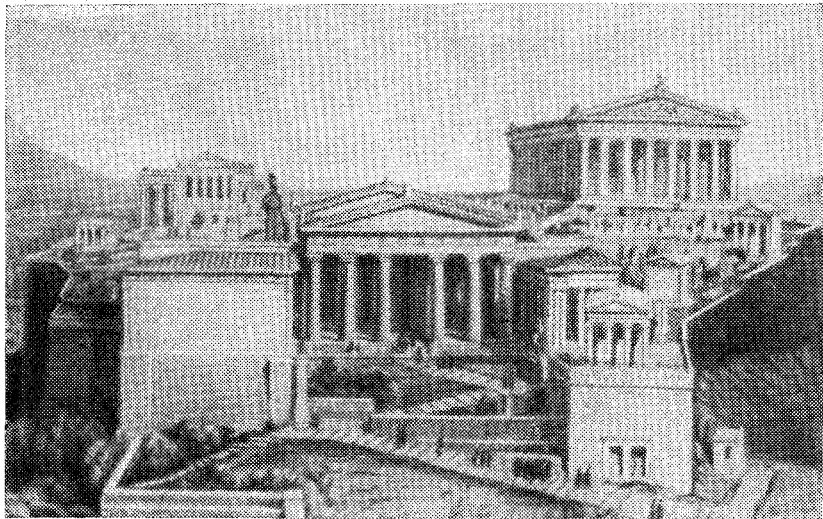
2. Ідейна основа трагедій. У боротьбі за єдність демократичних Афін Софокл обстоював традиційний уклад життя. Та сам він відчуває приреченість його, і тому суперечності між старими, звичними і новими, руйнівними віяннями дістають у його творах значення трагічного конфлікту. Поет шукає в релігії захисту від тих тенденцій, які загрожували зруйнувати старі підвалини афінської демократії. Хоча він і визнає волю дій людини, її розум, проте вважає, що людські можливості обмежені, що над людиною стоїть сила, яка прорікає людині якусь долю («Аякс», 1036; «Трахінянки», 1284; «Антигона», 1168; «Едіп-цар», 805).

Людина, на думку Софокла, не може знати, що їй готує прийдешній день. Вища божественна воля виявляється в мінливості та в несталості людського життя. За удачею йде невдача, за щастям — нещастя («Антигона», 1159—1163). Конфлікт між прагненнями людини і необхідністю дійсності приводить поета до визнання залежності від волі богів вільної розумної людини. Це лейтмотив трагедій Софокла («Едіп-цар», хор. 1161). Причина всіх бід — у зневажанні божественних законів («Аякс», 1129; «Антигона», 906), в яких, за Софоклом, виявляється вища справедливість.

Причина нещастя людини ще в зарозумілості, в тому, що в неї немає смирення перед богами. «Бути розважливим — це означає не ображати богів зухвалим словом, не спричиняти їхнього гніву гординею» («Аякс», 131). Соціальні джерела цієї зарозумілості, яка ставить людину над волею богів, Софокл вбачає в ученні софістів.

Софісти, або «учителі мудрості», не визнавали божественних неписаних законів, вони вміли красномовно довести будь-яку думку, «зробити слабку промову сильнішою». Протагор говорив, що жодна справа не буває сама собою ні поганою ні доброю, вона буває такою, якою її уявляють. Цей погляд на існуюче впливав з положення Протагора: людина — це «міра всіх речей». Учення софістів мало в Афінах чималий успіх. З погляду Софокла, який обстоював віру у всемогутню волю богів, це вчення було небезпечне скептицизмом і своїм мистецтвом сперечатися. Поет розвінчує «мудрість» тирана Креонта, який протидіє волі богів («Антигона»), і засуджує спритність Одиссея, для якого будь-які засоби придатні, щоб обдурити Філоктета («Філоктет»). Тільки цілковита покора волі богів веде до добробуту та розквіту країни («Філоктет», 108). З цього випливає, що релігія, на думку Софокла, повинна бути однією з основ держави. У благочестивих Афінах процвітає правосуддя і справедливість. Поет не визнає тиранії.

Як і Есхіл, Софокл — противник влади грошей, що розкладають основу полісу («Антигона», 302—308; «Едіп-цар», 512 і далі). Він хоче зміцнити підвалини демократичної держави, протестуючи проти зростаючого розшарування колективу афін-



Акрополь. Афіни. Реконструкція.

ських громадян («Аякс», 160). Антична общинна власність полісу розпадалася внаслідок розвитку приватної власності, що в свою чергу було пов'язано з зростанням грошових відносин. Софокл не міг зрозуміти об'єктивної необхідності розвитку дійсності, але разом з тим, будучи талановитим митцем, не міг не відобразити окремих її проявів. Його світогляд, обстоюючи гармонію особи та колективу, хоча й ґрунтується на покорі волі богів, проте пройнятий оптимізмом, бо «доля обирає для вирішення великих моральних завдань героїв, які уособлюють собою сили, на яких стоїть моральний світ»¹.

3. «Антигона». а) Зміст. Трагедія написана на міфологічний сюжет фіванського циклу. Вона не входила до складу трилогії, як це було в Есхіла, а становить цілком закінчений твір. В «Антигоні» Софокл показує суперечності між божественними законами і сваволею людини і ставить над усе неписані божественні закони.

Трагедія «Антигона» носить назву так за іменем головної дійової особи. Полінік, брат Антигони, дочки царя Едіпа, зрадив рідні Фіви і загинув у боротьбі зі своїм рідним братом Етеоклом, захисником батьківщини. Цар Креонт заборонив ховати зрадника і наказав віддати його тіло на поталу птахам і псам. Антигона, всупереч наказові, виконала релігійний обряд поховання. За це Креонт наказав замурувати Антигону в печері. Антигона, вірна своєму обов'язкові — виконанню священних за-

¹ Белинский В. Г. Полное собрание сочинений, т. 5, с. 54.

конів, не змирилася перед Креонтом. Вона вважає за краще смерть, ніж покору жорстокому цареві, і кінчила життя самогубством. Після цього жених Антігони, Креонтів син Гемон пронизав себе кинджалом, в одчай від загибелі сина позбавила себе життя і Креонтова дружина Еввідіка. Усі ці нещастя привели Креонта до визнання своєї нікчемності і до покори перед богами. «Непоборна могутність Рока,— говорить Софокл вустами хору, вона сильніша за золото, Арея, міцність просмолених морських кораблів».

б) Образи трагедії. Головна риса в характері Антігони — сила волі, рішучість, сміливість, яку вона виявляє у боротьбі з Креонтом за право поховати брата за встановленим обрядом. Вона шанує давній закон родового суспільства. У неї немає сумніву у правильності прийнятого рішення (454—462, 470, 471). Відчуваючи свою правоту, Антігона сміливо кидає виклик Креонтові:

Чи треба більшого тобі, ніж смерть моя?
Що ж час ти гаєш? Як із слів твоїх ніщо
Мені не до вподоби — та й не буде ввік.—
Отак і все моє не до смаку тобі¹.

(502—506)

Антігона свідомо йде назустріч смерті, але, як і кожній людині, їй гірко розставатися з життям, в якому так багато радощів для молодої дівчини. Вона жалкує не за тим, що сталося, а за своєю загубленою молодістю, за тим, що вона помирає, ніким не оплакана. Не бачити їй більше сонячного світла, не чути шлюбних пісень, не бути їй дружиною й матір'ю. Силою свого розуму і великого серця, яке вміло любити, а не ненавидіти, Антігона сама обрала свою долю, та ця доля була їй рокована згори. Ця могутність Рока зіткнула Антігону з Креонтом, правителем суворим і несхитним, що ставить свою волю над усе. Свої дії він софістично виправдовує інтересами держави. Він говорить, що в ім'я добробуту вітчизни не можна однаково шанувати її рятівника і ворога (191—218). До людей, що йдуть проти держави, Креонт ладен застосувати найжорстокіші закони (220—221). Будь-який опір своєму наказові Креонт розглядає як виступ антидержавний. Креонт визнає тільки цілковиту покору правителів навіть у тому разі, якщо він помиляється (678—679). Інші дійові особи: Ісмена — сестра Антігони, сторож, Гемон — син Креонта, жених Антігони — з'являються в трагедії епізодично, щоб відтінити основні риси головних дійових осіб. Слабкість, нерішучість Ісмени виступає контрастом силі, стійкості Антігони, а користолюбство та боягузтво сторожа — рішучості до самозабуття героїні. Другорядні образи як би доповнюють характеристики Антігони і Креонта і цим виконують необхідну функцію у композиції трагедії.

¹ Уривки з «Антігони» подано в перекладі Б. Тена.

в) Композиція і мова трагедії. Софокл буде трагедію відповідно до характерів основних персонажів. Уже з самого початку у діалозі з Ісменою виявляється рішучий характер Антігони, який вона, за словами хору, успадкувала від батька. Хоча в піснях хору часто згадується рокованість прокляття, що тяжіє над Едіповим родом, проте не воно лежить в основі розвитку дії. Рішучість і твердість Антігони у здійсненні своєї ідеї, у боротьбі з одновладцям Креонта пов'язані з цілеспрямованим розвитком дії, що відзначається великою напруженістю. З композиційного боку велике значення має допит Антігони Креонтом. Глядач уже підготовлений попереднім діалогом з Ісменою (у пролозі, 1—99) до тієї пристрасної переконаності в своїй правоті, яку виявляє Антігона в запереченнях Креонтові. З кожною реплікою Антігони посилюється дразливість Креонта, наростає напруженість дії. Погрожуючи Антігоні зламати її опір, Креонт вдається до образного порівняння:

...тверде
Залізо, гартом вогняним пропалене,
Розколотим і битим можна бачити,
Відомо нам, що коней гнів короткими
Вудилами приборкують...

(479—483)

Душевний стан дійових осіб відбивається на їхній мові. Короткі речення надають мові особливої жвавості і безпосередності:

Антігона. Ніяк не сором — шанувати родичів.

Креонт. Хіба не брат тобі і той, що пав за нас?

Антігона. Так, брат мій однокровний, одноматірний.

Креонт. А як, йому в безчестя, чтиш ти другого?

Антігона. На мене в цім небіжчик не поскаржиться.

(516—520)

Такою самою напруженістю і жвавістю викладу відзначається наступна за цією сутичкою сцена між Ісменою і Антігоною, яка то дорікає сестрі, то умовляє її діяти разом (536—561).

Поява Гемона, який засуджує свого батька і його політику (636—765), в ідейному плані має значення як висловлення політичних поглядів самого Софокла, а в композиційному — як протест, що остаточно виводить Креонта з себе:

Гемон. Коли б не батько, — я б назвав тебе лихим!

Креонт. По правді? Знай — клянусь оцим Олімпом я!

Що не безкарно ти мене ганьбитимеш.

(770—771)

І він наказує челяді привести Антігону, щоб стратити її на очах у нареченого.

Монолог Антігони перед стратою — найвищий ступінь напруження. Скарги Антігони, наведені в коммосі, викликають живу симпатію до героїчної дівчини, що не знає страху перед все-

сильним Креонтом, а порівняння своєї долі з долею Ніоби, дочки Тантала, перетвореної на скелю, посилює драматизм.

Після цієї сцени катастрофа близька. Хоча Креонт і заперечує запально Тіресієві, який пророкує загибель всій його сім'ї, він уже ладен змінити прийняте ним рішення про долю Антігони і поспішає виконати поради хору, та пізно... В загибелі сина і дружини Креонт вбачає свою провинку. Покора змінюється відчаєм, відчай — самознищенням. Цей гордий, який ще не так давно був цілковито певний у собі, цар знищений. «Я — ніщо» (1325), — вигукує він у повному відчаї.

Пісні хору пов'язані з ходом дії, але не відіграють великої ролі в її розвитку. Хор визнає правильність вчинків Антігони (848—851) і разом з тим чутливо прислухається до всього, що стосується безпеки і добробуту держави (119—123). В окремих випадках хор часто дивується хоробрості Антігони, боїться за неї, часом співчуває їй (807—811).

У загибелі Антігони хор вбачає відплату за батьківський гріх.

г) Соціально-політична спрямованість трагедії. У трагедії «Антігона» Софокл розкриває один з найглибших конфліктів сучасного йому суспільства, конфлікт між родовими неписаними законами і законами державними. Релігійні вірування, що сягають своїм корінням в глиб віків, в родову общину, наказували людині свято шанувати кривно споріднені зв'язки, дотримувати усіх обрядів щодо кривих родичів. З другого боку, будь-який громадянин полісу повинен був дотримувати закони державні, які часом різко суперечили традиційним сімейно-родовим нормам.

Креонт — прибічник неухильного дотримання законів державних, писаних. Антігона ж вище за ці закони ставить закони сімейно-родові, освячені релігійним авторитетом. Тому вона й ховає брата Полініка, хоча державний закон це й забороняє, бо Полінік зрадник батьківщини і не гідний честі бути похованим і оплаканим. Антігона ж ради брата, кривого родича, повинна зробити все, що належить за законами, встановленими богами, тобто повинна поховати його, дотримуючи всіх обрядів. Для чоловіка, за словами Антігони, вона не пішла б на порушення державного закону, бо чоловік — не кривий родич.

Креонт не зважає на традиційні родові закони і засуджує Антігону, що порушила державний закон, до смертної кари.

Софокл співчуває Антігоні і зображає її з великою теплотою. Великий трагик хотів сказати своєю трагедією, що для щастя громадян полісу необхідна єдність, гармонія між державними та сімейно-родовими законами. Проте оскільки класова держава часів Софокла була далека від його ідеалу, то Софокл не тільки співчуває Антігоні, а й зображає Креонта у вигляді деспота і тирана, наділеного, крім того, ще й рисами юридичного

формалізму, що софістично прикриває свою жорстокість словами про добробут держави. Засудження такого роду державного діяча відбивається наприкінці трагедії також і в каятті Креонта та в його самобичуванні.

4. «Едіп-цар». а) З м і с т. У трагедії «Едіп-цар» Софокл ставить одне з найважливіших питань свого часу — воля богів і вільний вияв людської волі.

Міфологія, що послужила материнським ґрунтом для античної поезії, особливо для трагедії, у кожного трагіка дістає своє тлумачення. Софокл використав міф про нещасного царя Едіпа з метою показу зіткнення волі богів і волі людини. Якщо в трагедії «Антигона» Софокл співає гімн людському розумові, то в трагедії «Едіп-цар» він піднімає людину на ще більшу висоту. Він показує силу характеру, прагнення людини скерувати життя за своїм бажанням. Нехай людина не може уникнути лиха, рокованого богами, та причина цього лиха — характер, що виявляється в діях, які ведуть до виконання волі богів. Вільний вияв людської волі і приреченість людини — ось у чому головна суперечність у трагедії «Едіп-цар».

У цій трагедії розповідається про долю Едіпа, сина фіванського царя Лая. Лаеві було проковано смерть від руки його власного сина. Він наказав проколоти ноги немовляті і кинути на горі Кіфероні. Проте раб, якому було доручено вбити маленького царевича, врятував дитя, і Едіп (що в перекладі з давньогрецької означає «з опухлими ногами») був вихований корінфським царем Полібом.

Уже будучи дорослим, Едіп дізнався від оракула, що він уб'є батька і жениться на матері; він пішов з Корінфа, вважаючи корінфських царя й царицю своїми батьками. По дорозі до Фів він зіткнувся з якимсь невідомим дідусем і, посварившись з ним, убив його: то був Лай. Едіпові вдалося визволити Фіви від страховиська Сфінкса. За це його було обрано царем Фів, і він оженився на Йокасті, вдові Лая, тобто на власній матері. Впродовж багатьох років Едіп жив серед заслуженої любові народу.

Та ось країну вразив мор. Оракул оголосив, що причина цього нещастя в тому, що серед громадян є вбивця, якого слід вигнати. Едіп усіма силами намагається знайти злочинця, не відаючи, що ним є він сам. Коли ж Едіпові стала відома істина, він осліпив себе, вважаючи, що це заслужена кара за вчинений злочин.

б) О б р а з и трагедії. Центральний образ трагедії цар Едіп. Народ звик бачити в ньому справедливого правителя. Жрець називає його найкращим серед мужів. Він врятував Фіви від страховиська, яке гнітило місто, він звеличив країну мудрим правлінням. Едіп відчуває свою відповідальність за долю людей, за батьківщину і ладен зробити все для припинення мору в країні. Думаючи лише про добробут держави, він тяжко

страждає, бачачи біди громадян. Рушійною силою його дій є бажання подати допомогу слабким, страждущим (13, 318). Едіп не деспот: він ладен вислухати пораду громадян і на їх прохання навіть припиняє сварку з Креонтом.

Він вважає себе посередником між богами і людьми і кілька разів називає себе помічником богів. Боги наказують, волю їхню втілює Едіп, а громадяни повинні виконувати накази. Навіть жрець у врятуванні Фів від страховиська вбачає дію богів, які обрали Едіпа знаряддям своєї волі. Проте знати волю богів Едіпові не дано, і, вірячи в прозорливість жерця, він звертається до пророка Тіресія.

Та варто було лише виникнути підозрі, що жрець приховує ім'я вбивці,— і в Едіпа відразу виникає думка, що Тіресій сам брав участь у злочині; повагу змінює гнів, якому Едіп так легко піддається. Йому нічого не варто назвати того, кого він зовсім недавно прикликав врятувати себе і Фіви, «негідним з негідних» і не заслужено лаяти його. Гнів охоплює його і в розмові з Креонтом.

Підозрюючи інтриги з боку Креонта, Едіп, вкрай роздратований, кидає образи: у нього нахабне обличчя, він убивця, явний розбійник. Це він затіяв безрозсудну справу — боротися за владу без грошей і приборчників.

Нестримний характер Едіпів був причиною вбивства старого на дорозі. Досить було візникові штовхнути Едіпа; як він, не тямлячи себе, вдарив його. Едіп уміє глибоко відчувати. Страждання в результаті вчиненого злочину страшніші за смерть. Він винен перед батьками, перед своїми дітьми, народженими в гріховному шлюбі. За цю провину, хоча й мимовільну, він сам себе жорстоко карає.

Важливо відзначити, що хоча боги сильні, але в усіх діях Едіп відповідно до свого характеру вільно виявляє свою волю, і нехай він гине, але морально торжествує його воля.

Едіпові батьки також намагалися уникнути пророкованої їм оракулом долі. З погляду людської моралі Йокаста, Едіпова мати, вчиняє злочин, погодившись віддати на смерть немовлятина. З погляду релігійного вона вчиняє злочин, виявляючи зневагу до пророкувань оракула. Той самий скептицизм вона виявляє, бажаючи відвернути Едіпа від похмурих думок, коли говорить, що не вірить у пророкування богів. За цю свою провину вона розплачується смертю.

Уявний суперник царя Едіпа — Креонт наділений Софоклом не такими рисами, як в «Антигоні». Креонт з трагедії «Едіп-цар» не прагне до абсолютної влади і вважає за краще завжди мати лише частку влади. Хор підтверджує справедливість його мови, і це дає підставу прийняти висловлювання Креонта, підкріплені мудрими сентенціями, за думку самого Софокла. Над усе він цінить дружбу, честь. У хвилину крайнього самоприниження Едіпового Креонт приходять до нього без зловтіхи в серці,

виявляє гуманне ставлення — відплату благородства і обіцяє покровительство Едіповим дочкам.

в) Розвиток дії та мова трагедії. Трагедія починається з пролога. Місто охопив мор: гинуть люди, скотина, посіви. Аполлон наказав вигнати або знищити вбивцю царя Лая. З самого початку трагедії Едіп вдається до пошуків цього вбивці, в цьому йому допомагає тлумач оракула жрець Тіресій. Тіресій ухиляється від вимоги назвати ім'я вбивці. Тільки коли Едіп звинувачує його самого в злочині, жрець змушений відкрити істину. У напруженому діалозі передається схвильованість, наростання гніву в Едіпа. Несхитний в усвідомленні своєї правоти, Тіресій пророкує майбутнє царя.

Загадкові афоризми: «Цей день народить і умертвить тебе», «Та твій успіх тобі на погибіль», антитеза «Бачиш нині світло, та бачитимеш морок» викликають тривогу в нещасного Едіпа. Стривожений і збентежений також і хор, що виступає в ролі громадян Фів. Він не знає, чи то погоджуватися зі словами жерця. Де ж убивця?

Напруження не спадає і в другій епісодії. Креонт обурений тяжкими звинуваченнями в інтригах, які кинув йому Едіп. Він далекий від прагнення до влади, з якою «завжди пов'язаний страх». Народною мудрістю віє від моральних сентенцій та антитез, що підтверджують його принципи: «Нам чесного лише час виявити. Досить дня, щоб підлого пізнати». Найвища напруженість діалога досягається короткими репліками, що складаються з двох-трьох слів.

Прихід Йокаста і її розповідь про Аполлонове пророкування і смерть Лая нібито від руки невідомого вбивці вносить сум'яття в душу нещасного царя. Гнів змінюється тривоگو.

У свою чергу Едіп розповідає історію свого життя до приходу в Фіви. Досі спогад про вбивство старого на дорозі не мучив його, бо він відповів на образ, завдану йому, царському синові. Та тепер виникає підозра, що він убив батька. Йокаста, бажаючи вселити бадьорість у збентежену Едіпову душу, виголошує богохульні промови. Під впливом хору вона схаменулась і вирішила звернутися до Аполлона з благанням звільнити всіх від нещастя. Як би в нагороду за віру в богів з'являється вісник з Корінфа з повідомленням про смерть царя Поліба і з запрошенням Едіпа на царство. Едіп боїться страшного злочину — він страшисться самої думки, що, повернувшись до Корінфа, він зійдеться з власною матір'ю. Тут же Едіп дізнається, що він нерідний син корінфського царя. Хто ж він? Замість пониження в приреченого Едіпа виникає зухвала думка. Він — син Долі, і «ніяка ганьба йому не страшна». Це — кульмінація дії.

Та чим вище зарозумілість, гордовитість і зухвалість, тим страшніше падіння. Настає страшна розв'язка: раб, який передав хлопчика корінфському пастухові, зізнається в тому, що він

зберіг дитині життя. Для Едіпа ясно: це він вчинив злочин, убивши батька і одружившись зі своєю матір'ю.

У діалозі четвертого епісодія, що з самого початку готує розв'язку, відчувається схвильованість, напруженість, яка досягає найвищої точки у викритті дій матері, що віддала сина на смерть.

Едіп сам виносить собі вирок і осліплює себе.

У заключній частині Едіпові належать три великі монологи. І в жодному з них немає того Едіпа, який з гордістю вважав себе рятівником батьківщини. Тепер це нещасний чоловік, що спокутує свою провину тяжкими муками.

Психологічно виправдане самогубство Йокасті: вона прирекла на смерть сина, син був батьком її дітей.

Трагедія завершується словами хору про мінливість людської долі та несталість щастя. Пісні хору, які часто висловлюють думку самого автора, тісно пов'язані з розвитком подій.

Мова трагедії, порівняння, метафори, сентенції, антитези, як і композиція твору,— все підпорядковано одній ідеї — викриттю злочину і покаранню за нього. Кожне нове положення, яким Едіп намагається довести свою невинність, веде до визнання провини самим героєм. Це посилює трагізм особи Едіпа.

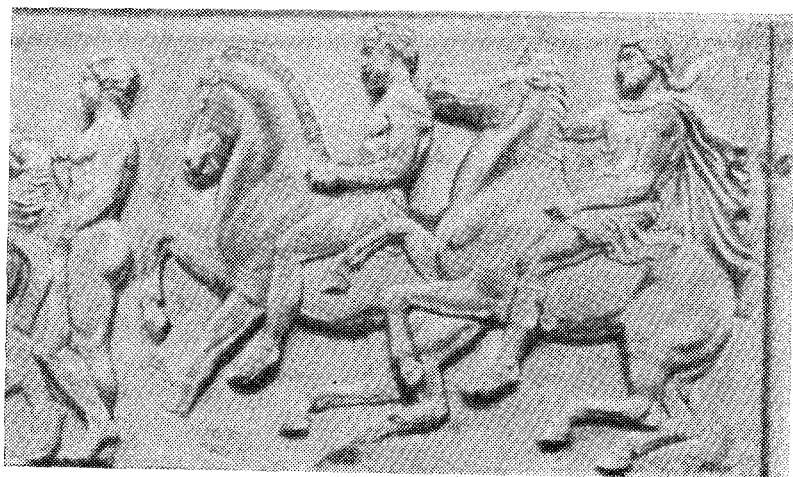
На підтвердження думки, що фабула в трагедії повинна становити перехід від щастя до нещастя — перехід не внаслідок злочину, а внаслідок великої помилки людини, швидше кращої, ніж гіршої, Арістотель в «Поетиці» наводить приклад Едіпа.

Розгортання подій, реалістично виправданих, наростання сумнівів та тривоги, перипетії, кульмінація дії, коли Едіп у своїй гордовитості занісся так високо, що вважає себе сином Долі, і потім розв'язка, не нав'язана надприродною силою, а як логічне завершення всіх переживань, тримають у напруженні глядача, який відчуває і страх і співчуття.

г) Політична і соціальна спрямованість трагедії. У своїх творах Софокл намагається відновити єдність суспільства й держави, відстояти таку державу, в якій не було б тиранії і цар здійснював би найтісніший зв'язок з народом. Образ такого царя він вбачає в Едіпі.

Ці ідеї йшли врозріз з Софокловим часом — адже він борець проти сил, що порушують полісні зв'язки. Зростання грошових відносин розкладало державу, згубно впливало на збереження давніших звичаїв. Поширювалось хабарництво, підкупи. Це й давало Едіпові підставу кинути Тіресієві несправедливі докори в користолюбстві (378—381).

Причина руйнування ранішої гармонії особи й колективу полягає ще й у зростаючому вільнодумстві, в зневазі до волі богів, у релігійному скептицизмі. Майже всі партії хору



Вершники. Фриз Парфенона. V ст. до н. е.

славлять Аполлона. Пісні хору сповнені скарг на порушення давнього благочестя, на зневагу до пророкувань оракулів.

Визнаючи божественну рокованість, проти якої безсила людина, Софокл в умовах відокремлення особи від колективу показав людину у вільному прагненні ухилитися від рокованого, боротися з ним.

Отже, трагедія «Едіп-цар» — не «трагедія рока», як вважали неогуманісти XVIII і XIX ст., протиставляючи її трагедії характерів, а трагедія, в якій хоча й визнається залежність людини від волі богів, але разом з тим визнається і вільний вияв людської волі, який здійснюється з необхідності і можливості.

5. «Едіп у Колоні». З міст. Без цієї трагедії, поставленої вже після смерті Софокла, важко було б зрозуміти ставлення Софокла до зла, вчиненого людиною від незнання. Життя сповнене всіляких змін, несподіванок, і людина діє, часто мимоволі творячи зло. За нього вона розплачується невинно.

Едіп, який сам себе засудив якнайсуворіше, виступає в трагедії «Едіп у Колоні» благодійником тієї країни, де йому судилося померти. Ця країна — батьківщина Софокла, Колон поблизу Афінів.

У супроводі Антігони Едіп з'являється у передмісті Афінів — Колоні. Він вигнаний своїми синами з рідної землі. Ісмена, друга дочка Едіпа, приносить звістку від оракула, що Едіпові судилося стати покровителем тієї країни, де настане його смерть. Про це знають Креонт та Едіпові сини, Полінік та Етеокл. Креонт і Полінік хочуть привести його в Фіви, та Едіп відмовляється повернутися і, гостинно прийнятий афінським царем Тезеєм, помираючи, стає покровителем Афінів.

Уславлення батьківщини та спокутування гріха стражданням — головна ідея твору. Вустами дійових осіб та хору Софокл співає гімн Колонові.

Образи трагедії. В центрі трагедії Едіп, але не той мудрий правитель, яким він виступає на початку трагедії «Едіп-цар», і не той зламаний нещастями чоловік, якого ми бачимо наприкінці трагедії.

У новій трагедії Едіп має силу, притаманну лише безсмертним. Роки і страждання виснажили його, та він сповнений усвідомлення своєї невинності і з впевненістю говорить, що в його злочині не було ні умислу, ні гріха (997—1010; 1021—1031). Він знає про призначену йому Аполлоном високу роль бути благодійником країни, де він дістане блаженний спокій.

Гнів ранішого Едіпа проривається щодо невдачного сина Полініка, з яким він відмовляється зустрічатися.

Антігона, співчуваючи стражданням рідних, ніжно дорікає батькові, умовляючи не платити злом за зло, пригадати, що сам він постраждав з вини батька й матері (1212—1215; 1219—1222). В Антігоні з трагедії «Едіп у Колоні» при всій її любові до близьких по крові більше ніжності і менше сильних почуттів, ніж в однойменній трагедії.

У змалюванні характеру Креонта поет знов повернувся до первісного трактування: Креонт у сцені з Едіпом виявляє уже знайомі нам з трагедії «Антігона» сваволу і деспотизм. Ці особливості його характеру підкреслюють правосуддя, людяність, справедливість Тезея, що уособлює владу, прямо протилежну сваволі у Фівах.

Головна художня особливість трагедії полягає в партіях хору, які славлять Софоклову батьківщину. Це справжній гімн Колонові. Природа сама — покровитель цього краю. Все прекрасне зосереджено тут. Ліричні пісні хору — кращі місця в трагедії.

Міфологічні образи Діоніса, муз та Афродіти, складні епітети надають особливої поетичної принадності віршам: «цвіте нарцис, напоений небесною рососою»; «шафран виблискує золотом», «листя з незліченними плодами» (676).

Особливістю композиції трагедії є деяка затримка дії в епізоді з Полініком. Епізод вводиться з метою показати, що й батько й син — обидва йдуть назустріч своїй долі, тільки батько — просвітлений стражданням, щоб принести благодіяння Афінам, а син, черствий егоїст, — щоб дістати заслужену відплату.

Сама Едіпова смерть незвична. Тільки одному Тезеєві відомо, як помер Едіп. Така розв'язка за своїм характером близька до «*deus ex machina*»¹, бо пов'язана з втручанням богів.

¹ «*Deus ex machina*» — «бог з машини». Пристосування для підняття в повітря і раптової появи божества. Прийом, що сприяв розв'язанню заплутаної драматичної ситуації.

Так само, як і в інших трагедіях, Софокл бачить в мінливій людській долі непевність у завтрашньому дні. Життєві бурі навівають поетові песимістичні думки. Хор в антистрофі стасима третього співає про те, що краще було б людині не народжуватись, як має скоро помирати, що заздрість, неспокої, різня та лайка скрізь її зустрічають.

Можливо, що події останніх років Софоклового життя спричинили такі похмурі думки. У словах хору є безперечний натяк на соціальну боротьбу, особливо якщо взяти до уваги участь трагіка в олігархічному перевороті. Ця пісня хору значною мірою може пояснити Софоклову тугу за своїм ідеалом — гармонійним поєднанням влади правителя і народу.

«Едіп у Колоні» викликав інтерес не тільки як твір, що розкриває політичні симпатії Софокла, а й як трагедія, в якій він повніше, ніж у трагедії «Едіп-цар», висловлює своє ставлення до страждальця Едіпа.

Стражданнями Едіп очищається від зла. Едіп, який сам засудив себе як тяжкого злочинця, що мимоволі осквернив сімейне вогнище, посмертно стає захисником Афін.

Глибоко люблячи батьківщину, Софокл міг відвести цю роль лише тій людині, в моральній устої якої безперечно вірив.

6. «Філоктет». У суспільстві дедалі дужче поглиблюється відокремлення особи від колективу. Дедалі дужче виявляється вільна воля людини. Питання про зіткнення інтересів особи та державних інтересів Софокл поставив в одній з останніх своїх трагедій «Філоктет».

а) Зміст. Одисей і Неоптолем, син Ахілла, прибувають на острів Лемнос, щоб змусити Філоктета, який має чудодійний лук і стріли Геракла, вирушити під Трою. Філоктет, учасник Троянської війни, укушений отруйною змією, був залишений Атрідами та Одисеем без їжі й одягу на пустельному острові. Потерпаючи від ран, він проводить там 10 років. Тим часом ахейці дізнаються від троянського пророка, що Троя буде взята лише за добровільної участі в війні Філоктета, у якого був Гераклів лук. Хитрістю і брехнею Одисей та Неоптолем хочуть змусити до цього Філоктета, і вони вже майже досягли мети, проте Неоптолем, якому бридка була ця брехня, відкриває істину, і Філоктет категорично відмовляється взяти участь у війні. З'являється тінь Геракла, і під впливом промови свого покровителя Філоктет готовий їхати, бо тоді Трою буде взято, а його зцілено.

б) Образ трагедії. Трагедію названо за ім'ям головної дійової особи — Філоктета. Софокл змальовує його характер у розвитку. На початку дії це самотня, усіма покинута людина, яка ще не втратила віри в людей. Він вірить Неоптолемовій брехні. Коли ж узнає правду і втрачає надію побачити батьківщину, батька, він лютішає. Для нього вже немає нічого святого (1200), особисте горе, усвідомлення віроломності людей

змушують його боротися тільки за своє життя. Після появи Геракла та обіцянки зцілити його й шанувати як кращого з мужів цей — раніше принижений — чоловік перетворюється і готовий виконати волю свого покровителя.

Образи Одиссея і Неоптолема дано в протиставленні і разом з тим у єдності. Їх об'єднує любов до батьківщини. Проте співчуття Софоклове на боці Неоптолема. Молодому героєві, прямому, щирому, бридка брехня, і він, спершу захоплений доказами Одиссея, потім розкаюється у вимушеному обмані і відкриває Філоктетові істину.

Традиційне трактування хитрого й розумного Одиссея поетом трохи змінено. Софокл подав цього давньогрецького героя здатним на інтриги, жертвою яких повинен стати довірливий Філоктет. В Одиссеєвій мові дослідники знаходять вплив учення ссфістів.

в) Художні особливості і спрямованість трагедії. У змалюванні характерів Філоктета і Неоптолема Софокл виявляє прийоми, властиві Евріпідові. Характери дійових осіб зображено автором у розвитку і суперечності. Переживання Філоктета суперечливі. І Неоптолем так само кілька разів змінює своє рішення. В результаті внутрішньої боротьби перемогла прямота і чесність Неоптолема. Внутрішній світ дійових осіб розкривається в живій мові, що відбиває всі відтінки почуттів. Для мови твору характерні в одному випадку вигуки, запитання, короткі визначення, а в другому — спокійний, величавий тон. Розв'язка також нагадує трагедії Евріпіда. Софокл підводить Філоктета до остаточного рішення не через роздуми та внутрішні переживання, а появою Гераклової тіні, що дає наказ своєму улюбленцю. Цей наказ дано відповідно до волі богів.

Основна ідея трагедії в тому, що не в задоволенні особистих інтересів людина дістає своє щастя, а в служінні батьківщині. Філоктет, що переніс усі злигодні долі далеко від рідної землі, знаходить своє щастя у боротьбі за неї. Якщо у протиставленні Одиссея та Неоптолема Софокл не розв'язує проблеми переважання особистих побуджень над державними інтересами, то в образі Філоктета він явно надає перевагу державним інтересам.

7. «Аякс», «Трахініянки», «Електра». Темою трагедії «Аякс» послужило присудження бойових лат Ахілла після його смерті не Аяксові, а Одиссеєві. У нападі безумства, насланого Афіною, Аякс уночі перерізав стадо худоби, думаючи, що це ахейське військо на чолі зі своїми вождями. Коли ж Аякс прийшов до тям, він, побоюючись глузування, покінчив життя самогубством. У суперечці з Агамемноном про поховальний обряд Одиссей переміг і запропонував Тевкрові, братові Аякса, свою допомогу — віддати останню шану померлому, як героєві, що доблесно бився під Троєю.

Трагедію побудовано на конфлікті між могутністю богів і залежністю від їхньої волі людини. Афіна наслала безумство на хороброго Аякса, бо він відмовився від допомоги богів і не досить поштиво говорив про Афину. З другого боку, у трагедії є й конфлікт між низькими і благородними побудженнями людини. Конфлікт розв'язується у суперечці Атрідів з Одиссеєм, в якій перемагають благородні почуття. Виявлення благородства Софокл вбачає у виконанні релігійного обряду над тілом Аякса, у високій оцінці його заслуг перед батьківщиною. Цьому протиставляються низькі побудження Атрідів. Можливо, що політичні події, сучасником яких був Софокл, вплинули на негативну характеристику у цьому творі Менелая — царя ворожої Афінам держави.

Поет закликає до загального єднання, але ці ідеали відходили вже в минуле. Так крах полісних зв'язків — одна з сторін дійсності Софоклового часу — посередньо відбився з трагедії «Аякс».

У трагедії «Трахініянки» Деяніра, Гераклова дружина, учиняє злочин з незнання. Бажаючи повернути любов свого чоловіка, вона вмокає Гераклів хітон у кров убитого ним кентавра Несса. Та цей дарунок виявляється смертельним, і Геракл помирає в страшних муках, а Деяніра кінчає життя самогубством.

Трагізм особи Деяніри підкреслюється зображенням її як лагідної, вірної, кохаючої дружини, яка вибачає чоловікові слабкості, як людини, що гуманно ставиться до своїх рабів. Почуття відповідальності за злочин, навіть вчинений з незнання, змушує її, як і Едіпа, добровільно засудити себе якнайжорстокіше. І в цій трагедії всі найкращі почуття розбиваються з-за мінливості долі, бо немає «завтра».

«Електра». Міф про Електру, дочку Агамемнона і Клітемнестри, послужив темою другої частини Есхілової трилогії «Орестея» і трагедій Софокла та Евріпіда з однаковою назвою «Електра». Проте кожен трагік, відповідно до свого світогляду, надає цьому давньому міфowi якісь певні риси. Убиваючи матір, Електра і Орест у трагедіях Есхіла та Софокла беззастережно виконують священну волю Аполлона, який захищає батьківські права.

Електра у Софокла менш схематична, ніж в Есхіла. Софокл змальовує пристрасну натуру, почуття якої бурхливо виявляються не лише в горі від чутки про загибель брата та в обуренні на матір, а й у радощах, коли вона бачить живого Ореста. Непримиренність Електри відтіняється цілковитим послухом її сестри Хрісофеміди. Сцену пізнання в Софокла виражено з більшою психологічною глибиною, ніж в Есхіла.

Орест у Софокла нещадний. Його роль обмежується виконанням вищої волі. Мовчазна участь Пілада — лише данина міфowi. У трагедії ж Есхіла Орест людяніший. Почувши мате-

рині благання, він вагається і запитує в Пілада: «Піладе, що робити?» (Есхіл, «Хоефори», 982).

У захисті релігії Аполлона і в покаранні злочину полягає ідея Софоклової трагедії «Електра». Про це свідчить не тільки фінал трагедії, а й багато партій хору.

Моральне виправдання поведінки Електри Софокл вбачає в тому, що вона виступила проти зла.

8. Творчість Софокла. У творчості Софокла є ряд суперечностей. Він проповідує традиційну релігію Аполлона, говорить про необхідність виконання божественних законів («Антигона») і разом з тим визнає вільний вияв волі людини («Едіп-цар»). Неповне розв'язання дістала проблема поєднання особистих прагнень та державних інтересів («Філоктет»).

Софокл виражає погляди афінської демократії епохи розквіту, а як талановитий митець він не може не заперечувати суттєвих виявів своєї переломної епохи краху демократичних ідеалів. Звідси в його творах увесь час чуються скарги на несталість життя, мінливість щастя. Ці скарги є лейтмотивом його трагедій.

Софокл, продовжувач Есхіла, вносить у трагедію ряд нововведень. Кожна трагедія становить закінчене ціле, оскільки поета цікавить доля окремої людини, а не цілого роду. Інтерес до особи потяг за собою введення в твір третього актора, а це давало змогу надати діалогові більшої жвавості, глибше розкрити характер дійової особи.

Герої у Софокла — сильні натури, які не знають, за винятком Неоптолема, вагаться. Вони дужче індивідуалізовані, ніж в Есхіла, і тому вони життєвіші. В описі героїв Софокл використовує прийом контрастового протиставлення, що дає змогу підкреслити головну рису їхнього характеру: героїчна Антигона і безвольна Ісмена, сильна Електра і нерішуча Хрісофеміда, гуманний Одиссей і деспотичні Атріди.

Софокла приваблюють благородні характери, що виражають ідеали афінської демократії. Він сам говорив, що створює людей такими, «якими вони мають бути» (Арістотель, «Поетика», 25).

Хор у Софокла, порівняно з Есхілом, не відіграє провідної ролі. Пісні хору виражають колективну думку громадян, що, як правило, збігається з думкою автора.

Давні греки знаходили в цих піснях «чарівну насолоду і велич», очевидно, підрозуміваючи ті художні засоби, якими Софокл так уміло користувався. Хорові партії посилювали емоційність, патетику трагедій і викликали в глядачів почуття страху та співчуття до героя, виявляючи те очищення, про яке говорив Арістотель.

Арістотель у «Поетиці» звертає особливу увагу на композиції Софоклових трагедій. Він підкреслює в ній пізнавання з перипетією — перехід від незнання до знання, пов'язаний з

поворотом до несподіваного. Цей прийом Софокл досить майстерно використовував.

Цілеспрямованість, напруженість дії приводить трагедію до логічної розв'язки «з необхідності». У всіх трагедіях, що дійшли до нас, за винятком однієї з останніх — «Філокетт», немає втручання богів — розв'язки, звичайної в Евріпіда. У IV ст. до н. е. трагедії Софокла увійшли в постійний репертуар Діонісій. На честь Софокла було поставлено пам'ятник в афінському театрі. Творчість Софокла має світове значення. Образи, створені великим трагіком, особливо образи Едіпа, Антігони, Електри, викликали інтерес у всі часи. Вони не втратили значення і в наші дні.

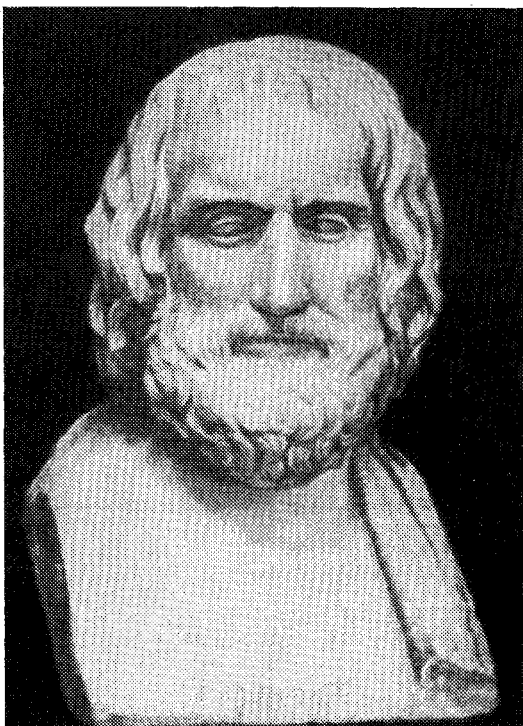
ХІІ. ЕВРІПІД

Евріпід (близько 480—406 р. до н. е.), один з найвидатніших драматургів світу, був молодшим сучасником Есхіла та Софокла. Він народився на острові Саламіні. Біографічні відомості про Евріпіда незначні і суперечливі. Арістофан у своїй комедії «Жінки на святі Фесмосфорій» говорить, що мати Евріпіда була торговкою зеленню, проте пізніший біограф Філохор заперечує це. Безперечно, що Евріпідова родина мала кошти, і тому майбутній трагік зміг здобути добру освіту: він учився у філософа Протагора і софіста Анаксагора, про це говорить римський письменник Авл Геллій («Аттичні ночі»). У 408 р. до н. е. Евріпід на запрошення царя Архелая переїхав до Македонії, де й помер.

1. Творчий шлях Евріпіда почався в умовах розквіту афінського полісу, проте більша частина його діяльності припадає вже на роки початку занепаду цієї рабовласницької республіки. Він був свідком тривалої і виснажливої для Афін Пелопоннеської війни, яка тривала з 431 р. по 404 р. до н. е. Ця війна була однаково загарбницькою як з боку Афін, так і з боку Спарти, проте все-таки слід відзначити різницю в політичних позиціях цих двох держав: Афіни як демократична рабовласницька держава у підкорені під час війни області вносили принципи рабовласницької демократії, а Спарта скрізь насаджувала олігархію.

Евріпід, на противагу Есхілові і Софоклові, не займав ніякої державної посади. Він своєю творчістю служив батьківщині. Написав Евріпід понад 90 трагедій, з яких до нас дійшло лише 17 (18-а трагедія «Рес» приписувалась Евріпідові помилково). Крім того, до нас дійшла одна сатирицька драма Евріпіда «Кіклоп» і збереглося багато фрагментів інших його трагедій.

Більшість Евріпідових трагедій доводиться датувати лише приблизно, бо немає точних даних про час їх постановки. Хронологічна послідовність його трагедій, які дійшли до нас, така:



«Алкеста» — 438 р., «Медея» — 431 р., «Геракліди» — близько 427 р., «Іпполіт» — 428 р., «Геракл», «Гекуба» і «Андромаха» — близько 423—421 рр., «Прохачки» — можливо, 416 р., «Іон», «Троянки» — 415 р., «Електра», «Іфігенія в Тавриді» — близько 413 р., «Гелена» — 412 р., «Фінікіянки» — 410—408 рр., «Орест» — 408 р., «Вакханки» і «Іфігенія в Авліді» поставлені уже після смерті Евріпіда.

Евріпід — передовий мислитель свого часу. Наприклад, він вважає, що спершу була загальна нерозчленована матеріальна маса, потім вона поділилась на ефір (небо) і землю, тоді-то й виникли рослини, звірі та люди (фр. 484)¹.

В Евріпіда критичне ставлення до міфології як основи народної давньогрецької релігії. Проводити принцип цілковитого заперечення богів трагик, ясна річ, не міг, бо тоді жодна його трагедія не побачила б світу. Він визнає якусь божественну сутність, що керує світом. Недарма комедіограф Арістофан, Евріпідів сучасник, який вважав цього трагика руйначем усіх народ-

¹ Фрагменти за виданням Nauck'a.

них традицій, зло насміхається над ним і в комедії «Жаби» говорить устами Діоніса, що в нього боги «нового роблива» (885—894).

Діоніс (до Евріпіда).

Ти на вівар теж ладан поклади.

Евріпід.

Гаразд!

Та тільки ж бо не цим богам молюся я.

Діоніс. А що? Своім? Нового роблива?

Евріпід. Еге ж!

Перекл. Б. Тена

Богів Евріпід зображає майже завжди з найнегативнішого боку, як би бажаючи переконати глядача, що треба критично ставитись до їхніх традиційних вірувань.

Так, у трагедії «Геракл» Зевса зображено лютим, здатним збезчестити чужу сім'ю. У цій самій трагедії лютою мстивою фурією зображено дружину Зевса, богиню Геру, яка завдає стільки лиха уславленому давньогрецькому героєві Гераклу тільки за те, що він позашлюбний син Зевса.

Жорстоким і віроломним зображає Евріпід бога Аполлона в трагедії «Орест». Саме Аполлон змусив Ореста вбити матір, а потім не вважав за потрібне захищати його від помсти Ерінії (це трактування різко відмінне від Есхілового у його трилогії «Орестея»).

Такою самою безсердечною і заздрісною, як Гера, зображено й богиню Афродіту в трагедії «Іпполіт». Вона заздрить Артеміді, яку так шанує прекрасний Іпполіт, а її, богиню кохання і краси, не визнає. З ненависті до юнака Афродіта пробуджує в серці його мачухи, цариці Федри, злочинну пристрасть до її пасинка, внаслідок чого гинуть обое — і Федра, і Іпполіт.

Критично зображаючи богів народної релігії, Евріпід висловлює думку, що такі образи — не що інше, як виплід фантазії поетів. Так, устами свого улюбленого героя Геракла він говорить: «Я все-таки не вірив і не вірю, щоб бог порушував закони, щоб на руках у бога були пута, щоб бог один був зверхнім над другим. Ні, божество само собі закон. Все це зухвала вигадка співців» («Геракл», 1342—1346).

Евріпід був пристрасним патріотом рідного міста, і він повсякчас підкреслював перевагу демократичних Афін над олігархічною Спартою. Не раз Евріпід зображав свій народ захисником слабких, невеличких держав. Так, використовуючи міф, він проводить цю ідею в трагедії «Геракліди». В ній зображено Гераклових дітей — Гераклідів, яких вигнав з рідного міста мікенський цар Еврісфей, і жодна держава, побоюючись військової сили Мікен, не дала притулку дітям, не вступилася за них. Тільки Афіни захищають скривджених, і афінський правитель Демфонт, висловлюючи волю свого народу, каже посланцеві мікенського царя, що намагався відтягти дітей від афінських вівтарів: «Коли мене що і хвилює, то це найвища міра — честь. Адже

коли дозволю я, щоб силою у храмі нам молитву обірвав якийсь то іноземець, то прощай афінська свобода! Кожен скаже: злякавшись, Аргосу — притулку я не дав. Гірше смерті так учинити» (242—250).

Афіняни здобувають перемогу над військом Еврісфея і повертають Гераклідам їхнє рідне місто. Наприкінці трагедії хор співає славу Афінам. Основну думку трагедії висловлює один з поселян, кажучи: «Не вперше стояти афінській землі за правду і за нещасних» (330).

Патріотична і трагедія Евріпіда «Прохачки». В ній зображено родичів воїнів, які загинули під стінами Фів під час братовбивчої війни між Етеоклом і Полініком. Фіванці не дозволяють сім'ям загиблих забрати трупи для поховання. Тоді родичі загиблих воїнів звертаються за допомогою до Афін.

Розмова між афінським царем Тезеем і Адрастом, посланцем від родичів загиблих воїнів, є уславленням демократичних Афін, які зображаються захисником слабких і пригночених. Хор співає: «Ти всім покровитель, хто скривджений був де безчесно» (380—381).

У цьому самому діалозі устами Тезея засуджуються загарбницькі війни, які затіюють правителі з-за своїх корисливих інтересів. Тезей говорить Адрастові: «Ті слави хочуть, інші роздувають вогонь війни і громадян бентежать, ті лізуть в полководці, ті в начальство, щоб норів показати, а тим нажива мила. Ніхто біди народної не бачить» (233—237).

Ненависть афінян до Спарти Евріпід відобразив у трагедіях «Андромаха» і «Орест». У першій з цих трагедій він зображає жорстокого Менелая і не менш жорстоких його дружину Гелену та дочку Герміону, які, віроломно порушивши своє слово, не зупиняються перед тим, щоб убити дитину Андромахи, народжену нею від Ахіллового сина Неоптолема, якому після падіння Трої її було віддано в наложниці. Андромаха посилає на голову спартанцям прокляття, які, звичайно, виражали ненависть самого автора та його сучасників до Спарти, винуватиці страждань їхньої батьківщини. «О ти, народе, світу ненависний і гордий Спартою своєю!» (445—446). «Не варті щастя ви, спартанці, рікою кров ллете і на наживу хтиві, з словами на устах не тими, що на серці. О, хай би зовсім не було б вас в світі...» (449—453).

Пелей, Ахіллів батько, також проклинає бундючних і жорстоких спартанців: «...Коли б не слава твоєї сили, Спарто,— то й зовсім була б останньою ти в світі» (726—729).

Ці антиспартанські тенденції трагедії «Андромаха» зустрічали жвавий відгук у душі афінських громадян: усім була відома жорстокість спартанців до полонених і до поневолених ілотів.

Антиспартанські тенденції наводить Евріпід і в трагедії «Орест». Він і тут зображає спартанців жорстокими, підступними людьми. Так, батько Клітемнестри Тіндар вимагає страти

Ореста за вбивство ним матері, хоча Орест говорить, що вчинив він цей злочин за наказом бога Аполлона. Бридкий у своїй підлоті та в боягузтві Менелай. Орест нагадує йому про свого батька Агамемнона, який як брат прийшов на допомогу Менелаєві, поїхав зі своїм військом під Трою заради врятування Гелени і ціною великих жертв врятував її, повернув Менелаєві втрачене щастя. Нагадуючи про батька, Орест просить Менелая допомогти тепер йому, синові Агамемнона, проте Менелай відповідає, що він не має сили для боротьби з аргосцями і може діяти лише хитрістю. Тоді Орест з гіркою зауважує: «Ти як цар ніщо, а серцем боягуз нікчемний, і друзів, кинувши в біді, сам утікаєш».

До Евріпідових трагедій з антиспартанськими тенденціями близько стоять трагедії, в яких автор проводить свої антивоєнні погляди. Він засуджує загарбницькі війни. До таких трагедій слід віднести трагедію «Гекуба», поставлену близько 423 р. до н. е., і трагедію «Троянки», поставлену в 415 р. до н. е.

У трагедії «Гекуба» зображено страждання Пріамової сім'ї, яку разом з іншими полоненими після падіння Трої ахейці везуть до Греції. Дочку Гекуби Поліксену приносять в жертву на честь загиблого Ахілла; її єдиного, що лишився живим, сина Полідора вбиває фракійський цар Поліместор, до якого послали дитя, щоб вберегти його від жахів війни. Гекуба принижено просила Одиссея, щоб він допоміг їй врятувати дочку, але той був невблаганний. Евріпід змальовує Поліксену гордою дівчиною, яка не хоче принижуватись перед переможцями-греками і гордо йде на смерть: «Чого ж мені чекати від моїх панів майбутніх. Дикун якийсь, мене купивши, змусить зерно молоти чи мести підлогу... А день mine важкий і ложе раб, куплений для мене, осквернить...» (358—365). «Важким життя нам стане, коли краси немає в нім» (378).

Поліксена помирає, не принижуючись перед ворогами. Вона й до матері звертається: «О рідна... Заспокойся... Не треба їх благать» (408).

Як великий знавець людської душі, Евріпід навдивовижу тонко зображає останні хвилини життя Поліксени. Вона гордо йде на смерть, але помирати у розквіті сил так тяжко, і вона, обійнявшись з матір'ю, посилає поклін Касандрі, що стала наложницею Агамемнона, і маленькому братикові Полідору, одісланому у Фракію.

Поліксена помирає як героїня, і Евріпід з великим співчуттям зображає її передсмертні хвилини. Останніми були її слова: «Ви, Аргосу сини, що місто мое зруйнували! Своєю волею я помираю. Нехай ніхто не тримає мене... Та дайте померти вільною, богами заклиною, як і жила я вільна. Бо зійти рабинею до тіней царів сором» (545—552).

Трагедія «Гекуба» вся пронизана антивоєнними тенденціями, в ній відображені безмірні страждання переможених, ні в

чому не повинних жінок, матерів і дітей. Евріпід співчуває троянкам, він навіть показує велич духу деяких з них, наприклад Поліксени, яка вважає за краще померти, ніж жити в рабстві. Ця трагедія за своїм настроєм песимістична, автор як би хоче сказати, що життя людське важке, скрізь панує несправедливість, насильство, влада золота,— такий закон життя і такі останні слова трагедії: «невблаганна необхідність».

До трагедії «Гекуба» дуже близька трагедія «Троянки», близька за своїми антивоєнними тенденціями і навіть за сюжетом. В цій трагедії також зображено страждання полонених троянок, серед яких і жінки сім'ї царя Пріама.

Ця трагедія, як і трагедія «Гекуба», змальовує війну греків з троянцями всупереч звичному міфологічному трактуванню. Тут не оспівуються подвиги ахейців, навпаки, їх зображено жорстокими людьми, які нелюдяно поводяться з полоненими троянцями. Евріпід з усією гуманністю великого митця показав троянців, які, на його думку, ведуть цілком справедливую війну, захищаючи свою батьківщину. Грекам не треба було йти війною проти Трої з-за розпутної Гелени, яка сама кинулася в обійми Парісові, захоплена його красою і казковими багатствами східної країни. Уся трагедія «Троянки» по суті присвячена зображенню страшних поневірянь троянських жінок та їхніх дітей після падіння Трої. Посланець від греків-переможців повідомляє Пріамовій сім'ї, що цариця дружина Гекуба буде рабинею Одисея, її старша дочка Касандра стане наложницею Агамемнона, молодшу дочку Поліксену принесуть в жертву на могилі Ахілла, дружину Гектора Андромаху віддадуть в наложниці Ахілловому сину Неоптолему.

У Андромахи віднімають її маля — сина Гектора, хоча вона благає залишити їй сина, бо дитя ні в чому не винне перед греками. Переможці вбивають дитя, скинувши його зі стіни, і труп приносять збожеволілій від страждань його бабусі, Гекубі.

У цій трагедії Евріпід висловив гнівний протест проти загарбницьких війн і закликав до миру.

У багатьох трагедіях, де проводиться ідея патріотизму, Евріпід зображає героїв, які жертвують життям заради батьківщини. Так, у трагедії «Геракліди» Гераклова дочка, юна Макарія, жертвує собою, щоб врятувати рідне місто і своїх братів та сестер.

У трагедії «Фінікійки» (поставлена в період між 410—408 рр. до н. е.) жертвує своїм життям заради перемоги батьківщини над ворогами син Креонта, юнак Менекей. Батько умовляє сина не йти на такий подвиг, а поїхати куди-небудь далеко, за межі батьківщини. Менекей прикидається, що згоден з батьковою волею, проте в душі він уже твердо вирішив віддати життя для врятування своєї батьківщини. Перед смертю юнак говорить: «Погодившись немовби, тривогу батька я розвіяв і далі вже таїтися не буду...— Тікай,— мені він каже,—

місто кинь напризволяще.— Такий би вчинок старому, може б, і простили, простили б батька, але сина, що вітчизну у час тяжкий покинув, проклянуть. А зрадників вітчизна не прощає. Доволі... Життя я віддаю своє» (991—998).

Евріпід важко переживав увесь плин Пелопоннеської війни, злигодні і воєнні поразки своїх співгромадян. Він бачив, що принципи демократичної полісної системи рушаються, що до керма влади над державою стають привілейовані соціальні групи, багаті, грошові ділки, власники землеволодінь та підприємств.

Тому Евріпід у своїх трагедіях з такою пристрасною обстоєю принципи афінської демократії і таврує тиранію. Основою афінської демократії він вважав середні соціальні групи, тобто дрібних вільних трудівників, селян і ремісників.

У трагедії «Прохачки» головний її герой Тезей, рупор погляду самого Евріпіда, каже: «Три роди громадян є: одні багаті і непотрібні, завжди всього їм мало, а другі бідні, все життя в нестатках, страшні вони, їх заїдає заздрість. І влучно дошкуляють багачам. Дурні слова їх завжди баламутять. Рід третій — серединний, держав основа й охорона закону в них...» (238—246).

Такий самий погляд згодом висловить і Арістотель («Політика», VI, 9).

Вільних дрібних трудівників Евріпід зображав з глибоким співчуттям, особливо трудівників землі. Так, у трагедії «Електра» зображено старого хлібороба, за якого цариця Клітемнестра видає заміж свою дочку, щоб приборати її з палацу, бо вона боїться помсти від дочки за вбитого батька. Добрий і чесний хлібороб зрозумів задум підступної Клітемнестри; він вважає свій шлюб фіктивним, береже честь Електри і ставиться до неї як до дочки. Селянин працьовитий, він говорить: «Хто ледачий, нехай хоч з уст його не сходять молитви, а хліба не збере».

Такий самий образ чесного хлібороба, охоронця демократичних принципів Афін, зображено в трагедії «Орест». Тільки він один виступив на захист Ореста на народних зборах, вимагаючи милості до цього юнака, оскільки вбивство Клітемнестри той учинив за наказом бога Аполлона. Ось як характеризує Евріпід цього громадянина, любого його серцю: «Свою він землю обробляє — на таких тепер держава держиться. І розумом не бідний, як є нагода часом в словесному двобої позмагатись. В житті він — без докору муж» (920—924).

Трагедії Евріпіда слід поділити на дві групи: з одного боку, трагедії в повному розумінні цього слова, а з другого — драматичні твори, які ніяк не можна віднести до трагедії. Це швидше соціально-побутові драми, бо в них зображено звичайних людей, а не героїв, видатних своїми думками, своїми ділами; крім того, в ці твори внесено комічний елемент, чого зовсім не припускала класична антична трагедія, в них благополучна роз-

в'язка, а це також суперечить канонам трагічного жанру. До таких творів слід віднести такі драми, як «Алкеста» і «Гелена».

2. «Алкеста». «Алкесту» було поставлено в 438 р. до н. е.; серед Евріпідових творів, що дійшли до нас, це найдавніший. У ньому зображено фессалійського царя Адмета, якому боги обіцяли, що його життя може продовжитись, якщо хтось добровільно погодиться померти за нього. Коли Адмет тяжко захворів і йому загрожувала смерть, то ніхто з близьких, навіть старі батьки, не захотіли померти за нього, і лише молода його дружина, красуня Алкеста, погодилася на таку жертву.

Евріпід з великою майстерністю зображає останні хвилини життя Алкести. Її прощання з чоловіком, дітьми, рабами. Вона перед смертю марить, і драматург це чудово передає уривчастими, короткими фразами: «...Аїд уже близько... Ніч мороком очі покрила. Дітей, дітей...» (269—271). Чоловікові вона говорить: «О, збережи для них мій дім. І мачуху до сиріт не приводь, щоб в заздрості дітей моїх не кривдила вона» (305—309).

Це зворушливий образ. Алкеста любить життя, і їй важко помирати. Поетично, лірично передає Евріпід прощання Алкести не тільки з сім'єю, а й з довколишнім світом.

Чоловік Алкести Адмет зображений звичайною середньою людиною: він непоганий сім'янин, любить дружину й дітей, добре ставиться до друзів, гостинний господар, проте егоїст і понад усе на світі любить себе. Адмет проклинає себе за те, що приймає жертву дружини, що припускає, щоб вона померла за нього. Адмет у страшному горі, проте все-таки для нього його життя найдорожче, він нездатний на самопожертву, на подвиг.

У п'єсі є сцена, про яку можна сказати, що справді від трагічного до комічного один крок. Це та сцена, коли батько Адмета Ферет приносить покривало і хоче ним покрити тіло померлої. Адмет обурений поведінкою батька, який не захотів пожертвувати своїм уже загасаючим життям, щоб врятувати єдиного сина, він дорікає батькові за це, а батько в свою чергу лає сина за те, що той сподівався на самопожертву з боку батьків. Ферет каже: «Я породив і виховав тебе, щоб батьків дім тобі віддати, а не на те, життям щоб викупать тебе у смерті, звичаю батьківського я такого щось не пригадаю» (680—685). «Сам любиш ти життя, а батькові чому ж не визнаеш на нього право?» (691 і далі).

Старий дорікає синові за те, що він живе по суті за рахунок дружини, яка заради нього віддала своє молоде життя. Ця лайка двох егоїстів і комічна і гірка. Евріпід дуже яскраво передає її короткими звичайними влучними фразами:

Адмет (вказуючи на труп Алкести).
Оце твоя вина, старий
Ферет.
Чи замість мене її ховають?

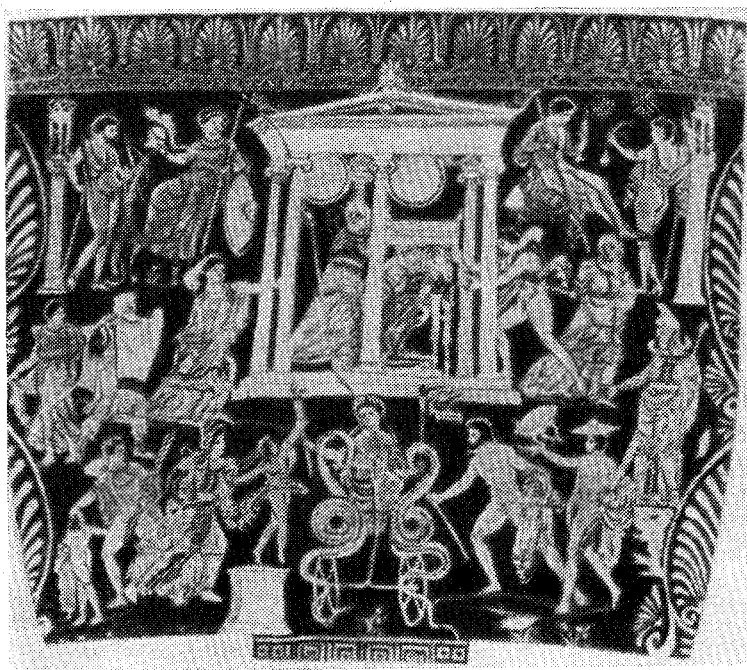
Адмет
 Стривай, тобі я також знадоблюсь.
 Ферет
 Жінок міняй частіш, цілішим будеш.
 Адмет
 Тобі ж і сором. Нащо себе беріг?
 Ферет
 О, світоц цей богів такий чудовий.
 Адмет
 І муж оце? Ганьба серед мужів...
 Ферет
 Я став би посміховиськом, вмираючи за тебе.
 Адмет
 Помреш і ти, тільки помреш безславно.
 Ферет
 А мертвому неслава та байдужа.
 Адмет
 Такий старий... І хоч би сором мав.

(717—727)

Адмет і Ферет — це звичайнісінькі люди, які вони є. Недарма й Арістотель відзначав, що Софокл зображає людей такими, якими вони повинні бути, а Евріпід — такими, які вони є («Поетика», 25).

Так само й Геракла драматург зображає не в ореолі подвигів, а звичайною доброю людиною, що відчуває насолоду від життя, здатна на глибоке почуття дружби. Евріпід розповідає, як Геракл дорогою до Фракії заходить до Адмета і той, не бажаючи опечалити друга, не говорить йому про смерть дружини, а влаштовує частування у віддаленій кімнаті палацу. Геракл напивається, голосно співає пісень, і така поведінка обурює раба, який прислужував йому і якого дуже вразила смерть Алкести. Геракл нічого не розуміє і виголошує цілу промову, в якій розкриває своє житейське кредо, що жити, мовляв, треба для веселощів, для любові, для насолод. Проте, коли Геракл дізнається від раба, що померла Алкеста, то він заради свого друга спускається в Аїд, відбиває в демона смерті Алкесту і повертає її ошалілому від радості Адмету.

3. Драми «Гелена» та «Іон». До цього жанру соціально- побутових драм слід віднести й Евріпідову п'єсу «Гелена», поставлену в 412 р. до н. е. У цьому творі використано маловідомий міф про те, що Паріс вивіз з собою в Трою не Гелену, а лише її привид, а справжня Гелена з волі Гери опинилася в Єгипті у царя Протея. Син цього царя Феоклімен хоче женитися на Гелені, але вона відмовляє, бажаючи залишитись вірною своєму чоловікові. Після падіння Трої Менелай з Геленою-привидом вирушає на кораблі додому, буря розбила його корабель, проте Менелай з кількома товаришами та привидом Гелени врятувався, діставшись берега Єгипта. Тут він випадково зустрічається біля воріт зі справжньою Геленою, яка придумує хитрий план втечі. Вона говорить Феокліменові, що стане його дружиною, тільки просить однієї милості — дозволити їй за



Сцена з «Медей». III ст. до н. е.

грецьким звичаєм провести в морі поховальний обряд на честь загиблого Менелая. Цар дає їй човна, веслярів, і ось Гелена в траурному одязі сідає в човен, сіли туди й веслярі, серед яких був і Менелай з товаришами, переодягнені в єгипетський одяг. Коли човен був уже далеко від берега, Менелай та його товариші перебили веслярів-єгиптян, повикидали їх за борт і з піднятими вітрилами рушили до берегів Еллади.

Перед нами знов-таки не класична давньогрецька трагедія, а побутова драма з благополучним кінцем, з перипетіями пригодницького характеру, з ідеєю уславлення вірної подружньої любові. Гелена цієї драми зовсім не схожа на Гелену, зображену в трагедіях «Андромаха», «Троянки» і «Орест», де вона постає перед нами як розпутна красуня, що зраджує своєму чоловікові і кидається в обійми красеневі Парісу. Далекий цей образ і від гомерівського образу красуні Гелени, силоміць вивезеної Парісом до Трої, що томитися далеко від батьківщини, але не робить нічого, щоб повернутися в рідну сім'ю.

У плані соціально-побутової драми створив Евріпід і п'єсу «Іон». В ній зображено Аполлонового сина Іона, якого народила Креуса, жертва цього бога. Щоб приховати свою ганьбу, Креуса

підкидає дитину в храм. Згодом вона виходить заміж за афінського царя Ксуфа і випадково, завдяки тому що збереглися пелюшки, в яких колись було підкинута дитя, знаходить свого сина, тепер уже юнака. Сюжет про підкинута дитя згодом, в епоху еллінізму, стане найпопулярнішим серед давньогрецьких комедіографів, які взагалі вважали, що вони «вийшли з Евріпідових драм», оскільки і за ідейним змістом, зображенням характеру, за композицією елліністичні комедії, безперечно, дуже близькі до соціально-побутових драм Евріпіда.

Проте серед творів цього видатного драматурга, зрозуміло, значно більше таких, які справді є трагедіями в повному розумінні цього слова.

4. «Медея». Один з найвидатніших творів Евріпіда — трагедія «Медея», поставлена на афінській сцені в 438 р. до н. е. У цій трагедії зображено дочку колхідського царя Медею, яка покохала Язона, одного з аргонавтів, що прибули до Колхиди за золотим руном.

Медея заради коханого чоловіка залишила сім'ю, батьківщину, допомогла йому заволодіти золотим руном і разом з ним прибула до Греції. Вона палко кохає Язона, вона уже мати двох дітей. Раптом Медея дізнається, що Язон хоче покинути її і одружитися з царівною, спадкоємицею корінфського престолу. Йй це особливо важко, бо вона «варварка», живе на чужині, де в неї немає ні рідних, ні друзів. Медею обурюють чоловікові докази, який намагається переконати її, що на цей шлюб з царівною він іде заради своїх маленьких синів, які успадкують від нього царство. Ображена в своєму почутті жінка розуміє, що рушійною силою вчинків її чоловіка є прагнення до багатства, до влади.

Медея хоче помститися Язонові, який безжально розтопав її життя. Вона вирішує вбити дітей, заради майбутнього щастя яких Язон нібито вступає в цей новий шлюб. Медея зводить зі світу і суперницю, посилаючи їй через своїх дітей отруєне вбрання.

Медея, всупереч нормам полісної етики, іде на злочин. Вона вважає, що людина може вчинити так, як їй диктують її особисті прагнення, її пристрасті. Це свого роду відбиття в життєвській практиці софістичної теорії, що «людина — це міра всіх речей», теорії, яку Евріпід, безперечно, засуджував.

Проте як глибокий психолог Евріпід не міг не розуміти бурю терзань в душі Медеї, коли вона задумала вбити своїх дітей. В ній борються два почуття: ревність і любов до дітей, пристрасть і почуття обов'язку перед дітьми. Ревність підказує їй рішення — убити дітей і цим помститися чоловікові, любов до дітей змушує її відкинути жажливе рішення і прийняти інший план — тікати з Корінфа разом з дітьми. Ця болісна боротьба між обов'язком і пристрастю, з величезною майстерністю передана Евріпідом, — кульмінаційна точка всього ходу трагедії.

Медея пестить своїх дітей. Вона вирішила залишити їх живими, а самій піти у вигнання:

■ розлуці я

Тягнутиму тяжке й скорботнее життя.
Зростаючи ж десь інде, бачить вже мене
Очима милими не зможете повік.
Ой горе, горечко!.. Дивитись... Нащо ж так...
І ясно посміхатися?.. востанне вже!.. (1036—1044) ¹.

І ці слова, що мимоволі вирвалися в неї «востанне вже», виражають її друге, жахливе рішення — вбити дітей, рішення, яке дозріло уже в тайниках її душі. Медея з жахом тут же говорить собі:

Ой! Що ж це я роблю?..
А серце так мое
І похолоне, стрівши їх зір ясний (1045—1047).

§ Медея, розчулена виглядом своїх дітей, як би намагається посилити цей настрій і мотивувати свою відмову від жахливого рішення, продиктованого шаленою ревністю:

Ні, я не можу! Згиньте, згиньте, навсіні,
Страшні думки! Дітей з собою я візьму.
Чи ж варто це, щоб муки батькові завдати,
Подвійну ж муку гіршу самій терпіть?
Ні, ні, не треба... Згиньте, згиньте всі думки.
Забудь про них! (1048—1050).

Проте ревність та ображена гордість знову тут-таки беруть гору над материнським почуттям, і Медея зі злістю говорить:

Про все забудь? А вороги?
Вже глузуватимуть... безкарно всі вони.
Ні, ні, зробіть... Я не піддамся почуттям
Слабим... (1051—1055).

І через хвилину перед нами знову мати, яка саму себе переко­нує відкинути геть те жахливе рішення:

О серце, серце! не роби цього, облиш усе.
Мое ти безталанне, пожалій дітей...
Ще хай на втіху житимуть мою (1056—1058).

І знову тут-таки болісна невідступна думка, що треба помститися чоловікові, знову буря ревності і остаточне рішення убити дітей...

...Ні, я заприсягаюсь силами всіма
Підземними, що бідолашних цих дітей
Моїх я ворогам своїм не залишу!.. (1060—1063).

¹ Уривки з «Медеї» подано в перекладі Ф. Самоненка.

Нещасна мати востаннє з неймовірною мукою пестить своїх дітей, але розуміє, що своє рішення вбити їх вона виконає:

О милі ручки, губоньки і зір яский,
Хорообрі обличчя, благородство в них,
Щасливі будьте, але там. Що тут було,—
Все батько відібрав... Солодкеє якє
Дихання ваше, ніжний молодості квіт!..
Ідїть, ідїть!.. Не можу більш дивитися
На вас, від горя тяжкого не маю сил,
І знаю вже, яким шляхом простую я,—
Тож гнів, цей лютий мститель, тягне так мене,
Що неспроможна подолати я його... (1074—1080).

Евріпід у трагедії «Медєя» розкриває душу людини, що терзається від внутрішньої боротьби між обов'язком і почуттям. Він показав цей болісний конфлікт і, не прикрашаючи дійсності, приходиться до висновку, що, на жаль, пристрасть часто бере гору над обов'язком.

5. «Іпполіт». За ідеєю, за своєю динамікою і за характером основної героїні до трагедії «Медєя» дуже близька трагедія «Іпполіт», поставлена в 428 р. до н. е. У цій трагедії зображено молоду афінську царицю, дружину Тезєя Федру, що палко покохала свого пасинка Іпполіта. Вона розуміє, що її обов'язок бути вірною дружиною і чесною матір'ю, проте не може вирвати із свого серця злочинне почуття до свого пасинка. Годувальниця випитує у Федри її таємницю і повідомляє Іпполітові про кохання Федри до нього. Юнак в гніві таврує свою мачуху і посилає прокльони на голову усім жінкам світу, вважаючи їх причиною будь-якого зла і розпусти в світі.

Федра, ображена незаслуженими звинуваченнями Іпполіта, кінчає життя самогубством. Проте, щоб оберегти своє ім'я від ганьби, а також честь своїх дітей, вона залишає чоловікові листа, в якому звинувачує Іпполіта у посяганні на її честь. Тезєй, прочитавши листа, проклинає сина, і той незабаром гине. Бог Посейдон, виконуючи волю Тезєя, посилає страхітливий бика, від якого з жахом понесли коні юнака, і Іпполіт розбивається об скелі. Богиня Артеміда розкриває перед Тезєєм таємницю його дружини.

У цій трагедії, як і в трагедії «Медєя», Евріпід майстерно розкриває психологію розтерзаній душі Федри, яка зневажає себе за це почуття до пасинка, але разом з тим тільки й думає про свого коханого, тільки й мріє про зустріч та близькість з ним.

І за композицією обидві трагедії схожі: в обох них пролог пояснює причину конфлікту, далі одразу виводяться героїні в бурі їхніх пристрастей, в лещатах болісного конфлікту між обов'язком та почуттям, і на цьому високому напруженні йде вся трагедія, реалістично розкриваючи тайники душевного життя своїх героїнь. Проте розв'язка обох цих трагедій відбувається, за міфом, через втручання богів: Медєю рятує її дід, бог Ге-

ліос, і вона з трупами вбитих дітей відлітає на його колісниці. До Тезея прибуває богиня Артеміда і повідомляє йому, що син його ні в чому не винен, що на нього Федра звела наклеп. Такі кінцівки, де вузол конфлікту розв'язується за допомогою богів, часом суперечать усьому розвитку трагедій, реалістичному трактуванню їх. Такий прийом в практиці античного театру називали «*deus ex machina*» — «бог з машини».

6. Трактування міфа в Евріпіда. Евріпід у своїх трагедіях часто «ламає» міф, так що від міфа залишаються по суті тільки імена героїв та кінцівки творів. Великий трагік створював яскраві образи, відбиваючи в них думки та почуття своїх сучасників, розкриваючи через ці образи і в цих образах актуальні питання свого часу. Міфологія для Евріпіда — це вже не той «материнський ґрунт», на якому виросла більш рання давньогрецька література, це просто канва, по якій він «мережить» візерунки, малює картини під кутом зору свого світогляду. Він, якщо можна так сказати, осучаснює міф. І в цьому велика відмінність Евріпіда від Есхіла і від Софокла. Відмінність у художній системі драматургів особливо помітна, якщо порівняти трагедію Евріпіда «Електра» з однойменною трагедією Софокла і з трагедією Есхіла «Хоефори», яка є другою частиною його трилогії «Орестея». Сюжет усіх цих творів один — вбивство Клітемнестри її дітьми Орестом та Електрою як помста за вбитого матір'ю батька.

В Есхіла обоє вони, Орест і Електра, усі цілковито під владою релігійних принципів. Вони виконують наказ бога Аполлона вбити матір за те, що вона вбила їхнього батька, свого чоловіка, главу родини і держави, порушивши цим пріоритет батьківства.

В Есхіла ще велика повага до міфа, у нього боги великою мірою вершать долю людей.

У Софокла Електра й Орест — так само поборники законів, даних богами. В Евріпіда ж вони просто нещасні діти, кинуті матір'ю заради коханця Егісфа. Бажаючи зміцнити його становище, Клітемнестра навмисно віддає Електру заміж за старого убогого хлібороба, щоб не мати від дочки претендентів на престол. Орест і Електра вбивають матір за те, що вона позбавила їх радості життя, позбавила їх батька. Усе трактування убивства Орестом та Електрою їхньої матері в Евріпіда розкрито набагато життєвіше, психологічно набагато глибше.

У трагедії «Електра» Евріпід засуджує ті прийоми, за допомогою яких в Есхіла та Софокла Електра влізнає свого брата. Там упізнавання відбувається за допомогою пасма Орестового волосся, яке він зрізав і поклав на батькову могилу. В упізнаванні відіграє роль і слід його ніг біля цієї могили. В Евріпіда ж, коли Орестів доглядач пропонує Електрі прикинути знайдене на могилі пасмо волосся до свого, вона, висловлюючи думки самого автора, сміється над такою його пропозицією: «А пасмо це?

Хіба волосся царевича, що виріс у палестрі, і ніжний випещений локон дівочих кіс лишитись схожими могли?» (526—530).

Коли ж старий пропонує Електрі порівняти слід на землі біля батькової могили зі слідом її ноги, то дівчина знову, кепкуючи з нього, говорить: «Невже у брата і сестри нога однакова повинна бути?» (536—537).

Старий питає Електру, що, можливо, вона впізнає брата по одягу, який сама шила і в якому Орест колись пішов на чужину. Евріпід насміхається над цим прийомом упізнавання, вкладаючи в уста Електри такі саркастичні заперечення: «...Адже тоді дитям була я: і хламиду цю невже брат одягає і тепер? Чи, може, одяг виростає з нами?» (541—544).

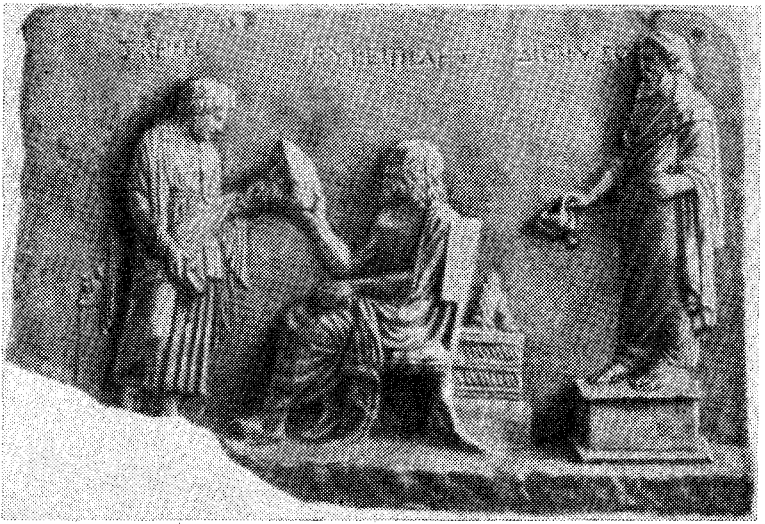
Життєвіше, психологічно правильніше, ніж в Есхіла, зображає Евріпід і сцени вбивства Орестом своєї матері. Він без вагань, навіть із зловтіхою убиває її коханця Егісфа, як винуватця усіх страждань їхньої сім'ї, проте убити матір йому і страшно і боляче. В Есхіла показано лише момент Орестових вагань перед убивством матері, Евріпід же зображає страшні муки сина, який не може підняти руки на матір, а коли Електра докоряє йому в малодушності, то він, закривши обличчя плащем, щоб не бачити матері, пронизує її мечем...

Після вбивства Ореста терзають докори сумління. У трагедії «Орест», яку було поставлено в 408 р. до н. е. і яка розкриває той самий сюжет, що й трагедія «Електра», тільки трохи розширюючи його, хворий Орест на запитання до нього: «Яка хвороба мучає тебе?» — прямо відповідає: «Її і в злочинців звуть совістю».

В Есхіла у трилогії «Орестея» зображено, як Ерінії, страшні богині, захисниці материнського права, переслідують Ореста. В Евріпіда ж у трагедії «Орест» цього юнака зображено хворою людиною, якого мучають припадки, і після вбивства у маренні йому здається, що довкола нього Ерінії, які хочуть убити його.

Останніми Евріпідовими трагедіями були трагедії «Вакханки» та «Іфігенія в Авліді», обидві вони були поставлені на святі міських Діонісій у 406 р. до н. е. уже після смерті автора. За трагедію «Іфігенія в Авліді» Евріпідові було присуджено першу премію.

7. «Іфігенія в Авліді». «Іфігенія в Авліді» справді одна з найкращих Евріпідових трагедій. В ній зображено, як ахейське військо уже готове вирушити на кораблях з Авліди на Трою, чекає попутного вітру, якого ніяк не може діждатися. Щоб був попутний вітер і греки допливли до Трої, треба принести в жертву богині Артеміді старшу дочку Агамемнона Іфігенію. Батько викликає її разом з матір'ю під приводом весілля дівчини з Ахіллом, але богиня Артеміда рятує Іфігенію і незримо для всіх довколишніх під час жертвоприношення переносить її в свій храм на Тавриді.



Евріпід і Сkena оглядають маски. Мармур. IV ст. до н. е.

Якщо в Евріпідових трагедіях «Гекуба», «Андромаха», «Троянки», «Електра» та «Орест» похід греків на Трою зображено як загарбницьку війну, мета якої — знищити Трою і забрати Гелену, дружину Менелая, то в трагедії «Іфігенія в Авліді» війну греків з троянцями висвітлено з гомерівських позицій, тобто як війну за честь Еллади. Таке трактування дано в зв'язку з основним завданням трагедії — показати, як людина стає героєм, патріотом. Люди, які жертвують собою заради батьківщини, не раз зображалися в трагедіях Евріпіда: Макарія в трагедії «Геракліди», Менелай в трагедії «Фінікіянки», Праксітея у трагедії «Ерехтей» (дійшов лише фрагмент), — але в тих трагедіях такі образи не були основними, а в трагедії «Іфігенія в Авліді» образ патріота зображено на весь зріст, на всю його глибину, показано усю красу його душевного світу.

Центральний персонаж цієї трагедії — Іфігенія, що жертвує життям заради батьківщини. Її показано в оточенні людей, які болісно переживають конфлікт між обов'язком і особистим щастям. Так, Агамемнон повинен пожертвувати дочкою заради щастя Еллади, проте він не наважується на це. Потім після довгих болісних мук все-таки посилає дружині листа, щоб вона привезла Іфігенію в Авліді, оскільки нібито Ахілл посватався до дівчини. Незабаром Агамемнон приходить до висновку, що він не зможе пожертвувати дочкою, і пише дружині другого листа, що приїжджати з Іфігенією не треба, бо весілля, мовляв, відкладається. Цього листа перехопив Менелай; він дорікає Агамемнонові за егоїзм, за брак любові до батьківщини.

Тим часом Клітемнестра, одержавши першого листа від чоловіка, приїздить з Іфігенією до Авліди. Агамемнон тяжко переживає під час зустрічі з дочкою, але в нього уже перемагає почуття обов'язку, і він усвідомлює, що повинен пожертвувати особистим щастям заради щастя батьківщини. Він знає, що і все військо розуміє невідворотність цієї жертви. Агамемнон твердо говорить Іфігенії, що її життя потрібне батьківщині, що треба померти за її честь.

На противагу Агамемнонові, Клітемнестра зовсім інакше розв'язує питання про обов'язок та особисте щастя. Вона не хоче жертвувати дочкою заради блага батьківщини і дбає лише за щастя своєї сім'ї.

Ахілл з обуренням дізнається, що Агамемнон свідомо збрехав у листі до своєї дружини про його нібито сватання до їхньої дочки, проте йому все-таки шкода, що дівчина повинна стати жертвою богині Артеміді, і він пропонує їй свою допомогу. Проте Іфігенія уже вирішила віддати життя батьківщині і відмовляється скористатися його пропозицією. Ахілл вражений благородством душі дівчини, її героїзмом, і в його серці зароджується любов до Іфігенії. Через деякий час він уже умовляє її відмовитися від самопожертви, бо особисте щастя він ставить вище від обов'язків перед батьківщиною.

Таким чином, людей в оточенні Іфігенії подано автором у конфлікті між обов'язком та особистим щастям. Основну роль у розв'язанні цього конфлікту відіграє сама Іфігенія. Її образ розкрив автор з високим пафосом і любов'ю, і великою заслугою Евріпіда є те, що цей образ не статичний, як більшість образів античних трагедій; його подано у розвитку, в русі. На початку трагедії перед нами просто мила дівчина, щаслива від усвідомлення своєї молодості, сповнена радості від майбутнього шлюбу зі славним героєм Еллади Ахіллом. Вона рада зустрічі зі своїм батьком, але відчуває, що батько чимось стривожений. Скоро вона дізнається, що її привезли до Авліди не для шлюбу з Ахіллом, а для жертви богині Артеміді і що ця жертва потрібна батьківщині. Проте дівчина і не думає про щастя батьківщини, вона не хоче приносити свого життя на вівтар вітчизни, вона хоче жити, просто жити. І вона благає батька не занапастати її: «адже дивитися на світ так радісно, спускатися ж в підземний світ так страшно — пожалій» (1218 і далі). Іфігенія нагадує батькові дні свого дитинства, коли вона, лащачись, обійяла на старість берегти його: «Все в пам'яті я бережу, всі ті слова. А ти забув і хочеш мене вбити» (1230 і далі).

Іфігенія просить навіть свого маленького братика Ореста стати на коліна і благати батька пожаліти її, Іфігенію. Потім вона з одчаєм вигукує: «Що ж іще я можу тут сказати — для смертного утіха бачить сонце, а під землею так страшно. О нерозумний, хто смерті прагне. Краще непримітно жити, аніж померти в ореолі слави» (1248—1252).

Далі Евріпід показує обурення війська, яке рветься вирушити під Трою і вимагає, щоб Іфігенію було принесено в жертву, бо не буде попутного вітру і не допливти тоді до ворога. І ось, бачачи воїнів, які рвуться в бій за честь вітчизни, які готові віддати за неї своє життя, Іфігенія поступово усвідомлює, що їй не можна ставити своє щастя над щастям батьківщини, що вона мусить віддати своє життя для перемоги над ворогом. Навіть коли Ахілл говорить їй про свою любов і пропонує таємно виїхати з ним, вона твердо заявляє про свою готовність померти за честь вітчизни.

Так під впливом воїнів-патріотів Іфігенія з наївної життерадісної дівчини виростає в героїню. Евріпід у цій трагедії показує, що люди не народжуються героями, а стають ними.

Борис Полевой пише про те, як йому пощастило бути на виставі трагедії Евріпіда «Іфігенія в Авліді» в Епідавському театрі, що зберігся від часу античності. «Адже це майже казка — бачити Евріпіда там, де його дивились його сучасники, в тому самому театрі, під тими самими зорями, у супроводі тої самої музики. Але поступово ми почали розуміти, що не велична сивина давнього театру і не тільки майстерне виконання, а й чималою мірою і сама патріотична тема давньої п'єси викликає такий живий і безпосередній відгук серед глядачів» («Литературная газета», 1957, 21 липня).

Евріпід у своїх трагедіях поставив і з прогресивних позицій розв'язав ряд актуальних питань свого часу — питання про обов'язок та особисте щастя, про роль держави та її законів. Він протестував проти загарбницьких війн, критикував релігійні традиції, проводив ідею гуманного ставлення до людей. У його трагедіях зображено людей великого почуття, людей, які часом творять і злочини. І Евріпід як глибокий психолог розкриває надлам душі в таких людей, їхні болісні переживання, — недарма Арістотель вважав його найтрагічнішим поетом («Поетика», 13).

Евріпід — великий майстер побудови перипетії трагедій. Трагедія у нього завжди причиново умотивована, життєво виправдана. Мова трагедій проста, виразна. Хор у його трагедіях уже не відіграє великої ролі, він співає чудові ліричні пісні, але в розв'язанні конфлікту участі не бере.

Евріпіда до кінця не зрозуміли сучасники, оскільки його досить сміливі погляди на природу, суспільство, релігію здавалися надто незвичними для ідеології тодішнього суспільства.

Цього трагіка високо оцінили в епоху еллінізму, коли особливою популярності зажили його соціально-побутові драми, які, безперечно, справили величезний вплив на побутові комедії Менандра та інших елліністичних письменників.

Високо ставили Евріпіда і в римському суспільстві. Уже в III ст. до н. е. перший римський просвітитель Лівій Андронік познайомив своїх сучасників з трагедіями великого давньо-

грецького драматурга. Сам за походженням грек, він намагався перенести на римську сцену давньогрецькі трагедії, і серед них насамперед Евріпідові.

Видатний римський поет Енній (239—169 рр. до н. е.) створював свої трагедії, творчо використовуючи досягнення Евріпіда в театральній діяльності. З 20 відомих нам найменувань п'єс Еннія 12 веде початок від трагедій цього давньогрецького драматурга. Серед них і трагедії «Іфігенія в Авліді» та «Медея», від якої дійшов пролог і кілька віршів.

Трагедії Евріпіда пропагував і римський драматург Акцій (170 — близько 85 рр. до н. е.).

Видатний філософ і поет Риму I ст. н. е. Сенека створював трагедії нового типу, орієнтуючись, однак, на Евріпідові сюжети.

Французькі класицисти Корнель, Расін створювали трагедії на Евріпідові сюжети, але вони намагалися в міфологічних образах відбити сучасне їм французьке життя. За глибиною розкриття душевних страждань людини, за силою зображених у трагедіях конфліктів найближче до Евріпіда стоїть Расін.

В. Г. Белінський назвав Евріпіда «найромантичнішим поетом Давньої Греції»¹.

ХІІІ. ПОХОДЖЕННЯ І РОЗВИТОК КОМЕДІЇ ДО АРІСТОФАНА

1. Джерела комедії. Давньогрецька комедія постає в VI ст. до н. е. з таких чотирьох елементів: а) бурхливі і веселі побутові сценки пародійного та карикатурного характеру (особливо поширені серед дорійців); б) драматизовані пісні викривального характеру у селян, які ходили на свята Діоніса в місто висміювати тамтешніх жителів; в) оргіастично-жертвний культ Діоніса; г) пісні на честь богів плодючості та родючості на Діонісових святах.

У результаті поєднання цих чотирьох елементів виникають веселі святкові походи та сцени карнавального типу, сповнені балаганного перевдягання, дотепів і навіть непристойностей з піснями, танками, масками різних тварин (козлів, коней, ведмедів, птахів, півнів), любовними пригодами та бенкетуванням. Саме слово «комедія» походить від слів «комос», тобто «святково-веселий натовп», «гулянка» (чи, за іншим поясненням, від слів «соте» — село та «оде» пісня).

2. Соціально-історичне значення комедії. Ці безбережні ігри переряджених вільних землевласників набули досить гострого соціально-політичного значення у боротьбі проти багатіючих міських підприємців, що тягли країну до нових завоювань, до

¹ Белінский В. Г. Полное собрание сочинений, т. 7, с. 154.

морської експансії і розорили дрібного вільного виробника. Давня аттична комедія була дуже гострим драматичним памфлетом проти верховод, демократії та софістів і проповіддю старовинних землевласницьких та хліборобських ідеалів.

Класична комедія розвивалася під помітним впливом зростаючого антагонізму між вільними приватними дрібними землевласниками та виробниками (як селянством, так і консервативною аристократією, з одного боку, а з другого — міською торгово-промисловою та вояцькою демократією, що виросла в середині V ст. до н. е., після греко-перських війн).

3. Ставлення комедії до старовинного жертвовного ритуалу і до трагедії. Від культу Діоніса — в карикатурній і пародійній формі — в комедію перейшло досить багато суттєвих рис: а) хор, що був колись невід'ємним елементом ритуалу; б) агон (суперечка) двох напівхоріїв (по 12 чоловік), який набув тепер нового змісту (наприклад, боротьба старої і нової моралі у «Хмарах» Аристофана, воєнних та антивоєнних поглядів у його ж «Ахарнянах») замість споконвічно діонісівської теми про боротьбу старого і нового божества; в) парабаса (рух хору в бік глядачів і звертання до них від імені поета, як залишок неповної абстрагованості мистецтва і театральної ілюзії від чисто життєвого значення старовинного ритуалу); г) багате маскування («Хмари», «Оси», «Птахи»), що замінило старі ритуальні маски; д) бомолох, «блазень біля віттаря» (як правило, простак-селянин) і осміювана ним юрба «базік», різних торговців, лікарів, шарлатанів, яких він навіть б'є, — аналогія жерця і народу; е) бенкет, любовні пригоди (з великою волею дій і слів), весілля і похід зі смолоскипами — аналогія старого жертвовного оргіазму.

У трагічному переживанні основну роль відіграють, за Аристотелем, страх і співчуття до героїв, а також те очищення, яке відчуває глядач, відкинувши усі дріб'язки побуту і залучившись до суворих і високих законів життя. Комедія ж потішає безболісним сміхом з приводу героїв, які страждають фіктивно і про загибель яких навіть не стоїть питання. Проте обидва жанри все-таки пов'язані в основному з культом Діоніса. Трагедія і комедія дуже рано почали втрачати свій релігійний і ритуальний зміст і перетворюватися на художнє зображення найактуальніших ідей рабовласницького полісу, так що від попереднього ритуалу в них залишалась тільки ледь помітна схема, про яку вже забули й самі греки у V ст. до н. е. Зародившись на селі, комедія від самого свого початку перебувала в різкому антагонізмі з міською культурою, так що її демократичність була пов'язана з сільськими робітниками та власниками, і вона нічого не мала спільного з промисловою та торговельною демократією міста.

4. Мегари. Є не зовсім чіткі дані про Мегари, де нібито уже на початку VI ст. до н. е. існувала примітивна комедія, яка

складалася, мабуть, з невеличких жартівливих сенок. Цей мегарський фарс близько 580—570 рр. до н. е. переніс до Аттики Сусаріон.

5. Сіцилія. У Сіцилії розвинувся так званий мім, тобто жартівливе відтворення в народних сценках повсякденного життя, з вихилася та смішною жестикуляцією, який, очевидно, і ліг в основу сіцилійської комедії.

Цей народний мім послужив ґрунтом для пізнішого літературного міму, представниками якого були в V ст. до н. е. в Сіцилії Софрон і Ксенарх, які створювали, очевидно, невеличкі дотепні сценки-діалоги у прозі, ще без розвинутої драматичної ситуації. Про характер Софронових мімів (у нього були «чоловічі» і «жіночі» міми) можна судити з уривків і назв побутового характеру, що збереглися до наших днів («Рибалка», «Старі», «Жінки притягають місяць», «Чаклунка», «Штопальниці» і т. д.), з ідилії Феокрита «Сіракузянки», що була наслідуванням одного з Софронових мімів, і з захоплених відгуків Платона, який сам наслідував Софрона у своїх діалогах.

Відомий сіцилійський комік Епіхарм (нар. 520—500 рр. до н. е.) ввів у комедію фабулу, тобто перетворив її на розвинуту драматичну побудову, причому він використовував фабули як побутові (наприклад, «Надія», від якої зберігся фрагмент про парасита), так і міфологічні («Весілля Геби», «Бусіріс» з карикатурою на Геракла): «Насамперед якби ти побачив, як він їсть, ти б помер: горлянка в нього гуде, щелепи скриплять, зуби стукотять, кутні зуби тріщать, носом він шипить, а вуха ходять ходором».

Є відомості про піфагорійську філософію Епіхарма, яку, проте, дуже важко поєднати з його практикою комедіографа.

6. Аттика. а) Тільки в Аттиці комедія досягла повного розквіту, хоча, за свідченням Арістотеля, про це сперечалися мегарці і сіцилійці. Тут вона, не без впливу трагедії, набула цілком розвинутої фабули і структури, одержала різні характерні маски, певне число акторів. І нарешті, тут було встановлено (в середині V ст. до н. е.) змагання на Діонісовому святі ленеї (наприкінці грецької зими, січень) трьох комічних авторів, причому хорегія¹ провадилася так само, як і в трагедіях. Раніше комічний хор набирався більш-менш випадково, з добровільців. Комедія попала і на Діонісії, міські та сільські. Ця легалізація зміцнила комедію і надала їй офіційного характеру, хоча уряд не раз видавав обмежувальні закони щодо комічних авторів та введених ними героїв.

б) Постановка комедії у цілому мало відрізнялася від трагедії, проте вона була набагато різноманітнішою внаслідок широти та безбережності самого жанру. Хор був більшим від трагічного (24 чоловіки). Був він досить рухливим, жести-

¹ Хорегія — підготовка хору до виступу.

кулював, вистрибував, бурхливо й несамовито танцював, хоча бували рухи й спокійні — залежно від змісту п'єси. Акторів було не менше трьох, в надзвичайно строкатих костюмах з гіперболізованими частинами тіла і з масками-кариатурами на відомих громадських діячів. У хоревтів костюми були ритуальні, ряджевого характеру (під коней, птахів), у акторів яскраво смугасті, зелено-жовтогарячі та червоно-жовті зі смугастими довгими штаньми, величезним черевом, горбом або задом. Комічна маска мала величезний рот, величезний, але голий лоб, сплюснутий ніс, вибалушені очі. Декорації не мінялись, проте ніякої єдності дії та місця не було, так що той самий майданчик позначав різні місця.

в) Структура комедії дещо відрізнялася від структури трагедії. Спершу, як і в трагедії: 1) *пролог* (роз'яснення змісту та сенсу комедії) і 2) *парод* (перший виступ хору з лірико-драматичною піснею або декламацією). Далі, на відміну від трагедії, 3) *агон*, або змагання між дійовими особами, серед яких переможець висловлює те, що згодом проповідує комедія, потім 4) *парабаса* (звертання хору до публіки), 5) ряд невеличких сцен, де епізодії і стасими чергуються за типом трагедії, нарешті, 6) *ексод* (заклучна пісня хору).

Більша частина комедії поділялася на метрично відповідні одна одній пісні, а саме — *оді* (пісні) відповідала *антода* (пісня у відповідь), *епірремі* (приказка, слово керівника одного напівхору) — *антиепіррема* (приказка у відповідь другого напівхору).

Повна парабаса (зустрічається тільки в ранніх комедіях Арістофана) складається з семи частин: комматій (короткий хор), анапести (ніби промови корифея хору) і пніг («задуха», довга частина, що вимовляється скоромовкою), ода, епіррема, антода, антиепіррема. Згодом парабаса скорочується і сходить нанівець. Крім неї, були й інші дрібніші хорові інтермедії.

г) Загальний стиль давньої аттичної комедії — жвавий, легкий, дотепний, весь час новий і новий, сповнений усіляких несподіванок балаган, містить у собі, окрім звеселяльних завдань, дуже вперту антиміську тенденцію, чому комедія ця не є ні комедією моралі, ні комедією інтриги, а комедією суспільно-політичних ідей, втілюваних у певному карикатурно-сатиричному образі (хмари, осі, птахи тощо), що є вихідним для всієї комедії. Для неї характерне неймовірне нагромадження різної дрібної бутафорії, постійна клоунада, яскравість та строкатість костюмів, наявність грубого, базарного жаргону, пересипаного лайками та нецензурними виразами. Все це не заважало давній комедії бути класичною.

Найвідомішими серед доарістофанівських аттичних коміків були Хіонід, Магнет, Кратін і Ферекрат. Про перших двох майже нічого не відомо (про блискучу славу їх і про занепад Магнетової майстерності повідомляє Арістофан у «Вершниках»,

ззначаючи також, що він і по-пташиному порхав, і бджолою дзиччав, і веселою жабою кумкав). Фрагменти від Кратіна (розквіт творчості припадає на 450—423 рр. до н. е.) свідчать про досить гостру сатиру на Перікла (зате вихваляється Солон), на софістів і на все міське демократичне суспільство з його іноземними нововведеннями, розкішшю, розманіженістю. Значення Кратіна в комедії давні порівнювали зі значенням Есхіла в трагедії. Арістофан порівнює Кратіна (як той і сам себе) з бурхливим потоком. Давні критики звинувачували його в грубуватості, а його дошкульність порівнювали з Архілоховою. Про Кратіна Арістотель каже, що він перший з афінських коміків склав ямби (тобто пряму й особисту сатиру) і перейшов до розробки діалогу та міфів. Характерні мрії Кратіна про земний рай у комедії «Дикі звірі», як і надії Ферекрата знайти щастя серед сучасних йому дикунів у комедії «Дикі».

XIV. АРІСТОФАН

1. Твори. З 40 (приблизно) комедій Арістофана (близько 450—384 рр. до н. е.) збереглося 11, які у зв'язку з тодішньою соціально-історичною епохою поділяються на три періоди.

а) Перший період (427—421 рр. до н. е., тобто перший етап Пелопоннеської війни, до Нікієвого миру) — яскраво політичний, зі строгим дотриманням обрядово-хорового стилю. Сюди належать «А х а р н я н и» (425 р.), де простий селянин, впавши у відчай від війни, сам для себе укладає мир і насолоджується мирним життям; «В е р ш н и к и» (424 р.) — сатира на тодішнього демократичного лідера Клеона; «Х м а р и» (423 р.) — про боржника, що заплутався в боргах і виправив свої справи навчанням у софістів, до яких причислено й Сократа; «О с и» (422 р.) — де старий сутяжник зрештою повертається до нормального й веселого життя; «М и р» (421 р.) — про винороба, який їде верхи жуком на Олімп, силоміць стягує звідти богиню миру і приводить у свою хату; сюди ж належать «П'я н и ц і» (427 р.) і «В а в і л о н я н и» (426 р.), які не дійшли до нас.

б) Другий період (414—405 рр. до н. е.). Від 421 до 414 р. до н. е. ми не маємо ніяких відомостей. Цей період уже не настільки яскраво політичний. Тематика швидше просто суспільно-сатирична, комедія містить сатиру на поетів і театр, у зв'язку з політичними вимогами і розчаруванням та опортунізмом. Сюди входять: «П т а х и» (414 р.) — зображено двох афінців, яким набридло міське життя, і вони влаштовують разом з птахами місто між небом і землею, виганяючи дрючками звідти всіх, хто хоче туди проникнути; причому один з афінців оголошує себе Зевсом; «Л і с і с т р а т а» (411 р.) — бунт жінок проти війни, жінки оголошують бойкот своїм чоловікам аж до припинення війни, але не витримують, і справа кінчається до-

говором між ними та чоловіками про припинення бойкоту; «Жінки на святі Фесмофорій» (того самого року) — про брата ненависника жінок Евріпіда, який переодягнений пробирається на жіноче свято, звідки його рятує Евріпід (висміювання еврипідівського женоненависництва); «Жаби» (405 р.) — про витягнення з того світу Есхіла та Евріпіда, між якими влаштовується змагання (зле висміювання Евріпіда).

в) Третій період (392—388 рр. до н. е.) — крах старої хліборобсько-ритуально-політичної комедії, наближення до пізнішої побутової комедії моралі, культивування утопічних ідеалів, переважання діалогу над хором, зникнення парабаси. Сюди входять: «Жінки на народних зборах», або «Законодавниці» (392 р.) — сатира на наївно-споживацькі утопічні теорії нетрудового і ситого життя, коли всі дари життя приходять самі собою; «Багатство» (388 р.) — зображення мрії чесно-го хлібороба про справедливий розподіл багатств.

Зупинімося докладніше на деяких з цих комедій.

2. «Вершники». Уже сам початок цієї комедії говорить про досить загострену політичну сатиру Арістофана. Тут виступає два раби — Нікій і Демосфен. Але Нікій і Демосфен — це також імена і двох афінських полководців, що діяли за наказами тієї самої розбагатілої демократичної верхівки, яка й вела Пелопоннеську війну. Ці два раби викрадають у багатого кушніра, що був фаворитом збожеволілого старого Демоса, пророцтво про падіння влади кушніра з приходом іншого, ще спритнішого авантюриста, ковбасника Агоракріта. «Демос» по-грецькому означає «народ», а введення в число дійових осіб кушніра — це сатира на Клеона, також багатого кушніра, лідера тодішньої радикальної демократії, що мав у той час велику політичну вагу. Отже, глядач комедії одразу відчував пародійну майстерність Арістофана: народні збори мають якнайжалюгідніший вигляд, і владу над ними захопили спритні авантюристи; тут же подано і пародію на оракулів.

Згодом нафлагонця-кушніра переслідують і вершники, які утворюють хор комедії, і Агоракріт. Вершники — це аристократична частина війська. Отже, на Арістофанів погляд, авантюрист-кушнір, що захопив владу над народом, настільки дозولив усім, що проти нього об'єднуються навіть аристократи з іншим пройдисвітом — ковбасником. Змагання між кушніром та ковбасником відбувається на очах у Демоса і цей безвольний і майже збожеволілий старий обирає собі в фаворити безпринципного невігласа-ковбасника замість кушніра. Ковбасник купує Демоса в окропі, щоб його омолодити. Демос справді виходить з окропу помолоділим і запрошує Агоракріта на бенкет разом з жінками легкої поведінки. Омолодіння Демоса робить його людиною часів марафону та Саламіну, тобто тих самих часів, коли ще не було бурхливої афінської експансії і коли

грецький народ становив єдине ціле, так близьке Арістофановому серцю.

Тут легко простежити всі джерела комедії з наступним соціально-політичним переосмисленням їх. Тут і агон, але тільки вже без свого колишнього ритуального значення, а уособлює собою боротьбу двох політичних протидисциплін і демагогів останньої чверті V ст. до н. е. в Афінах. Тут і парабаса, яка перериває дію комедії і про яку Арістофан висловлює свої літературні погляди, а саме про комедіографів Магнета, Кратіна і Кратета, своїх недавніх попередників. Тут і хор, але знов-таки він тільки формально нагадує собою релігійну хорову дію. Це молоді аристократи-вершники, противники радикальної демократії. Тут і магічна дія води, але її зведено до пародії на можливе омолодження Демоса. Ще більше, ніж магічна дія води, тут виступає давня ідея помираючого і воскресаючого бога, про яку забув, мабуть, і сам Арістофан, але яка перейшла до нього за традицією і яку він використав для дуже злої пародії: сучасне суспільство, хоче сказати він, тільки й можна поліпшити тим, щоб його знищити цілковито (кинути в окріп). Тут і заключна трапеза з урочистим походом, під якими також неважко побачити сатиру і пародію на сучасні Арістофанові порядки. Так, він використав ритуальний костюм з метою гострої політичної агітації.

Ніяких характерів у комедії, звичайно, немає, якщо під характером розуміти психологію особи. Нікій, Демосфен, пафлагонець, Агоракріт, вершники, Демос і куртизанки наприкінці комедії — це не що інше, як узагальнені образи, ідеологічно загострені і подані в карикатурному вигляді. Проте ці «узагальнення» розмальовані яскравими і притому гіперболічними фарбами, які не перетворюють їх на характери, але роблять живими і смішними. Нарешті, в цій комедії майже немає і ніякого розвитку дії.

Центральне і найбільше місце в дії посідає агон, тобто галаслива базарна бійка ковбасника з кушнірем. Та й цей агон переривається величезною парабасою, в якій уже зовсім немає ніякої дії.

✓ **3. «Хмари».** Цю комедію названо так тому, що її хор складається з хмар — нових божеств, яких визнає Сократ замість старих давньогрецьких. Сократа взагалі зображено в комедії софістом, тобто викладачем фальшивої премудрості і вміння обдурювати у суперечках. Простолудин Стрепсіад цілковито зв'язаний з селом, хоча й проживає в місті, збитий з пантелику софістами, хоче шляхом софістичних вивертів довести своїм чисельним кредиторам, що він їм не повинен виплачувати свої борги. Для цього він іде в мислильню, тобто в Сократову школу, проте з його навчання немає ніякого пуття. Тоді він посилає до Сократа свого сина Фідіппіда, розпутного молодика, який легко засвоює вміння сперечатися в софістів, завдяки чому Стрепсіад швидко розквітався зі своїми двома кредиторами. Але під час

частування батько й син сваряться, і син навіть б'є батька, наводячи для цього запозичені ним в софістів аргументи. В разі потреби він ладен побити і свою матір. Розгніваний батько зопалу спалює Сократову школу.

У цій комедії наявні всі ідеологічні та стилістичні особливості Арістофанової творчості. Симпатія автора і глядача, звичайно, цілковито на боці простакуватого Стрепсіада, а на все міське виховання, яке Арістофан ототожнює з софістикою, дається злісна пародія, яка не пожаліла навіть Сократа, противника софістів, за те, що він також навчав нової мудрості. Замість характерів у комедії дано узагальнені ідеї, але їх галасливий гіперболізм робить комедію барвистою і веселою. Оскільки замість колишніх антропоморфних божеств давньогрецька натурфілософія проповідувала матеріальні стихії, то вони подані тут у вигляді хмар, причому ці хмари змальовані настільки привабливо, що можна подумати, чи не вірить в них і сам Арістофан. З другого боку, вони якраз провідники софістики.

Перед вступом Фідіппіда до мислильні — цілий агон, пародійне суперництво між Правдою і Кривдою. Є й другий агон — сварка Стрепсіада і Фідіппіда, знов-таки пародія на нову систему навчання. Майже вся комедія складається із сварок, суперечок та лайки, за якими немовби ховається сам автор, глибокий противник міської освіти.

✓ 4. «Жаби». Ця комедія цікава як відбиття літературних поглядів Арістофана. Вона спрямована, звичайно, проти Евріпіда, зображеного у вигляді сентиментального, розманіженого й антипатріотично настроєного поета, і на захист Есхіла, поета високої, героїчної моралі, серйозного й глибокого і, крім того, стійкого патріота. Комедія цікава, далі, своєю гострою антимифологічною тенденцією. Бог театру — Діоніс, тупий, боязкий і жалюгідний, спускається разом зі своїм рабом у підземний світ. А оскільки рабові було важко нести вантаж свого пана, то вони просять одного небіжчика, якого проносили тут, допомогти їм у цьому. Небіжчик заломив велику ціну. Бідний Діоніс змушений відмовитися. Хоча Діоніс надів на себе шкуру, взяв у руки палицю, як Геракл, щоб повернути до себе довір'я, але від цього стає ще смішнішим. Після сцен побутового та пародійного характеру з клоунськими переодяганнями влаштовується змагання між недавно померлими Есхілом та Евріпідом з метою вивести на поверхню землі трагічного поета, якого тепер не вистачає в Афінах після смерті всіх великих трагіків.

Цьому змаганням Есхіла та Евріпіда присвячено великий агон комедії, що займає майже половину її. Есхіл і Евріпід виконують арії з своїх трагедій, з дотриманням притаманних кожному з них характерних рис змісту та стилю. Вірші обох трагіків зважуються на терезах, причому солідні важкі Есхілові вірші виявляються вагомішими, а шалька з легкими Евріпідовими віршами підстрибує вгору. Після цього Діоніс повертає Есхіла

як переможця на землю для творіння нових трагедій. Прихильність Аристофана до строгих форм поезії, огида до сучасної йому розбещеної міської культури, пародійне зображення Діоніса і всього підземного світу, антиміфологічна спрямованість і віртуозне володіння стилем Евріпіда і строгою манерою Есхіла впадають у цій комедії в око. Назву комедія дістала від виступаючого в ній хору жаб.

Поставлена в 405 р. до н. е. комедія «Жаби» у зв'язку з плинном Пелопоннеської війни писалася під враженням воєнних і політичних невдач. В ній автор свідомо переходить на шлях літературної критики, залишаючи осторонь попередні методи гострої політичної сатири. Проте зображувану тут боротьбу між Есхілом та Евріпідом, безперечно, носить і політичний характер. Аристофан виправдує тут попередній міцний політичний устрій і засуджує сучасну йому розбагату, але досить нетривку демократію з її жалюгідним, на його погляд, раціоналізмом і просвітительством та з її витонченими, але порожніми пристрастями та декламацією.

Пародійність у цій комедії ніскільки не послаблено. Літературно-критичні цілі не послаблюють традиційного, балаганного стилю комедії, з постійним блазнюванням, бійками і переробленням старовинного ритуалу на комедійний лад. Навіть основна сюжетна лінія комедії — спускання Діоніса у підземний світ — є не більше, як пародія на загальновідомий і старовинний міф про спускання Геракла в підземний світ і про виведення звідти Цербера на поверхню землі. Крім хору жаб, у комедії є хор так званих містів, тобто втаємничених в Елевсінські містерії; проте він також виступає в контексті балаганного блазнювання. Відомий суддя підземного світу Еак перетворюється на забіякуватого прислужника підземних богів. А вірші Есхіла та Евріпіда зважуються на терезах на зразок старовинного фетишизму. Дано і традиційні для комедії мотиви бенкету та визнання нового божества (в цьому випадку обрання Есхіла царем трагедії).

При всьому тому безліч чисто побутового блазнювання та введення комічних, але безглузких дивертисментів з флейтами, кефарами, а також натуралістичне розмалювання характерів (Діоніса та його раба) уже свідчать тут про зародження нового стилю комедії, не так строго ідейного і антинатуралістичного, як у ранніх комедіях Аристофана.

5. «Багатство» («Плутос»). Ця остання з відомих нам комедій Аристофана має всі риси нового комедійного стилю, далекого від невтримного сміху та трюкацтва давньої комедії, зв'язаного з темами соціального чи морального характеру без гострої політичної сатири. Ідеологія Аристофана, проте, залишається тут старою. В центрі уваги знову скромний трудівник і хлібороб, пригнічений міським, товарно-грошовим господарством, який мріє звільнитися від боргів та несправедливості. Такий

скромний трудівник Хреміл зустрічає на своєму шляху бога багатства Плутоса, який сліпий і тому несправедливо розподіляє між людьми багатства. Цього Плутоса Хреміл веде в храм бога-лікаря Асклепія, звідки Плутос виходить зрячим. Відтоді багатство розподіляється рівномірно, всі люди виявляються заможними. Цим, здавалося б, і повинна завершитися Арістофанова мрія. Проте ідейний зміст комедії тільки починає виступати.

Хреміл зустрічає на своєму шляху ще й Бідність, яка наводить на свій захист ґрунтовні аргументи. За висловом цієї Бідності, в умовах загального багатства зовсім нікому буде працювати, оскільки працюють, як правило, тільки раби. То хто ж з багатих і ситих людей працюватиме, звідки з'являться раби? В умовах загального багатства, розмірковує Бідність, повинно припинитися, власне кажучи, і взагалі будь-яке громадське життя. Хреміл нічим не може заперечити на аргументи Бідності і тільки механічно припиняє свою суперечку з нею і проганяє її геть. Отже, для самого Арістофана не зовсім переконлива ця теорія загального збагачення. А далі це змальовується і в спеціальних сценах. Донощики втрачають свій заробіток, бо їхня професія тепер вже нікому не потрібна; молоді чоловіки кидають старих жінок.

Навіть боги не можуть тепер існувати в попередньому вигляді, бо ніхто не приносить їм жертв і люди стають багатими без їхньої милості. Гермесові і навіть самому Зевсові доводиться спуститися з неба і вступити на службу до Хреміла, тобто стати його рабами.

У комедії, безперечно, висміюються тодішні утопічні теорії споживацького ставлення до життя. Даремно вважали Арістофана, виходячи з цієї комедії, утопістом і говорили про те, що Арістофан із сфери політики кинувся у сферу мрії і казки. Навпаки, утопічна казка про загальне збагачення в умовах робовласництва тут у нього різко критикується. Прямих політичних випадів тут справді немає, але соціальна сатира його, як і раніше, нещадна. Комедія відзначається своїм гострим критичним ставленням до міфології. Зцілення Плутоса обставлено відвертим обманом та шахрайством, що панує в храмі Асклепія. Давні боги Олімпу подані тут у такому жалюгідному вигляді і до того їх зганьблено, що іншого такого твору в давньогрецькій літературі періоду класики неможливо й знайти. Мало того, проблема міфології якнайглибше пов'язана тут з теоріями соціальних реформ, в результаті чого якнайодвертіше доводиться теза про те, що для міфологічних богів потрібен відповідний соціальний ґрунт. Зникає час бідності і праці — зникають і всі міфологічні боги. Отже, ідейний зміст комедії залишається нещадною критикою якщо не політичних, то соціальних умов тодішнього життя.

«Багатство» є досить цікавою комедією і щодо жанру та стилю. Почати з того, що, крім пароду, та й то майже ніяк не

пов'язаного з дією комедії, хору в комедії ніде немає зовсім. Виконується міф про Циклопа, але він не має ніякого відношення до комедії, і введено його туди для дивертисменту. Парабаси тут взагалі немає. Комедія значною мірою займається уже характеристиками, а не просто ідеологією. Хреміл зі своїм приятелем — досить яскраві комічні характери. Раб Каріон — нахаба, пройдисвіт, ненажера, хитрун, він набагато активніший від свого господаря. Це прообраз рабів та слуг пізнішої побутової комедії.

6. Загальна характеристика. а) Щодо сюжетів в комедій Арістофана, насамперед історичної основи їх, то тут перед нами остання чверть V ст. до н. е. і перші два десятиріччя IV ст. до н. е. Це час кризи афінської демократії і кінець усього класичного періоду Давньої Греції.

б) Ідейний зміст комедій Арістофана. Світогляд Арістофана не старовинно-аристократичний (він прибічник міцних і стійких хліборобських ідеалів), не софістичний чи демократичний. Він ґрунтується на різкій критиці розбагатілої і знахабнілої міської демократії, яка вела загарбницьку війну заради подальшого збагачення.

Соціально-політичні погляди Арістофана у зв'язку з зазначеними трьома періодами його творчості еволюціонують від смислової сатири на демократичні порядки, особливо на мілітаризм тодішніх демократичних лідерів, через певного роду розчарування в дієвості таких памфлетів, до прямого утопізму, що свідчить про безсилля автора проти наступу торгово-промислових прошарків і про деякі його тенденції до мрії та до казки, яка, проте, також зустрічає в нього критику. Арістофан особливо атакує мілітаризм («Ахарняни», «Вершники», «Жінки на святі Фесмофорій», «Мир»), афінську морську експансію (крім уже названих комедій, ще «Вавілоняни»), радикалізм демократії (особливо він нещадний до Клеона) і взагалі міську цивілізацію (наприклад, сутяжництво в «Осах», гендлярство в «Ахарнянах»), нову серед вільних громадян звичку до неробства та псевдополітичних прав; виступає він проти софістичної освіти («Хмари»), атакує і конкретних лідерів войовничої демократії, що створили тоді напружений антагонізм між збагатілою верхівкою та розореною, вільною, неробською біднотою. Нарешті, Арістофанові властива гостра ненависть до фетишизму грошей та прагнення звільнити від цього життя (останній період).

Літературно-естетичні погляди Арістофана відбиті головним чином у комедіях «Жаби» та «Жінки на святі Фесмофорій», де він зіставляє Евріпідів стиль, який він уявляв суб'єктивістським і декламаційним, з давнім урочистим стилем Есхіла, і віддає перевагу Есхіловому. У пародіях на обидва стилі Арістофан виявляє надзвичайне вміння відтворювати їх, аж до всіх музичних інтонацій.

У релігійних поглядах Арістофан досить принциповий (така, наприклад, його яскрава антисофістична позиція у «Хмарах»), але це не заважає йому виводити богів у смішному і навіть у блазнівському вигляді, давати карикатуру на молитву та прощання. Правда, приймати це комічне зображення богів за повне заперечення їх навряд чи можна, оскільки це не суперечило давньогрецькій релігії, починаючи від самого Гомера.

Проте в Арістофана ми знаходимо щонайрізкішу критику антропоморфної міфології. До Лукіана (II ст. н. е.) ми ніде в античній літературі не знайдемо такого знущальницького зображення богів, демонів та героїв. Оскільки в часи Арістофана, і навіть ще раніше, антропоморфна міфологія заперечувалася навіть у релігійно мислячих письменників, то питання про атеїзм Арістофана досі залишається відкритим.

в) Жанр комедії Арістофана містить у собі, з одного боку, елементи бурхливо-оргіастичного культу Діоніса, а з другого — гостру сатиру і пародію на міські порядки. У зв'язку з характером жанру індивідуально-пластичні образи, в яких Арістофан втілював свої абстрактно-типові ідеї, завжди мали характер неймовірно роздутого шаржу, розмальованого, галасливого блазнівства та клоунади. Дійові особи ніякою мірою не є тут живими характерами, взятими з конкретно-індивідуального життя. Це тільки загальні типи (такий в «Ахарнянах» тип заданого софістами з пантелику простолюдина; такий Клеон, менш за все схожий на реального вождя демократичної партії, а взагалі хитрий і далекоглядний демагог). З другого боку, немає нічого яскравішого і пластичнішого від тих образів, в яких Арістофан втілював ці абстрактні типи. Такий у «Хмарах» Стрепсіад — буркотун, скнара, пройдисвіт, невдаха і т. д. Проте характери помітно еволюціонують у пізніх комедіях Арістофана, набуваючи уже чисто побутових рис, характерних для пізньої комедії (наприклад, Ксанфій у «Жабах» або Каріон у «Багатстві»).

У зв'язку з основним характером давньої комедії твори Арістофана сповнені всіляких відступів, випадкових епізодів, довільного поєднання неймовірних дріб'язків — одним словом, цілковитого безпорядку. Проте Арістофан дуже вперто проводить щоразу певну, чітку, абстрактну ідею, якій уся ця на перший погляд безформна маса підпорядкована. Комедія Арістофана — це не комедія інтриги (як були комедії пізнішого часу). Його цікавлять не людські дії, а абстрактні ідеї. Ліричні партії в Арістофана відзначаються безперервними змінами та цілковитою несталістю у настроях. Проте Арістофанові не чужа була тут і висока лірика природи («Птахи», «Хмари») і краса простого сільського життя («Ахарняни», «Мир»).

г) Художній стиль Арістофанових комедій становить надзвичайно виразний зразок чисто класичного стилю, тобто він



Гінекей.
Червонофігурна ваза.
V ст. до н. е.

ґрунтується не на психології, не на аналізі переживань чи картин побуту, а на зображенні абстрактно-типового в індивідуально-пластичній формі. Це й є класичний стиль мистецтва, і цим саме й багатий Арістофан.

Особливо чудова мова в Арістофана. В основі це звичайна, розмовна аттична міська мова. Проте комедіограф пересипає її чисельними каламбурами, протиприродними поєднаннями слів, несподіваними чисельними порівняннями; вносить жвавність та характерність у діалоги (наприклад, екзамен ковбасника у «Вершниках»), що доходять до грубих дотепів (Стрепсіад), тут і макаронічна мова (скіф у «Жінках на святі Фесмофорій»), комічна скоромовка і навіть цілковита непристойність мови.

д) Антивоєнні комедії. У 1954 р. за постановою Всесвітньої Ради Миру святкували 2400-ліття від дня народження Арістофана. Відзначалася та напружена боротьба, яку Арістофан вів проти мілітаризму свого часу, на захист простих людей і трудівників-хліборобів, руками яких тодішня правляча верхівка Афін вела грабіжницькі війни. Арістофан своїм убивчим сміхом нещадно викривав цю криваву практику військової партії. З цього боку особливо показові комедії «Ахарняни», «Мир» і «Лісістрата».

7. Сучасники Арістофана й кінець давньої комедії. З тридцяти (приблизно) імен особливо уславились Евполід (близько 445—411 рр. до н. е.), Фрініх і Платон (не філософ), твори яких до нас не дійшли. Цим авторам притаманна та сама ідеологія, що й Арістофанові.

На рубежі V—IV ст. до н. е. комедія арістофанівського типу (яка називається давньою) підходить до свого кінця з тим, щоб згодом — уже в елліністичну епоху — поступитися так званій середній і так званій новій аттичній комедії (Менандр), які

були уже не комедіями абстрактних типів та ідей, а комедіями моралі та інтриги.

Причиною загибелі давньої комедії був культурно-соціальний переворот, що поклав кінець класичному періоду давньогрецької історії з його боротьбою аристократії та демократії всередині окремих полісів (міст-держав). Цю боротьбу під час Пелопоннеської війни було перенесено в сферу міжполісних відносин, і це призвело до загибелі як аристократії, так і демократії попереднього типу. Разом з тим закінчилася і комедія. Епоха еллінізму, що настала по тому, мала зовсім інший, новий соціально-політичний та культурний устрій. Вона вимагала від комічних творів аполітизму, а також психологічного та побутового, нешаржованого реалізму.

XV. ЗАРОДЖЕННЯ ЛІТЕРАТУРНОЇ ПРОЗИ

Поряд з розвитком поезії в Іонії з найдавніших часів зародилася й проза. Спершу записували документальні відомості про життя міст-держав, закони, списки адміністративних осіб, імена переможців на змаганнях. Найдавніші прозаїчні оповіді не збереглися. Найдавніші рукописи в тодішній Греції, можливо, робили на шкірі і на деревному матеріалі, і вони не могли зберігатися тривалий час. В усному ж переказі прозовий текст запам'ятовується набагато гірше, ніж музично-ритмічний вірш ліро-епічного музичного твору.

Афіни на рубежі VII—VI ст. до н. е. та багато іонійських міст, як і давньогрецькі міста-колонії в Італії та Сіцилії, переживали період бурхливого розвитку економіки, культури, науки та філософії. Збереглося багато видатних імен від VI ст. до н. е.: математик, музикант, філософ Піфагор, перший філософ-діалектик Геракліт, філософи — «стихийні матеріалісти» (Ф. Енгельс) Фалес, Анаксимандр та інші. Збереглися прозові фрагменти їхніх творів.

Філософа Анаксимандра вважали складачем першої географічної карти Греції.

Поряд з філософськими працями почали створюватися у VII—VI ст. до н. е. і перші наукові записи і твори з медицини, астрономії, математики, географії та історії. Історичні записи, історичні праці VI ст. до н. е. часто мають характер повідомлення різних переказів, опису чужих країн та народів. Давні греки називали авторів-прозаїків, особливо істориків, логографами («logos» — слово і «grapho» — пишу). Логограф Гекатей з Мілету (народився близько 540 р. до н. е.) склав два трактати: «Опис землі» (перелічувались відомі на той час давнім грекам народи та країни) і «Родоводи» — історико-міфологічна праця,

в якій уже наявне нове ставлення до міфів. Гекатей називає їх «смішними» і прагне знайти їм природне пояснення.

У ці історичні записи дуже часто вводили розповіді, в яких героями були не персонажі міфології, а історичні особи, а часом навіть і прості люди. Цей тип оповідань у давнину не мав окремого найменування, і його можна назвати новелою. Життя Креза, Солона, одного з семи великих мудреців Давньої Греції, життя тиранів Полікрата Самоського, Періандра Коринфського, Пісістрата Афіньського давали теми для таких новел.

У VI ст. до н. е. постає і байка як особливий жанр — критика несправедливостей життя низовим народним героєм.

Дійові особи байки — найчастіше звірі та птахи, в яких втілено вади людей. Антична традиція незмінно зводила сюжети байкарського жанру до байок, складених напівлегендарним Езопом, фрігійським рабом, потворним, але мудрим і проникливим. Серед них відомі всім: «Вовк та ягня», «Ворона та лисиця», «Лисиця і виноград», «Мурашка і цвіркун», «Жаби, які просили собі царя» та багато інших. Образ Езопа сформувався до VI ст. до н. е. За переказами, його було відпущено на волю, жив він певний час при дворі лідійського царя Креза, потім його звинуватили дельфійські жерці у блюзнірстві і скинули зі скелі.

Збірки прозаїчних байок пізнішого часу, аж до візантійського, широко відомі так само під назвою «Езопових байок».

XVI. ПРОЗА V—IV ст. до н. е.

А. ІСТОРИОГРАФІЯ

Проза від часу зародження у VI ст. до н. е., а в ряді областей літературної творчості з кінця V ст. і в IV ст. до н. е. широко представлена в давньогрецькій літературі.

Літературна проза V—IV ст. до н. е. відома видатними іменами з сфери історіографії, риторики та філософії.

1. Геродот. «Батьком історії» називали давні Геродота з Галікарнасу. Життя і творчість відомого давньогрецького історика Геродота припадають на роки після великих перемог греків над персами, на роки блискучих досягнень афінської культури Періклової доби.

Помер Геродот у тяжкі часи початку Пелопоннеської війни. Помер він, мабуть, далеко від батьківщини — у Фуріях, афінській колонії на півдні Італії. Зберігся надгробний надпис, присвячений Геродотові, у давньому описі Фурій: «Гроб цей останки сховав Геродота, Ліксового сина, був щонайкращий історик з усіх іонійців, виріс в вітчизні дорійській та щоб обминути хулу, обрав він Фурії собі вітчизною новою».

Геродот — гарячий патріот Афін — народився в 484 р. до н. е. у малоазійському давньогрецькому місті Галікарнасі. Кіль-

ка разів бував він в Афінах. Це були часи переможного наростання демократичних ідей після греко-перських війн.

Геродот багато мандрував по Середземномор'ю, глибоко вивчив Єгипет, бував не раз на півдні Італії — в афінській колонії Фуріях, де й помер, за переказами, близько 426 р. до н. е. Особливий інтерес в історії Геродота для нас становить опис ним Скіфії, країни — її річок, лісів та степів, населення — скіфів, їхнього побуту, моралі.

Праці Геродота, поділені пізніше на дев'ять книг, названі іменами муз, мають немеркнуче історичне значення і становлять великий художній інтерес.

Композиція «Історії» Геродота нагадує епічну поему в прозі. Як основну тему взято героїчну боротьбу греків з персами, особливо сильно звучить в цій темі прогресивна думка про перевагу греків — воїнів-патріотів, чудово навчених гімнастики та військової справи, — над полчищами персів, яких гнали бичами.

В «Історії» Геродота поряд з науковими спостереженнями та географічними описами є й багато легендарно-міфологічних переказів, що йдуть від давніх логографів — істориків VI ст. до н. е. Багато народних казок-новел надають Геродотовій «Історії» літературно-художньої специфіки. Часто вводиться і драматизм, коли йде розповідь про видатних людей давнини (мудрець Солон, цар Крез, тиран Полікрат та інші). При цьому Геродот проводить основну ідею — доля та боги жорстоко карають «горду» людину, є суворий закон мінливості життя.

В Геродотовій «Історії» яскраво дано сцени вирішальних боїв греків з персами (кн. VIII—IX). Геродот змальовує картину Саламінського бою, описує небезпеки та важке становище афінян. За складним планом союзної стратегії вони кинули рідне місто, перейшовши на сусідній острів Саламін.

Ідея переваги грецької військової техніки та воєнно-патріотичної стійкості зближує Геродота з великим його попередником — Есхілом, автором класичної трагедії «Перси». В Афінах першої половини V ст. до н. е. демократичні сили полісу здобули могутню силу після блискучих успіхів — перемоги над персами в 480—479 рр. до н. е. Ці перемоги закономірно повинні були відбитися на мистецтві, театрі, в поезії та прозі великого грецького народу. Проте у своїх творах ні Геродот ні Есхіл не говорять «мовою сліпої ненависті до варварів» — персів, а найдужче підкреслюють тиранічний характер самого державного ладу в персів, деспотизм Ксеркса та мудрість Дарія, який засуджував свого сина за напад на еллінів.

Характерна наведена К. Марксом ¹ сцена — розмова грецьких спартанських послів Спертія і Буліса з перським сатрапом Гідарном: «Гідарне, пораду, яку ти нам пропонуєш, ти не зважив з обох боків. Бо одне, що ти радиш, ти випробував на собі

¹ Див.: Маркс К. і Енгельс Ф. Твори, т. I, с. 79.

самому, друге ж залишилось для тебе невипробуваним. Ти знаєш, що таке бути рабом, свободи ж ти не зазнав ще ні разу і не знаєш, солодка вона чи ні. Бо якби ти зазнав її, то порадив би битися за неї не тільки списками, а й сокирами» (Геродот, «Історія», кн. VII, 135).

У Геродота наведено докладніше, ніж в Есхіла, факти і перекази, дано оцінку діяльності Фемістегла, Мардонія, самого Ксеркса і Дарія. Яскраво змальовано складну і важку обстановку боротьби партій в Афінах і подальший розвиток демократії.

Уся друга книга Геродотової «Історії» присвячена описові того, що він бачив і чув під час своєї мандрівки по Єгипту. Геродота вразила сила і краса Нілу, чудові в нього описи берегів та розливів Нілу.

Багатющий матеріал дає книга II про споруди єгиптян, про закони, звичаї, про бальзамування — дороге й дешеве, про рослини та тварин Єгипту, про папіруси та їх обробку, навіть про норов та характер крокодила, ібіса.

Та найдужче і в I і в II книгах Геродотової «Історії» вражає величезний легендарний матеріал про життя племен та героїв і напівміфічні перекази.

Геродот (як і Софокл) часто говорить про суворе покарання, яке чекає гордунів за чванькуватість, пише, що «за тяжкі неправди від богів ідуть і тяжкі кари» (II, 120), дає багато трагічних сцен... Інколи покараній знаходить порятунок. Класичний приклад — Крез, Солон та Кір (I, 86—89).

У переказі про сина Мандани, дочки Астіата Мідійського, розповідається про долю Кіра, покинутого дитиною (I, 108—122) на смерть, але врятованого пастухом (порівняй «Едіп-цар» у Софокла). Геродот пише про богів: «Звідки пішли боги, чи завжди вони були, які вони на вигляд, елліни нічого цього не знали, так би мовити, аж до останнього часу...» (II, 53).

У творчості Геродота, як і в інших мислителів V ст. до н. е., були характерні для епохи найвищого внутрішнього розквіту Давньої Греції раціоналістичні риси.

Вчені високо ставлять Геродота як першого автора — свідка життя Причорномор'я за 2500 років до нашого часу. Геродотова Скіфія — цінне джерело для нашої історичної науки, в якій яскраво зображено простори Причорномор'я та його мешканців. У IV книзі («Скіфія») є вказівки на зв'язки скіфських народів з греками та персами, дано багато легендарно-міфологічних переказів про героїв та вождів скіфських племен. Порівнюючи Борисфен (Дніпро) з Нілом, Геродот вихваляє четверту скіфську ріку — Борисфен (IV, 53).

Четверта ріка Борисфен — серед скіфських рік після Істра (Дунаю) — найбільша і, на нашу думку, найбагатша на корисні предмети не тільки між скіфськими ріками, а й взагалі між усіма, крім хіба що єгипетського Нілу; з цим останнім не йде ні в яке порівняння будь-яка інша ріка... Серед інших рік — Борис-

Фен найбагатший: на ньому чудові й розкішні пасовиська для скотини, дуже багатий він на рибу; вода його на смак дуже приємна, чиста... вздовж ріки тягнуться чудові поля або росте дуже висока трава там, де не засівається хліб; біля гирла ріки сама собою збирається сіль у великій масі...

На завершення Геродот говорить, що не тільки він сам, а й ніхто не може визначити витоків Борисфена та Нілу.

Багатющий матеріал про життя скіфів дають 10—89 розділи IV книги Геродота. Місто Ольвія — «Щаслива» — давня колонія Мілету, багатий добре укріплений грецький поліс на високому правому березі Гіпаніду (Південний Буг). Радянські вчені висловлюють думку, що Геродот вів свої спостереження і збирав матеріал про Скіфію, перебуваючи швидше всього в Ольвії.

Наступним за часом після Геродота відомим давньогрецьким істориком був Фукідід.

2. Фукідід. «Фукідід-афінянин написав історію війн між пелопоннесцями та афінянами, як вони їх вели один проти одного. Взявся він за працю свою одразу, як виникла війна, твердо певний, що війна ця буде війною важливою і найпримітнішою з усіх попередніх» (Фукідід, «Історія Пелопоннеської війни», т. I, 1).

Так починає свою працю Фукідід — один з найвидатніших давньогрецьких авторів кінця V ст. до н. е., історик і блискучий майстер аттичної прози.

Народився він в Аттиці близько 460—455 рр. до н. е., належав до знатного й багатого роду. У перші ж роки Пелопоннеської війни Фукідіда було обрано стратегом, і він як командуючий ескадрою брав участь у війні з спартанцями. Зазнав невдачі: вчасно не подав допомоги місту Амфіполю, яке взяли спартанці. Його звинуватили в державній зраді, і він близько 20 років провів у вигнанні.

По закінченні Пелопоннеської війни, за багатьма свідченнями, Фукідід повернувся на батьківщину; помер близько 396 р. до н. е. Історію Пелопоннеської війни він устиг довести тільки до 411 р. до н. е.

Фукідід — полум'яний патріот афінської демократії, високо цинів Перікла, славив культуру Афін.

У політичних поглядах Фукідіда та в його концепції історичного процесу відбилася Періклова доба з її високим рівнем науки, мистецтва та філософії Анаксагора і Демокріта, доба раціоналістичної критики міфів (Евріпід) і розвитку софістичних шкіл. Фукідід намагався завжди систематично і критично перевіряти джерела та з'ясовувати причинність, закономірність подій. Історична наука вважає Фукідіда зразком античної історіографії.

На відміну від попередників, *інтереси Фукідіда зосереджено в сучасності*. Огляд попередніх періодів служить у нього меті

аналізу та показу особливостей сучасних йому подій Пелопоннеської війни.

Цікаві такі зауваження Маркелліна, одного з головних біографів Фукідіда:

«За характером і стилем Фукідід величавий... не вдається ні до іронії, ні до докорів, ні до складних зворотів мови. Справді, не личило вкладати в уста ні Періклу, ні Архідаму, ні Нікію, ні Брасіду, людям з високим і благородним способом думання, осяяним славою героїв, фігури іронії та інші витівки, ніби вони не мали сміливості говорити іншим прямо, звинувачувати прямо і відверто. Тому-то Фукідід і складав промови безхитрісні, без фігур, не дотримуючи тут відповідних вимог мистецтва».

Сам Фукідід так охарактеризував свій творчий прийом художньо побудованих ораторських промов відомих діячів Пелопоннеської війни: «Промови складені у мене так, як, на мою думку, кожен оратор, завжди відповідно до обставин певного моменту, найімовірніше міг говорити про справжній стан речей» («Історія Пелопоннеської війни», I, 22).

Фукідід усвідомлював важливість дотримання точної строкої хронології в історії. Він пише:

«Правильно досліджувати події за періодами часу, не надаючи переваги перелікові імен посадових осіб, якими позначаються минулі події» (V, 20).

Він засуджує давню літописну хронологічну систему, коли на чолі кожного описуваного істориком року вміщували ім'я епоніма, посадової особи, від якої давали ім'я рокові.

Фукідід кладе в основу своєї історії «періоди часу», літо і зиму, дві основні частини сонячного року. В межах датування подій за літніми та зимовими кампаніями у Фукідіда зустрічаємо й докладніші визначення:

«...У розпал літа, в пору дозрівання хлібів, тоді, коли хліб починає колоситися... перед сходом Арктура... незадовго перед збиранням винограду» тощо.

Виклад подій за точною хронологічною системою був великим кроком уперед. З усіх подій історії Давньої Греції Пелопоннеська війна з хронологічного боку відома нам краще, ніж будь-яка інша.

Фукідід завжди прагнув до точності у поданні та до критичного аналізу матеріалу:

«Щодо подій, які відбулися під час війни, то я не вважаю своїм завданням записувати те, що я почув від першого зустрічного, чи те, що я думаю, а записував події, очевидцем яких був сам, і те, що чув від інших, після точних, наскільки це можливо, досліджень кожного факту зокрема» (I, 2).

Сучасна історіографія справедливо вважає Фукідіда першим за часом ученим-істориком і родоначальником історичної критики.

3. **Ксенофонт.** а) Біографічні дані. Ксенофонт (близько 430—350 рр. до н. е.) — історик і філософ, який жив в епоху занепаду Афін. Афінянин за походженням, лаконофіл за політичними переконаннями, Ксенофонт широко відомий своїм «Анабасісом» — історією повернення на батьківщину з Персії 10 000 греків, найманців Кіра Молодшого.

Життя Ксенофонта — бурхливе, сповнене пригодами. Змолочу він був учнем афінського філософа Сократа, якому присвятив кілька кращих своїх творів. У 401 р. до н. е. Ксенофонт іде на службу до сатрапа Малої Азії Кіра Молодшого, який задумав повалити з перського престолу свого старшого брата Артаксеркса. Та ця складна і сміливо побудована політична авантюра закінчилася трагічно для змовників: самого Кіра Молодшого було вбито, воєначальники греків-найманців були по-зрадницькому знищені.

З величезними труднощами більша частина греків-найманців повернулася до берегів Понту Евксінського. Ксенофонт згодом виступає на боці Спарти проти Афін, його засуджують за зраду рідному містові, і він тривалий час живе в Спарті, в подарованому йому спартанцями маєтку Скіллу́нті. Коли ж афіняни об'єдналися зі Спартою для боротьби проти Фів, Ксенофонт зміг повернутися на батьківщину, але незабаром помер, переживши свого сина, який загинув за Афіни.

б) Ідеальний герой у творах Ксенофонта. Творчість Ксенофонта надзвичайно різноманітна. Він автор записок про Сократа («Меморабілії»), першого авантюрно-історичного роману («Анабасіс»), першої романізованої біографії про виховання Кіра («Кіропедія»), «Історії Греції» початку IV ст. до н. е. (після катастроф Пелопоннеської війни), багатьох філософсько-політичних трактатів. Саме широта інтересів Ксенофонта, який поєднував у собі спостережливого історика, філософську загостреність думки і майстерність митця, дає змогу розглянути його ідеал прекрасного і засоби, якими він змальовував цей ідеал.

Ксенофонт розвиває класичне розуміння прекрасного, отожднюючи його з корисним і життєво доцільним. Звідси утвердження ним єдності краси фізичної та духовної, тобто калокагатії.

Образ ідеального героя, людини благородної, сміливої, мудрої, щедрої не раз змальовує Ксенофонт в своїх книжках. Це Кір Старший («Кіропедія»), Кір Молодший («Анабасіс»), спартанський цар Агесілай («Агесілай»). Як такий ідеальний герой виступає і сам Ксенофонт, всебічно змалювавши свою діяльність стратега найманих військ Кіра Молодшого («Анабасіс»). Авторська розповідь від третьої особи, начебто мимохідь і зовсім незацікавлено, з цілковитим враженням об'єктивності зображає Ксенофонта Афінянина, що прибув до Кіра в Сарди на запрошення свого друга Проксена і після пророкування дельфійського оракула за порадою Сократа.

Ксенофонт тут — взірець скромності, так що до III книги ми майже не зустрічаємо його імені. Навіть взявши на себе командування військом, він завжди пам'ятає про те, що він молодший від Хірісофа, і поступається йому в керівництві (III, 2, 37). Він беззаперечно йде на найнебезпечнішу акцію (III, 4, 42), ні разу не згадує про перевагу Афін, глибоко шануючи воїнів-спартанців. У нього немає корисливості, і він відмовляється від багатих дарунків фракійця Севфа (VII, 6, 12). Почуття обов'язку для нього — насамперед. Тому він не їде в Афіни, поки сам не передасть військо спартанцеві Фіброну (VII, 7, 57). Завжди добрий, він бере на себе провину свого друга (VI, 4, 14), приходять на допомогу солдатам, що потерпають у снігу (IV, 5, 7). Благочестя йому було завжди властиве, і він приносить жертви Зевсові, Аполлонові, Артеміді, Гераклові, Сонцеві, богові ріки (IV, 3, 17) і навіть вітрові (IV, 5); вірить прикметам, снам та оракулам (IV, 3, 8; III, 1, 11; III, 1, 5). Це досвідчений стратег, з великим умінням разом з військом перейшов він через гори та ріки серед ворожих чужоземців (IV). Разом з тим це й суворий начальник, для якого найголовніше — порядок (III, 1, 38) і єдність війська (VI, 3, 23).

Ксенофонт виступає також і як вправний оратор, що може виголосити будь-яку промову. Він то закликає і надихає своїх солдатів (III, 1, 15—26), то умовляє союзників (VII, 7, 8—48), то захищається від звинувачення ворогів (V, 7, 8—34), причому діє завжди з бездоганною логікою доказів. У результаті однієї такої промови фракієць Севф, що намагався залишити воїнів без умовленої платні, видав їм 1 талант грошей, 600 биків, 400 овець, 120 рабів і заложенників.

Можна сказати на підставі «Анабасису», що Ксенофонт є тим героєм, якого він сам так полюбив і в Кірі Старшому, і в Кірі Молодшому, і в царі Агесілаї. Якщо в «Кіропедії» Ксенофонт створив ідеал правителя, то в «Анабасисі» він вирізьбив тип ідеального вождя. Портрет військової калокагатії змальовано в «Анабасисі» з класичною яскравістю та певністю.

в) «Прекрасне» і «добре» в естетиці Ксенофонта. Гармонійне поєднання фізичної та душевної досконалості пронизує взагалі ставлення Ксенофонта до прекрасного, яким сповнена дійсність довкола людини.

Ксенофонта приваблюють чудові речі, створені руками людини, тобто ті, на яких відбився її смак, майстерність, художні можливості. Ксенофонт милується золотими келихами, чашами, зброєю, коштовностями, одягом («Анабасис», VI, 41—9; «Кіропедія», V, 2, 7). В «Анабасисі», зображаючи свій маєток, храм поблизу нього, довколишній пейзаж (луки, гірські ліси, фруктові сади), Ксенофонт виступає водночас і в ролі митця і в ролі змілого господаря. Він любить усе живе, спритне, гнучке, красиве, таке, що добре відповідає своїй ролі, своєму призначенню. Чудові, наприклад, описи собак, «міцних на вигляд», «співроз-

мірних», «легких», з «веселим виглядом» і «веселим норовом», «привабливих для споглядання» («Кінегетик»), та коней («Про верхову їзду»). Ксенофонт з насолодою змальовує красиві походи, свята в сяянні золота зброї та пурпуру одежі («Кіропедія», VIII, 3, 9—16).

Таким чином, чуттєво-наочна та споглядально-доцільна краса висувається тут на перший план.

Для Ксенофонта важлива також ідея життєвого порядку. «На світі немає нічого так корисного, так чудового, як порядок»,— пише він («Економік», VIII, 3). Порядок — це не тільки щось корисне й приємне, не тільки радісне видовище. Порядок — предмет захоплення. Ісхомах, герой «Економіка», розповідає Сократові про «чудовий і щонайзразковіший порядок» на кораблі (VIII, 11—16). З захватом змальовує він порядок у домашній обстановці, де все має своє місце і красивий вигляд: плащі, покривала, мідний посуд, кухонні горшки. «Усі предмети уже, можливо, тому здаються красивими, що вони стоять як слід» (VIII, 19—20). Тут, як бачимо, космічний розум і гармонія природи досократівського ідеалу замінено чисто людським порядком життя. Можна сказати, що в естетиці досократівського періоду «порядок» і «лад» є природна будова речей, тоді як у класичного Ксенофонта їх встановлює людина, свідомо запроваджуючи їх у життя.

Важливо також і те, що все «добре», «чудове» у Ксенофонта часто має зовсім не моральний зміст, а той, в якому найдужче виявляється краса людини, в його «доброчинності» часто більше естетичних мотивів, ніж етичних.

За Ксенофонтом, «прекрасні ті люди, трудами яких з душі та тіла виганяється потворне й хамське і зростає тяжіння до доброчинності» («Кінегетик», XII, 9). Навіть полювання «учить планомірній праці і породжує чудові знання», а отже, велике добро. Люди роблять погане тому, що не бачать «тіла доброчинності» («Кінегетик», XII, 19—22). Краще, ніж Ксенофонт, важко висловити класичне ставлення до краси. Краса — це тіло доброчинності, тобто здійснена фізична доброчинність. Звідси впливає й ідея Ксенофонта про корисність краси та любові («Бенкет», VIII, 37—39), оскільки громадяни бачать, що людина в любові прагне до доброчинності, а ця доброчинність набуває «дедалі більшого блиску слави» («Бенкет», VIII, 43).

Краса і відповідно до неї любов мають величезне об'єктивне значення. Краса — засада дружби, людського єднання та загальнолюдської доброчинності («Бенкет», VIII, 26—27). Тому для Ксенофонта головну цінність становить «любов до душі, до дружби, до благородних подвигів» («Бенкет», VIII, 9—10).

Ми бачимо, таким чином, що Ксенофонт, цей воїн, філософ, історик та письменник, був одним з виразників характерного

для класичної Греції розуміння ідеального та прекрасного в об'єктивній дійсності, в усіх сферах найзвичайнішого, здавалося б. життя, сповненого порядку, стрункості, гармонії та користі.

Б. ОРАТОРСЬКЕ МИСТЕЦТВО

1. Зародження красномовства. Ще в ранню епоху розвитку суспільного життя в Давній Греції ораторське мистецтво посідало важливе місце. Одиссей, Нестор, Фенікс у Гомера були ораторами героїчного віку і виголошували переконливі промови, які справляли сильне враження на слухачів.

З розвитком державності, особливо після греко-перських війн, коли в V ст. до н. е. в результаті політичної боротьби посилювався вплив демократичної партії, поживилась діяльність народних мас у внутрішньому житті давньогрецьких передових полісів. У зв'язку з цим розвивалося й ораторське мистецтво — красномовство.

Практичне застосування ораторське мистецтво вперше дістало в Сіцилії. Батьком риторики та вчителем софіста-оратора Горгія Арістотель називає Емпедокла з Агрігенту.

У Сіцилії уже намітились основні види ораторського мистецтва, що набули поширення в Афінах у V ст. до н. е. Це насамперед політичне красномовство, уславлене іменами Фемістокла і головним чином Перікла. Збереглися свідчення давніх поетів, які говорять про Перікла як про олімпійця, красномовство якого було подібним громові і блискавці. Не менш поширене було судове красномовство. Існувала думка, що вигнання тиранів спричинило таку масу протестів з приводу незаконного захоплення майна, що постала потреба написати настанови для судових промов.

Третій вид ораторського мистецтва — епідиктичне, урочисте красномовство, в якому особливо відзначився Горгій. Його відозви, що відігравали роль політичних памфлетів, відзначалися барвистим складом, були сповнені алітераціями, антитезами, метафорами. Поділ промови на рівні частини, протиставлені за змістом, дещо римовані в кінці, відомі в античній літературі як Горгієві риторичні фігури.

Епідиктичне красномовство застосовувалось у надгробних промовах, як це практикували, наприклад, на щорічних поминальних святах на честь загиблих воїнів під час греко-перських війн.

Зазначені три види ораторського мистецтва не розвивалися незалежно один від одного. Горгія знали як майстра епідиктичного красномовства і разом з тим він складав судові промови. Перікл — політичний оратор, виголошував і панегірики, а Антифон, судовий оратор, виголошував і політичні промови.

Створювалася наука про ораторське мистецтво — риторика. Творцями риторики вважають софістів, які мали одну мету — переконувати. Це називалося «змушувати гірший аргумент здаватися кращим» і виходило з принципу: «Людина — міра всіх речей». Кожна судово-політична промова повинна була складатися з вступу з викладом суті справи для того, щоб задалегідь вплинути на суддю. Розповідь про події, пов'язані із справою, йшла безпосередньо за вступом. Головна мета розповіді — змусити суддю повірити у правдивість фактів. Це залежало тільки від майстерності оратора, що вмів так розгорнути драматичну картину з участю персонажів, щоб розповідь була схожою на правду. У цій частині містився головним чином художній елемент промови. За розповіддю йшли докази. Тому ретельно добиралися аргументи. Сюди входили надумані та правдиві аргументи. Штучними аргументами були логічні докази, правдивими — речові (письмові свідчення, тлумачення законів). Закінчувалася промова епілогом, який, як і вступна частина, мав справити особливо сильне враження. Патетика в цій частині досягала найвищої точки. Оратор з цією метою використовував художні засоби, що викликали співчуття до обвинувачуваного.

Значення промов ораторів не тільки в тому, що вони справили вплив на розвиток давньогрецької прози, а й у тому, що вони дають багатий матеріал для вивчення цивільної історії Давньої Греції. Хоча влада 30 тиранів тривала лише 8 місяців і афінська демократія повністю була відновлена, проте вона втратила всі можливості стати провідною політичною силою в тодішній Греції.

Будь-яка ініціатива, навіть у сфері мистецтва, тимчасово припинилася. Фінанси держави потерпіли, громадяни несли непосильні податки, лунали постійні скарги на розтрата посадових осіб. Це спричинило силу судових справ.

За громадянськими обов'язками кожна людина повинна була особисто виступати в суді і захищати свою справу. Недосвідчені позивачі часто зверталися по допомогу до ораторів, які складали для них промови так, щоб ця промова підходила до особи, яка виступає в суді. Само собою зрозуміло, що завдання логографа — автора промов для інших — було нелегким, цей автор був певною мірою драматичним письменником. Фабула складалася відповідно до справи, аргументи, докази, стиль промови залежали від оратора, від того, як він умів вплинути на суддю.

У цьому мистецтві був відомий оратор Лісій.

2. Лісій. Лісій народився в Афінах приблизно в 435 р. до н. е. і помер близько 380 р. до н. е. Батько його був багатий сіракузянин, який на запрошення Перікла як метек (іноземець) поселився в Афінах, де мав збройну майстерню.

Лісій належав до демократичної партії. За правління 30 тиранів він та його брат були засуджені до страти, а майно їхне

було конфісковане. Лісієві вдалося врятуватись. Він утік з Афін і повернувся туди вже після падіння тиранів. Арістотель розповідає, що Лісій відкрив власну школу риторики, але, зазнавши невдачі, взявся за практичне красномовство, з яким виступив під час переслідування убивць свого брата. Про життя Лісія ми дізнаємося з «Життєписів» Плутарха. Лісій став популярним логографом. Він написав близько 200 промов, до нас дійшло тільки 34. Більшість з них — це промови з приводу приватних позовів. Проте в них Лісій виражав своє ставлення до політичного ладу, визнаючи тільки владу всього народу. Ці погляди дістали своє втілення в ряді його промов, в тому числі і в промові проти Ератосфена, яку вважають його першою промовою на суді.

3. Художня майстерність Лісія. Головне в промові проти Ератосфена (в розповіді про події) — це образ звинувачуваного — довірливого, простого, наївного чоловіка. Характер цього персонажа, вартото комедії, дано з такими побутовими подробицями та сценами, які викликають довір'я до оповідача. Звідси і проста, без прикрас мова, що висловлює погляд довірника на суть справи. Ще давні критики відзначали вміння Лісія створювати портрети, вони вказували на його майстерність у «творенні характерів».

Щира простота, чіткість у поєднанні зі стислістю викладу, виразність, драматичність — все це мало значення для розвитку художньої розповіді.

Проте це тільки деякі сторони Лісієвої майстерності. Промова проти Ератосфена — це не просто звинувачення спокусника, ця промова скерована, можливо, проти вбивці Лісієвого брата і проти панування 30 тиранів і, отже, набуває політичного характеру.

Було б, звичайно, неправильно вважати, що Лісій уникає нафосу, — у нього є місця, де він вживає незвичайні слова, вдається до паралелей, повторів, порівнянь. Проте до таких прийомів Лісій вдається порівняно рідко. Він відомий головним чином як неперевершений майстер розповіді, і в розповідних частинах з ним може порівнятися тільки Геродот. Як зауважували в давнину, його стиль до того простий і природний, що, здається, дуже легко наслідувати його, а насправді це мистецтво так само важко осягнути, як і вміння художньо змалювати природу.

У римлян Лісія наслідували письменники, що прагнули до давньоаттичної простоти та чистоти складу. Цицерон, визнаючи заслуги Лісія, вище ставив Демосфена.

На удосконалення аттичної прози великий вплив справив Ісократ.

4. Ісократ. Ісократ народився у першій половині V ст. (близько 436 р. до н. е.). Він відомий головним чином як учитель риторики і складач епідиктичних промов, хоча на початку своєї діяльності писав судові промови, які сам вважав такими, що не

заслугуюють на увагу. У промові «Проти софістів» Ісократ передає програму своєї діяльності. Він доводить, що не можна змішувати справжню філософію, яку він ототожнює з риторикою, з маніпуляціями софістів, які вважали спритність у промові єдиним предметом, вартим вивчення.

Справжній оратор, на думку Ісократа, повинен мати талант, бути освіченою людиною і тренуватися, тобто настійно працювати над складанням промов.

Ісократ дожив до похилого віку і був відомий як один з видатних письменників свого часу. Від нього до нас дійшла 21 промова і 9 листів.

Після поразки Афіні у 404 р. до н. е. Ісократ незмінно зображував біди Греції, порятунок якої він вбачав у союзі чи під керівництвом Спарти та Афіні, чи навіть під владою якого-небудь правителя, наприклад Філіппа. Його промови видавалися як політичні памфлети, відозви, що захищали інтереси грецького народу та прославляли Афіни. Таким був його «Панегірик» (промова на всееллінській нараді), над яким він працював близько 10 років. Великого значення надавав Ісократ мистецтву висловлення думки: з цього боку важлива роль у нього належить доборові слів та їх поєднанню. Засуджуючи велику пристрасть до метафор, Ісократ вважав, що стиль разом з тим повинен бути відшліфованим і високим.

Наслідуючи Горгія у вживанні барвистих висловів, Ісократ разом з тим не зловживав ними. На його думку, важливо уникати різких і важких поєднань звуків та різкого переходу від одного сюжету до другого. У мистецтві робити легкі і природні переходи рівних йому немає.

Ісократ започаткував заокруглений ритмічний період з ритмічним початком та ритмічною кінцівкою. Стиль Ісократа дістав відображення в Арістотелевій «Риторичі», у промовах Демосфена, а згодом — у римській літературі в Цицерона.

5. Демосфен. а) Біографія та діяльність. Внаслідок розпаду другого Афініського морського союзу Давня Греція опинилася в стані глибокої економічної, соціальної та політичної кризи.

Незалежності Греції загрожувала деспотична Персія, не меншу небезпеку становили і загарбницькі плани Філіппа II, при якому Македонія стала могутньою державою. Намагаючись підкорити Афіни, Філіпп II використовував слабкість грецьких держав і боротьбу між ними. Серед греків були прибічники об'єднання всієї Греції під владою Македонії для війни з Персією. Проти них виступала антимакедонська партія, вождем якої став уславлений оратор Демосфен. Демосфен жив від 384 до 322 р. до н. е., якраз напередодні елліністичного періоду. Батько Демосфена був заможною людиною, володів в Афінах двома майстернями, збройною та мебльовою. Після батькової смерті майно Демосфена розтягли опікуни, проти яких він згодом

написав ряд своїх раннях промов. Уже в цих промовах виявляється та сила переконання, якою так відзначався Демосфен згодом.

Після успішного процесу проти опікунів Демосфен займався складанням судових промов. Він виступав як політичний оратор, присвячуючи свої промови громадянським обов'язкам, підтриманню рівноваги сил у сусідніх з Афінами державах (промова за волю родосців).

Розповідають, що Демосфен, долаючи свої природні вади мови, проробляв вправи, щоб чітко вимовляти слова, — говорив під шум морського прибою, брав у рот камінці. До нас дійшло близько 60 промов, з них не всі вважають належними справді йому. Найвідоміші його політичні промови проти македонського царя Філіппа та судова промова «Про вінок», що мала і політичне значення.

Демосфен виступає як вождь антимакедонської воєнної партії. Він вказує на небезпеку, що насувається звідти, і пропонує заходи, щоб її усунути. Його промови проти Філіппа було названо «філіппіками». В «Олінфських промовах» Демосфен наполягав на необхідності фінансових реформ, на наданні переваги громадським потребам перед особистими інтересами. Він виступав проти бездіяльності афінян, що були зайняті голосуванням і не живили практичних заходів. Демосфен використовував усю силу свого ораторського таланту, щоб закликати афінян до енергійних дій і створення коаліції проти македонського царя. У пристрасному заклику до боротьби за волю демократичних Афін проти тиранії та деспотизму Філіппа звучить голос патріота, який хоче відвернути загибель держави.

У Херонейській битві, що поклала кінець незалежності Греції, Демосфен особисто взяв участь. Йому доручили виголосити епітафію — промову над воїнами, що полягли у Херонейській битві. Заслуги Демосфена на пропозицію Ктесіфонта мали бути відзначені увінчанням його золотим вінком. Проте його політичний противник Есхін, проти якого Демосфен виступав у «Промові проти аморального посольства», опротестував цю пропозицію і наполягав на притягненні Ктесіфонта до суду. Відповідь Демосфена Есхіну «Промова за Ктесіфонта про вінок» принесла перемогу ораторові. У цій промові Демосфен доводить зборам правильність своїх політичних дій, продиктованих гарячим почуттям патріотизму.

Проте довір'я до Демосфена похитнулось, коли він не зміг довести, що витратив на державні потреби гроші, які були під його наглядом в Акрополі. Демосфен відбув у вигнання і тільки після смерті Олександра Македонського повернувся до Афін, щоб очолити антимакедонський рух. Наступник Олександра швидко придушив цей виступ і зажадав видачі його проводирів. Демосфен покінчив життя самогубством.

б) Мова та стиль промов Демосфена. Демосфен — один з найвидатніших ораторів давнини. Його промови —

судові, епідиктичні і головним чином політичні— відзначаються високим пафосом і великою силою переконання.

Необхідно взяти до уваги, що оратори античності були свого роду митцями, поетами, мистецтво яких було підпорядковано певним правилам, що ґрунтувалися на традиції та подальшому удосконаленні. Демосфен мав таких попередників, як Лісій, Ісократ, але він їх багато в чому перевершив. Античні критики (Діонісій Галікарнаський) говорили, що Демосфен наслідував стилістичність і пафос Фукідида, силу характеристики Лісія, вмільний розподіл частин Ісократа. Гармонійно поєднавши все це, він виробив свій специфічний стиль промов, які вражали слухачів. Особливо вражав той величезний пафос і та сила, з якими він обрушувався на ворогів.

Залежно від змісту та спрямування промови Демосфен вдавався до різного стилю. Якщо в судових промовах Демосфена бувають простонародні вислови та приказки, то в політичних промовах та відозвах він вдається до високого стилю.

Тут великого значення Демосфен надавав доборові слів. Він вживав метафори і порівняння з повсякденного життя, але вони в нього завжди стислі і тісно пов'язані із змістом. Більшою мірою, ніж його попередники, він вживав ті засоби, які в давнину називали «фігурами думки», повторюючи слова на початку частин періодів, ставлячи запитання, які, може, поставить противник, запитуючи самого себе, і т. д. Для його стилю характерне введення вигуків, особливо у фразах, що виражають обурення. Пристрасна переконаність його промов пов'язана з силою аргументації, завдяки якій кожен навіть незначний епізод служить переконливим доказом. Жвавість промов Демосфена, що захоплювала слухачів, досягалася його вмінням вводити барвисті оповіді, вірші, діалоги, давати блискучі характеристики. Періоди його промови справляли гармонійне враження, причому особливо милозвучними були клаузули (завершення періоду).

Антична риторика називала Демосфенів стиль «могутнім». Ціцерон ставив його над усіма давньогрецькими ораторами, називаючи його «досконалим оратором».

В. ФІЛОСОФІЯ. ПЛАТОН І АРИСТОТЕЛЬ

1. Платон (427—347 рр. до н. е.).

а) Біографічні відомості. Платон, видатний давньогрецький філософ і письменник, народився в 427 р. до н. е. в Афінах. Він походив з старовинного аристократичного роду: по батькові — від останнього аттичного царя Кодра, по матері — від відомого законодавця VI ст. до н. е. Солона. Платон з юних років був всебічно обдарованою людиною, і, можна сказати, у ньому втілювалося уявлення класичного грека про так звану калокагатію, тобто ідеальне поєднання в людині фізичної та моральної краси. Замо-

лоду Платона захоплювала не тільки філософія, він був драматургом, поетом, музикантом, живописцем, атлетом. Проте всі ці заняття Платона припинилися, поступившись філософії, після зустрічі його з Сократом.

Сократ був надзвичайно колоритною фігурою. Філософ, який ніколи нічого не писав, а домагався пошуків істини в точних поняттях, ставлячи запитання і спростовуючи відповіді. Йому чужою була евристика, суперечка, так характерна для софістів, де красномовство і майстерність доказу були самоціллю, затемнюючи точне визначення філософських та життєвих понять.

Сократові був властивий діалектичний метод запитання — відповідь, необхідний для встановлення об'єктивної істини (грец. *dialegomai* — бесіду), яка народжувалася в муках та стражданнях. Недарма свою діалектику Сократ називав майєвтикою, тобто повивальним мистецтвом.

Скромно одягнений, босоніж, завжди оточений своїми друзями та слухачами, Сократ на афінських вулицях привертав до себе увагу допитливої молоді. І коли в 407 р. до н. е. Платон зустрів Сократа, для нього назавжди відійшли геть всі його заняття, крім основного — філософії.

У 399 р. до н. е. Сократа було страчено за критику традиційної релігії та «шкідливий» вплив на молодь. Його смерть так подіяла на молодого Платона, що відтоді Сократ став постійним героєм усіх його творів, за винятком «Законів», написаних Платоном незадовго до його смерті.

Після загибелі Сократа Платон намагався втілити в життя свою теорію ідеальної держави і тричі протягом багатьох років їздив до Сіцилії до двору тирана Діонісія Старшого та його сина Діонісія Молодшого. Усі ці спроби соціально-політичних перетворень закінчилися безрезультатно, сам Платон мало не загинув від руки тирана, і його теорія так і лишилася в сфері утопії.

Платон заснував в Афінах Академію, де провів усе своє життя, навчаючи філософії. Тут він і сам сформувався як філософ, а школа, яку він заснував, проіснувала аж до кінця античності.

б) Філософія та естетика Платона. Філософія Платона — перше на європейському ґрунті розроблене й продумане вчення об'єктивного ідеалізму. За вченням Платона, існує світ вічних, незмінних ідей, які виливають свою енергію на матеріальний світ. Матеріальний світ ніяк не може бути досконалим уже хоч би тому, що ідеї, будши зразком для нього, втілюються в численних речах завжди роздроблено, частково. Звідси уявлення Платона про чуттєво сприйнятий світ як про слабке тільки відображення вищого абсолютного ідеалу, який він іменує добром, деміургом, творцем всесвіту.

З цього вчення Платона випливає і його естетика, його розуміння предмета мистецтва, ролі митця і поета в державі.

Якщо матеріальний світ, за Платоном, — це тільки відображення світу ідеального, а митець та поет у своїх творах праг-

нуть наслідувати довколишні речі, відтворювати їх якомога життєвіше, отже, його майстерність фальшива, бо він наслідує те, що вже само є лише блідою копією та слабким відбитком справжніх вищих ідей. Такого роду мистецтво не може існувати в ідеальному сусільстві, і тому навіть великого Гомера слід вигнати за стіни міста, яким управляють філософи, де охорону покладено на воїнів, а працю — на ремісників та хліборобів — стан, близький до державних селян. Єдине, що припустиме в такій державі, — військові марші та пісні, які підтримують громадянські доблесті та бойовий дух.

Для Платона вищим втіленням краси є співрозмірний, прекрасний, гармонійний, створений за геометричними законами космос. Все інше, що є всередині космосу, прекрасне в міру свого наближення до одвічної правильності небесних рухів і через них до надкосмічного царства чистих ідей. Людина, породжуючи і створюючи прекрасне, повсякчас прагне до цього царства вищої краси, і це прагнення Платон називає еросом, тобто любов'ю.

Платон, — безперечно, ідеаліст, але саме античний ідеаліст, бо він надає важливого значення матерії, яку він називає «годувальницею» і «наступницею» ідей, від чого й постають реальні речі. Матеріальна, тілесна краса ціниться в Платона дуже високо, і нею він наділяє навіть свої вищі ідеї, які у нього позбавлені будь-якої абстрактності. Недарма «ідея» по-грецькому означає не що інше, як «бачене», причому, за словами Платона, вивчаючи ідею чогось, її можна, розглядаючи з усіх боків, обстукати, як глиняний посуд, і відчутти на звук, чи немає в ній тріщини. У філософії Платона відбилася стихійне тяжіння давньогрецьких мислителів до матеріального, речового, конкретного, відчутного уявлення про, здавалося б, найабстрактніші поняття. Це одна з характерних рис взагалі класичного грецького мислення.

в) Художній стиль Платона. Художня наочність та життєвість відбилися і в формі Платонових творів, в його діалогах (до нас дійшло 23 діалоги та одна промова).

Діалоги Платона — своєрідні драматичні сцени, де співбесідники, досвідчені в житті та філософії, ведуть розумну, жваву й гостру діалектичну суперечку, відшуковуючи відповідь на поставлене на початку розмови запитання. Діалоги Платона — це справжня драма людської думки, бо пошуки істини не менш драматичні, ніж події практичного життя. Теорія для Платона (грец. *theoria* — споглядання) — тут споглядання істини — так само важлива, як і практика, тобто дія, справа.

У Платонових діалогах перед нами постає саме такий діяльний процес думки, в глибинах якого народжується складно й важко справжнє знання.

Діалектична форма природно впливала в Платона, як представника античної класики, з незвичайної жвавості та

рухливості аттичного мислення та з потреб чисто літературного розвитку, що йшов від епосу, лірики й драми до лірико-епічної та драматичної прози.

Антична філософія, як і вся антична творчість, немислима без невпинної постановки нових питань, без пристрасті до суперечок, без захоплення промовами та барвистою риторикою. Як не пригадати тут слова Ф. Енгельса в «Анти-Дюрінгу», що «давньогрецькі філософи «були всі природженими, стихійними діалектиками...»¹.

Характер діалога у Платона багато разів змінювався. Він був драматичним у творах ранніх та зрілих («Протагор», «Федра», «Бенкет», «Федон»), зрівноваженішим і спокійним в пізніх творах («Тімей», «Закони»), часто доходючи до пасивної згоди з Сократом, що завжди вів основну лінію суперечки.

За насиченістю поетичними прийомами Платон переважає кращих ораторів стародавнього світу. Діалоги його пронизані промовами, в яких греки, ще починаючи з Гомера, були великими майстрами. Діалог «Бенкет», наприклад, весь складається з застольних промов, кожна з яких присвячена визначенню еросу, тобто любові. Промова Алквіада становить зразок хвалебної промови (енкомії) Сократу. В ній багато жартів, дотепів, за якими приховується глибоке схиляння перед нагхненним образом Сократа. В «Апології Сократа» промови Сократа на суді прості, природні, по-людському переконливі.

Платон часто використовує також міфи або міфологічні оповідання, не традиційні, а створені ним самим, які мають у нього символічний зміст, виражаючи його філософську концепцію. Такі, наприклад, міфи про періоди віку космосу («Політик», 269 с.— 274 с.), про пересування богів та душ на крилатих колісницях по небесній сфері («Федр», 246b.— 249d.), про занебесну землю («Федон», 110b.— 114d.), про космічний коловорот душ («Держава», X, 614b.—621b.) і т. д. Найяскравіший синтез філософії та міфології дано в Платона в образі Ероса, символа вічного прагнення до істини («Бенкет», 203b.— 204d.).

Мудра бесіда між співрозмовниками часом переривається у Платона побутовими сценами, в яких вимальовується мальовничий образ героїв, обстановка довкола них, сама атмосфера суперечки. Тут софісти — то набундючені, рознаряджені (Протагор, Гіппій), то смішні самохвали (Іон), то безцеремонні й нахабні (Фразімах у «Державі»). Глузливі дотепи, саркастично-іронічні вирази, пародійні ситуації в реальній побутовій обстановці також характеризують Платонові діалоги як художню прозу.

Платонові рівною мірою вдаються веселий комізм, тонкий гумор, зла сатира («Іон», «Гіппій більший», «Протагор», «Бенкет») і глибоке змалювання драматичних і навіть трагічних подій з цілим рядом життєвських деталей: суд над Сократом

¹ Маркс К. і Енгельс Ф. Твори, т. 20, с. 20.

(«Апологія»), його перебування у в'язниці («Крітон»), прощання з друзями та дружиною, остання бесіда, омовіння перед смертю і зняття кайданів, горе учнів, чаша з отрутою, яку спокійно випиває Сократ, його витримка, коли він спостерігає за дією отрути, і, нарешті, останнє слово перед смертю («Федон»).

Платонові рівною мірою притаманні високий драматизм розповіді і комічні ситуації. Недарма Сократ говорить, що «та сама людина повинна вміти написати і комедію і трагедію і що вмілий трагічний поет є водночас і поетом комічним» («Бенкет», 223 d.).

У цілому стиль Платона — відображення зрілої грецької класики, в якому досягли синтезу всі відомі тоді ліро-епічні, драматичні та ораторські художні методи.

Незважаючи на свій ідеалізм, Платон зберіг довір'я до об'єктивних умов життя — космічного та суспільно-політичного, чим і оберіг себе від суб'єктивізму та безпредметного естетизму, що настав разом з елліністичною епохою.

2. **Арістотель.** а) Філософія. Арістотель з міста Стагіри (384—322 рр. до н. е.), син придворного лікаря царя Філіппа Македонського, вихователь Олександра Македонського, учень Платона по Академії, засновник Лікею, своєї філософської перипатетичної школи в Афінах, — справжній енциклопедист античності, «найуніверсальніша голова» серед давніх філософів (Ф. Енгельс) ¹.

Арістотель справді був філософом та ученим великого діапазону: він займався філософією, логікою, етикою, психологією, риторикою та поетикою, і в усі ці сфери науки він вніс свій цінний вклад. Хоча Арістотель 20 років був учнем Платона, проте він виявив велику самостійність, виступивши проти основних принципів ідеалістичної філософії свого вчителя. Насамперед він заперечував наявність двох світів — світу ідей та світу речей, вважаючи, що існує лише один світ, світ матеріальний.

Критика Арістотелем філософії Платона скерована проти основних принципів всіх ідеалістичних систем. В. І. Ленін писав у своїх «Філософських зошитах»: «Критика Арістотелем «ідей» Платона є критика *ідеалізму як ідеалізму взагалі...*» ².

Проте Арістотель не був до кінця послідовним матеріалістом. Поряд з матеріалістичними принципами, як визнання об'єктивного світу поза людською свідомістю, утвердження єдності сутності і явища, Арістотелеві не чужі й ідеалістичні погляди: так, він визнає чисту форму без змісту і хоча, як говорить Ф. Енгельс, він «дослідив уже найістотніші форми діалектичного мислення» ³, проте все-таки не зрозумів діалектику загального та одногочного, поняття і окремого чуттєво-сприйманого предмета.

Ці філософські принципи Арістотеля відбилися в його естетичних вимогах, які він ставить до мистецтва, твору мистецтва

¹ Див.: Маркс К. і Енгельс Ф. Твори, т. 20, с. 20.

² Ленін В. І. Повне зібрання творів, т. 29, с. 237.

³ Маркс К. і Енгельс Ф. Твори, т. 20, с. 20.

та майстерності поета. Спеціально питанням теорії і практики мистецтва присвячено «Риторику» і «Поетику».

В) «Поетика». У сфері теорії літератури Арістотель дав багато цінного. Він узагальнив усе, що було сказано тут до нього, привів у систему і на основі узагальнення висловив свої естетичні погляди у трактаті «Поетика». До нас дійшла тільки перша частина цієї праці, в якій Арістотель виклав загальноестетичні принципи і теорію трагедії. Друга частина, в якій викладено теорію комедії, не збереглася.

Арістотель у своєму трактаті ставить питання про сутність краси, і в цьому тут він робить крок уперед порівняно зі своїми попередниками, зокрема з Платоном та Сократом, у яких поетичний принцип виражено було навіть особливим терміном калокагатія (пор. Ксенофонта).

Арістотель же абстрагується від етичного розуміння краси і вбачає прекрасне в самій формі речей та їх розташуванні. Арістотель не згоден з Платоном і в розумінні суті мистецтва. Якщо Платон вважав мистецтво лише слабкою, спотвореною копією світу ідей і не надавав значення пізнавальній функції мистецтва, то Арістотель вважав мистецтво творчим наслідуванням природи, буття, вважав, що мистецтво допомагає людям пізнати життя. Отже, Арістотель визначав пізнавальну цінність естетичної насолоди.

Він вважав, що наслідування життя відбувається у мистецтві різними способами: ритмом, словом, гармонією. Проте, кажучи про те, що мистецтво наслідує життя, буття, Арістотель не ототожнював наслідування з копіюванням, навпаки, він наполягає на тому, що в мистецтві повинно бути і узагальнення і художня вигадка.

Та, на його думку, «завдання поета — говорити не про те, що справді сталося, а про те, що могло б статися, отже, про можливе — за ймовірністю чи необхідністю».

Історик «говорить про те, що справді сталося, поет — про те, що могло б статися. Тому поезія філософічніша і серйозніша від історії: поезія говорить більше про загальне, історія — про одичне» (розд. 9).

Звичайно, в такому погляді на поезію відчувається, що Арістотель ще недооцінює взаємовідносини загального й одиничного: тут відбилась його заплутаність, безпомічність в одному з основних питань діалектики. Проте важливо уже те, що Арістотель підкреслив пізнавальну функцію мистецтва, значення в ньому типізації і художньої вигадки.

На перший план з усіх видів мистецтва Арістотель висуває поезію, а з форм поезії над усе ставить трагедію. Він вважає, що в трагедії є те, що і в епосі, тобто зображення подій, і те, що є в ліриці, тобто зображення емоцій. Проте в трагедії, крім того, є наочне зображення, вистава на сцені, чого немає ні в епосі, ні в ліриці.

Арістотель так визначає цей важливий на його думку рід поезії: «Трагедія — це наслідування дії важливої і закінченої, що має певний обсяг (наслідування), за допомогою мови, в кожній з своїх частин по-різному прикрашеної; засобом дії, а не розповіді здійснює шляхом співчуття і страху очищення таких афектів» (розд. 6). Арістотель підкреслює, що в трагедії повинна бути відбита глибока ідея, бо відбувається «наслідування дії важливої і закінченої». У цьому «наслідуванні дії важливої і закінченої», на думку Арістотеля, основну роль відіграють фабули і характери трагедії. «Фабула трагедії, — писав Арістотель, — повинна бути закінченою, органічно цілісною, а розмір її визначається самою суттю справи, і завжди за величиною краща та [трагедія], яка розширена до повного з'ясування [фабули]» (розд. 7).

Фабула трагедії неодмінно має перипетії та впізнавання. Перипетія — це «зміна подій до протилежного», тобто перехід від щастя до нещастя чи навпаки. У трагедії, як правило, перипетія дає перехід від щастя до нещастя, а в комедії, навпаки, від нещастя до щастя. Цей перехід повинен бути життєвим, необхідно виправданим, таким, що впливає з самої логіки подій, зображених у трагедії. Арістотель особливо високо ставив побудову перипетії в трагедії Софокла «Едіп-цар».

Таку саму вимогу природності, життєвості Арістотель ставить і до впізнавання. Він засуджує такі кінцівки трагедій, коли впізнавання відбувається випадково, через якісь речі, прикмети. Він наполягає на такій композиції трагедії, де б перипетії та впізнавання впливали з самого складу фабули, щоб вони виникали з того, що було раніше, шляхом необхідності чи ймовірності: адже велика різниця в тому, чи станеться це завдяки чомусь, чи просто після чогось. Отже, Арістотель вимагає дотримання в трагедії єдності дії. Про єдність місця він взагалі нічого не говорить, а єдності часу не надає особливого значення. На друге місце після фабули Арістотель ставить характери. На його думку, характери трагедії повинні бути благородними за своїм способом думання, за своєю поведінкою, правдоподібними і послідовними, тобто все, що герої трагедії роблять, говорять, має впливати з їхніх переконань, з їхнього ставлення до життя.

Герої трагедії не повинні бути ні ідеальними, ні хибними, вони повинні бути добрими людьми, людьми, що зробили умисно чи ненавмисно якусь помилку. Тільки в такому разі вони викличуть у глядачів почуття страху чи жалю, а, на думку Арістотеля, саме ці почуття очищують душі глядачів (катарсис).

Якби прекрасний герой трагедії, ні в чому не винний, все ж зазнав нещастя, загинув, то така трагедія викличе у глядачів лише обурення. Якщо ж у трагедії хибний герой зрештою покараний і гине, то в глядачів буде лише задоволення від такої кінцівки, але вони не переживуть ні страху, ні співчуття. Якщо ж у трагедії зображено чудову людину, але все-таки в чомусь винну, і цей герой зазнає нещастя чи зовсім гине, то така трагедія

збуджує у глядачів співчуття до героя і страх за себе, побоювання, щоб не вчинити якоїсь помилки і не потрапити в таке становище.

Взірцем побудови такого характеру, на думку Арістотеля, є образ Едіпа в однойменній трагедії Софокла. За майстерність у створенні характерів героїв, що переходять від щастя до нещастя, Арістотель вважає Евріпіда «найтрагічнішим з поетів».

Хор у трагедії, як про це говориться в Арістотелевій «Поетиці», повинен бути органічною частиною трагедії, одним з її героїв, і, на думку Арістотеля, створювати таку єдність хору та акторів краще за всіх умів Софокл.

Трагедія, як говорить Арістотель, очищає через страх та співчуття. Про це очищення, по-грецькому — катарсис, багато було висловлено всіляких думок, бо сам філософ не розкрив у своїй «Поетиці» суті катарсису.

Деякі теоретики, наприклад, Лесінг, Гегель, розуміли катарсис як облагороджуючу дію трагедії на глядачів. Інші, наприклад Бернайс, висунули інше пояснення і вважали, що трагедія збуджує афекти в душах глядачів, але зрештою приводить до розрядки їх і цим приносить насолоду.

Слід вважати, що під катарсисом Арістотель розумів виховну дію трагедії на глядачів. Він надає великого значення думкам, які поет хоче висловити в трагедії. Він вважає, що ці думки слід висловлювати через героїв. Арістотель розуміє, яке велике значення має ставлення автора до зображуваних ним людей та подій.

Найдужче захоплюють ті поети, які переживають почуття того самого характеру. Хвилює той, хто сам хвилюється, і викликає гнів той, хто справді гнівається (розд. 17).

Багато уваги у своїй «Поетиці» Арістотель приділяє питанню про словесну форму трагедії. Уже у визначенні трагедії філософ називає мову трагедії прикрашеною. Під прикрасами він розуміє художні засоби мови, серед яких особливо високо цінував метафору. «Найважливіше бути вправним у метафорах. Тільки цього не можна перейняти від когось іншого; це ознака таланту, бо складати добрі метафори — означає помічати схожість» (розд. 22). Та Арістотель вважає, що поряд з художніми засобами слід використовувати і загальноживані слова. Художні засоби «зроблять мову не затасканою і не низькою, а слова загальноживані [нададуть їй] ясності» (розд. 22).

На думку Арістотеля, драматичні твори слід створювати ямбічним ритмом, бо він найближче до розмовної мови, а в епосі слід використовувати гекзаметр, бо лише він відповідає патетиці урочистих поем.

Багато теоретичних принципів, які висуває Арістотель для трагедії, він відносить і до епосу, вважаючи, що і фабули з їх перипетіями та пізнаннями, і характери, і думки поета, і словесна форма — все це характерне і для епічної поезії, але, на

думку Арістотеля, трагедія вище, значніше від епосу, бо вона за свого порівняно невеликого обсягу завдяки сценічності дії справляє більший вплив, ніж епос.

Така оцінка трагедії була відбиттям ставлення всього давньогрецького суспільства до цього виду мистецтва.

У «Поетиці» Арістотеля виражено основні літературно-теоретичні принципи. Деякі з них не втратили своєї цінності й до наших днів. Безперечно, правильні і глибокі принципи Арістотеля щодо драми; драматичний твір повинен бути динамічним, він повинен показувати дію людей, їхню боротьбу.

Вживаючи нашу термінологію, можна сказати, що Арістотель вимагає від драматичного твору розкриття напруженого конфлікту. Він наполягає на ідейності драми, підкреслює важливість думок автора, його ставлення до зображуваного, причому це ставлення до драми розкриває поет через вчинки та мову дійових осіб. Таким чином, Арістотель виступає за ідейну спрямованість твору, він проти сухої тенденційності, яку б нав'язував поет зверху, поза процесом розкриття конфлікту та психології героїв.

Цінними є й погляди Арістотеля на драму як на засіб виховання мас. Естетичному вихованню людини в державі Арістотель надавав взагалі великого значення («Політика»). Не втратили своєї ваги і висловлювання цього теоретика античності про цінність художніх засобів вираження для будь-якого літературного твору. Однією з головних рис стилю художнього твору Арістотель завжди вважав чіткість, тобто те, що було так характерним для теоретика давньогрецької класики. Способи досягнення цієї чіткості та теорії стилю Арістотель викладає у «Риторичі» (особливо в III книзі).

Багато які принципи, що їх Арістотель висуває до драми, він відносить і до епічних творів: «...складові частини епопеї, за винятком музики та сценічної обстановки, ті самі, бо їй потрібні і перипетії, і впізнавання, і характери, і страждання, і, нарешті, думки та спосіб вираження повинні бути добрими» (розд. 24).

«Поетика» Арістотеля була вираженням теорії мистецтва античного світу. В ній цей філософ стародавнього світу висловив основні принципи поетичної творчості, принципи правдивого зображення життя. «Поетика» його була каноном для теоретиків пізнішого часу, особливо для класицистів XVII ст. і для просвітителів XVIII ст. Проте класицисти вбачали в принципах Арістотелевої «Поетики» те, що їм здавалося співзвучним їхнім соціальним принципам. Тому вони, виходячи з орієнтації на верхівку суспільства, приписували Арістотелю вимогу, щоб у трагедіях зображалися люди благородного походження, тоді як Арістотель вимагав зображення людей, благородних за способом думання, за поведінкою, а такими, на його думку, можуть бути й раби.

Крім того, класицисти вимагали дотримання усіх трьох єдностей, тоді як Арістотель наполягав лише на єдності дії.

Високо оцінював Арістотелеву «Поетику» М. Г. Чернишевський. Її аналізу він присвятив спеціальну статтю у зв'язку з перекладом трактату Арістотеля російською мовою Б. Ординського. «Поетику» Арістотеля Чернишевський називає «першим і найкапітальнішим трактатом про естетику, що служив основою всіх естетичних понять аж до кінця минулого століття»¹.

Багато принципів Арістотелевої «Поетики» лишилися непорушними до нашого часу та обов'язковими для будь-якого художнього твору. Це такі принципи, як, наприклад, вимога зображення напруженого глибокого конфлікту у будь-якому драматичному творі, принцип ідейного змісту, вимоги, що ставляться до трагічного героя, принцип такої композиційної побудови, де всі дії героїв мають бути причиново зумовлені, вимога від поета чіткої літературної мови.

XVII. ЕЛЛІНІЗМ

1. Загальний характер епохи. Класичний період давньогрецької літератури кінчається разом з розвалом рабовласницького полісу, тобто в IV ст. до н. е. Далі починається післякласичний період, який інакше називають еллінізмом. Основний характер цієї епохи досить важкий для точного формулювання. Насамперед необхідно було встановити соціально-економічний базис цієї епохи, проте саме він і викликає в істориків різного роду вагання та сумніви.

Вірогідним фактом з цієї галузі є зародження та розвиток великого рабовласництва, що прийшло на зміну тому дрібному, простому і безпосередньому рабоволодінню, яке мало місце в полісі класичного періоду. У зв'язку з розвитком продуктивних сил у рабовласницькому суспільстві дедалі більше наростає необхідність у придбанні нових рабів, а для цього необхідним було ведення загарбницьких грабіжницьких війн. Уже в період класики Афіни здобули таку гегемонію, яка різко виділяла їх на фоні загальногрецького полісного життя. Ця гегемонія скінчилася після Пелопоннеської війни. Протягом IV ст. до н. е. остаточно з'ясується неможливість дрібного і безпосереднього рабоволодіння та пов'язаного з ним маленького і самостійного класичного полісу. Потрібні були величезні території, і наставав час експлуатації величезного числа рабів. Зрештою це вилилося у відомі походи Олександра Македонського, що зумів у другій половині IV ст. до н. е. завоювати майже весь тодішній культурний світ. Його монархія, правда, розпалася відразу ж після його смерті. Проте вона розпалася на величезні воєнно-монархічні організації, які відтоді залишилися вже до самого кінця античного світу. Велике рабоволодіння потребувало так само великої

¹ Чернышевский Н. Г. Полное собрание сочинений, т. 2, с. 263.

військово-монархічної організації, без якої воно взагалі не могло б існувати.

Велике рабоволодіння стає також і великим землеволодінням. А оскільки це останнє потребувало величезного розширення території, то практично це призводило до завоювання східних країн, до дуже глибокої взаємодії давньогрецької та східної культури і, отже, до різного роду нових форм соціально-політичного життя, куди входили як елементи колишнього класичного полісу, так і елементи східної деспотії. Ця взаємодія породила появу нової форми праці, коли виявись вигіднішим не ходити слідом за рабом, як за домашньою худобою, а частково звільнити його, посадивши на певну ділянку землі і зобов'язавши його самостійно обробляти цю ділянку та оплачувати її господареві натурою. В епоху еллінізму виникла навіть практика прямого звільнення рабів з залишенням їх як клієнтів. Новий соціально-економічний базис відбився також на всьому культурному вигляді еллінізму.

Переходячи до характеристики елліністичної культури, слід сказати, що в зв'язку з поширенням давньогрецької культури на Сході Афіни уже втрачають значення культурного центру, і центр цей пересувається також на схід. Особливо великого значення набула Олександрія — місто, засноване Олександром Македонським у Північній Африці, столиці тодішніх єгипетських царів Птолемеїв. Тут почали групуватися чисельні поети, звідки і вся елліністична поезія здебільшого називається олександрійською. Назва ця значною мірою умовна, бо багато поетів епохи еллінізму не мали ніякого відношення до самої Олександрії.

2. Культура епохи еллінізму. Абсолютна монархія відразу ліквідувала суспільну та особисту самостійність у сфері політичного життя. Цю самостійність було замінено величезним бюрократичним апаратом, що здійснював волю монарха. Припинилося те вільне громадське життя, яким відзначався поліс періоду класики, коли кожен вільний громадянин міг брати участь у політиці і в усіх установах своєї держави, залежно від своєї особистої приналежності до тої чи тої партії чи навіть незалежно від цього. Тому порівняно з літературою періоду класики елліністична література відзначається цілковитим аполітизмом або розуміє свою політику як прославляння абсолютного монарха.

Куди ж могла тепер піти вся особиста самодіяльність громадянина, яка раніше так глибоко була пов'язана з суспільно-політичним колективом полісу? Вона могла тепер іти тільки в бік внутрішнього поглиблення особистості, оскільки це не заважало новому соціально-політичному ладові. Таке поглиблення і самоохорона особистості були тим індивідуалізмом, якого не знав класичний поліс, але який уже відчувається в останнє десятиріччя V ст. до н. е. у софістів та в Евріпіда. Тепер, в елліністичну епоху, цей індивідуалізм набуває величезного розвитку і виявляється у найрізноманітніших типах.

3. Елліністична література. а) Насамперед людина цієї культури виявляється зануреною в побутове життя, якщо почати з більш зовнішнього самоутвердження особистості в цю епоху. У широкому розумінні слова побут був завжди і скрізь, і без нього взагалі не існує людини. Є свій побут у первісних людей. Був свій героїчний побут у період міфології. Є свій побут також у період піднесення та розквіту культури періоду класики.

Тільки все це — побут у широкому розумінні слова. Побут у тому вузькому розумінні слова, в якому ми його тут вживаємо, є побутом, що виключає будь-яку міфологію чи магію, будь-яку вільну соціально-політичну творчість; інакше кажучи, цей побут обмежений вузькими інтересами суб'єкта, інтересами родини чи суспільства, але тільки в умовах цілковитого аполітизму.

Такого побуту не знала Давня Греція до епохи еллінізму, якщо не брати до уваги багато натяків на нього, що беруть свій початок ще від Гомера та Гесіода; і лише тепер, в умовах аполітизму і падіння будь-якого релігійно-міфологічного світогляду, виник такий глибокий інтерес до побутової людини, до її потреб і до її власних, але вже чисто побутових ідей.

Такого роду побутовізм зручно було зображати насамперед у комедії, але не тій давній арістофанівській комедії, що також була надто перевантажена різного роду суспільно-політичними та релігійно-філософськими ідеями. Для зображення нового побуту стало те, що в історії літератури має назву новоаттичної комедії, талановитим представником якої був Менандр Афінський.

Другим жанром елліністичної літератури, де також розквітло зображення побуту (правда, у поєднанні з багатьма іншими тенденціями), був давньогрецький та римський роман, що саме з'явився в елліністично-римську епоху. Мотиви кохання та шлюбу, родини, виховання та навчання, професії та суспільної поведінки людини, а також різного роду інтриги і пригоди — ось ті улюблені теми новоаттичної та римської комедії.

В елліністичній літературі трапляється і жанр дрібних побутових сенок, якими, наприклад, є «Міміямби» Герода. Побутовізм доходить в епоху еллінізму й до оспівування маленької людини, до поетизації її дрібного повсякденного трудового життя. Такі епіграми Леоніда Таренського.

б) Переходячи від побуту до глибшого утвердження особистості в період еллінізму, стикаємося з дуже розвинутим і поглибленим внутрішнім життям суб'єкта, замість простоти, наївності і часто суворості людського суб'єкта періоду класики. Можна сказати, що в епоху еллінізму людська особистість пройшла майже всі ті форми самозаглиблення, які відзначаємо і в новоевропейській літературі. Схожість тут виявляється часом настільки разючою, що деякі дослідники взагалі вважають елліністичну епоху чимось на зразок буржуазно-капіталістичної формації. Проте це глибоко неправильно. Слід твердо пам'ятати, що

елліністична епоха була обмежена рабовласницькою формацією, і тому їй зовсім не були відомі ті форми особистого самоутвердження та самопіднесення, той розгул пристрастей, почуттів та настроїв і та невтримна фантастика, з якою ми стикаємося в літературі нового часу. У період еллінізму ми знаходимо тільки елементи тих індивідуалістичних напрямів, які знайшли собі місце в літературі нового часу, елементи набагато скромніші, набагато обмеженіші і набагато менш яскраві.

Насамперед тут набуває досить інтенсивного розвитку наука чи наукоподібна література. З'являються праці Евкліда з геометрії, Архімеда — з математики та механіки, Птолемея — з астрономії, чисельні праці з історії, географії, філології і т. д. Це те, чого класика або просто не знала, або знала в досить наївній формі.

Проте вченість проникла і в сферу самої поезії, створюючи в ній дуже формалістичну тенденцію. Поети навперейми намагаються показати свою вченість і пишуть або поеми, присвячені науці уже за самою своєю тематикою, як, наприклад, поема Арата про небесні світила, або твори за темою міфічні чи поетичні, але сповнені різного роду вченістю та архаїчними елементами (такі, наприклад, гімни Каллімаха, розуміти які можна тільки з допомогою спеціальних словників).

Більш поглиблено зображалися різного роду почуття та настрої. Якщо під сентименталізмом розуміти милування своїми власними почуттями, а не тою об'єктивною дійсністю, яка їх спричинює, то такого сентименталізму, принаймні в елементарній формі, було скільки завгодно в цю епоху. Феокрит у своїх ідиліях менше за все змальовує реальних пастухів з їхнім реальним і досить важким трудовим життям.

Так само в невеликій поемі «Гекала» (на жаль, дійшла до нас тільки у вигляді фрагмента) Каллімах зобразив зворушливу зустріч славнозвісного міфологічного Тезея з бабусяю Гекалою, яка дала йому притулок, коли він мандрував за марафонським биком, і померла під час його повернення до неї. Зображені тут почуття межують з досить глибоким художнім реалізмом.

Розуміючи під романтизмом прагнення до нескінченних далей і тугу за далекою коханою, у того самого Феокрита знайдемо і тип романтика (правда, досить специфічно змальованого). Естетизм знайшов для себе підходящі умови в елліністичній літературі. Можна вказати на письменників II—I ст. до н. е. Мелеагра Гадарського, що дав зразки досить тонкого елліністичного естетизму.

Такі, наприклад, ніжна естетична картина весни у вірші Мелеагра або якого-небудь його наслідувача.

Така значна частина великої епіграматичної літератури еллінізму (зразки у Асклепіада Самоського).

Така майже вся анакреонтика, що складається з кількох десятків чудових мініатюр любовного та застольного характеру.

І взагалі психологізм був досить добре поданий в елліністичній літературі. Щоб узнати елліністичні методи зображення любовних почуттів, слід прочитати «Аргонавтику» Аполлонія Родоського, де дано послідовну психологію цього почуття, починаючи від найпершого моменту його зародження.

в) Еллінізм багатий також і на зображення особистості в цілому. Прозаїчними зразками цього роду літератури є «Характери» Феопроста (учня Арістотеля, III ст. до н. е.) і відомі «Життєписи» Плутарха (I—II ст. н. е.).

г) Нарешті, самоутвердженню особистості тут же прийшла на допомогу і філософія. Три основні філософські школи раннього еллінізму — стоїцизм, епікурійство і скептицизм — напередими намагаються огородити людську особистість від будь-яких життєвих злигоднів та хвилювань, забезпечити їй цілковитий внутрішній спокій як за життя, так і після нього і створити таку картину світу, коли людина відчула б себе безпечно. Цю внутрішню волю і самозадоволеність людської особистості всі ці три філософські школи розуміли по-різному. Стоїки хотіли виробити в людині залізну вдачу, вибити з неї будь-яку чутливість до ударів долі. Епікурійці хотіли занурити людину у внутрішній спокій та самонасолоду, аби вона могла уникнути страху перед смертю та перед майбутньою своєю долею після смерті. Скептики проповідували цілковите віддання себе на волю життєвого процесу і спростовували можливість що-небудь пізнавати.

При всьому тому, однак, відразу впадає в око загальна елліністична природа всіх цих трьох філософських напрямів. Вона зводиться до охорони людини від життєвих хвилювань і до проповіді самовиховання, що особливо впадає в око, оскільки герой попереднього часу, чи то общинно-родовий богатир, чи то герой висхідного класичного полісу, не тільки виховувався героєм, а таким навіть народжувався.

Отже, елліністична епоха характеризується, з одного боку, небувалим в античності універсалізмом, що доходив навіть до обожнювання царської влади, а з другого боку, небувалим індивідуалізмом, що утверджував дрібну повсякденну особистість та її повсякчасне прагнення стати самодостатнім цілим.

Це особливо помітно в елліністичному мистецтві, де ми вперше в античності знаходимо величні споруди і разом з тим небувалу деталізацію художніх образів, що доходить до строкатості та галасливої афектації. Тим часом, на відміну від діалектів класичного часу, в епоху еллінізму з'являється мова, спільна для всіх еллінізованих країн, яка так і називається в науці «спільна» (койне), що, проте, не заважало, наприклад Феокротові, брати найтонші художні нюанси саме з попередніх різних діалектів давньогрецької мови.

4. Два періоди. Початок еллінізму припадає на часи Олександра Македонського, тобто на другу половину IV ст. до н. е. Кінець еллінізму одні відносять на момент завоювання Давньої Греції

Римом, тобто на середину II ст. до н. е.; другі — на початок Римської імперії, тобто на другу половину I ст. до н. е.; треті відносять до епохи еллінізму і століття нашої ери, кінчаючи падінням Римської імперії в 476 р. до н. е., називаючи цей період елліністично-римським.

Оскільки література I—V ст. н. е. розвивається на основі еллінізму IV—I ст. до н. е., то є сенс говорити про два періоди еллінізму, беручи цей останній у широкому розумінні слова. Перший період — це ранній еллінізм (IV—I ст. до н. е.) і другий період — це пізній еллінізм (I—V ст. н. е.).

Між цими двома періодами, незважаючи на спільну основу їх, є суттєві відмінності. Ранній еллінізм, коли вперше в літературі висувалась провідна роль індивідуалізму в умовах аполітизму, відзначався характером просвітницьким, антиміфологічним (навіть стоїки, не кажучи вже про епікурійців та скептиків, залишали міфологію тільки для алегорій).

Для просвітницького характеру раннього еллінізму особливо показовий Евгемер (III ст. до н. е.), що трактував усю міфологію як обожнювання реально історичних діячів та героїв. Пізній еллінізм, у зв'язку із зміцненням та зростанням абсолютизму, з необхідності виводив будь-яку окрему особистість з її замкнутого стану і залучав до універсалізму монархії, реставруючи давні форми міфології.

Пізній еллінізм (за різними винятками) приводив і поезію, і всю літературу, і навіть усе суспільно-політичне життя до певного роду сакралізації, тобто до нового релігійно-міфологічного розуміння, замість попереднього просвітницького. Особливо в цій ролі висунулась філософія останніх чотирьох століть античного світу на чолі з так званим неоплатонізмом. Проте це ніскільки не заважало і реставрації в чисто світському розумінні слова. У II ст. н. е. ми знаходимо значний літературний рух, що в науці дістав назву грецького Відродження, коли багато письменників стало відроджувати мову та манеру аттичних авторів IV ст. до н. е. і віддавало багато часу міфології та релігії не з метою її життєвої реставрації, а лише з чисто художньою, історичною чи навіть просто описово-колекціонерською метою.

Реставрувалися також і літературні форми і навіть сама мова класичної Греції. У багатьох умах того часу це викликало деяку певність у настанні давньогрецького Відродження і створювало ілюзію неминущого значення класичної Греції. Проте сувора дійсність на кожному кроці викривала ці ілюзії, оскільки велике рабовласництво, а разом з тим і вся рабовласницька формація поступово й неухильно йшли до кінця, ставлячи чисельних рабів та напіввільних в жахливі умови, а серед вільних поселяючи гостру боротьбу між бідністю та багатством. Стародавній світ помирав, а разом з ним помирали й старі ідеали, мало хто вірив у міфологію, а старовинні й наївні релігійні обряди поступово втрачали будь-яке значення.

Тут же виступає і відомий Лукіан, що реставрував давню міфологію з метою тільки критики її та подання у пародійному вигляді.

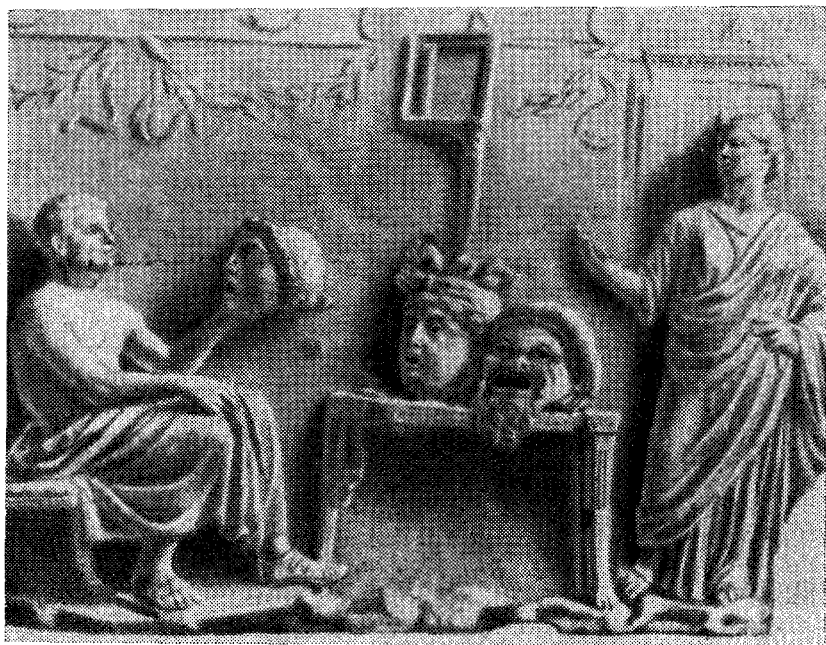
5. Підсумок. Виникаючи на базі великого рабовласництва та великого землевласництва, еллінізм оформляється політично у вигляді великих військово-монархічних міжнародних державних об'єднань, на чолі яких стоять абсолютні володарі, що здійснюють свою владу через чисельний чиновницький, бюрократичний апарат. Без цього не можна було тримати в покорі великі маси рабів. Практично це означало просування давньогрецької культури на схід та глибоку взаємодію обох культур: давньогрецької — полісної і східної — деспотичної. В умовах аполітизму всю свою діяльність, всю свою енергію індивідуум віднині скеровував у бік внутрішнього самовдосконалення. Це вело до чисто побутової орієнтації людського суб'єкта, далекого від міфологічного героїзму і від полісного вільного громадянства. Цей індивідуалізм обгрунтовувала і тодішня філософія, яка від самого початку виступила трьома елліністичними школами — стоїчною, епікурійською та скептичною.

XVIII. НОВОАТТИЧНА КОМЕДІЯ. МЕНАНДР

1. Від Арістофана до Менандра. Менандр жив і творив наприкінці IV і на початку III ст. до н. е. (343/2—292/1 рр. до н. е.). Він був заможним афінянином, але участі в політичному житті свого міста не брав. Від пізнього Арістофана до початку Менандрової діяльності минуло півстоліття. Та вже останній період творчості Арістофана характеризувався елементами побутовізму. Тому від Арістофана, як від представника давньої комедії, до Менандра, як представника нової комедії, минуло ще більше часу. За ці 75 (приблизно) років сталися докорінні зміни як у житті давньогрецького суспільства, так і в літературному стилі комедії.

Уже замовкла політична комедія. Грецька громадськість переставала хвилюватися політичними подіями. Між Арістофаном і Менандром діяло кілька комедіографів, яких звичайно об'єднують під назвою середньої комедії. Ця середня комедія також розпрощалася з політичними темами і перейшла на шлях побутової комедії, бо тепер уже вважали, що давня арістофанівська комедія надто близька до села, груба і далека від повсякденного життя, надто прямо викриває політичні ситуації і сповнена непристойностями. Проте ця підмальована і набагато благопристойніша середня комедія все ще мала умовності і не в силах була відобразити повсякденне життя людини.

Менандр уславився тим, що став принципово уникати зображення умовних характерів і намагався виводити дію з самих



Менандр добирає маски. Рельєф. IV ст. до н. е.

характерів. Правда, навіть і йому це не вдалося, як це не могло вдатися і взагалі всій аттичній комедії. У нього ми бачимо тільки порівняно невелике число типових характерів; і все його мистецтво полягає в наділенні цих характерів різними життєвими деталями. Як правило, в цих комедіях фігурують молодий чоловік, легковажний або серйозний, батько, так само легковажний або скнара, дівчина, ким-небудь скривджена і добродісна, жінка легкої поведінки або з благородними почуттями, раби, шахраї або чесні, досить спритні, що допомагають своїм господарям довести справу до благополучного кінця, неймовірно хвалькуваті вояки. За межі цих типових характерів Менандрова комедія майже не виходила. Та й без того Менандр зробив величезний крок у розвитку комедійного жанру, який забезпечив йому великий успіх і в тодішній Греції і в Римі на багато століть. Деякі античні письменники відводили йому навіть перше місце після Гомера, а Плутарх ставив його вище за Арістофана.

2. **Твори Менандра.** Менандр написав понад 100 комедій, з яких до нас дійшла повністю тільки одна — «Дискол» («Відлюдник», 317 р. до н. е.), вперше опублікована В. Мартеном у 1958 р. Знахідки останнього століття так само дали нам близько 2300 віршованих рядків, на підставі яких можна скласти

повніше уявлення про комедії «Полюбовний суд» (дійшов до нас майже третиною свого складу) та «Відрізана коса» (від якої дійшла майже половина всіх її віршів). Комедії «Саміянка», «Герой» і «Хлібороб» дійшли до нас тільки в більш-менш значних уривках. У 1964 р. опубліковано близько 400 віршів комедії «Сікіонець». Публікація фрагментів триває.

3. Сюжет комедій «Відлюдник» і «Полюбовний суд». У комедії «Відлюдник» дія відбувається в маленькому аттичному поселенні Філа, де живе селянин Кнемон, озлоблений життям на всіх людей, він зневажає увесь людський рід. Характер у Кнемона настільки важкий, що від нього пішла дружина до свого сина від першого шлюбу Горгія, також бідного селянина. Кнемон залишається разом з дочкою і старою нянькою, які на собі відчувають усі його вередування, але разом з тим по-своєму жаліють цю самотню людину. Молодий чоловік з багатой сім'ї, Сострат, побачивши випадково дочку Кнемона, закохується в неї і збирається з нею одружитись. Проте зробити це не так-то легко. Разом зі своїм параситом Хереєм він приходить у володіння Кнемона, пробує безрезультатно через своїх рабів познайомитися з ним, зближується з його сином, щоб домогтися руки дівчини. Все даремно. Проте закоханому допомагає випадок: Кнемон потрапляє в колодязь, і його витягають Горгій і Сострат. Кнемон добрішає, мириться з Состратом і погоджується на шлюб дочки з ним, а також на шлюб Горгія з сестрою Сострата, якого раніше він так зневажав.

Дія другої комедії — «Полюбовний суд» виникає завдяки одному випадкові, що стався за кілька місяців до того. Багатий юнак Харісії на святі Таврополій вступив у зв'язок з якоюсь Памфілою, причому вони один одного не встигли навіть добре роздивитися. Незабаром після цього Харісій вступає в законний шлюб з Памфілою, не знаючи того, що це та сама дівчина, з якою він вступив у зв'язок на святі. За відсутності Харісія вона через п'ять місяців народжує дитину, не знаючи, що це дитина від Харісія. Харісій, повернувшись, також не знає, що дитина від нього, і кидає свою дружину. Він марнує час у пиятиках зі своїми приятелями і, між іншим, з арфісткою Габротонон. Памфіла ж, пригнічена важкими сімейними обставинами, підкидає свою дитину чужим людям. Дитина потрапляє спершу до Харісієвого раба, і той віддає її рабові Харісієвого приятеля, з яким Харісій веде веселий спосіб життя. Раби між собою сваряться, бо Харісіїв раб хоче залишити в себе ті речі, які були при дитині, і між іншим перстень, який Харісій загубив, а Памфіла знайшла. Як суддю обидва раби покликали Смікріна, Памфілиного батька, а той присуджує речі разом з дитиною рабові, який взяв дитину на виховання. Та Харісіїв раб впізнає за перснем справжнього батька дитини, тобто Харісія, а Габротонон, взявши дитину до себе разом з перснем, швидко довела Харісієві, що ця дитина їхня, Харісія і Габротонон. Тут же виявляється, що Габ-

ротонон також була на тому святі Таврополій і навіть пам'ятає з лиця Памфілу. У цієї куртизанки раптом зароджується благородне почуття, і вона все розповідає Памфілі, передавши їй дитину з перснем. Ну, а Харісій? Цілковито вірячи Габротонон, він розкаюється в тому злочині, в якому сам звинуватив Памфілу, але Габротонон розкриває таємницю і йому.

4. Історична основа та ідейний зміст. Історична основа обох комедій зрозуміла без будь-яких коментарів. Це зображення побуту середніх та нижчих верств, яких уже не цікавить політика і які далекі від давньої міфології та від героїзму періоду класики. Це люди, віддані тільки своїм вузькоособистим інтересам. Проте ідейний зміст в цих комедіях зовсім не так дрібний, як це часом собі уявляють.

Звичайно, комедії ці цілковито аполітичні, як і інші твори елліністичної літератури. Створені незабаром після смерті Олександра Македонського, в атмосфері грандіозних подій світового масштабу, вони абсолютно нічим на них не відгукуються. Разом з тим, зображаючи дрібну й середню людину, Менандр все-таки проводив тут певні свої принципи, і принципи ці, безперечно, були прогресивними.

Менандр, по-перше, стоїть за *нормальне сімейне життя*. Він явно засуджує відлюдника Кнемона, який зустрічає лайкою і всіх близьких людей і чужих, завжди дражливий і навіть ні з ким не хоче мати нічого спільного. В уста свого Харісія Менандр вкладає таку покайну промову, яка змушує бачити в ньому непересічну і благородну людину, незважаючи на припущені глибокі життєві помилки. По-друге, в нездолених і маленьких людях Менандр схильний вбачати чисто людські і навіть благородні почуття. Кнемонів пасинок Горгій, який завжди все терпить від свого вітчима, перший кидається рятувати його, коли той потрапляє в колодязь. Цей самий Горгій, бачачи любов і чесні наміри Сострата, допомагає і йому, незважаючи на постійну розгніваність і лютість Кнемона. У куртизанці Менандр також бачить людину з благородними почуттями, а не ставиться до неї з холодним та безперечним осудом, як це робить суспільство, яке само ж їх породжує. По-третє, жінка в Менандра також цілком рівноправний член суспільства, часом навіть стоїть вище від чоловіка за своїми моральними рисами. По-четверте, раби для Менандра також люди, і притому найрізноманітнішого складу, то егоїстичного, а то й м'якого доброго, чуйного. По-п'яте, у Менандра помітне просвітництво і в його дійстичних мотивах, безперечно, запозичених в Епікура.

З Менандрових комедій сама собою випливає мораль, хоча він нікого не таврує і нікого не змушує до добродійства якимось суворим авторитетом. Мораль ця полягає в тому, що всі люди мають різного роду слабості і вчиняють різного роду проступки, але що у всіх людей є й позитивні риси. Є м'якість і доброзичливість, усвідомлення своїх вад і бажання їх виправити. Не буде

помилкою назвати цю мораль гуманізмом або гуманністю. До цього слід додати, що Менандр глибоко відчуває і суспільні хиби свого часу. У «Відлюднику» є цілі монологи, присвячені тяжкій долі бідних людей, критиці зажерливості, знедоленості селянина. Та й сам Кнемон змальований не просто як відлюдник, а як людина, що дійшла до такого озлоблення від бідного і важкого трудового життя.

Господарство цього вільного хлібороба, автурга, як його названо в п'єсі, мізерне. На горбі, де він збирає на паливо коріння, у нього є кілька груш, там же на кам'янистому схилі він поряється зі своєю мотикою (99—102). Є в нього, мабуть, краща ділянка біля дороги, але там йому заважають перехожі, і старому доводиться забиратися дедалі вище на пагорб (162—166). Цей, за словами раба Гети, справжній аттїчний селянин, хоча й оцінює свої володіння в два таланти, що в 12 разів перевищувало мінімальний майновий ценз вільних громадян наприкінці V ст. до н. е., не має ні раба, ні поденника, ні помічника-сусіди. Він вважає за краще брати з собою дочку (328—334) та обходитися послугами старої рабині Сіміхи.

Сам Кнемон зізнається:

Знаю, мав одну я ваду: думав жити одинцем,
Сам собі давати раду, незалежно від усіх...
Біль, однак, клянусь Гефестом, відчував я, дивлячись
На життя користюлюбне, що провадять люди всі
З розрахунками сухими. Думав я, що тільки зла
Один одному бажають всі вони.

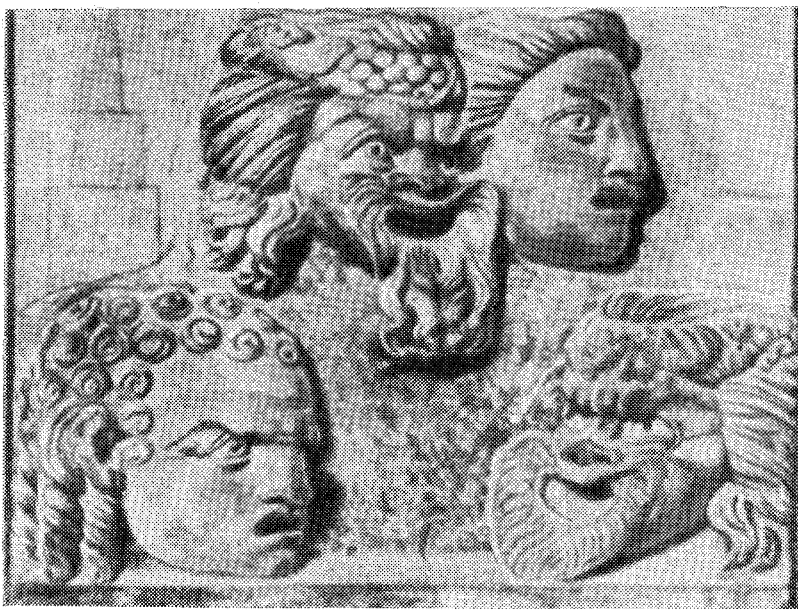
(Перекл. А. Содомори)

5. Жанр, характери і розвиток дії. Жанр обох цих комедій — очевидно, жанр комедії моралі та інтриги. Та оскільки мораль виражається в характерах, то ці комедії складаються з талановитого змалювання яскравих побутових характерів. Ці характери є тут уже не абстрактними ідеями, хоча б і вираженими в пластичній формі (як в Арістофана). Проте це завжди певні психологічні типи, характери яких розкриваються з яскраво вираженою динамікою. Досить характерно змалювано Кнемона з його постійною іпохондрією, брутальною лайкою, апріорною ненавистю до нього і до всіх, з яким не хочуть мати нічого спільного усі в окрузі. Та навіть характер і цього героя зрештою добрішає. Можна передбачати, що за натурою своєю Кнемон не зла людина, таким він став швидше внаслідок невдач свого життя та власної гордості. Дика впертість Кнемона, про яку так добре сказав Горгій (250—254), стосується швидше людей заможніх та їхніх підлипал, їхніх рабів, а не таких, як і він, трудівників. Так, він може закидати землею та обляяти багатого юнака Сострата, який чомусь бродить біля його будинку, та якщо він бачить, що Сострат в бідному одязі працює на полі, що він бідний і повинен заробляти на життя, тоді він говорить з ним як з рівним, бо він хоче віддати свою дочку тіль-

ки за такого чоловіка, що однаковий з ним за способом життя й думок. Якби Кнемон люто ненавидів людей, він ніколи б не визнав, що життя його важке, що він нещасний і самотній. Після катастрофи, що трапилася з ним, коли на допомогу йому прийшли Горгій і Сострат, Кнемон у великому монолозі (713—748) говорить своїм близьким найпотаємніші свої думки, що допомагають зрозуміти нам характер цієї самотньої, похмурої людини. Виявляється, Кнемон, бачачи, як люди живуть тільки одним прагненням до власного збагачення, глибоко переживає від цього і вважає, що нема на землі людини, яка б зичила добра своєму ближньому. Саме це робило його сліпим. Особливо вразила Кнемона допомога і співчуття Горгія, найблагороднішої людини, який не відповів злом на неприязнь старого. Кнемон доручає йому обрати чоловіка для своєї дочки і просить бути її захисником. Проте не можна перебільшувати морального переродження Кнемона після катастрофи. Такий різкий перелом для Менандра надто грубий і примітивний. Кнемон, незважаючи на все благородство почуттів, яке він виявив щодо Горгія та дочки, все-таки хоче жити, цілковито усамітвившись, і навіть відпускає від себе стару служницю. Чудові заключні слова цього монологу: «Якби всі люди мали добрі наміри, то не було б судів, люди не садовили б один одного до в'язниць, не було б війн і кожен був би задоволений своєю скромною долею». Таким чином, виявляється, що у формуванні його ненависті до людей велике значення мали соціальні причини, які загострювали у відносинах з людьми притаманні героєві негативні риси його характеру.

Опукло змальовано в цій самій комедії кухаря Сікона. Це скептик, цинік, чудовий знавець людських вад і досить гострий на язик. З його слів вимальовується цікавий образ Состратової матері, яка сама на сцені не з'являється, але виступає як багата, шалапутна і забобонна жінка. Спритним дотепником зображено тут же раба Гету.

Харісій — у «Полюбовному суді» — багатий юнак, легковажний, але щирий. Він обурений розпутством своєї дружини, кидає свій дім і вдається з горя до п'ятики. Та коли він дізнається, що розпутство його дружини не більше, ніж його власне, він знову так само щиро хоче повернутися до неї. На жаль, до нас не дійшов кінець комедії, де це повернення, мабуть, було змальовано у правдивих тонах. Характер Габротонон, безперечно, дано так само в розвитку. Спершу вона вступає в зв'язок з Харісієм з корисливих побуджень, але в цієї куртизанки є й благородне почуття, і вона, забуваючи власну вигоду, великодушно віддає дитя його справжній матері. Очевидно, це динамічний характер. Скнара Смікрін та обидва раби — егоїст і добросердий альтруїст — так само змальовані в комедії досить яскраво. Втрата закінчення комедії не дає можливості повністю охарактеризувати усіх персонажів «Полюбовного суду». Так, напри-



Маски. Доба еллінізму. IV—III ст. до н. е.

клад, щодо Габротонон, можна здогадуватися, що й вона одержить належну винагороду, яка б відповідала благородству її вчинку. Щодо розвитку дії, то обидві комедії свідчать про те, що тут була не тільки комедія моралі, а й комедія інтриги, яка ґрунтувалася на інтенсивній і доцільній дії, надзвичайно напруженій, владно захоплюючій усіх героїв. Елементи такої інтриги наявні в обох комедіях. Її добре видно на перипетіях, живих і гострих, що швидко змінюють одна одну, змушують дійових осіб змінювати все своє життя. При цьому підстава і наслідок таких змін максимально природні і зрозумілі; вони глибоко захоплюють героїв, з якими ці зміни відбуваються. Привласнення дитини куртизанкою Габротонон ніскільки не затримує розвитку дії, а тільки необхідно ускладнює її. Менш гостро подано перипетії в комедії «Відлюдник». Але й тут відбувається зміна у поведінці та в житті такої похмурої людини, як Кнемон.

6. Художній стиль. Комедії Менандра за своїм стилем — це логічне завершення всього попереднього розвитку аттичної драми, яка йшла від міфології до побуту. В ній є риси, що зв'язують нову комедію з класичною драматургією, наприклад пролог. У «Відлюднику» його виголошує Пан, який сам «скеровує» головні лінії сюжету, бо змушує Сострата закохатися в Кнемонову дочку. У «Відрізаний косі» пролог виголошує богиня Незнання. У комедії «Відлюдник» є й ексод з веселим бенкетом, яких так

багато в Арістофанових комедіях, а також пряме звертання актора до публіки з проханням аплодувати і молитва до Діви Перемоги бути прихильною. Хор, який уже в пізніх комедіях Арістофана було зведено до мінімуму, у Менандра замінюють хорові інтермедії, що не входять у сюжет комедії і як би сприяють стисненню її обсягу (наприклад, у «Відлюднику» 969 віршів).

Комедія «Відлюдник» вражає тим, що в ній майже немає зовсім поетичних тропів, але зате в ній є сентенції, в яких виражено мораль середньої людини: «досвід важкого життя допомагає раніше дозріти характерові»; «негоже брати багато, коли сам маєш мало»; «чоловік не повинен говорити більше належного»; «краще мати явного друга, ніж таємне багатство у землі»; «все доступне піклуванню і праці».

У побутовій комедії, де змальовано скромне життя маленьких людей, багато зменшених пестливих назв: дівчатко, хлопчисько, служничка, земляця, мотузочок, бугрик тощо. Вся комедія переповнена предметами чисто житейського, господарського вжитку. Тут згадуються горщики, казани, казанки, сковороди, ступи, кошики, чаші, глеки, келихи, столи, постелі, лави, одяг, їжа і приправи до неї. Менандр упивається усіма цими господарськими дріб'язками, які допомагають начеб наочно подати прозаїчну, тверезу суть нової комедії на противагу бойовій політичній сатири Арістофана.

Рушійними силами комедії моралі та інтриг у Менандра є характер людини, його природа і випадок. Устами Онісіма у «Полюбовному суді» Менандр подав цілу теорію, що нагадує вчення Епікура про силу, яка замінила для людини божество: «Наш звичай — ось наш бог! І щастя, і біда — усе іде від нього. Його і умовляй, не роблячи, проте, ні зла, ані дурниць, як хочеш мати щастя» (738—744).

Пригадаймо, що вчитель Менандра, філософ Феофраст, у 319 р. до н. е. видав свій твір «Характери», де констатував наявність 30 головних, типових характерів, — свідчення того величезного значення, якого надавали сучасники Менандра внутрішньому, суб'єктивному світові людини.

Природа одна має тільки її притаманні властивості, якими вона наділяє всіх. У людини немає нічого іншого, крім тільки одержаного від природи, тобто природа — джерело життя та існування. У природи свої закони, які «вивчити неможливо». «Її немає справи до законів», сказано в «Полюбовному суді» (765), вона сама собою. Проте не слід думати, що ці природні закони хаотичні і безглузді. Адже природа втілюється в людині, і її «розумна» діяльність бере в людині гору над почуттями, так що «у природі людини немає нічого більшого від розмірковування» (фр. 213).

Природа людини, як її сутність, надзвичайно стійка. У «Полюбовному суді» (146) Сіриск, який знайшов підкинуту дитину,

з великим знанням справи і дещо філософічно розмірковує про те, що навіть вихованій серед трудового люду хлопчик благородного походження буде вільним, «наслідуючи свою власну природу». Тут природу розуміють як якусь споконвічну соціальну сутність, властиву вільному і рабу від народження. Ніякі обставини, ніяке виховання не в змозі її побороити.

Природа людини в розумінні Менандра не тільки як певна тверда основа, біологічна та соціальна, а навіть і як добро, притаманне людям незалежно від їхньої національності. «Хто б не був за природою прихильним до добра, нехай хоч і ефіоп,— той благородний». Тут же як найблагороднішу людину згадано скіфа Анахарсіса, як взірець навіть для греків (фр. 612, 11—13).

Проте природа втілюється в конкретних характерах людей, часто слабких, невпевнених у житті, скептично настроєних, таких, що зав'язли у своїх домашніх та сімейних турботах. Тому, будучи твердою основою буття, доброю, здоровою силою, що підтримує людину, вона тимчасом сама обмежена і дрібна, як і та людина, що їй вона служить підпорою.

Більш того, діючи за своїми законами, розумна несхитна природа рушиться від дії стихійної ірраціональної сили випадку — Тюхе, яку розуміли в епоху еллінізму як сильне і свавільне божество, що витіснило давню стійку і невідворотну долю. У Менандра Тюхе «не вдається до законів» (фр. 295), «вона не чинить розумно» (фр. 464), вона просто «безрозсудна» (фр. 632) і «не надійна» («Відрізана коса», 372), будучи головною вершителькою всього («Флорентійська комедія», 19—20). Вона навіть «дихання» божества і його розум (фр. 417). Проте разом з тим ця велика сила діє в світі малих справ Менандрової людини і, розпоряджаючись в обивательському і скромному житті, цілковито йому відповідає.

Виходячи з усього сказаного про характер, природу та випадок, можна зробити висновок, що життя героїв Менандра ніяк не може бути зведене до безцільного і безплідного побутовізму, бо вони управляються надособовими силами, що мають свою мету і свої завдання.

Основна гуманістична ідея комедій дана без будь-якого абстрактного моралізму через динамічне змалювання характерів, так що в свідомості слухача або читача вони виникають самі собою без будь-яких настанов, а просто внаслідок своєї цілковитої імманентності до змалюваних дій.

7. Інші комедії Менандра. У комедії «Відрізана коса» зображено грубого солдата Полемона, який веде розпутне життя. Тут же зображено й жінку вільної поведінки Глікеру, з якою він перебуває в незаконному шлюбі. Брак нормальних сімейних стосунків з Глікерою не заважає йому ревнувати її. Одного разу він навіть відрізав у неї косу, а відрізана коса в ті часи була ознакою поганої поведінки жінки. Сам він покинув Глікеру і п'ячить, а Глікера переходить жити в будинок якогось Мосхіона,

який зрештою виявляється її братом, але який, не знаючи цього, поводить з нею, як з жінкою легкої поведінки. Закінчується комедія тим, що Полемон і Глікера прощають одне одного і вступають у законний шлюб, причому тут же з'ясовується і те, що Мосхіон Глікері брат. І жанр, і характери, і розвиток дії комедії мало чим відрізняються від «Полюбовного суду».

У комедіях «С а м і а н к а» і «Г е р о й» також фігурують незаконні шлюби та невпізнані діти. У комедії «Герой» навіть закоханий раб, що свідчить про зовсім не рабовласницьке ставлення до раба. У комедії «Х л і б о р о б» — закоханість багатого юнака в бідну дівчину, їхній зв'язок, про який не хоче чути батько юнака, поява незаконної дитини, прагнення батька юнака одружити його з багатою нареченою і вірність юнака. Враховуючи те, що від цих комедій збереглися лише невеличкі уривки, дати їм повну характеристику досить важко, але художній виднокруг їх нічим істотним не відрізняється від «Полюбовного суду».

8. Герод (Геронд) (III ст. до н. е.). За деякими відомостями його батьківщиною було дорійське місто Кос. До нас дійшло кілька побутових сцен Герода, написаних на манер Гіппонакта, названих «Міміямбами» («мім» дослівно означає «наслідування, сценка»). Тут виступають характерні для елліністичної літератури типи, але тільки в дуже натуралістичному вигляді, бо ніякої помітної ідейності тут немає. Зображаються звідники, ревнивці жінки, дурні учні, спекулянти-торгівці і т. д. У сцені «Учитель» мати дурного учня просить учителя побити його, і той провадить цю езекуцію. У сцені «Швець» жінки хочуть придбати взуття у спекулянта-шевця, той заломив велику ціну, і жінки йдуть ні з чим.

ХІХ. ФЕОКРИТ ІЗ СІРАКУЗ

Феокрит народився, мабуть, близько 300 р. до н. е. і творив у першій половині III ст. до н. е. Крім Сіракуз він був зв'язаний з Олександрією, де прославляв Птолемея Філадельфа, і з островом Косом, звідки, очевидно, походила його мати і де він дружив з кількома поетами. Його біографія майже невідома, як і більшість давньогрецьких поетів.

1. Твори Феокрита. З іменем Феокрита до нас дійшла збірка так званих ідилій, числом 30 віршів невеликого або середнього розміру, і 26 епіграм. Строга філологічна наука знаходить в ідиліях Феокрита різного роду художні, філологічні та метричні суперечності, внаслідок чого деякі з ідилій вважають не належними йому (VIII, IX, XX, XXI, XXIII, XXV—XXVII). Коли судити про те, що таке антична ідилія, необхідно встановити насамперед жанр Феокритових віршів, які дійшли до нас, і розглянути тематику їх.

2. Жанри та сюжети ідилій. Саме слово «ідилія» становить зменшене від грецького слова *eidos* і означає або «картинка», або «пісенька». Але те, що ми тепер називаємо ідилією (вірші простого, витонченого та умироствореного жанру з елементами манірності), правда, бере свій початок у Феокрита, але далеко не відповідає всій тій літературній спадщині, яку ми від нього маємо. 30 ідилій, які складають Феокритову збірку, досить різноманітні за своїм жанром. Їх можна поділити на такі групи.

а) Буколічні, або пастуші, вірші, числом 11 (I, III—XI, XX), в яких зображено життя пастухів на лоні природи, що займаються головним чином любов'ю або музикою. Як правило, це поетичне змагання двох пастухів, які по черзі виголошують по кілька віршованих рядків.

б) Міми, числом 4 (II, XIV, XV, XXI), становлять невеличкі драматичні сценки. Так, у II ідилії зображено молоду жінку нижчого стану, яку покинув коханий чоловік і яка хоче за допомогою магичних дій повернути його. Це їй не вдається, і вона видає свої гіркі почуття вночі місяцеві, розказуючи про свій відчай і не знаходячи ніякого виходу.

В ідилії XV дві бабусі, що люблять поговорити, дивляться на свято Адоніса, знаменитого супутника й улюбленця Афродіти; зображено тісняву та лайку багатьох людей, які прийшли на це свято, спів приїжджої співачки, яка зачарувала двох кумась.

в) Буколічний мім (поєднання двох попередніх жанрів) представлений в єдиному вірші (XXVII) з зображенням лайки закоханих та наступної любовної згоди пастуха й пастушки.

г) Епілії, числом 6 (XIII, XVIII, XXII, XXIV—XXVI), — це маленькі поемки (сама назва — це зменшене від слова «епос»). Тут виступають постаті в гомерівському стилі — Геракл немовлям, Геракл — убивця лева, Діоскури, Вакханки та Гілас, улюбленець Геракла.

д) Любовні вірші, числом 3 (XII, XXIX, XXX).

е) Кокетливе поєднання лірики та міфа (тобто попередніх двох жанрів) в одному вірші (XIX) — Ерот, вжалений бджолою, жаліється своїй матері Афродіті. Зустрічаємо у Феокрита навіть поєднання трьох жанрів — буколічного, міфічного та ліричного. Наприклад «Циклоп» (XI, 19—79), де гомерівський брутальний людоджер зображений безнадійно закоханим пастухом; пісні про пастуха Дафніса в ідилії I (64—143), що вмирає від неподіленого кохання, покараний за власну недоступність. Пісні про шлюб Афродіти та Адоніса та ідилії XV (100—144) — поєднання епічного міфа та лірики. А такі пісні, як пісня козопаса до Амаріліс в ідилії III (6—57) або Букая до Бомбіке в ідилії X (24—37), становлять поєднання буколіки і лірики. Епілій і лірика, але без будь-якого міфа дані в ідилії XXIII. Взагалі змішаність жанрів у Феокритових ідиліях велика.

е) Хвалібні пісні, числом 2. Герону II Сіракузькому (XVI) і Птолемею Філадельфу (XVII).

ж) *Послання* — 1 (XXVIII), де поет звертається до скромної трудівниці-прялі і з досить теплим почуттям зображає її велику повсякденну роботу.

3. Характери в ідиліях. Люди та природа довкола їх — це перше, що впадає в око під час читання Феокріта. Вся ця тематика надзвичайно характерна для еллінізму. Люди беруться тут досить невисокого звання, навіть раби, а міфічні герої подані теж у більш-менш житейському плані.

а) У Феокріта ми знаходимо насамперед справжнісінький трудовий люд, наприклад зображення голодного рибалки в ідилії XXI. В ідилії X зображено двох женців, з яких один, правда, закоханий і оспівує предмет свого кохання. Та зате другий настроений дуже прозаїчно і не виходить за межі повсякденного трудового життя. В ідилії V два пастухи також настроєні зовсім не поетично, а досить брутально лаються між собою, викриваючи один одного в різних низьких вчинках, причому від них тхне сироваткою. Досить прозаїчно поводяться також два пастухи і в ідилії IV, даючи один одному досить неприємні характеристики. Таким чином, зводити Феокрітових героїв тільки до кокетливих та витончених пастухів не доводиться. Трудовий люд і прозаїчне, досить ділове ставлення до праці у Феокріта зовсім не на останньому плані. Це видно і з «Прядки» — ідилії XXVIII.

б) Точно так само й нетрудовий елемент зовсім не завжди у Феокріта як-небудь ідеалізується. Немає нічого особливо поетичного у двох кумасях з ідилії XV під назвою «Сіракузянки». Це звичайнісінькі пліткарки, роззяви, для яких свято Адоніса цікаве тільки своїм зовнішнім блиском, штовханиною та кавалерами. В ідилії XIV розповідається про п'яну компанію, де один з п'яниць лягнув свою кохану за її зраду, а та зараз же втекла до іншого.

в) Далі ідуть характери закоханих героїв, настроєних досить поетично, але без особливо великих тонкощів. Такий козопас в ідилії III, де пастух сохне за своєю Амаріліс, порівнюючи її із свіжим салом і погрожуючи кинутись на траву, щоб віддати себе на поталу хижим звірям. Поетичніша любов у Букая в ідилії X (24—37) і Циклопа (XI, 19—79). Найбезкорисливішу любов зображено в ідиліях XII, XXIX і XXX.

г) Серед ідилій Феокріта є 6 епіліїв, тобто невеликих поемок з міфологічним сюжетом. Тут ми бачимо Геракла (XIII), як він душить змії (XXIV) та лева (XXV), Діоскурів (XXII) і розтерзання Пенфея вакханками (XXVI), епіталамій (шлюбна пісня) Гелени (XVIII). Крім цієї останньої ідилії, виклад в цих епіліях скрізь досить розтягнутий, бо тут автор вдається до малопідходящих для ідилії гомерівських методів, цей виклад тут ще й сухий, часто досить навіть нудний. Характери тут схематичні і досить бліді. Таким чином, характери у Феокріта зовсім не відзначаються тією витонченістю, що її, як правило, йому приписують.

Тут багато грубого реалізму, і тільки часом проскочить естетизм як самоціль. Найскладнішим характером у Феокріта є чарівниця з II ідилії, де змальовано психологію покинутої жінки з її марними пориваннями повернути коханого, зі спробами вдатися до магічних засобів для його повернення, коли в душі людини поєднується відчай, лють, безпорадність, молитва, забобони та усвідомлення свого невисокого походження порівняно з коханим, палке прагнення і безвихідь. Все це тут дано в мініатюрі великою драмою або вражаючим романом. Починаючи від застарілого епічного стандарту, зображаючи грубі звичаї нижчих верств, трудові ідеали та закоханість, поетичну психологію, і кінчаючи гарячим і пристрасним драматизмом, Феокріт перебрав усі можливі в його час характери, пов'язані з побутом дрібної та середньої людини.

4. Розвиток дії. а) Про розвиток дії у Феокрітових ідиліях також можна говорити тільки в обмеженому розумінні. Як правило, це або яка-небудь одна подія чи натяк на неї. У «Сіракузянках» ряд дрібних і незначних сценко. Здебільшого ж дії в ідиліях навіть немає, а лише відбувається змагання пастухів у співах або їхні розмови без будь-якого драматизму чи виголошування по черзі кількох віршів.

б) Найцікавішим є місце дії героїв Феокрітових творів: Це м'яка, ласкава, умиротворена південна природа. Як правило, дія відбувається вдень під яскравим сонячним промінням, де-небудь на луках, у лісі, поблизу струмка, на пагорбі чи на березі спокійного моря. Порівняно мало говорячи про штучно зроблені речі, Феокріт уславився живописом чи навіть просто згадуванням різного роду рослин і тварин. Можна було б навести з Феокріта кілька десятків термінів, що стосуються південної флори та фауни. Різні трави, квіти, кущі, дерева, комахи, птахи, тварини фігурують у нього на кожному кроці.

Трава — це «жіночі кучері» або «ластівчин цвіт», кропива, суніці, тмин, виткі рослини, ломиніс, плющ та виноград, квітуча м'ята, шипшина, терен, тростина, очерет, конюшина, тамариск, троянда, фіалка, нарцис, гіацинт, медуниця, аніс, левкой, цикламен, мак, лілія, маслина, в'яз, кедр, тополя, кипарис, сосна, платан, слива, яблуня, лавр, дуб, каштан, цвіркун, сарана, мурашка, бджола, оса, павук, чайка, жайворонок, голуб, щиглик, сокіл, соловей, зозуля, сич, лебідь, одуд, жаби, болотні та деревні ящірки, змії, кози, вівці, барани, воли, корови, коні, олені, собаки, кішки, вовки, лисиці, ведмежата, леви та багато інших просто на кожній сторінці. Особливо захоплюється Феокріт різними пахощами — воску, меду, кедра, винограду, сіна, свіжої трави, сироватки.

в) Широкі описи природи у Феокріта бувають не часто, але вони досить виразні. Варто вказати на картину струмка (в ідилії XXII), що протікає в густих заростях, серед різних дерев та духмяних квітів, на картину жаркого дня (в ідилії VII) з різними

птахами, комахами, зрілими плодами, що падають з дерев, на короткий опис сутінок (в ідилії XVI), на опис печери Циклопа (в ідилії XI). В цих описах природи сказано про красиві дерева, духмяні квіти і трави, про веселий щебет птахів, про незмінних дзвінкоголосих цвіркунів, про умиротворену тишу. За такими картинами природи можна судити і про людину, для якої ці картини приємні.

5. Речі. Якщо не брати до уваги термінів, що стосуються зброї та домашнього начиння, то художньо зроблена річ зображена в I ідилії (27—56), де дано опис келиха, подарованого одним пастухом іншому в нагороду за спів; опис у чисто феокритівському дусі. Насамперед цей келих — благовонний, він має ручки, зверху його прикрашає плющ, а знизу золотаві плоди. На ньому викарбувано кілька сцен, причому цілком побутового характеру: сварка двох чоловіків з-за жінки, яка не знає, кого з них обрати; сивий рибалка з натугою тягне рибальську сітку, з великим напруженням м'язів та роздутими жилами на шиї; хлопчик оберігає виноградник, сам він захоплений плетінням сітки, а листи тимчасом ласують виноградом. Підкреслюється велика цінність цього келиха. Поєднання побутового, простоти та естетичного милування характерні тут для Феокріта. Проте природою Феокрит цікавиться незрівнянно більше, ніж виробами мистецтва.

6. Історична основа. Серед чисельних ідилічних моментів у Феокритовій збірці уважний читач не зможе пройти повз ту суспільно-політичну картину, яка так часто проглядає у Феокритових творах, а в ідилії XVII подана досить відверто. У цій ідилії Феокрит оспівує правителя Єгипту Птолемея II Філадельфа, при дворі якого він один час жив. У віршах 77—117 змальовано незліченні багатства цього володаря, що необхідно вважати взагалі картиною сучасного Феокритові великого землевласництва та рабовласництва.

Разом з тим, однак, ідилії Феокріта показують великий розвиток окремої особи, її внутрішні ускладнення; вона вже погано переносить великі міста з перерозвиненою цивілізацією їх, пробує втекти на лоно природи та славити мирні радощі вузько особистого існування. Само уславлення Птолемея II Філадельфа супроводжується висуненням на перший план моральних ідеалів, і непомітно, щоб поет ішов у ногу з цією зростаючою рабовласницькою цивілізацією. Навпаки, поет схильний вказувати на тлінність царських багатств (XVII, 118—120). А в енкомії Гієронові ми знаходимо тільки його формальне прославляння; тут висловлюються грікі думки про наживу, що охопила тепер усіх людей, про жадібність володарів, які не бажають платити співцям, про мирні трудові настрої (ідилія XVI).

Поряд з володарями у творчості поета з'являється і маленька людина, яка знаходить для себе втіху на лоні природи з підкресленою її красою та з ідеалізацією трудового люду, особливо

пастухів, праця яких найдужче пов'язана з перебуванням серед природи.

7. Ідейний зміст. а) Тут необхідно відзначити насамперед те, що не є для Феокріта прямим переконанням і що дає в нього швидше критику і навіть прямий осуд. В ідилії XX чітко засуджується городянка, яка відвернулася від пастуха тільки тому, що він селяк. В ідилії XV поет змальовує двох городянок також досить іронічно. Великі володарі хоча і вихваляються, але вихваляння це, як ми бачили, далеке від справжньої щирості. Міфологічні боги, демони, герої згадуються у Феокріта часто, і вони майже завжди органічно вплетені в художню тканину ідилій. Проте ніде не відчувається, щоб поет вірив у них в буквальному розумінні слова. Вони мають для нього швидше тільки поетичне значення. В епіліях же міфологічні герої подаються розтягнуто й нудно. Набагато сильніше співчуття у поета викликає життя на лоні природи. Та якщо говорити про ідеологію, то й це лоно природи з усіма сільськими трудовими відносинами навряд чи можна вважати базою для світогляду поета.

б) Ідейний зміст Феокрітових ідилій зводиться переважно до естетизму, під яким ми розуміємо безтурботну насолоду красивими чи просто приємними формами життя, без уваги до трудових і взагалі практичних сторін дійсності. Феокрітові подобаються пастухи. Та, незважаючи на те що праця пастуха досить важка й відповідальна, Феокріт ідеалізує пастухів як представників безтурботного життя, де на першому місці музика та любов. В ідилії VII (62—74) зображено пастуха на високому помості з різних трав, який випиває вино з келихів до дна; ще два пастухи при цьому грають для нього на флейті, а ще третій співає йому про любов Дафніса до Ксенії. В ідилії IX (15—22) пастух проводить життя на м'яких овечих та козячих шкурах, не боючись ніякого холоду, і настільки задоволений собою, що, на його думку, нікому і ві сні не присниться таке безтурботне життя. Пастух I ідилії настільки любить слухати співи, що за одну тільки пісню дарує її виконавцеві коштовний келих. Більше половини буколичних ідилій присвячено закоханим пастухам (I, III, VI, X, XI, XX).

Проте й цей естетизм Феокріта не можна сприймати в абсолютному розумінні. Часом його пронизують риси певної іронії, глузування, скептицизму, як це особливо видно на Циклопі (XI) і на козопасі в III ідилії. Тому естетизм Феокріта мало пов'язаний з практикою життя та боротьби.

Герой Феокріта, що полишає місто заради принад сільського життя, шукає зовсім не простоти, а ще більшої складності, ще більшої вишуканості. Усі ці Феокрітові пастухи тільки здаються простими людьми, зайнятими звичною сільською працею. Це досить тонкі натури, якими міський житель, безперечно, лоскоче свої естетичні нерви. Естетизм, іронія і скептицизм — це у Феокріта тільки символ зростаючої міської цивілізації, а ніяк не

боротьба з нею і зовсім не втеча від неї до простих та безхитрісних людей, до сільського життя та до природи. Недарма всі ці естетичні буколіки мали таку популярність в новий час, коли витонченість зросла ще дужче.

8. Художній стиль. а) Художній стиль у Феокріта — це в основному стиль витонченої мініатюри. Його ідилії досить невеликого розміру. Виведені в нього характери не мають докладної розробки і вказують швидше на типові тенденції. Природу також подано здебільшого називанням певних представників її трьох царств. Витонченість цих малих художніх форм тим дужче впадає в око, що життя в широких картинах подано у Феокріта не дуже чітко, а часом навіть грубувато.

б) Феокрітові мініатюри відзначаються досить складним естетичним характером. Тут бачимо захоплене і водночас манірно-наївне зображення життя, з деяким нальотом іронії, яка доходить часто до підкресленої і напускної серйозності.

в) Художній стиль Феокріта пронизаний однією глибокою суперечністю, яка дає себе відчутти майже в кожному рядку його ідилій. Саме він неймовірно захоплюється деталізацією описів, яка доходить часто до строкатості та елементів натуралізму.

г) Уся суть художнього стилю Феокріта саме й полягає в повсякчасному синтезуванні витонченості та натуралізму. Цього він досягає тим, що натуралістична деталь є тонкою сама по собі і предметом безкорисливого милування.

д) Таким чином, художній стиль Феокріта є: 1) стилем художньої мініатюри; 2) розробленим манірно-наївно та іронічно-серйозно і в той же час 3) натуралістично і строкато; 4) як естетична самоціль.

Розберімо пісню, яку Циклоп співає Галатеї в ідилії XI (19—81).

Сам Циклоп — це навіть свого роду страховисько, оскільки в нього тільки одне величезне око і одна кудлата брова, а сам він весь заріс. Для Феокріта такий образ — щонайменше яканебудь наївна міфологія, а швидше натуралістично подана потворність. Життя й погляди цього Циклопа змальовані досить натуралістично, і його характеризує жорсткий практицизм. Він не тільки пастух, він ще володіє й тисячею овець. Хвалиться достатком у нього молока та сиру. А своїй коханій, крім любовних задовольень, він пропонує пасти стада та заквашувати добрий сир. Про себе він високої думки і навіть похваляється тим, що, крім Галатеї, у нього є досить красунь, які хотіли б мати з ним справу. Практичний погляд Циклопа на життя підкреслено в ідилії цілком певно.

З другого боку, Циклопа наділено щонайвищими, навіть романтичними рисами. Йому весь час сниться красива морська німфа Галатея, яку він тільки якось одного разу побачив на березі, коли вона збирала квіти. Для своєї коханої він ладен спалити на собі шерсть, якщо здається їй надміру кошлатим. Він

ладен віддати за неї своє єдине око і навіть душу. Йому хочеться красивої природи. Ось яка природа біля печери Циклопа: «Лаври розкішні стоять, кипарис там величний піднісся, плющ темнолистяний там є, із солодкими гронами лоз, є ще холодне джерельце — з Етни, покритої снігом, прямо із білого снігу ключ б'є напою чудового».

Натуралізм та витончена мініатюра змішані в цій ідилії в одне ціле. То Циклоп мріє про зустріч з Галатеєю, щоб піднести їй маки та лілії, свою нерозділену любов він втішає поетичною піснею, яку самотньо співає на вершині скелі; він музикант, що краще за інших грає на сопілці і проводить ночі, творячи пісні для своєї далекої коханої. А то раптом він порівнює свою Галатею з молоком, — вона біліша за молоко, — чи з ягням — вона для нього м'якша від ягняти, — чи навіть з телицею — вона гарячіша від телиці, — чи з виноградом — вона свіжіша за виноград. Не пропустив Феокрит випадку висловити іронічне зауваження й про те, що заспокоєння неподіленого кохання піснями досталося Циклопові набагато дешевше, ніж якби він лікувався за плату.

Що ж, власне, хотів сказати Феокрит своїм «Циклопом»? Про яку-небудь віру у справжнє існування Циклопа у Феокрита, звичайно, не могло бути й мови, про який-небудь ідейний зміст цього образу, що можна було б знайти в літературі періоду класики, також не доводиться говорити. Про теогонічних, гесіодівських циклопів Феокрит так само забув і думати. Навіть в естетичному розумінні Циклоп є для нього предметом іронії. У такому разі, що ж це за стиль і в чому полягає ідея? Очевидно, художній стиль цієї ідилії в тому й полягає, щоб демонструвати як естетичну самоціль усі ці малі, але досить чисельні і строкаті образи натуралізму, романтичної чуттєвості, ласкавої і ніжної природи, видимої сільської і невидимої естетичної образності.

Так синтезовано тут в єдине ціле зазначені три риси ідилічного стилю Феокрита. Неважко довести те саме і на інших його образах.

9. Історико-літературне значення Феокрита. Феокрит виявився творцем жанру світового значення. У II ст. до н. е. Мосх Сіцилійський, Біон Смірнський, відмовляючись від широкої тематики Феокрита та різноманітності його жанрів, об'єднаних терміном «ідилія», зосереджуються тільки на любовній тематиці, схематизують естетичну повноту і скеровують ідилію на шлях формалізму. Та саме це й виявилось живучим у літературі Нової Європи, де буколічна поезія завжди була популярна. Вона пройшла через середні віки¹, з новою силою розквітла в епоху Відродження і дійшла до новітнього часу. Закохані пастухи та пастушки, захоплені і поетично настроєні, завжди красиві, кокетливі та манірні, але разом з тим овіяні якоюсь манірною наївністю, а з боку поета і поблажливою іронією, — цей буколічний ком-

¹ Придворні Карла Великого, члени так званої Академії, брали собі за псевдоніми імена пастухів Феокрита та Вергілія.

плекс образів, створений Феокритом (і згодом посилений світовою популярністю буколичного роману Лонга «Дафніс і Хлоя»), пережив довгий ряд століть і не втратив свого значення навіть до останнього часу.

XX. АПОЛЛОНІЙ РОДОСЬКИЙ

1. Загальні відомості. Аполлоній Родоський (близько 295—215 рр. до н. е.) народився в Олександрії, був учнем та суперником поета Каллімаха, через ворожнечу з яким змушений був переїхати на острів Родос, незважаючи на відповідальну посаду завідуючого Олександрійською бібліотекою і покровительство Птолемея III Евергета.

Аполлоній — автор поеми «Аргонавтика», в якій він намагався всупереч традиційним для олександрійців малим жанрам відродити героїчний епос, що викликало гарячі суперечки в літературних колах його сучасників. Незважаючи на те що давній епос з усім своїм арсеналом традиційно-героїчних ідей та художніх засобів розглядався олександрійцями як пройдений етап, Аполлоній створив надзвичайно цікаві твори, свідомо поєднуючи в них елементи старовишнього гомерівського стилю з цілковито новим самопочуттям людини витонченої елліністичної цивілізації.

2. Міф про «золоте руно» до Аполлонія Родоського. Сюжетом поеми послужив міф про золоте руно, яке з допомогою колхідської царівни та чарівниці Медеї добуває давньогрецький герой Язон. Згадує про деяких осіб цієї повної драматизму історії ще Гомер (чарівниця Кірка з «Одіссеї» — рідна тітка Медеї, Язон і Гісіпіла, Пелій та Езон) і Гесіод («Теогонія»). Піндар у IV Піфійській оді докладно передає міфологічний переказ про ворожнечу царя Пелія до свого племінника Язона, про хитрощі Пелія, який послав законного претендента на батьківський престол в далекі мандри за золотим руном, а також про викрадення руна, вбивство дракона, що охороняв його, та про допомогу Медеї. В ідиліях Феокрита так само знайшли своє втілення два епізоди з цього давнього міфа (XXIII ідилія про Гіласа та XXII — про двобій Полідевка з Аміком). Поема Аполлонія складається з чотирьох пісень (близько 6 тисяч віршів).

3. Сюжет поеми. Перша пісня розпочинається звертанням до Феба — Аполлона, покровителя поезії, та з переліку героїв, що йдуть з Язоном на кораблі Арго. Серед супутників Язона поет і музикант Орфей, Пелей (батько Ахілла), Теламон та Оїлей (батьки гомерівських Аяксів), Геракл, брати Гелени — Полідевок і Кастор, Мелеагр (про його смерть згадує Гомер), крилаті діти Борея — Зет і Калаїд, мудрий стерничий Тіфіс, влучний стрілець з лука Іфіт, Адмет — чоловік Алкести, Іфікл — брат Геракла, пророк Ідмон — син Аполлона, будівник корабля Арго. Немає тільки Тезея та Періфою, які саме в цей час намагаються

викрасти дружину бога Аїда — Персефону. Герої здебільшого з давнього племені мінійців, центр яких Орхомен був батьківщиною Фрікса і Гелли, що колись втекли на золотому барані від своєї мачухи в далеку Колхиду.

Мандрівники під радісні вигуки народу та спів Орфея відпливають до берегів острова Лемноса, де відбувається зустріч з амазонками та їхньою царицею Гіпсіпілою, яка полюбила Язона. Корабель прибуває до берегів Мізії, де від нього відстає, шукаючи Гіласа, Геракл. За всіма обставинами видно, що герої-аргонавти вчиняють свій подвиг за одне покоління до Троянської війни.

Друга пісня: герої на землі бевриків, де відбувається двобій Полідевка з царем Аміком, шлях через Босфор та визволення старого Фінея від потворних Гарпій братами Бореадами, його племінниками. Корабель проходить повз Сімплегади (скелі, що сходяться й розходяться), повз землі амазонок, халібів, що кують залізо, входять у Понт, прямують до підніжжя Кавказьких гір, де герої чують стогін закутого Прометея, і нарешті прибувають до річки Фазіс (Ріон) у Колхиді.

У третій пісні Язон з допомогою Гери й Афіни з'являється у палаці царя Еета. Ерот (на прохання своєї матері Афродіти, яка хотіла догодити Афіні та Гері) вселяє Медеї, дочці царя Еета, кохання до Язона, з яким вона таємно зустрічається і дає трави та поради, щоб подолати перешкоди царя Еета. Язон приборкує вогнедишних биків, убиває воїнів, народжених землею, блискуче виконує тим самим завдання Еета.

У четвертій пісні Еет уже підозрює щось недобре і вирішує знищити аргонавтів.

Проте Медея та Язон зустрічаються вночі в священному гаю, вона присипляє дракона, який оберігає золоте руно, Язон забирає руно, і вони відпливають від берегів Колхиди. Щоб затримати погоню Еета, Медея радить Язонові убити її брата. Перебивши колхів, аргонавти плывуть далі, відчуваючи гнів богів за вчинений злочин. Через ріки Істр (Дунай), Ерідан (По), Родан (Рона), через землю кельтів вони припливають на Ею до чарівниці Кірки, сестри Еета, яка очищає Язона та Медею від злочину, але рішуче виганяє їх з острова. Повз блукаючі скелі — Планкти, повз Сирени, Сціллу та Харібду з допомогою морської богині Фетіди та її сестер нереїд аргонавти досягають острова феаків — Трінакію, де царі Арета та Алкіной допомагають втікачам, обдаровують їх і влаштовують їхній шлюб. Буря заносить корабель до пустельних берегів Лівії, і мандрівники 12 днів ідуть через розпечені піски, несучи на своїх плечах корабель до озера Тритон та саду Гесперид. Після важких випробувань, втративши багатьох друзів, аргонавти виходять в море. Вони плывуть повз Кріт, де на їхньому шляху став залізний велетень Талос (творіння Дедалових рук). Проте Медея своїми чарами знищує його. З нічного мороку за молитвою Язона корабель виводить до

острова Анафе бог Аполлон. Звідти герої прямують до Егіни, за-
пасаються там водою і рушають до рідного Йолку, до Пагасій-
ської затоки.

4. Традиційні епічні риси. В поемі Аполлонія цікаве поєднан-
ня старої епічної традиції та нових досягнень витонченої, психо-
логічно-суб'єктивної поезії олександринізму. Це поєднання спо-
стерігається в сюжеті, змалюванні героїв, доборі художніх засо-
бів та в загальному стилі поеми.

За традиціями гомерівської «Одіссеї» побудовано сюжет
з його мандрівними героями та з типовим арсеналом перепон, що
їх висувають на їхньому шляху боги, люди і сама природа. Тут
же зустрічаємо казкових феаків, сирен, Сціллу та Харібду, Сім-
плегати, Планкти, Гарпій, несподівані появи богів та божествен-
ну допомогу, жертвоприношення та молитви. Тут є риси найдав-
нішого хтонізму і фетишизму, чаклування та пророцтва, заклят-
тя і заговори. Героям серед моря являється Аполлон, ідучи з
Лікії до гіперборейців (II, 674—684), Афіна мчить на чорній
хмарі (478), страшної ночі під покровительством богині потой-
бічного світу Гекати зустрічаються Язон та Медея (III, 1201—
1124). Закляття Медеї відкривають засуви на дверях (IV, 11).
Своє зілля Медея приготувала з квітки, яка виросла на крові
Прометея (III, 850).

Медея заворожує змія (IV, 153) і вбиває Талоса (1038). Все
тут сповнене різних див: то це кінь Посейдона (1407), то це бог
Тритон (1602) або Феб—Аполлон, осяяний світлом (1701).

Люди та боги спілкуються між собою, як і ведеться в дав-
ньому епосі: Афіна допомагає будувати корабель (I, 109—112),
Гера в тумані веде Арго (III, 210), прикрашає Язона (922), а бо-
гиня Афіна робить для героя плащ (I, 721), Фетіда з нереїдами
допомагають кораблю в плаванні (IV, 931). В третій пісні Афіна
та Гера просять Афродіту про допомогу своєму улюбленцю Язо-
ну. Люди приносять жертви богам, відпливаючи (I, 402) під час
бурі (587), роблять дарунок Геї-Землі та героям (II, 1270). Про-
те, як завжди, люди намагаються бути самостійними, відчуваю-
чи, що їхнє врятування в їхніх власних руках (353). Вони так
налякали Гесперид, що ті розсипаються в порошок (IV, 1407),
а Ідас навіть насмілюється на пряме богохульство, лаючи Зевса
та Аполлона (I, 464—491). Перед нами розгортаються традиційні
описи речей та палаців; на розкішному пурпуровому плащі
Язона, який виткала Афіна (I, 721—768), зображено циклопів,
що кують блискавки, Зета та Амфіона — будівників Фів, малий
Аполлон убиває велетня Тітія, Фрікс на золотому барані і т. д.
В третій пісні (210—240) красується палац Еета з докладним
описом колон, карнизів, тригліфів, портиків, квітучих виноград-
них лоз, джерел, вина, масла, молока, води.

Поема насичена традиційними формулами: найстрашніша
клятва — Стіксом; боги клянуться Ураном та Геєю; Ефір —
житло безсмертних, Еос встає рано-вранці; Медея діє «всупереч

долі»; морок застилає очі; серце хвилюється в грудях від роздумів; і сяйво від панциря досягає Олімпа; число 12 — символічне (наприклад, Ідмона ховають 12 днів); обов'язковий каталог героїв — учасників походу (початок першої пісні).

У поемі традиційні гомерівські епітети (берег сивий, стріли швидкі, море темне, мужі богорівні, слово розумне, хвиля жадібна, корабель довбаний, Ерато — богиня богинь), порівняння (жінок порівнює з бджолами, погляд — з іскрами вогню, боротьбу — з теслярами, що підганяють бруски на кораблі, любов — з вогнем, Медея лле сльози, як за загиним; Язон скошує велетнів, як селянин свою ниву), стерті метафори (печаль охопила серце, наступити ногою на утіху, вичерпати душу, вкласти сміливість, що душа тане), метонімії (наприклад, Гераклова сила замість Геракла).

5. Елліністична специфіка. Проте увесь цей традиційний матеріал Аполлоній зібрав, щоб підкреслити вченість олександрійського поета, знавця давнього епосу. Тому він з дивовижною наполегливістю, змагаючись в ерудиції з Каллімахом, збирає в поемі найрідкісніші міфи (наприклад, міф про Ахілла, який в Єлісейських полях стане чоловіком Медеї, IV, 811—815, міф про Еврінома та Офіона — володарів Олімпу до Кроноса, I, 503—506), збирає дані про рідкісні звичаї та ритуали (походження тимпанів і танку на честь Кібели від танцюючих воїнів Язона, поховання колхів, походження Пеана на честь Аполлона), пересипає всю поему екзотикою географічних знань та метафорами, які набули такої популярності в епоху еллінізму (історія Фаетона, струмок із сліз німф, змії, що виростили з крапель крові Горгонни, поява з шматка землі острова Каллісти). Рідкісні речі, які для Гомера були предметом наївного милування та довірливого подиву, в Аполлонії стали неодмінним атрибутом інтелектуальності поетичного мислення.

Проте найцікавіше полягає в тому, що увесь цей начебто всім давно відомий епічний матеріал пронизано новизною його сприйняття, почуттям неповторності та свіжості побутових зарисовок, образів, деталей, психологічних нюансів з відтінками тонкої чутливості, високого устремління вдаль, трагічної приреченості та жаху перед життям. Чого варті, наприклад, такі витончено грайливі сцени, як у третій пісні (6—166); поважні та бундючні богині Гера й Афіна просять Афродіту про допомогу, а вона, лукаво усміхаючись, розчісує своє золотаве волосся, сидячи на кріслі, тоді як її чоловік Гефест з раннього ранку працює біля ковальського міха. Не без іронії змальовує Афродіта перепони, що стоять на її шляху, бо треба просити малого Ерота, якому вона й обіцяє чудову іграшку — дзигу, якою колись грався ще малим Зевс. Сам же Ерот хитро і спритно обіграє в кості також малюка, плаксу Ганімеда, свого приятеля. В четвертій пісні (930—960), коли нереїди тягнуть корабель, підпираючи його своїми білосніжними плечами, Гера в страхі обіймає Афіну, а боги

з цікавістю дивляться з небес. На весіллі Язона та Медеї німфи танцюють серед людей (IV, 1175—1199), а раннім-ранком усміхається берег і стежки, вкриті росою (1175).

Деякі деталі якнайтонше підкреслюють внутрішній стан людини: Медея закриває обличчя, щоб не бачити убитого брата, Язон жадібно п'є після оранки на полі Еета. Кірка по золотавих іскрах в очах упізнає свою племінницю Медею — внучку Сонця. Медея без слів дає Язонові зілля, на Медею та Язона між пестошамі несподівано знаходить страх.

Характери героїв з психологічною загостреністю їх свідчать про народження індивідуальної неповторності. В третій пісні Медея вперше бачить Язона. Вона пробує розпитати в сестри і тільки на четвертий раз наслідуюється зробити це. Вона хитрує з сестрою, наводить розмову на її дітей (а їх на шляху зустрів Язон і з ними приїхав до Колхіди). В її мові захват любов'ю, соромливість, готовність померти за Язона та усвідомлення майбутньої ганьби. Цікава в четвертій пісні (355—393) сцена, коли аргонавти хочуть покинути Медею, і вона в гніві дорікає Язонові і проклинає його. Він же, охоплений страхом, відповідає їй м'яко і вкрадливо.

Пристрасті, які захопили людей, не чужі й богам: Місяць зловтішається, дивлячись з небес на Медею; Гера прихильна до Фетіди, бо та відкинула любов Зевса.

Деякі фізіологічні подробиці поглиблюють психологічну характеристику героя. У Медеї болить потилиця й холонуть ноги, коли вона чекає Язона на побачення. Перед втечею з дому вона стогне, хапається за шию, рве на собі волосся, у неї шумить у вухах. Помираючий Апсірт бризкає кров'ю на одяг сестри, а Язон, відсікаючи йому руки, двічі набирає в рот кров убитого й випльовує її, щоб уникнути його помсти.

Зворушливо й обов'язково зі сльозами на очах зображаються прощальні сцени. Наприклад, батько й мати розстаються з Язоном, Гіпсіпіла та Медея плачуть від жалю до себе, Медея навіть цілує своє ложе і косяки дверей, відрізаючи пасмо на пам'ять для своєї матері, обливаючись слізьми і навіть бесідуючи з пасмом, яке вона залишає вдома. Сум розставання аргонавтів з батьківщиною підкреслено картиною проводів, які їм влаштували німфи та боги, причому серед цього цікавого натовпу мешканців хащ та лісів стоїть кентавр Хірон з малим Ахіллою на руках і показує його батькові Пелеєві, супутникові Язона.

Зовсім нова і чужа давньому епосові сцена першої зустрічі Язона та Медеї насамоті (III, 948—972), пройнята внутрішнім очікуванням, невідомим гомерівським героям, якимось трагічним єднанням душ, мовчазним, що потребує слів, розумінням та усвідомленням майбутніх катастроф.

6. Стил ь і жанр. Поема Аполлонія, на перший погляд, дуже нерівна сюжетно й композиційно, проте наділена певними провідними стилевими рисами. Якщо перша пісня характеризується

роздробленістю та розпиленістю старих міфологічних мотивів і нових побутових деталей, поєднуючи це з сталістю традиційної епічної мови, то друга пісня, за умови панування старої міфології та епічної поетики, уже не має такої роздробленості. Окремі мотиви, аналізуючи поему, можна згрупувати в 12 великих епізодів (замість 29 у першій пісні), які доповнюються ученими екскурсами автора і натяками на психологічне змалювання героя. У третій пісні стара міфологія відступає на другий план (9 епізодів поряд з 23 життєво-реалістичними картинами). В цій пісні сконцентровано всю майстерність Аполлонія-психолога, творця неповторної індивідуальності Медеї та Язона. Більш того, ця пісня — найвиразніший приклад поезії та естетики еллінізму, для яких характерне поєднання різних стилів зі строкатістю їх, які все ще не виділилися й не оформилися у самостійні жанри. Тут поряд з зображенням давніх жахів магії та чаклунства є чарівно тонкі боги типового бурлеску, чуттєво-ідилічні сцени, безоглядна закоханість героїв майбутніх любовних романів, іронічно-доброзичливі пасажі (розумний ворон, пророк Мопс, що заважає закоханим) і продумана раціоналістична риторика.

Проте разом з тим третя пісня має деяку цілісність, якесь монолітне відчуття зовсім нового явища. Тому найхаотичніша і найнерівномірніша четверта пісня, де на 52 міфологічні епізоди припадає 35 реально життєвих і де серед нагромадження екзотичної географії є дуже талановиті рядки (втеча Медеї з дому, вбивство Апсірта, заклинання і смерть Талоса), уже не може порушити певності в тому, що «Аргонавтика» — це новий тип поеми, ніскільки не гомерівської і не героїчної. Ця поема — образ елліністичних романів, які теж були сповнені пригодами та жахами мандрювань. Та якщо в романі нечувані випробування і мандри неухильно вели до єднання героїв і тому не мали трагічного світовідчуття (щасливий кінець у романі обов'язковий), то тут усі події спрямовані до внутрішнього розладу і роз'єднання Медеї та Язона, як би зовні міцно не були вони об'єднані кров'ю злочинів та любов'ю Медеї. «Аргонавтика» — це не поема про героїчні подвиги (і буде помилкою підходити до неї з цією міркою), а поема про трагічний розпад героїчної душі, про її блукання у світі великих катастроф та несподівані зміни, якими сповнена була епоха ранньо-елліністичних монархій. Зовнішні епічні атрибути поеми не можуть захитати нашої певності в тому, що це кінець героїчного епосу і початок важкого шляху самотнього, такого, що перебуває в розладі з самим собою, героя.

XXI. ПЛУТАРХ

1. Біографічні відомості. Плутарх (46—127 рр. н. е.) народився у маленькому грецькому місті Херонеї, тій самій беотійській Херонеї, де колись (338 р. до н. е.) греки у битві

з македонськими військами царя Філіппа II втратили свою свободу. Плутарх, походячи з старовинної родової сім'ї, все життя був зв'язаний зі своїм рідним містом. Правда, він не раз покидав його, навчаючись в Афінах у філософа-платоніка Аммонія Саккаса або мандруючи по Малій Азії, Греції, Італії і навіть відвідуючи Рим, де його прийняли імператори Траян та Адріан. Плутарх був цілковито лояльним громадянином Римської імперії, консуляром і навіть один час прокуратором провінції Ахайя (так римляни називали Грецію). Проте завжди він залишався насамперед греком, з гідністю носячи звання почесного громадянина Афін та жерця Дельфійського святилища. Це була людина, зворушливо віддана своїй сім'ї та чисельним друзям, традиціям свого міста. Він славився не лише як енциклопедично освічений письменник, філософ та вчений, а й як людина чесна, скромна, поміркована, працьовита, добра і поблажлива до людей, що усвідомлювала свою власну недосконалість і не вимагала надміру від інших.

2. Твори. Плутарх писав багато і в різних жанрах. Свої погляди на життя та місце людини в цьому житті від висловив у «Моральних творах» («Moralia»), вдаючись до форми діалогу, застольної бесіди, діатриби, декламації, дружніх послань, листів, умовлянь, настанов, полемічних трактатів, філософсько-релігійних розмірковувань, природничонаукових та філологічних коментарів. Філософський світогляд Плутарха так само багатоплановий і відзначається явним еkleктизмом, характерним для епохи грецького Відродження чи «другої софістики». Незважаючи на полеміку із стоїками, епікурійцями та платоніками, на схильність до перипатетиків, а також на інтерес до космологічно-математичних тлумачень піфагорійців, до східної містики, народної релігії та забобонів, Плутарха можна вважати представником стоїчного платонізму, що підготував ґрунт до створення неоплатонівської філософії, останньої філософської школи античного світу.

Проте, як не відомий Плутарх як філософ та мораліст, своє неповторне місце в античній літературі та в пам'яті Нової Європи він завоював «Порівняльними життєписами» великих греків та римлян. Саме в жанрі біографії видатних людей стародавнього світу Плутарх виявив себе чудовим оповідачем, розумним спостерігачем та ерудитом, блискучим дотепником та майстром точної характеристики, глашатаєм гуманних ідей і республіканських свобод.

3. «Порівняльні життєписи». Плутарх звернувся до жанру біографії, ідучи за елліністично-римською традицією, яка виявляла великий інтерес до особи героя, полководця, державного діяча, що вирішував часом долю цілих народів і прославився не тільки високими подвигами та благородством душі, а й великими злочинами та невтримністю пристрастей. Серед попередників та сучасників Плутарха були Корнелій Непот, Светоній,

Тацит, Аврелій Віктор. Відомо, що римський принцепс Октавіан Август сам написав свою автобіографію з переліком усіх своїх діянь, військових і політичних. Проте предметом глибокої уваги істориків та письменників були не тільки монументальні постаті минулого і теперішнього, а й люди видатні розумом, філософи та вчені, живописці та скульптори, атлети і гетери і навіть просто диваки. Адже недарма ще учень Арістотеля Феофраст наприкінці IV ст. до н. е. написав невеличку книжечку, де зібрав 30 людських характерів, як би поклаши початок нескінченній різноманітності душевного складу особистості.

Плутарх (близько 105—115 рр. н. е.) пише 50 життєписів, 46 з яких парні біографії давніх греків та римлян. Ці життєписи, як правило, містили порівняльну характеристику героїв. Показово, що для Плутарха рівною мірою великі і цінні діячі Давньої Греції і Риму. Сам автор, незважаючи на весь свій місцевий патріотизм, почуває себе законним громадянином великої Римської імперії, учасником становлення її величі. Важко сказати, кому з героїв він віддає перевагу. Можливо, тільки в греках він підкреслює більше суворой добродійності, яка так допомагала їм у дні їхнього колишнього розквіту, а в римлянах ми знайдемо більше барвистості і навіть якоїсь театральної декоративності. А чудові Алквіад, Деметрій Поліоркет та Олександр Македонський як би втілюють собою безбережність і бентежність грецького духу, який рветься з полісних пут на світові простори.

4. Моральні ідеї «Порівняльних життєписів». Плутарх, беручись за життєписи великих людей, чітко відмежовує завдання філософа від завдань історика. Він пише про те, що характер людини часто виявляється краще у якомусь незначному вчинку, в жарті чи слові, ніж у битвах та славних діяннях («Олександр», розд. 1), які змальовують історики. Плутархові важливо прийняти велику людину «у своєму домі, як дорогого гостя», дізнатися, «хто він і що» («Емілій Павел», розд. 1), тобто познайомитися з нею у приватному житті. Тільки тоді, вивчивши, як робить митець, ознаки людської душі, можна скласти життєпис, помітивши вченим-історикам оспівування великих діл та битв. Минуле для Плутарха — дзеркало, дивлячись у яке, він намагається змінити на краще своє життя і влаштувати його за прикладом доблесних предків: «прекрасне тягне до себе самою дією своєю і відразу вселяє в нас прагнення діяти» («Перікл», розд. 2). Хоча «чудеса і трагедії — поле для поетів та міфогравців», але казкову вигадку треба підкоряти розумові («Тезей», розд. 1), бо «мистецтво споконвіку поєднане з розумом» («Деметрій», розд. 1), а розум та освіта — «єдина тверда основа усього зовнішнього добра» («Гай Марій», розд. 46).

Плутарх вважає, що краще зберігати в душі пам'ять про найкращих серед видатних людей, відкидаючи погане й нище, бо увага до низьких предметів свідчить про зневагу до добра («Перікл», розд. 2). Письменник, як і митець, не повинен виді-

ляти недоліки на шкоду прекрасному, тобто Плутарх визнає свідому ідеалізацію героя, раз уже людська природа «не створює характерів бездоганно прекрасних і добродішних» («Кімон», розд. 2). На думку Плутарха, розум і душа людини повинні споглядати не тільки прекрасне, а й корисне, бо це приводить людину до добра. Звідси випливає також прагнення до змагання, бажання «наслідувати» добро («Перікл», розд. 1). Велику роль відводить автор «Життєписів» наукам та вихованню, які вдосконалюють людську природу і «привчають її до розумної поміркованості» («Гай Марій», розд. 1). Проте виховання потребує умінь, правдиві розумні слова без «влучності та співчуття» тільки загострюють біль («Фокіон», розд. 2), тому і в приватному житті і в державному треба керувати не силою, а пом'якшуючи необхідність розумним переконанням.

Людина розумна і поміркована не може бути честолюбною і прагнути до слави, бо «надмірне честолюбство у державній діяльності просто згубне» («Агід», розд. 2), так само як і «нестримне себелюбство» («Арат», розд. 1). Зовсім у душі елліністичних традицій життя людини сприймається як боротьба з долею, яка часто несе «злу хулу та наклепницькі звинувачення» достойним людям («Фокіон», розд. 1).

Що ж тоді залишається людині, поставленій у такі тяжкі умови? Залишається один шлях — до «морального удосконалення» («Демосфен», розд. 1) та до пошуків «справжнього щастя», яке залежить від «характеру та сили духа», тобто міститься всередині нас самих.

Таким чином, у «Життєписах» Плутарха перед нами вимальовується вся філософія автора в дії, втілена в живій історії людської особистості та в її взаєминах із світом і долею.

5. Особливості жанру й стилю. Погляньмо, яке художнє втілення дістали етичні погляди Плутарха, яка своєрідність жанру та стилю «Порівняльних життєписів».

Майже всі біографії у Плутарха побудовано приблизно за однією схемою: розповідається про походження героя, його рід, сім'ю, юні роки, виховання, його діяльність та смерть. Таким чином, перед нами проходить усе життя людини, подане в морально-психологічному аспекті, з виділенням деяких рис, важливих для авторського задуму.

Дуже часто моральні роздуми передують біографії героя і зосереджуються у перших розділах. Часом біографія замикається докладним висновком та звертанням до друга («Демосфен», розд. 31), а часом кінець її обривається несподівано («Олександр», розд. 56), як би символізуючи цим випадкову та передчасну загибель блискучого, славного життя. Деякі біографії гранично насичені цікавими анекдотами та афоризмами. Варто тільки пригадати дотепні відповіді гімнософістів Олександрові Македонському («Олександр», розд. 64), передсмертні слова Демосфена («Демосфен», розд. 29), воїна Калікрата у битві під

Платеями («Не смерть мене печалить, та гірко помирати, не зіткнувшись з ворогами», «Арістід», розд. 17) або Красса (розд. 30), а також бесіду Брута з привидом перед вирішальною битвою («Цезар», розд. 69), слова Цезаря про загиблого Ціцерона («Ціцерон», розд. 49) або слова про чесність полководця у звертанні Арістіда до Фемістокла («Арістід», розд. 24).

Плутарх намагається виділити найяскравіші риси у характері не тільки людини, а навіть цілого народу. Так він підкреслює вміння Алківіада пристосовуватися до будь-яких обставин («Алківіад», розд. 23), благородство юного Деметрія, що своєю винахідливістю врятував Мітрідата («Деметрій», розд. 4), пристрасне суперництво греків після перемоги під Платеями, коли вони були ладні перебити один одного з-за трофеїв, а потім великодушно віддали їх громадянам Платей («Арістід», розд. 20), стихійна нестяма римського натовпу під час похорон Цезаря («Брут», розд. 20).

Плутарх — майстер психологічних деталей, що запам'ятовуються і часто мають навіть символічний зміст. Він високо ставить внутрішню красу людини, яка нещаслива, замучена, втратила всю свою зовнішню привабливість («Антоній», розд. 27 і 28 про Клеопатру). Вся історія кохання Клеопатри та Антонія сповнена цих дивно-тонких спостережень (наприклад, розд. 67, 78, 80, 81). А наскільки символічне спалення вбитого Помпея на багатті з трухлявих човнів або жест Цезаря, який взяв перстень від гінця з головою Помпея, але відвернувся від нього («Помпей», розд. 80). Або такі подробиці: Цезар пливе, не випускаючи з рук записної книжки («Цезар», розд. 50); він сам розняв пальці, бачачи, що Брут убиває його (розд. 17), а Ціцерон сам підставляє шию під удар меча, а йому, великому письменникові, відрубують не тільки голову, а й руку («Ціцерон», розд. 48).

Плутарх — не лише гострий спостерігач, він уміє накидати великими мазками широке трагічне полотно. Така, наприклад, смерть Антонія в усипальниці Клеопатри («Антоній», розд. 76, 77), горе цариці («Антоній», розд. 82—83), її самогубство в розкішному одязі володарки Єгипту (розд. 85) або загибель Цезаря (його вбивці, озвіривши, почали завдавати один одному удари, «Цезар», розд. 66) і Демосфена, який з гідністю прийняв отруту («Демосфен», розд. 29).

Плутарх не забуває запевнити читачів, що трагічні події підготували боги, тому так багато в нього прикмет (наприклад, Антоній вважає, що загине, оскільки бог Діоніс зі своїм почтом покинули його, «Антоній», розд. 75), пророчих гадань («Цезар», розд. 63), різних знаменних прикмет («Цезар», розд. 69 — поява комети) та дій («Олександр», розд. 27: ворони ведуть військо греків).

Увесь трагізм людського життя змальовує Плутарх як результат мінливості і разом з тим закономірності долі. Так, великого Помпея ховають двоє людей — його старий солдат і раб.

відпущений на волю («Помпей», розд. 80). Часом навіть говориться про те, що людиною, яка йде до загибелі, керує не розум, а демон («Помпей», розд. 76). Доля сміється з людини, і видатні люди гинуть від рук нікчем (смерть Помпея залежить від евнуха, вчителя риторики і найманого солдата); від того, кого вони самі колись рятували (Ціцерона убиває трибун, якого він колись захищав, «Ціцерон», розд. 48); мертвого Красса парф'яни везуть в обозі разом з гетерами та блудницями і, як би пародіюючи тріумфальний похід римського полководця, попереду цього обозу йде обряджений під Красса полонений солдат («Красс», розд. 32); Антоній, похваляючись, виставив голову і руки вбитого Ціцерона, проте римляни побачили в цьому «образ душі Антонія» («Ціцерон», розд. 49). Ось чому для Плутарха смерть людини, керована долею, цілковито природна, як закономірна і відплата долі («Красс», розд. 33, «Помпей», розд. 80, «Антоній», розд. 81, «Ціцерон», розд. 49, «Демосфен», розд. 31, де прямо сказано про помсту Справедливості за Демосфена).

Плутархові притаманне не тільки вміння зрозуміти та зобразити життя в аспекті героїчної, суворої та похмурої патетики, він уміє надати своїм полотнам сяння та блиску розкішної декоративності, як, наприклад, плавання Клеопатри по Кідну, упиваючись коханням, серед вишуканості почуттів та надміру щастя («Антоній», розд. 26) або велич тріумфу римського полководця («Емілій Павел», розд. 32—34).

Проте Плутарх не тільки використовує прийоми декоративного живопису. Він розуміє (як і багато письменників елліністично-римського світу, наприклад Полібій, Лукіан) саме життя людське як якусь театральну виставу, коли за велінням Долі чи Випадку розігруються криваві драми чи веселі комедії. Так, він підкреслює, що Цезаря вбили біля статуї Помпея, який колись загинув з-за суперництва з Цезарем («Цезар», розд. 66). Красс у нього гине безпорадно і навіть майже випадково, з іронії долі ставши учасником справжньої театральної вистави: голову Красса кидають на сцену під час постановки «Вакханок» Евріпіда, і її усі сприймають як голову розтерзаного вакханками царевича Пенфея («Красс», розд. 33). Демосфен у Плутарха навіть бачить перед смертю сон, в якому він змагається зі своїм переслідувачем Архієм у трагічній грі. Як багатозначно передає Плутарх підсвідоме почуття людини, що програла справу свого життя: «І хоча він (Демосфен) грає чудово й увесь театр на його боці, через бідність вистави перемога досталася противникові» («Демосфен», розд. 29). «Доля та історія», за словами автора, переносять дію з комічної сцени на трагічну («Деметрій», розд. 28), а завершення однієї біографії і перехід до іншої Плутарх супроводжує таким зауваженням: «Отже, македонську драму зіграно, пора ставити римську» («Деметрій», розд. 53).

Уся ця театральність і грандіозність немислимі в Плутарха без почуття не тільки грецького, а й римського патріотизму.

Чудові з цього боку сцени перед битвою з персами під Платеями, коли афіняни підбадьорюють один одного («Арістід», розд. 16), коли спартанці безстрашно йдуть у бій, а сам Арістід змушений напасти на греків — союзників Мардонія («Арістід», розд. 18); велична патетика битви Помпея і Цезаря під Фарсалем («Помпей», розд. 70). Тут відчувається пристрасна любов Плутарха до рідного краю, а разом з тим і гордість громадянина великої Римської імперії.

Таким чином, у «Порівняльних життєписах» розповідь веде розумний і вмілий оповідач, що не надокучає читачеві як мораліст, а добрий і поблажливий наставник, який не перевантажує свого слухача глибокою вченістю, а намагається захопити його виразністю та цікавістю, дотепом, вчасно розказаним анекдотом, психологічними деталями, барвистістю та декоративністю викладу. Варто додати, що стиль у Плутарха відзначається благородною стриманістю. Автор не впадає в строгий аттикізм і, як би орієнтуючись на живу розмаїтість мовної стихії, разом з тим не занурюється в неї безоглядно. В цьому плані показовий невеличкий начерк Плутарха «Порівняння Арістофана і Менандра», де добре відчувається симпатія письменника до стилю Менандра. Слова, звернені до цього улюбленого елліністичного комедіографа, можна віднести і до самого Плутарха: «Яку б пристрась і який би характер стиль не виражав, він завжди залишиться єдиним і зберігатиме свою однорідність, незважаючи на те, що використовує найзвичайніші і найповсякденніші слова, ті слова, що їх кажуть усі», і стиль цей, будучи однорідним, «підходить тим часом до будь-якого характеру і до будь-якого настрою, до будь-якого віку».

6. Плутарх і Нова Європа. Міцні республіканські симпатії, ідеал незалежної та вільної особистості, тверді й благородні моральні переконання забезпечили Плутархові окреме почесне місце в історії літератури Європи та в її політичних рухах. Плутарха шанували французькі борці з королівською тиранією і російські декабристи. «Порівняльні життєписи» Плутарха було перекладено в 1765 р. (С. Глебов) з французької, а в 1810, 1814—1821 рр. з давньогрецької (С. Дестуніс). Недарма декабрист І. Д. Якушкін писав, що серед настільних книжок його друзів був і Плутарх¹. Польський революціонер Лукасинський цитував Плутарха напам'ять, а Н. Крюков визнавав, що читання життєпису братів Гракхів привело його до думки визначити законом необхідний розмір земельних володінь. Засновник Товариства з'єднаних слов'ян підпоручник Борисов 2-й зобов'язаний був Плутархові тим, що той з юних років збудив у ньому «любов до вольності та народодержавства»².

¹ Якушкін І. Д. Записки. Изд. 2, 1905, с. 19.

² Семевский В. И. Политические и общественные идеи декабристов. СПб., 1909, с. 220, 227—228.

Так, Плутарх, який найдужче любив мирне і скромне життя в рідній Херонеї, поза політичною боротьбою та політичними пристрастями, став з плином віків громадянином світу і глашатаєм найрадикальніших ідей, улюбленцем та вихователем революціонерів.

XXII. ЛУКІАН ІЗ САМОСАТИ

1. Загальний огляд діяльності Лукіана.

Лукіан народився в місті Самосаті, тобто за походженням він був сирійцем. Роки його життя неможливо встановити точно, але приблизно це були роки 125—180 н. е. Біографія його майже невідома, а те, що нам відомо, взято з нечітких вказівок в його ж власних творах. Він не пішов шляхом свого батька-ремісника та свого дядька-скульптора, а став прагнути набути гуманітарну освіту. Переселившись до Греції, він чудово вивчив давньогрецьку мову і став мандрівним ритором, читаючи власні твори перед широкою публікою в різних містах імперії. Один час він жив в Афінах і був викладачем риторики, а під старість зайняв високооплачувану посаду судового чиновника в Єгипті, на яку його призначив сам імператор.

З іменем Лукіана до нас дійшло 84 твори, які можна з деякою певністю поділити на три періоди. Проте повну точність цієї періодизації встановити неможливо, бо датування більшості творів досить приблизне, оскільки розподіл трактатів за періодами може бути різний. З трактатів наведемо тільки найголовніші.

Перший період літературної творчості Лукіана можна назвати риторичним. Тривав він, мабуть, до кінця 60-х років. Незабаром, проте, Лукіан став відчувати розчарування в своїй риторичі (це розчарування, наскільки можна судити з його власної заяви, він пережив уже в сорокарічному віці) і переходить до філософських тем, хоча професіональним філософом він не був.

Упродовж цього другого філософського періоду своєї діяльності — мабуть, до кінця 80-х років — Лукіан займався безліччю різних тем, з яких насамперед необхідно відзначити його чисельні сатиричні твори проти міфології, що принесли йому світову славу, а також ряд трактатів проти філософів, марновірства та фантастики.

Третій період його діяльності характеризується частковим поверненням до риторики, інтересом до епікурейської філософії і явно вираженими рисами розчарування.

Зайнявши велику посаду судівського чиновника, Лукіан не чужий був до лестоців тодішнім володарям, незважаючи на те, що сам якнайсуворіше викривав приниження філософів перед багатими людьми. Брак позитивних переконань неминуче привів Лукіана до ще більшої обмеженості його критики, і це особливо стало помітно в останній період творчості. Навряд, проте,

чи можна вважати винним тут самого Лукіана. В особі Лукіана підходила до самозаперечення взагалі вся античність. Не лише він, а й усе рабовласницьке суспільство, до якого він належав, поступово втрачало будь-які перспективи, оскільки старі ідеали було давно втрачено, а звикати до нових (а таким було християнство, що виникло за якихось сто років до Лукіана) було не легко. Для цього треба було не тільки більше часу, а й більший соціальний переворот.

2. Перший риторичний період. З розвитком римського абсолютизму риторика повинна була втратити те величезне суспільно-політичне значення, яке вона мала у період республіки в Давній Греції і Римі. Разом з тим античне тяжіння до красивого слова ніколи не залишало ні греків, ні римлян. Проте в період імперії ця риторика відривалася від життя, обмежувалася формалістичними вправами і переслідувала мету тільки художню. Почавши з риторики, Лукіан і створює ряд промов фіктивного змісту, як взагалі у ті часи в риторичних школах писали твори на задану тему заради вправи в стилі та створення декламаційного ефекту у читачів та слухачів. Така, наприклад, промова Лукіана під назвою «Позбавлений спадщини», де доводяться права на спадщину для вигаданої особи, яка втратила всі права з сімейних обставин. Така промова «Тирановбивця», де Лукіан казуїстично доводить, що після вбивства сина тирана та після самогубства з цього приводу самого тирана вбивцю тиранового сина слід вважати вбивцею самого тирана.

Часто зазначається, що навіть і в цей риторичний період Лукіан не залишався тільки ритором, а подекуди уже починав проявляти себе і як філософ, що користувався діалогічною формою. В «Учителі красномовства» (розд. 8) розрізняється висока риторика і риторика вульгарна, риторика невігласів. У промові «Похвала мусі» знаходимо сатиру на риторичні похвальні речі, бо тут такий предмет, як муха, вихваляється якнайсерйозніше: з наведенням цитат з класичної літератури, докладно розписуються у мухи голова, очі, лапки, черевце, крильця.

3. Перехід від софістики до філософії. У Лукіана є низка творів другої половини 50-х років, які ще не містили прямих філософських суджень, але які вже не можна назвати чисто риторичними, тобто такими, що написані тільки для красивої форми викладу.

Сюди належать: а) критично-естетична група «Зевксіс», «Гармонід», «Геродот», «Про дім» і б) комічні діалогії — «Прометей, або Кавказ», «Розмови богів», «Розмови гетер», «Морські розмови».

В «Зевксісі» ми знаходимо опис картин відомого митця Зевксіса. Тут похвала по суті, оскільки її предметом на цей раз є те, що має естетичну цінність, і притому для самого ж Лукіана. У трактаті про будинок вихваляється якась красива будова; похвала ведеться у формі діалогу. Діалог у Давній Греції був

споконвічною формою філософських міркувань. Тут — пряма перехідна ланка від риторики похвальних промов до філософського діалогу.

У комічних діалогах широко розгорнувся Лукіанів талант сатирика і коміка.

«Прометей, або Кавказ» є блискучою промовою Прометей на свій захист проти Зевса. Як відомо, Прометей з волі Зевса був прикутий до скелі на Кавказі. За формою це цілком риторичний твір, що може ще й зараз справити ефектне враження своєю аргументацією та композицією. По суті ж цей твір досить далекий від порожньої та беззмстовної риторики, оскільки в ньому ми знаходимо уже початок глибокої критики міфологічних поглядів давніх людей і віртуозне повалення одного з найзначніших міфів класичної давнини. Другий твір Лукіана цієї самої групи і також широко відомий — це «Розмови богів». Тут знаходимо досить короткі розмови богів, у яких вони виступають у найнепригляднішому обивательському вигляді, в ролі якихось дуже дурних міщан з їхніми нікчемними переживаннями, любовними пригодами, всілякими іншими потребами, корисливістю та надзвичайно обмеженим розумовим виднокругом. Лукіан не вигадує ніяких нових міфологічних ситуацій, а використовує тільки те, що відомо з традиції. Те, що колись мало великий інтерес і відбивало глибокі почуття грецького народу, після перенесення в побутову обстановку дістало комічну, цілком пародійну спрямованість. «Розмови гетер» змальовують обмежений світ дрібних любовних пригод, а в «Морських розмовах» знову пародійна міфологічна тематика. Діалог усіх цих творів зведено зі свого високого п'єдесталу класичної літературної форми філософських роздумів.

4. Філософський період. Для зручності огляду чисельних творів цього періоду їх можна розбити на кілька груп.

а) Меніппівська група: «Розмови у царстві мертвих», «Двічі звинувачений», «Зевс трагічний», «Зевс викритий», «Збори богів», «Меніппа», «Ікароменіпп», «Сновидіння, або Півень», «Тімон», «Харон», «Переправа, або Тиран».

Меніпп був досить популярний філософ III ст. до н. е., що належав до школи кініків; кініки вимагали повного спрощенства, заперечували будь-яку цивілізацію і вимагали волі від усіх тих благ, за якими, звичайно, ганяються люди. Лукіан, безперечно, протягом деякого часу співчував цій кінічній філософії. Так, у «Розмовах у царстві мертвих» зображено померлих, що потерпають від втрати багатства, і тільки Меніпп та інші кініки залишаються тут веселими та безтурботними, проповідуючи простоту життя.

З цієї групи творів Лукіана особливо гострим характером відзначається «Зевс трагічний», де богів так само зображено в нікчемному вигляді, а якийсь епікурієць забиває своїми аргументами стоїка з його вченням про богів та насаджувану ними

доцільність світової історії. «Трагедія» Зевсова полягає тут у тому, що в разі перемоги атеїстів боги не одержуватимуть належних їм жертв і тому загинуть. Та виявляється, що перемага епікурійця нічого не означає, бо на землі є ще вдосталь дурнів, які й далі вірять у Зевса та інших богів.

б) Сатира на лжефілософів міститься у таких Лукіанових творах: «Корабель, або Бажання», «Кінік», «Продаж життя», «Учитель красномовства» (останні два твори, можливо, належать ще до кінця риторичного періоду).

Лукіана цікавила невідповідність життя філософів тим ідеалам, які вони проповідували. З цього боку знаходимо багато матеріалу в творі «Бенкет», де філософи різних шкіл зображені підлабузниками у багатих людей, вони проводять життя у пиятиках та пригодах, а також у взаємних сварках та бійках. Деякі вчені вважали, що в цій критиці філософів Лукіан залишався прибічником кінізму з його протестом проти надлишків цивілізації та захистом незаможних верств населення.

Проте варто прочитати хоча б його «Рибалок» або «Смерть Перегріна», щоб переконатися, що для Лукіана зрештою так само і кініки — пройдисвіти, ненажери та шарлатани.

в) Сатира на марновірство, лженауку і фантастику міститься в трактатах: «Любитель брехні», «Про смерть Перегріна» (після 167 р.), «Про жертви», «Про приношення», «Про тугу», «Лукій, або Осел», «Як писати історію» (165 р.). Спеціально проти вузьколюбих риторів та шкільних граматикиків — «Лексіфан», «Парасит», «Брехун».

Окремої уваги заслуговує невеликий трактат «Про смерть Перегріна». Як правило, цей трактат розглядають як документ з історії раннього християнства, бо зображений тут герой Перегрін деякий час був у християнській громаді, захоплював її своїм вченням та поведінкою і користувався її захистом. Це цілком правильно. Серед ранніх християнських громад, безперечно, могли бути такі, які склалися з легковірних простачків і піддавалися різного роду впливам, що не мали нічого спільного з доктриною самого християнства. Проте про християн тут сказано лише кілька фраз: християнська громада відлучила від себе Перегріна і тим самим, на думку самого Лукіана, довела свою повну чужість цьому Перегріну. Безперечно, більше дає сам цей лукіанівський образ Перегріна, який ще й тепер може вразити уяву читача.

Перегрін почав своє життя з розпутства та вбивства батька. Гнаний честолюбством, він обходив міста під виглядом якогось пророка — чудотворця і проповідника небувалих учень. Був він жадібним до грошей і страшним ненажерою, хоча в той же самий час прагнув бути й аскетом, проповідуючи найвищі ідеали. Це кінік з усіма притаманними цим філософам рисами, включаючи крайнє спрощенство та ненависть до філософів. Лукіан пробував зобразити його елементарним шарлатаном, що вико-

ристовує людське марновірство з корисливою метою, головним чином, заради примноження своєї слави. Знуцання Лукіана над зображенням у нього Перегріном досить злобне, часом навіть тонке і говорить про ненависть письменника до свого героя. Разом з тим те, що Лукіан фактично розповів про свого Перегріна, малюючи його шарлатаном, далеко виходить за межі елементарного шахрайства. Перегрін — це найнеймовірніша суміш хиб, честолюбства і славолюбства, аскетизму, віри у всякого роду казкові чудеса, в свою божественну або принаймні виняткову небесну призначеність, бажання бути над людьми і бути їхнім рятівником, відвертого авантюризму і безбоязного ставлення до смерті та сили духу. Ця суміш неймовірного акторства, самопіднесення, але й самовідречення. Зрештою, щоб ще більше уславитися, він хоче кінчити своє життя самоспаленням, тільки якось не віриться постійним твердженням Лукіана, що Перегрін робить це тільки заради слави. Незадовго перед самоспаленням він провіщає про те, що його золоте життя повинне завершитися золотим вінцем. Своєю смертю він хоче показати, що таке справжня філософія, і хоче навчити зневажати смерть. В урочистій обстановці для Перегріна влаштовується багаття. Блідий і несамопитий перед багаттям у присутності розбурханої юрби він звертається до своїх померлих батька й матері з проханням прийняти його, причому його проймає дрож, а юрба гуде й галасує, вимагаючи від нього то негайного самоспалення, то припинення цієї страти.

Спалення відбувається вночі при світлі місяця після того, як вірні учні Перегріна — кініки в урочистій обстановці запалюють привезені дрова, і Перегрін безстрашно кидається у вогонь. Кажуть, що потім його бачили у білому одязі з вінком священної маслини, радісним на прогулянці у храмі Зевса в Олімпійському портику. Зауважимо, що своє самоспалення Перегрін влаштував не в якомусь іншому місці і не в якийсь інший час, а саме на Олімпійських іграх.

Ця вражаюча картина індивідуальної і соціальної істерії, з великим талантом намальована в Лукіана, розцінюється самим письменником досить плоско і раціоналістично. Усю цю страхітливую патологію духу Лукіан розуміє тільки як прагнення Перегріна до слави. Про Лукіана та його релігійний скептицизм Ф. Енгельс писав: «Одним з наших найкращих джерел про перших християн є Лукіан з Самосати, цей Вольтер класичної давнини, який однаково скептично ставився до всіх видів релігійних забобонів і у якого через це не було ні релігійно-язичеських, ні політичних підстав ставитись до християн інакше, ніж до будь-якого іншого релігійного об'єднання. Навпаки, він їх усіх висміює за їх забобони, — поклонників Юпітера не менше, ніж поклонників Христа; з його уперто-раціоналістичної точки зору і той і другий вид забобонів однаково безглузді»¹.

¹ Маркс К. і Енгельс Ф. Твори, т. 22, с. 445.

Наведене вище судження Ф. Енгельса слід об'єднати також і з літературною характеристикою Перегріна. Інші твори цієї групи, особливо «Любитель брехні», «Про сірійську богиню» і «Лукий, або Осел», якнайталановитіше викривають тодішнє марновірство, що також далеко виходить за рамки простої ідеологічної критики. Трактат «Як писати історію» викриває другий бік невігластва, а саме антинаукові методи історіографії, які не рахуються з фактами і замінюють їх риторично-поетичною фантазією на протывагу розумному підходу до них письменників періоду класики Фулідіда і Ксенофонта.

г) Критично-естетична група творів Лукіана цього періоду містить трактати: «Зображення», «Про зображення», «Про танок», «Два кохання» — і належать більше до історії естетики, ніж взагалі до літератури.

д) З моралістичної групи творів цього самого періоду назвемо «Гермотім» (165 або 177 р.), «Нігрін» (161 або 178 р.), «Життєпис Демонакта» (177—180 р.). В «Гермотімі» досить поверхово критикуються стоїки, епікурійці, платоніки, причому кітики також не становлять для Лукіана ніякого винятку. Зате в «Нігріні» помітно рідкісну в Лукіана повагу до філософії і при тому до платонівської філософії, проповідників якої він саме зображає тут. Правда, і тут Лукіана цікавила переважно критична сторона проповіді Нігріна, що громив тодішні римські звичаї не гірше великих римських сатириків.

5. Пізній період. Третій період діяльності Лукіана характеризується частковим поверненням до риторики і, безперечно, ризами занепаду та творчої слабості.

У цей період все-таки знаходимо в Лукіана чимало і попередніх досить гострих художніх мотивів та прийомів. Його трактат «Олександр, або Лжепророк» з величезною силою викриває марновірство, його трактат «Про тих, що одержують утримання», як і раніше, громить філософів, що ведуть паразитичний спосіб життя і відіграють роль блазнів у багатих людей. Проте «Правдива історія» належить до жанру, яким Лукіан ніколи спеціально не займався, а саме до жанру фантастичного оповідання. Письменник і тут не просто пише фантастичне оповідання, а карикатуру на тих письменників та географів, які, не соромлячись, розписують місцевості, незнайомі ні їм, ні будь-кому іншому. Тут зображено, як автор оповідання зі своїми супутниками впливає в Атлантичний океан, кого він там зустрів, як він попав на небо (наприклад, на місяць), як він опинився в череві кита, як він потрапив на острів Блаженних і т. д.

Новиною було часткове повернення Лукіана до риторики. Та риторика ця вражає своєю беззмістовністю і дрібною тематикою. Такі невеликі трактати «Діоніс» і «Геракл», де вже немає попередньої лукіанівської гостроти та сили сатиричного зображення. Порожньою схоластиком займається він і в трактаті «Про помилку, допущену під час поклону». У трьох творах — «Сатур-

налії», «Кроносолон», «Листування з Кроносом» — змальовано образ Кроноса у вигляді старого зморщеного епікурійця, який відкинув будь-які справи і провадить життя в гастрономічних задоволеннях. Очевидно, сам Лукіан усвідомлював своє падіння, бо йому довелося написати «Виправдувального листа», де він уже не засуджує, а виправдовує тих, що одержують утримання, і де захищає навіть самого імператора, який одержує утримання від своєї власної держави. У трактаті «Про того, хто назвав мене Прометеєм красномовства» Лукіан висловлює побоювання, як би йому не виявитися Прометеєм у душі Гесіода, що прикриває свій «комічний сміх» «філософською бундючністю».

6. Ідеологія Лукіана. Лукіан осміює усі сфери тогочасного життя і думки. Тому завжди була спокуса трактувати Лукіана як безпринципного насмішника, не даючи йому ніяких рішуче позитивних переконань та висловлювань. Друга крайність полягала в тому, що Лукіанові нав'язували глибоку філософію, принципове ставлення до соціальних питань і захист прав незможного населення, включаючи навіть рабів. Ці дві крайні точки неможливо провести скільки-небудь послідовно, якщо всерйоз зважати на літературну спадщину Лукіана.

Письменник сам чимало сприяв величезній плутанині поглядів на нього наступних поколінь, бо він не любив системи, надто захоплювався красивим слівцем і безстрашно висловлював найсуперечливіші погляди.

а) Чому не можна звести Лукіанову творчість тільки до безпринципного глузування? Лукіан у своєму «Нігрині» цілком поювеналівському критикує порядок, що панував у Римській імперії, вбивства, доноси, бідність та убожество життя. Хіба така критика не є чимось позитивним? Лукіан піддав нищівному осміюванню всі забобони свого часу, а цих забобонів тоді була сила-силенна. Далі, все те негативне в житті тодішніх філософів, що справді мало місце і на що з таким талантом нападав Лукіан, хіба не свідчить про те, що він не тільки для красного слівця, а й цілком широко таврував таких філософів і глибоко розумів їхню паразитичну суть. Навряд чи можна сумніватися також і в його цілковитій широті, хоча він взагалі критикує різного роду лженауку, фантастику та дурниці, прикриті ученістю та цивілізацією. Тут менше всього безпринципності, бо Лукіан чудово знав, проти чого він повстає, і добре розумів силу своєї словесної зброї.

Проте ми зробили б велику помилку, коли б почали думати, що в своїх позитивних переконаннях Лукіан завжди зрозумілий і послідовний, завжди має на увазі найсуттєвіше, ніколи не захоплюється зовнішньориторичними та поетичними прийомами, завжди чіткий і систематичний.

б) Якщо торкнутися соціально-політичних поглядів Лукіана, то перше, що впадає в око,— це, звичайно, безперечний осуд

багатіів та співчуття біднякові. Це ми бачили уже і раніше, наприклад, у трактаті «Нігрін» (розд. 13 і наст., 22—25).

Проте навряд чи в Лукіана це вийшло за межі його емоцій і простого безпосереднього протесту і навряд чи дійшло до якоїнебудь продуманої концепції. У трактаті «Парасит, або про те, що життя на чужий рахунок — це мистецтво» дуже дотепно проводиться думка, що життя парасита краще від життя ораторів та філософів. Це дотепна риторика, яка не залишає ніякого сумніву щодо справжніх поглядів Лукіана. На думку самого Лукіана, життя філософа-парасита безперечно заслуговує всілякого осуду, і про це ми не раз читаємо у його творах: «Я к писати історію» (розд. 39—41) — про продажність істориків; «Бенкет, або Лапіфи» (розд. 9—10) — про суперечки філософів на бенкеті в багача, кому сісти поближче до нього; «Тімон» (розд. 32) — про розбещеність багатства та про розум бідності; «Про тих, хто одержує утримання» (розд. 3) — про значення лестошів. Досить гострий осуд багачів ми знаходимо в «Меніппі, або Мандрах у підземне царство», де (розд. 20) померлі виносять постанову послати багачів вічно мучитися в пеклі, а їхнім душам вселитися на поверхні землі в ослив і щоб їх поганяли протягом 250 тисяч років і щоб зрештою вони померли. Деяким характером слабкої утопії відзначається в цьому плані і «Листування з Кроносом». У першому листі (розд. 20—23) бідняки змальовують свій жалюгідний стан, проте в другому листі від Кроноса до бідняків (розд. 26—30) змальовано різні важкі моменти в житті самих багачів, хоча в третьому листі (розд. 31—35) Кронос переконує багачів змилосердитися до них і жити з бідняками спільним життям. Тим часом у четвертому листі (розд. 36—39) багачі доводять Кроносові, що біднякам не можна давати трошки, бо вони вимагають усього; якщо їм дати все, то багачам доведеться стати бідними і нерівність все одно залишиться в силі. Багачі згодні жити спільним життям з бідняками тільки під час Сатурналій, тобто в дні, присвячені святкуванню Кроноса. Таке розв'язання проблеми багатства і бідності у Лукіана ніяк не можна вважати чітким і продуманим до кінця. Добробут бідних тільки під час Сатурналій не є розв'язанням проблеми, а тільки слаба утопія.

Судження Лукіана про рабів ще дужче заплутані. Безперечно, він співчував біднякам, так само він розумів і тяжке становище рабів. Проте його судження про рабів відзначається не меншим сарказмом, ніж судження про багачів та вільних. У трактаті «Я к писати історію» (розд. 20) Лукіан говорить про «розбагатілого раба, що одержав спадщину від свого господаря, а не вмів ні накинати плащ, ні порядно їсти». У «Тімоні» (розд. 22) говориться про неймовірну розбещеність рабів; в «Учителі красномовства» змальовано зухвалість, невігластво та безсоромність одного раба, що відзначався протиприродною розпустою; у трактаті «Про тих, що одержують утримання» раби

доносять (розд. 28) і навіть вигляд раба ганебний (розд. 28). Проте в Лукіана є цілий трактат «Втеклі раби», який слід вважати прямим памфлетом проти рабів; визнаючи їхнє тяжке становище, Лукіян все-таки змальовує їх ненажерами, розпусниками, невігласами, безсоромниками, зухвалими і брутальними, лицемірами (особливо розд. 12—14).

Щодо спеціально політичних поглядів, то й тут Лукіан не виявив тієї справжньої принциповості, якої можна було б чекати від такої глибокого сатирика.

Він не тільки прибічник імператорської влади, йому належить пряме вихвалання цієї чиновницької імперії з виправданням усіх почесностей, славослов'я та схиляння перед всесиллям імператора (розд. 13).

Мало того, серед творів Лукіана є чудовий трактат про жіночу красу, побудований на досить вишуканій і витонченій естетиці. Відомо, що цей трактат під назвою «Зображення» написаний для Пантеї, коханки римського імператора Луція Вера.

На завершення слід сказати, що Лукіан досить гостро відчував неправду сучасного йому життя, глибоко переживав несправедливість соціальної нерівності і з усією силою своєї сатири намагався сприяти викоріненню соціального зла. Проте він був обмежений поглядами рабовласницької імперії, а оскільки не був мислителем-систематиком, то припускався і різного роду суперечностей у своїх поглядах.

в) Руйнівна дія релігійно-міфологічних поглядів Лукіана загальновідома. К. Маркс говорив: «Богам Греції, які були вже раз — у трагічній формі — смертельно поранені в «Прикованому Прометей» Есхіла, довелося ще раз — у комічній формі — померти в «Бесідах» Лукіана. Чому такий хід історії? Це потрібно для того, щоб людство *весело* прощалося з своїм минулим»¹.

Кілька слів про ці Лукіанові погляди.

Тут слід розрізнити стародавню грецьку міфологію і ті марнєвірства, які були в часи Лукіана. Стародавня грецька міфологія уже не відігравала для нього ніякої життєвої ролі і була, просто кажучи, тільки художньою та академічною прикрасою. Це не міфологія Арістофана, який справді боровся з ще явними міфами і витрачав на це свій літературний талант.

Зовсім інше враження справляють сатири Лукіана на сучасні йому забобони. Він настроений дуже запально, і це для нього зовсім не формалістичні вправи в художній стилістиці. Проте Лукіан у сучасних йому віруваннях ніяк не може розрізнити старого і нового, відсталого і прогресивного.

У «Перегрині» у Лукіана все сплутано разом: і поганство, і християнство, і кінічна філософія, і комедія, і трагедія. Це свідчить про літературний талант Лукіана, який зумів побачити таку

¹ Маркс К. і Енгельс Ф. Твори, т. 1, с. 388.

складність життя, але це зовсім не свідчить про його чітке розуміння релігійно-міфологічних явищ того часу.

Лукіан не завжди був коміком і сатириком в релігійно-міфологічній сфері. Його трактат «Про сірійську богиню» не містить у собі нічого комічного чи сатиричного, а, навпаки, тут наявний об'єктивний розгляд різних переказів та міфів з чисто історичного погляду або опис храмів, обрядів та звичаїв без найменшого натяку на якусь іронію.

Географ, як-от Страбон (I ст. до н. е.), або мандрівник-колекціонер, як-от Павсаній (II ст. н. е.), робили так само. Абсолютно ніякої сатири чи глузування немає в Лукіановому листі «Довговічні», якого він надіслав своєму другові, щоб утішити і настановити його, і в якому він перелічує довговічних міфічних героїв.

У трактаті «Про астрологію» іде спокійне й об'єктивне розмірковування і навіть висловлюється думка на захист астрології (розд. 29): «Якщо швидкий рух коня здійсмає камінці та соломинки, то як же рух зірок може не впливати на людину?» У трактаті «Про танок» у позитивній формі наведено численні міфи, що відіграють роль лібретто під час танців. У «Гальціоні» так само міф про зимородка далекий від будь-якого шаржу та комізму, не кажучи вже про сатиру. Правда, останні п'ять згаданих трактатів викликали сумнів щодо приналежності їх Лукіанові. Проте у всякому разі всі ці трактати завжди входили в зібрання Лукіанових творів. Критицизм Лукіана щодо міфології не слід перебільшувати.

г) У сфері філософських поглядів в Лукіана так само досить багато плуганини.

Співчуття Лукіана до платоніків у «Нігрині» зовсім не стосується вчення самого Платона та платоніків, а тільки їхньої критики різних вад римського суспільства. Взагалі Лукіан не розрізняє філософської теорії та способу життя самого філософа.

Здавалося, більше за інших для нього мали значення кініки та епікурійці, як це впливало б з його матеріалізму. Про кініків у Лукіана є кілька позитивних натяків. Проте кініки, відкидаючи всю цивілізацію цілковито, займали досить реакційну позицію. Сам Лукіан незалежно від цього часто відгукувався про них досить гостро. У «Правдивій історії» (розд. 18) Діоген на острові Блаженних одружується з повією Лаїсою і веде досить легковажний спосіб життя. Лукіан писав у «Втеклих рабах» (розд. 16): «Хоча вони ані найменшого бажання не виявляють до наслідування кращих рис собачої природи — пильності, здатності пам'ятати добро, — зате собачий гавкіт, ненажерливість, виляння хвостом перед подачкою та стрибки довкола накритого столу — все це вони засвоїли точно, не пошкодувавши праці»¹.

¹ Тут гра слів: назва школи — «кініки» і грецьке слово *супісос* — собака (собачий).

У «Продажу життя» (розд. 10) кінік Діоген, між іншим, каже: «Треба бути брутальним і зухвалим та лаяти однаково і царів і чесних людей, бо тоді вони дивитимуться на тебе з повагою і вважатимуть тебе мужнім. Твій голос нехай буде грубим, як у варвара, а мова немилозвучною та брутальною, як у собаки. Слід мати зосереджений вираз і ходу, що відповідала б такому обличчю, і взагалі бути диким і у всьому схожим на звіра. Сором же, почуття пристойності та поміркованості не повинні тут бути, здатність червоніти назавжди зітри зі свого обличчя».

Це звучить у Лукіана швидше як знущення над кінізмом, ніж як пряма проповідь ідеалів цього вчення. Саркастично висміяний у Лукіана Перегрін, поданий у нього як кінік і який помирає в оточенні кініків.

Є деякі похвали в Лукіана ще епікурійцям. У трактаті «Олександр, або Лжепророк» дурисвіт Олександр найдужче боїться епікурійців, які «викрили увесь його обман і всю театральну бутафорію» (розд. 25). Епікур оголошений тут «єдиною людиною, що досліджує природу речей» і знає в ній істину, «непрístupний Епікур був його (Олександра) найлютішим ворогом», бо він всі його виверти викривав і висміював. У «Зевсі трагічному» епікурієць своїми аргументами розбиває стоїка щодо діяльності богів. Матеріалісти взагалі користуються симпатією в Лукіана. У Олександра, наприклад (розд. 17): «Все було так хитро влаштовано, що потрібен був який-небудь Демокріт або сам Епікур чи Метродор, чи який-небудь інший філософ, що мав твердий, мов криця, розум, щоб не повірити всьому цьому і збагнути, у чім тут річ».

У творі «Про жертвоприношення» проповідується матеріалістичне розуміння смерті, при цьому висувається думка, що всіх плакальників повинен висміяти Геракліт і оплакати Демокріт (розд. 15). При всьому тому, однак, це ніскільки не завадило Лукіанові зобразити в «Бенкеті» (розд. 33, 39, 43) бійку в трактаті усіх філософів між собою, не виключаючи платоніків та епікурійців, а в «Гермотімі» виставити навіть нігілістичну тезу проти всіх філософів (розд. 6): «Якщо коли-небудь у майбутньому, ідучи дорогою, я всупереч моему бажанню зустріну філософа, то зверну вбік від нього, як обходять скажених собак».

Таким чином, ідеологія Лукіана за всіх своїх безперечних прогресивних тенденцій визначається невизначеністю.

7. Жанри Лукіана. Художні прийоми в Лукіана заслуговують не меншого вивчення, ніж його ідеологія.

Літературні жанри в Лукіана такі:

а) О р а т о р с ь к а м о в а, фіктивно-судова («Позбавлений спадщини») або похвальна («Похвала мусі»), що становила, як правило, шкільний спосіб тодішньої декламації.

б) К о м і ч н и й д і а л о г («Розмови богів»), що переходить часом в мімічний діалог («Бенкет») чи навіть у сцену чи сценку драматичного характеру («Втеклі раби»).

в) Опис («Про сирійську богиню»).

г) Розмірковування («Як писати історію»).

д) Мемуарне оповідання («Життя Демонакта»).

е) Фантастичне оповідання («Правдива історія»).

є) Епістолярний жанр, у якому Лукіан писав досить часто, особливо в останній період своєї творчості («Листування з Кроносом»).

ж) Пародійно-трагедійний жанр («Трагоподагра», «Прудконогий» — дві гумористичні трагедії, де виступає хор подагриків і основною ідеєю твору є боротьба з подагрою).

Всі ці жанри в Лукіана постійно перепліталися так, що, наприклад, «Як писати історію» — це не тільки розмірковування, а й лист; «Довговічні» — і опис, і лист; «Про жертвоприношення» — і діалог, і розмірковування; «Про смерть Перегріна» — опис, розмірковування, діалог і драма.

8. Художній стиль. Лукіанів стиль досліджено мало. Обмежилося тут тільки його найзагальнішим аналізом.

а) Комізм з повною байдужістю до висміюваного предмета («Розмови богів»). Лукіан вражає тут своїм легким порханням, часто навіть легковажністю, швидкістю та несподіваністю суджень, винахідливістю і дотепністю. Коли комізм в Лукіана перестає бути поверховим і досягає певної глибини, можна говорити про гумор. Якщо провести уважний літературний аналіз, то не важко буде відшукати в цьому комізмі та гуморі Лукіана методи платонівського діалогу, середньої та нової комедії і меніппової сатири.

б) Гостра сатира, що поєднується з досить інтенсивним прагненням скинути чи хоч би знизити та вколоти зображуване («Зевс трагічний»). Ця сатира часом досягає в Лукіана міри вбивчого сарказму, що доходить до цілковитого спростування зображуваного предмета («Про смерть Перегріна»).

в) Бурлеск, тобто прагнення подати високе у зниженому вигляді. Комізм, гумор, сатиру і сарказм слід відрізнити від бурлеску, бо він, хоч і подає високе у зниженому вигляді, все-таки вважає високе саме високим.

г) Складний психологічний портрет з елементами глибокої патології, що доходить до істерії. Найталановитіші і найскладніші зразки цього стилю — Олександр і Перегрін в однойменних творах. Олександр дуже красивий, любить косметику, неймовірно розпутний, глибоко освічений, шарлатан, містик і глибокий психолог, вміє обворожити людей, істерично відчуває свою божественну місію, якщо не прямо божественність, захоплений, хоча водночас і фальшивий актор. У такому самому стилі і ще дужче підкреслено змальовано й Перегріна.

д) Різко негативне зображення життя з нігілістичною тенденцією («Продаж життя», «Гермотім»), коли Лукіан не тільки таврує тодішні вади життя, а ще як би й похваляється своєю цілковитою незацікавленістю ні в чому позитивному.

е) Загальний стиль класичної прози спостерігається весь час у Лукіана, який був, очевидно, знавцем літератури періоду класики, бо всі його твори просто напхані чисельними цитатами з усіх давньогрецьких письменників починаючи від Гомера. Елементом класики слід вважати також і наявність у нього зображення творів мистецтва, тобто того, чим уславився ще Гомер і що в епоху еллінізму тільки посилилось («Про танок», «Зображення»).

е) Строкатість і дешева кумедність стилю, тобто те, що якраз суперечить художнім методам класики. Лукіан на кожному кроці вставляє у свій виклад різні смішні деталі, приказки, анекдоти, примовки (причому часто все це не має ніякого відношення до теми), весь час прагне до деталізації та різної дрібної художності, натуралістичної передачі, яка часом доходить до непристойності. Він часто буває надміру пащекуватим, хвалиться своєю незацікавленістю ні в чому, ковзає по поверхні, робить двозначні натяки. Усе це дивовижним чином поєднується в нього з любов'ю до класики й утворює хаотичну строкатість стилю.

ж) Часом прогресивна тенденція мимохіть проглядає в художньому зображенні («Нігрін»), і сам факт заперечення життя викликає в читача уявлення про можливі позитивні форми його.

9. Загальні висновки про Лукіана. Бовничий сміх Лукіана приніс йому світову славу. У глибині нещадної сатири та найгострішого сарказму і нездатності часто розібратися в позитивних та негативних сторонах тодішнього суспільства, безперечно, в Лукіана було інтенсивне страждання з приводу суспільних хиб та велике прагнення, хоча й безсиле, перетворити життя на засадах розуму та людяності. У «Нігрині» (розд. 16) читаємо: «У Римі всі вулиці та майдани сповнені тим, що таким людям найдорожче. Тут можна дістати насолоду через «усі ворота» — очима і вухами, носом і ротом. Насолода тече одвічним брудним потоком і розмиває всі вулиці, в ній плывуть перелюбництво, срібролюбство, клятвопорушення і всі роди насолод; з душі, яку омиває з усіх боків такий потік, стираються сором, добродійство і справедливість, а вивільнене ними місце заповнюється мулом, на якому пишним цвітом розпускаються чисельні грубі пристрасті».

Такі рядки свідчать про те, що в Лукіана було глибоке відчуття соціального зла і прагнення, хоча й безсиле, знищити його.

XXIII. ДАВНЬОГРЕЦЬКИЙ РОМАН

Давньогрецька художня проза почала свій розвиток набагато пізніше від поезії. Вона зародилася у VI ст. до н. е. і була пов'язана з зростанням наукової, критичної думки, з відривом літератури від її «материнського лона» — міфології. Першими прозаїчними жанрами були байки та невеличкі оповідання.

У II ст. до н. е. винятковий успіх мала збірка оповідань Арістїда Мілетського, відома під назвою «Мілесїака» («Мілетські оповідання»), яку переклав латинською мовою Сїзенна у I ст. до н. е. Про популярність цієї збірки не лише в Греції, а й у Римі згадує Плутарх у біографії Красса. Він передає, що «Мілетські оповідання» були справді знайдені в обозі Рустія і дали привід ляяти та висміювати римлян за те, що вони, навіть воюючи, не можуть утриматися від таких дій і таких книг» (Плутарх, «Марк Красс», розд. 32).

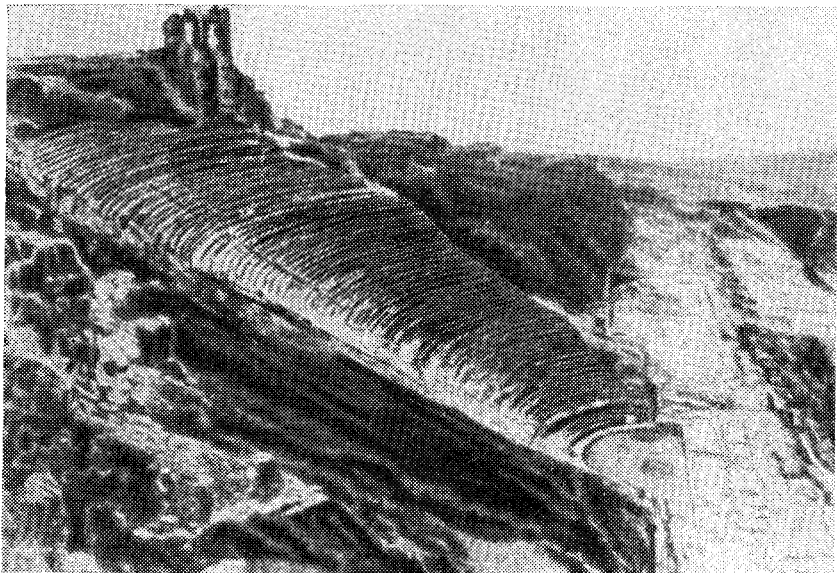
В античному світі, як у Давній Греції, так і в Римі, велику роль відігравало ораторське мистецтво, бо його громадянам доводилося виступати на народних зборах, на судах. Ораторського мистецтва громадяни навчалися у спеціальних риторичних школах. У процесі навчання необхідно було опанувати вміння добре розповідати про різні події, причому не тільки про події, пов'язані з судовою практикою, а й взагалі про цікаві пригоди,— з цією метою практикували спеціальні риторичні вправи. В одній риторичній I ст. до н. е. невідомого автора, яка дійшла до нас під назвою «Auctor ad Herennium», викладено принципи таких вправ-оповідань. «Цей рід оповідання... повинен містити в собі: веселий тон оповіді, несхожі характери, серйозність, легковажність, надію, страх, підозру, тугу, співчуття, обман, жаль, різноманітність подій, мінливість долі, несподіване лихо, раптову радість, приємне завершення подій» (I, 8, 13). У талановитих риторів такі оповідання з вигаданими героями наближалися до жанрів художньої розповідної прози, недарма їх називали «драматичними оповідями», причому епітет «драматичний» підкреслював наявність в такій оповіді конфлікту з типовими для драми перипетіями та впізнаванням.

1. Ранні романи. Наприкінці II або на початку I ст. до н. е. оформився основний жанр давньогрецької прози — роман. Сам термін «роман» виник набагато пізніше, уже в середні віки. Терміном *la comte roman* називалася оповідь з любовним сюжетом, написана романською мовою, а не латиною. Згодом це словосполучення скоротилося, і залишилась тільки назва «роман», яка по суті була прикметником, але почала вже вживатися як іменник.

Давні греки називали свої романи оповідями (*logoi*), а то й просто книгами (*bibloi*).

Давньогрецький роман створювався в період занепаду античного світу. В ньому зображено не подвиги міфологічних героїв, а життя звичайних людей, часто з низів суспільства, з їхніми радощами та горем.

Роман використовував традиції і техніку жанрів, що склалися раніше,— оповідання, еротичної елегії, етнографічних описів. Безперечно, було використано форми і техніку риторики. Та все-таки роман — це не механічне поєднання цих літературних



Пергам. Елліністичний театр. III—II ст. до н. е.

жанрів, а якісно новий жанр, що постав на певному ступені розвитку античного світу. Поки міфологія була основою давньогрецької літератури, поки не було безпосереднього інтересу до життя окремої людини, до її психології, роман не міг виникнути. Лише ідеологія, що порвала з міфологією і в центр уваги поставила людину, могла сприяти становленню роману.

Створюючись в умовах занепаду античного суспільства, в умовах посилення релігійних пошуків, давньогрецький роман відбив у собі риси свого часу. Його герої відчувають себе іграшками долі чи якоїсь верховної істоти, вони здебільшого пасивні, страждають і страждання вважають долею людського життя. Головні герої роману добродійні, цнотливі, вірні в коханні, вони гуманні у своєму поводженні з людьми.

Давньогрецькі романи раннього часу до нас не дійшли. Від них збереглися лише незначні папірусні уривки, наприклад уривки з роману про царівну Хіону, про ассирійського царевича Ніна. Ці уривки припадають на кінець I ст. до н. е. або на початок I ст. н. е.

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

У сюжетах більшості античних романів можна спостерігати деяку спільність. Так, всі його герої закохані — надзвичайні кра-

сені і красуні, кохання в їхніх серцях спалахує раптово, але молоді люди розлучились: то вони потрапляють до рук розбійницьких зграй, то розлучають їх тирані, то сімейні обставини не дають їм влаштувати свою долю. Проте і в розлуці герої вірні своєму коханню, вони страждають, зазнають часом навіть фізичних мук, але не зраджують обранців свого серця. Зрештою закохані знаходять одне одного і з'єднуються шлюбним союзом.

У давньогрецьких романах зображаються часом історичні особи; наприклад, в романі Харітона «Херей і Калліроя» одним з героїв є сіракузький стратег Гермократ, який під час Пелопоннеської війни у 413 р. до н. е. здобув блискучу перемогу над афінським військовим флотом. Проте і в давньогрецьких романах немає реалістичного зображення історичної обстановки, історичних осіб. Немає в них і правильного зображення топографії міст, країн. У романах герої часто потрапляють на Схід, в Єгипет, Вавілонію, Ефіопію, але ми не знайдемо зображення природи цих країн, а соціальна обстановка держав накреслена в найзагальніших рисах: відзначається, наприклад, деспотизм східних володарів, велика роль жерців у суспільному житті східних народів, зображається розкіш життя володарів на Сході.

2. Лонг. Трохи остеронь стоїть давньогрецький роман Лонга «Дафніс і Хлоя». Він дуже близький до пасторалі в стилі Феокрита. Головні його герої — пастух і пастушка. Обое вони не знають своїх батьків, вони підкинуті. Дафніса виховував раб, пастух Ламон, а Хлою — пастух, вільний селянин, бідняк Дріас. Автор з любов'ю зображає цих простих людей, які трудяться на лоні природи, які чесні, правдиві, завжди допомагають одне одному. Дафніс і Хлоя під час збирання винограду допомагали і селянам: Дафніс носив кошики з виноградом, давив виноградні грона і розливав вино в бочки, Хлоя і виноград зрізувала, і їжу готувала для тих, хто працював у цю гарячу пору.

У романі всі симпатії автора на боці людей сільської праці. Він протиставляє добрих, чесних, скромних сільських трудівників міським багатим неробам. У романі зображено, як кілька багатих знатних юнаків з міста Метімни поїхали на своєму великому судні кататися по морю і пристали поблизу того села, де жили Дафніс і Хлоя. Багата молодь розважалась на лоні природи, а судно їхнє, оскільки в них не було мотузка, вони прив'язали за край корми зеленою тонкою лозою. Кози Дафніса, налякані собаками, яких привезли з собою молоді городяни, з гірських луків прибїгли на піщаний берег моря і, не знайшовши тут трави, з'їли зелену лозу, якою було прив'язане судно, і хвилі понесли його у відкрите море.

Метімнійці вирішили, що винуватцем цієї неприємної для них події є пастух Дафніс, як господар тих кіз. Вони побили його і потягли з собою. Проте на захист ні в чому неповинного Даф-

ніса виступили всі селяни і відбили юнака в городян. Метімнійці зі зневагою кидали докори пастухам та селянам в тому, що з вини Дафніса вони втратили корабель, на якому було стільки грошей, що можна було б купити всі поля цього села. На захист своєї неповинності Дафніс проголошує промову, сповнену гідності, промову, яка, безперечно, була вираженням симпатії самого автора, його співчуття бідному сільському населенню. «Пасу я кіз добре,— сказав Дафніс,— ніколи і ніхто з сусідніх селян не скаржився, що хоч би одна моя коза його садок попсувала чи ростки винограду потолочила. А ось ці — справді горемисливці, і собаки в них погано навчені. Всюди гасаючи шалено, гавкаючи люто, з гір та полів вони, немов вовки, до моря всіх кіз зігнали. Кажуть, що мої кози лозу зжерли: звичайно, адже на голому піску вони не знайшли ні травинки, ні куща. А корабель знищили вітер та море: це бурі провина, а не моїх кіз. Говорять, що на ньому був дорогий одяг та гроші. Та хто ж, маючи хоч краплину розуму, повірить, що корабель з дорогим таким вантажем було прив'язано лозиною замість канату?» (II, 16). Та міські юнаки не сприйняли Дафнісових слів; тоді розлючені поселяни накинулися на них, палицями побили і змусили втікати. Молоді гульвіси звернулися по допомогу до своїх городян. Вони подали справу так, ніби корабель у них селяни відняли і все добро пограбували. Громадяни Метімни повірили їм і послали на село військо на чолі з воєначальником. Лонг, явно засуджуючи багатих городян, говорить у своєму романі: «Воєначальник зробив наскок на прибережні поля мітіленців, і багато скотини, багато зерна та вина він награбував, бо тільки недавно завершилося збирання винограду; немало забрав і людей, які там над усім цим трудилися. Вояки погнали стада і Хлою з собою забрали, женучи її, немов козу чи вівцю, хворостою» (II, 20). Незважаючи на такі влучні зауваження, автор роману зображає прикрашену дійсність. Хлою рятує бог Пан, який нагнав страху на військо різними дивовижними явищами: вівці Хлої почали вити по-вовчому, якорі з дна моря не піднімалися, весла ламалися, звідкись лунав страшний звук сопілки. Тоді воєначальник під впливом бога Пана відпускає Хлок: разом з усім її стадом. Громадяни Метімни з розповідей захоплених пастухів та поселян розібралися в тому, що трапилося, повернули награбоване добро і уклали з мітіленцями союз.

У романі Лонга зачеплено і суперечливість між рабами та рабовласниками. Показано безправне становище рабів та безмежну владу господаря над ними. Так, прийомний батько Дафніса, раб Ламон, на пропозицію Дріаса, прийомного батька Хлої, вільного, але бідного землевласника, поженити їхніх дітей, з гіркотою говорить: «Але раб я і ні в чому не хазяїн, треба, щоб мій господар узнав про це і дав згоду свою. Були у нас люди з міста і кажуть, що до того часу господар збирається сам до нас прибути» (III, 31). Дафніс і його прийомний батько намага-

лися працювати якомога краще, щоб догодити господареві. Дафніс виганяв стадо кіз рано-вранці, а додому приганяв уже смерком. Він вибирав кращі пасовиська, щоб кози більше давали молока, він їм навіть шерсть розчісував. Батько Дафніса був садівником, і він заповзято працював у садку господаря, особливо доглядав квіти, любителем яких був його господар. Хвилувалась перед приїздом господаря і Хлоя. Вона не була рабинею, але її милий Дафніс — раб. «Як-то він зустрінеться з господарем? Вона непокоїлась також і за шлюб — чи не даремно вони з Дафнісом мріють про нього?» (IV, 6). Безправне становище раба Лонг особливо добре показав, зображаючи горе Дафніса та його батьків, коли вони побачили, що хтось вночі потоптав квітник, знищив, вирвав чудові квіти. Це зробив Лампіс, Дафнісів суперник, щоб розлютити господаря і щоб він не дозволив Дафнісові одружуватися з Хлоєю. Автор з великим співчуттям зображає жахливе горе бідних рабів. «Ридали вони, боячись господарєвого гніву; якби попав сюди і хто сторонній, то заплакав би з ними разом» (IV, 8).

Проте і цей конфлікт благополучно минув, бо господарів син, пожалівши рабів, взяв провину на себе і сказав батькові, коли той прибув, що квітник витоптали його коні, зірвавшись з прив'язу.

Головні герої роману «Дафніс і Хлоя» зображені трохи сентиментально. Вони дуже наївні в своїх вчинках, по-дитячому простодушні у любовних стосунках, проте вони і всі герої-пастухи та селяни нам симпатичні своєю працюваністю, щирістю та любов'ю до природи, сільського життя. Навіть знайшовши своїх багатих і знатних батьків, Дафніс і Хлоя не залишилися в місті, а до старості прожили на селі серед простого трудяшого люду.

Добра мова роману Лонга; відчувається рука великого майстра. Фрази короткі, прості; часом це ритмічна проза, а часом навіть і римована. Речення в романі чітко розпадаються на окремі музичні словосполучення, складносурядні речення складаються з ряду коротких ритмічних речень, наприклад: «Чудовий був маєток: звір у горах, лоза на пагорбах, стада на луках і море, на берег налітаючи, хлюпало на м'якому піску» (I, 1). Або: «Замерзла вода, дерева поникли, немов надламані, під снігом зникла земля, і видно було її тільки біля джерел та струмків. Уже ніхто не гнав своїх стад на пасовиська, ніхто не висував носа за двері, а, розвівши вогонь, як тільки заспівають півні, хто льон прясти брався, хто козячу шерсть сукав, а хто на птахів капкан майстрував» (III, 3).

Ця ритмічна проза добре передає настрій героїв та обстановку довкола їх.

Недарма Гете так захоплювався романом Лонга: «Весь цей твір свідчить про високе мистецтво та культуру... Треба було написати цілу книгу, щоб повністю оцінити як слід усі переваги її. Цей твір корисно читати щороку, щоб учитися в нього і щоразу

заново відчувати його красу» (Еккерман, «Розмови з Гете», записи від 9 і 20 березня 1831 р.).

3. «Ефіопіка». Найтиповішим для жанру античного роману є роман Геліодора «Ефіопіка». Сюжет його складний, з безліччю відгалужень, з силою героїв. Проте в загальних рисах він все-таки повторює звичну схему сюжетів багатьох античних романів. Герой роману красень Феаген приїхав з Фессалії у Дельфи, де під час урочистої ритуальної процесії він зустрів прийомну дочку дельфійського жерця Харіклію. З першого погляду в серцях юних людей спалахує палке кохання. Жрець Харікл хотів би видати прийомну дочку за свого племінника, але дівчина й слухати про це не хоче. Вона разом з Феагеном та мудрим старим Каласіридом, другом закоханих, таємно від Харікла відпливає на кораблі, проте дорогою закохані натрапляють на ряд перешкод. Насамперед вони потрапляють до рук піратів. Отаман піратів Фіамід, вражений красою Харіклії, хоче одружитися з нею. Дівчина вдавано погоджується на шлюб, а Феагена видає за свого брата. Незабаром піратам довелося вступити в бій зі своїми ворогами, і Фіамід на час бою заховав Харіклію у підземелля. Коли Фіамід наприкінці бою зрозумів, що його піратське військо буде розгромлене, він спустився в підземелля убити Харіклію, щоб вона нікому не досталась. У темряві підземелля він натикається на жінку і, вважаючи, що то Харіклія, убиває її, але то була не Харіклія, а інша полонянка, гречанка Фісба. Після бою Феаген в свою чергу спускається в підземелля, в темряві натикається на труп Фісби і з жахом думає, що то труп Харіклії. Юнак гірко ридає, його вигуки почула Харіклія, що була в глибині підземелля, вона кидається до Феагена, і закохані переживають хвилини незабутньої радості. Після цього Феаген і Харіклія знову розлучені. Феаген потрапляє до рук єгипетського воєначальника, який посилає його як дарунок сатрапові Ороондату в Мемфіс. Там в юнака закохується цариця Арсака. Вірна своєму коханню, Харіклія, мандруючи, знаходить свого милого, терпить з-за нього неймовірні муки, на які кинула її ревнива цариця. Чоловік Арсаки, мемфійський цар, дізнавшись про злочинну любов своєї дружини, наказує звільнити Феагена і Харіклію. Вони йдуть з Мемфіса, але в дорозі знову попадають в полон на цей раз до царя Ефіопії Гідаспа, який вирішив принести молодих людей у жертву богам. Але в найостаннішу хвилину з'ясовується, що Харіклія — дочка Гідаспа.

Роман закінчується щасливим шлюбом Харіклії та Феагена.

Геліодор зобразив в «Ефіопіці» і Грецію, і східні країни, але не прагнув до правильного відтворення соціального життя греків та східних народів. Все-таки деякі риси цього життя дістали своє відбиття в романі: розкіш правлячих класів східних держав, деспотизм їхніх правителів. У романі часто зображаються піратські зграї, і це не було вигадкою автора: справді, у перші віки н. е. чимало бідняків села та люмпен-пролетарів міста

ставали розбійниками, щоб не пропасти з голоду. Проте автора роману «Ефіопіка» більше цікавить внутрішнє життя героїв. Він розкриває їхнє глибоке почуття кохання і цнотливості, здатність переносити заради кохання найважчі муки. Зображення цих страждань в ім'я кохання становить чи не найголовнішу частину роману. Автор як би хоче сказати читачам, що доля людини — страждання, що людина — істота слабка, що вона іграшка в руках сліпої долі чи якогось невідомого божества. Так, Геліодор говорить про Феагена і Харіклію: «Доля, що розпоряджалася ними, надала їм тепер короточасний відпочинок та ефемерну радість, але відразу ж приєднала і лихо, привела їх, немов добровільних полонених, в руки ворогам» (VII, 12).

Зображаючи в своєму романі нещасливе життя Кнемона, одного з супутників Феагена та Харіклії, Геліодор знову говорить про нетривкість людського щастя: «Пожартувало з Кнемона якесь божество, що взагалі звикло насміхатися та гратися долею людей. Воно не давало йому без горя вкусити щастя і до того, що незабаром мало йому дати насолоду, уже примішувалось страждання» (V, 4). Автор, змальовуючи біди героїв, часто закликає їх безмовно терпіти удари долі, а не боротися з нею. Такий настрій помітно відрізняє давньогрецьких романістів від поетів епосу і трагедії.

У Гомера Ахілл, знаючи, що доля пошле йому смерть, якщо він піде битися під Трою, все-таки героїчно бореться разом з усім ахейським військом. У трагедії Есхіла «Семеро проти Фів» Етеокл знає, що коли він вступить у двобій з братом, то загине, але він кидається в бій і говорить: «Як пес хвостом перед роком не хочу крутити» (91). Давньогрецькі ж романісти, відбиваючи настрої свого часу, розгубленість і песимізм суспільства, не кличуть до боротьби, а, навпаки, вважають, що людина покликана страждати і повинна покійрно зносити ці страждання.

Особливо прямо висловлює цю мораль старий Каласірід, зображений Геліодором як втілення добра: «Що це, Харіклія! Чому ти так багато без кінця горюєш, чому ти так безрозсудно піддаєшся подіям? Раніше ти завжди з таким благочестям і розважливістю зносила удари долі. Чи припиниш ти це надмірне безрозсудство? Як ти не розумієш, що ти — людська істота, а отже, доля твоя нестала і зазнає жорстоких ударів зі всіх боків» (VI, 9).

Композиція роману Геліодора складна. В ній сюжет часом розкривається в ретроспективному порядку: спершу зображаються які-небудь події, герої, і читач не розуміє ще, які тут герої, що в них за стосунки. Це викликає інтерес читачів. Потім, уже через кілька розділів, автор дає зображення обставин, що пояснюють те, що було зображено набагато раніше.

Мова роману Геліодора, як і інших романів, за винятком твору Лонга, риторична. В ній багато барвистих зворотів, риторично-патетичних монологів, римованих кінців речень.

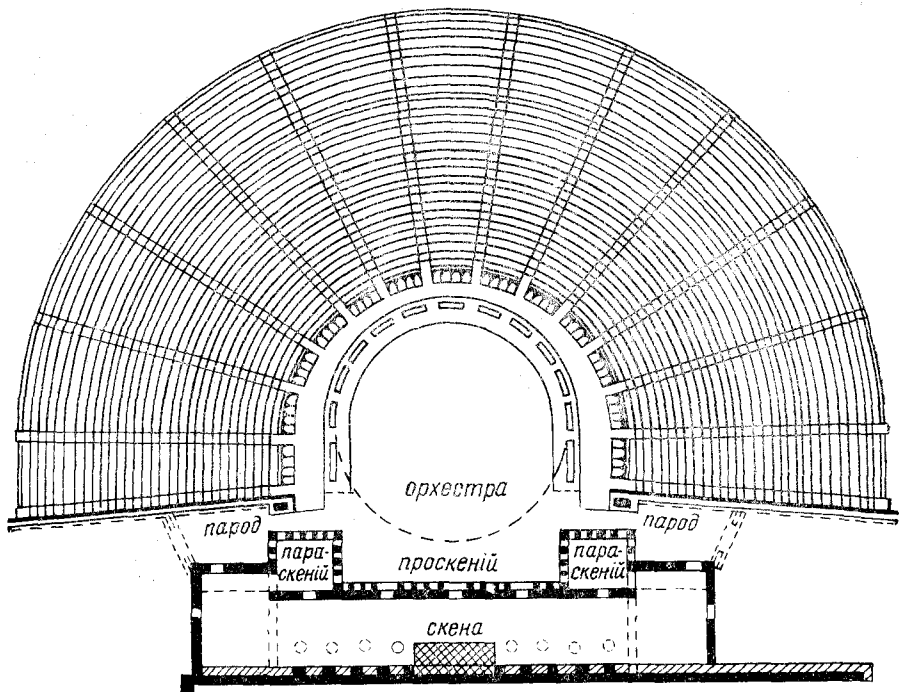


Схема афінського театру Діоніса в IV ст. до н. е.

Ось, наприклад, як Харіклія оплакує смерть Каласіріда: «Проводир на чужині, посох у мандрах, вождь у шляху на батьківщину, батьків узнавання, і нещасних утіха, труднощів полегкість, якір усіх нас — Каласірид — загинув» (VII, 14). Риторичний і плач Феагена, коли він нахиляється в темному підземеллі над трупом, вважаючи, що це труп Харіклії: «Не світяться очі, що красою всіх засліплювали, очі, яких, я це добре знаю, убивця не бачив. О, як тебе назвати? Нареченою? Та нареченого ти не знала. Заміжною? Та в шлюбі не була. О, ти безмовна, і цими пророчими та богонатхненними устами заволоділа мовчанка. О, страждання нестерпне!» (II, 4).

Риторичність стилю притаманна й іншим давньогрецьким романістам. Так, Ахілл Татій у своєму романі «Левкіппа і Клітофонт» на кожному кроці грає контрастами, симетрично побудованими фразами, метафорами. Ось пісня, яку співає Левкіппа: «Коли б Зевс побажав поставити над квітами царя, троянда б царювала над ними. Вона — землі окраса, краса рослин, перл квітів, променю рум'янець, Еротом віє, Афродіту леліє, в пелюстки одягається і в тремтливій листочки вбирається, листя Зефіра усміхається» (II, 1).

Давньогрецькі романи були дуже популярні у Візантії, особливо вплив їх відчувається на романах Євматія Макремволіта «Ісмін і Ісмінія», Федора Продрома «Роданфа і Досікл», Нікити Евгеніане «Дроссілла і Харікл».

Давньогрецькі романи захоплювали читачів західноєвропейського товариства, про що свідчать чисельні переклади багатьма мовами.

Російською мовою давньогрецькі романи неодноразово перекладалися у XVIII ст., але не з оригіналу, а з латинських, французьких та німецьких перекладів. Лише в XX ст. ці романи перекладено з давньогрецького тексту.



РИМ



I. ВСТУП

1. Особливості давньогрецької й римської літератури. а) Основною загальною особливістю обох літератур є те, що вони виростають на ґрунті двох перших суспільно-економічних формацій людської історії, тому вони досить *близькі до земних потреб* людини й не мають того нематеріального, самого духовного, чи, як кажуть, спіритуалістичного характеру, що ним відзначається література середньовіччя, а певною мірою і література нового часу.

Для обох античних літератур останньою і остаточною реальністю був об'єктивний космос, одухотворений, але обов'язково матеріальний і чуттєво сприйманий. Якщо Ф. Енгельс говорив, що давні греки за своєю природою були «стихийними матеріалістами», то те саме значною мірою можна сказати й про римлян.

Усі їхні демони, боги є породженням землі, і їм притаманні ті самі вади і навіть злочини, що й звичайнісіньким людям. Цей земний характер виділяє обидві античні літератури, які б відмінності ми в них не знаходили.

б) Другою загальною їхньою особливістю є те, що вони *проходили однакові періоди соціального розвитку*. У Римі була своя общинно-родова формація, що створила значну усну словесність. Общинно-родова формація переходила в рабовласницьку, а рабовласницька, так само як і в Давній Греції, була спершу республіканською, а потім в результаті великих завоювань стала військово-монархічною, імператорською. І рабовласництво було тут спершу дрібним, простим і безпосереднім, а потім стало великим і досить складним, для чого потрібен уже був величезний адміністративний апарат імперії.

Однак обидві ці особливості спільні обом літературам, мають свій конкретний вигляд і свої відмінності, які слід враховувати, розглядаючи обидві ці літератури.

2. Три специфічні особливості римської літератури. а) Першою відмінною рисою римської літератури є те, що ця література набагато пізніша за давньогрецьку і внаслідок цього

набагато зріліша. Перші пам'ятки римської літератури припадають на III ст. до н. е., тоді як перші писемні пам'ятки давньогрецької літератури засвідчені у VIII ст. до н. е.

Отже, римська література виступає на світову арену принаймні на 400—500 років пізніше за давньогрецьку. Рим міг скористатися вже готовими результатами вікового розвитку давньогрецької літератури, засвоїти їх досить швидко й ґрунтовно і створювати на цій основі уже свою власну, набагато зрілішу й розвиненішу літературу. З самого початку розвитку римської літератури відчувається сильний вплив давньогрецької літератури.

«*Рабство* — там, де воно є пануючою формою виробництва, — перетворює працю в рабську діяльність, тобто в заняття, яке безчестить вільних людей. Тим самим закривається вихід з подібного способу виробництва, тимчасом як, з другого боку, для більш розвинутого виробництва рабство є перешкодою, усунення якої стає настійною необхідністю. Всяке основане на рабстві виробництво і всяке суспільство, яке ґрунтується на ньому, гинуть від цієї суперечності. Розв'язання її відбувається здебільшого шляхом насильственого поневолення суспільства, що гине, іншим, сильнішим (Греція була підкорена Македонією, а пізніше Римом). До того часу поки ці останні, в свою чергу, мають своєю основою рабську працю, відбувається тільки переміщення центру, і весь процес повторюється на вищому ступені...»¹.

б) Другою особливістю римської літератури є те, що вона подала й розквітла в той період античності, який для Давньої Греції був уже часом занепаду. Це був період еллінізму, тому й говорять про спільний елліністично-римський період історії та літератури.

Еллінізм характеризується великим рабовласництвом, це створювало в ідеології, з одного боку, риси універсалізму, а з другого — риси крайнього індивідуалізму з дуже великою диференціацією духовних можливостей людини. Отже, римська література — це переважно література елліністична.

в) З цих особливостей літератури — пізнішого її походження та елліністичної природи її — випливає ще третя особливість.

Римська література *відтворювала еллінізм надзвичайно інтенсивно, у великих і широких масштабах і в набагато драматичніших та гостріших формах*. Так, наприклад, комедії Плавта і Теренція, хоч формально і є наслідуванням новоаттичної комедії, наприклад Менандрові, проте їхній натуралізм і твереза оцінка життя, використання в них доволішнього побуту і драматизм їхнього змісту — все це особливості саме римської літератури.

Точнісінько так само, наприклад, Вергілієва «Енеїда», будучи формально наслідуванням творів Гомера чи Аполлонія Родоського, по суті своїй не зрівняна з їхніми творами своїм драматиз-

¹ Маркс К. і Енгельс Ф. Твори, т. 20, с. 594.

мом і трагізмом, своєю гостротою та нервозністю, своїм напруженим універсалізмом та пристрасним індивідуалізмом. Ніде в античній літературі не було такого тверезого аналізу дійсності, як у римському натуралізмі чи в римських сатириків, хоч і натуралізм і сатира властиві були й давньогрецькій літературі. Проте обидві ці особливості римської літератури — натуралізм і сатиричне зображення життя — тут такі великі, що натуралістичну сатиру цілком можна вважати специфічно римським літературним жанром.

Нарешті, хоч талановитих і глибоких істориків у Давній Греції було багато, тільки в Римі могли з'явитися такі історики, як Тацит, з таким гострим і проникливим аналізом історичного життя, з такою нещадною критикою імператорської епохи й з таким вільно-демократичним настроєм. Величезні розміри Римської республіки, а згодом імперії, небувалий розмах і драматизм соціально-політичного життя Риму, незліченні війни, надзвичайно тонка організація військової справи, продумана дипломатія та юриспруденція, тобто все те, чого вимагали величезні простори Римської держави порівняно з мініатюрною й роз'єднаною класичною Грецією, — все це наклало глибокий відбиток на римську літературу і все це стало її національною специфікою.

Особливо інтенсивно виступає в римській літературі елліністичний універсалізм, а також елліністичний індивідуалізм.

Лукрецій створює традиційні картини виникнення всього всесвіту, і взагалі він увесь пройнятий пафосом універсалізму. Проте ні в кого так, як у Лукреція, не виступає настільки виразно інтуїція маленької людської індивідуальності, часто нікчемної і жалюгідної, яка стогне, плаче і зрештою гине від невідворотних сил природи й суспільства. Герої Вергілієвої «Енеїди» — сильні, вольові, відважні люди, та скільки в них усіляких слабостей, вагань, невпевненості й страху за своє існування.

Горацій натхнений усвідомленням неозорих просторів Римської імперії, небувалою владою імператора, якого боїться кожен житель найвіддаленішої країни, сміливістю та відвагою людини взагалі, якій тепер уже не страшні ніякі моря та океани. Він захоплений волею людини, яка долає усі перешкоди, створені богами, і досягає найвіддаленіших кутків відомого тоді світу.

Проте той самий Горацій уславився на весь світ своїми витонченими віршами, в яких він замість грандіозних воєн, світової політики та суспільної діяльності закликає до мирної і дружньої вечірки, до звичайнісінького й простого, а часом і грайливого та кокетливого кохання, з такою аргументацією, що все одно усі скоро загинуть.

Знає Горацій і того генія, що керує людиною. Він разом з людиною народжується, супроводжує кожную мить її життя і (що найдивніше) разом з нею й помирає («Послання» Горація, II, 2, 187—189). Отже, наскільки ж, за Горацієм, окрема людина є і

малою, й слабкою, й нікчемною, що навіть її геній так само смертний, як і вона!

Трагедії Сенеки вражають своїм психологізмом, навіть фізіологізмом характерів та сцен, натуралізмом, що доходить часом до зображення нервозів та істерії. Та в його ж трагедії «Медея» (429—444) ми знаходимо справжній гімн могутності людини. В результаті діяльності людини уже не потрібен Арго — «будова Палладиних рук», водні простори скорились людині і «зникли кордони, на новій землі повиростали міста». А минуть віки — й океан розкриє таємницю, перед очима людськими постане вся земля: «І новий Тіфіс відкриє моря, і Фула не буде вже краєм землі».

Навіть в Овідія, що уславився витонченістю своїх образів, а також декламаційною співучістю й пластикою свого стилю, ми знаходимо такі монументальні картини, як політ у повітрі Дедала й Ікара на своїх штучних крилах або одчайдушне дерзання Фаетона, який захотів правувати колісницею самого Сонця й ціною власної загибелі пролетів через увесь світовий простір.

Петроній (I ст. н. е.) дає небувале за своєю гостротою вибиття авантюризму, нігілізму та розбещеності.

Апулей (II ст. н. е.) створював такі сильні й пристрасні характери та сцени, які можна порівняти хіба що з шекспірівськими.

Таким чином, римська література — це в основному розширений, поглиблений або, кажучи взагалі, інтенсифікований еллінізм, тобто органічне поєднання універсалізму та індивідуалізму, коли грандіозність, почуття гідності, риторика й динаміка зображення поєднувалися з нещадною тверезістю оцінок, практично діловим та прозаїчним підходом до життя, пристрасністю почуттів і натуралізмом. Усе це робило римлян людьми набагато тверезішими й діловитішими за давніх греків, і внаслідок усього цього їхня літературна практика не мала давньогрецької фантастичності, схильності до філософії, заглиблення в нескінченні проблеми духу. Однак це не було в них якимось падінням античної культури. Навпаки, фантастична міфологія, заглиблення у витончену поетичну практику, захоплення філософсько-теоретичною думкою — все це було для них уже пройденим етапом, і їхня оригінальність саме й полягала в постійному прагненні створювати грандіозні форми в літературі та в житті, для яких еллінізм був лише слабким початком.

Крім того, коли говорять про римський практицизм, то дуже недооцінюють римської пристрасності та римського пафосу будівництва життя. Все це робило римську літературу не тільки досить оригінальною, а й набагато зрілішою.

Останні століття античного світу були глибоким і органічним змішуванням споконвічно грецьких і споконвічно римських елементів, де римська духовна культура діяла ніскільки не менше, ніж культура давньогрецька.

3. **Періодизація римської літератури.** Так само, як і давньогрецьку літературу, римську літературу слід поділити на періоди — докласичний, класичний і післякласичний.

а) Докласичний період сягає в глиб віків і характеризується спершу, як і в Давній Греції, усною народною творчістю, а також початком писемності. До половини III ст. до н. е. цей період називається, звичайно, італійським. Впродовж цього періоду Рим, спершу маленька міська община, поширив свою владу на всю Італію.

З середини III ст. до н. е. постає писемна література. Вона розвивається в епоху експансії Риму в країни Середземномор'я (по першу половину II ст. до н. е. включно) і початку громадянських воєн (друга половина II ст. — 80-і рр. I ст. до н. е.).

б) Класичний період римської літератури — це час кризи та кінця республіки (з 80-х років до 30-го року I ст. до н. е.) та в епоху принципату Августа (до 14 року I ст. н. е.).

в) Та вже на початку I ст. н. е. цілком виразно намічаються риси занепаду класичного періоду. Цей процес деградації літератури триває до падіння Західної Римської імперії в 476 р. н. е. Цей час можна назвати післякласичним періодом римської літератури. Тут слід розрізнити літературу розквіту імперії (I ст. н. е.) і літературу кризи та занепаду імперії (II—V ст. н. е.).

II. АРХАІЧНА ПОРА ДОКЛАСИЧНОГО ПЕРІОДУ

1. **Фольклор.** Фольклорний період у римській літературі відзначався тими самими рисами, що й у всіх інших країнах. Тут, очевидно, були всі звичайні жанри усної народної творчості. На жаль, у нас немає майже ніяких матеріалів, які б збереглися від тої давнини, і ми змушені тут обмежуватися або мізерними й малозрозумілими цитатами з пізніших римських творів, або навіть не цитатами, а тільки глухими згадками про них.

Безперечно, тут була трудова пісня, пов'язана, наприклад з прядильним і ткацьким ремеслом, збиранням винограду, з веслуванням.

У Давньому Римі, очевидно, були й замовляння та заклинання. Є відомості і про побутові пісні: весільні, застольні чи поховальні (ці останні в Давньому Римі мали спеціальну назву «ненії»), а також про релігійні гімни, пов'язані з практикою життя. До таких гімнів слід віднести й гімн Арвальських братів, тобто окремого роду жерців хліборобства і саліїв-скакунів, жерців бога війни Марса.

Виняткового поширення набули так звані фесценіни, пісні жартівливого, пародійного, а то й непристойного характеру,

які, мабуть, мали велику соціальну вагу, бо саме їх використовували не тільки на бенкетах чи під час відпочинку від робіт, а й для висміювання і навіть під час тріумфальних походів на адресу того самого полководця-переможця, на честь якого відбувався й цей похід. Є всі підстави думати, що ці фесценіни далеко не завжди мали невинний і жартівливий характер, а часто доходили до висловлення соціально-політичного протесту.

Як і в будь-якому фольклорі, тут ми знаходимо й зародки народної драми і навіть не тільки зародки. Були в моді так звані с а т у р и (слово незрозумілого походження), щось на зразок наших інтермедій.

Історик Тіт Лівій (VII, 2, 4) повідомляє, що в 364 р. до н. е. для змилювання богів під час епідемії було запрошено акторів, танцюристів з Етрурії, які з допомогою римських юнаків створили тут уже щось на зразок театральної вистави з мімічним танком під акомпанемент флейти. Нарешті, з жанру драми великого поширення в Римі набули а т е л а н и, своєрідний фарс, що прийшов з кампанського міста Ателли. Ателани також мали сатиричний і пародійний характер, автори їх висміювали суспільні порядки та окремих осіб. Жанр цей у Римі тримався дуже довго. Його суттєвою особливістю були виступи чотирьох сатирично подаваних типів: Макк (дурень і ненажера), Букк (дурень і хвалько), Папп (дід у пародійному поданні), Доссен (псевдовчений, шарлатан і горбун). Ателана завжди відзначалася посільському грубим і непристойним характером не без політичної сатири. У першій половині I ст. до н. е. з народного імпровізованого театру сатира перетворилася на літературний твір.

Крім усієї цієї художньої словесності з давніх пір існувала проза, що вважалася привілеєм знаті й спершу була зафіксована у вигляді написів на пам'ятниках і колонах, а згодом у вигляді цілих книг. Ці прозаїчні твори почасти також мали віршований розмір і тому наближалися до поезії. Можна відзначити: книги головних жерців та інших жерців, що писалися спершу у формі літопису, де стисло занотовували видатні події того часу (як-от, початок і кінець війни, сонячне затемнення тощо); юридичні пам'ятки, що також походять від написів, як, наприклад, з а к о н и Х І І т а б л и ц ь — (451—450 рр. до н. е., дійшли до нас у попсованому стані) — відома пам'ятка першого публічного законодавства; різного роду пророцтва та з а в б а ч е н н я як про долю всього римського народу, так і про окремі події та приватних осіб; державні договори (наприклад, між царем Сервієм Туллієм і латинцями) або торговельні угоди (наприклад, між Римом і Карфагеном, V чи, правильніше, IV ст. до н. е.); пам'ятки приватного характеру (поховальні промови або написи в будинках небіжчиків); віршовані написи у зв'язку з тріумфами полко-



Повернення сина. Сцена з комедії. II ст. до н. е.

водців або надгробні написи. Усе це дійшло до нас у попсованому вигляді й у мізерній кількості.

Нарешті, давня римська словесність була дуже багата на різного роду прислів'я та приказки.

Більш чи менш певні віршовані розміри до Давнього Риму прийшли тільки з Давньої Греції.

Що ж до чисто римського віршованого розміру, тобто сатурнійського вірша, то внаслідок розмаїтості його типів встановити загальний характер цього вірша надзвичайно важко. Можна вважати, що він поділявся на дві частини й що в кожній з них було по три або чотири наголоси.

2. Аппій Клавдій Сліпий. Це був державний діяч кінця IV—початку III ст. до н. е., його можна вважати першим відомим нам римським письменником. Він реформував орфографію, склав збірку поетичних сентенцій, був автором юридичних трактатів і написав одну воєнно-політичну промову (проти епірського царя Пірра), яка мала ходіння ще й у I ст. н. е. (виголошення її відносять до 280 р. до н. е.).

3. Загальна характеристика літератури. Увесь цей період відзначається тим, що тут немає грецького впливу, який пізніше був настільки великим, що література Давнього Риму без цього впливу вже просто немислима.

Зародки писемності в цей період відзначаються стислістю, діловитістю, не мають ніякої фантазії.

Проте не слід вважати, що в римській літературі геть усе визначив давньогрецький вплив, що сама римська література не мала ніякої оригінальності.

Якщо давньогрецький вплив з певного моменту набув тут величезного значення, то це тільки тому, що сам Рим дозрів достатньою мірою в соціально-політичному відношенні.

III. ЗРІЛА ПОРА ДОКЛАСИЧНОГО ПЕРІОДУ

**(середина III — до першої половини
II ст. до н. е.)**

1. Соціально-історична обстановка. На початок III ст. до н. е. Рим був типовим для античності полісом, містом-державою. В другій половині III ст. до н. е. римляни підкорили собі всю середню частину Італії, а згодом територію Південної Італії та острів Сіцилію. Ця територія називалась Великою Грецією і була багатою грецькою колонією.

Експансія Риму збагатила привілейовану частину його населення. Посилився вплив грошово-лихварських груп, так званого стану вершників. Збагатилась і верхівка непривілейованих — плебсу. Вона домоглася права займати вищі державні посади й разом з патриціями утворила римську знать — нобілітет.

Переможні війни доставляли Римові силу рабів, і рабська праця поступово витісняла працю дрібних вільних власників — селян та ремісників.

Завоювання Великої Греції дало римлянам змогу безпосередньо познайомитися з високою давньогрецькою культурою. Активна торгівля та військова експансія в районі Середземномор'я зіткнула Рим насамперед з торговельною аристократичною республікою на півночі Африки — Карфагеном, що панував годі над усім Середземномор'ям. В результаті 1-ої Пунічної (Карфагенської) війни (264—241 рр. до н. е.) римляни заволоділи Сіцилією, згодом вони зайняли Корсіку, Сардинію і навіть частину Іллірії та Греції. Після 2-ої Пунічної війни (218—201 рр. до н. е.) римляни захопили Іспанію і увесь карфагенський флот. 3-я Пунічна війна (149—146 рр. до н. е.) завершилася зруйнуванням та спаленням самого Карфагену військом Сципіона Еміліана. Тоді ж до Риму було приєднано Македонію (148 р. до н. е.) і всю Грецію (146 р. до н. е.), і таким чином на середину II ст. до н. е. Рим став володарем усього Середземномор'я.

Проте чи не найважливішим соціальним результатом усіх згаданих уже римських завоювань і пов'язаної з цим появи багаті інтелігенції є е л л і н і з а ц і я Р и м у.

Замість старих аскетичних ідеалів ощадливості, праці, захисту своєї землі та життя в межах невеликої міської громади

тепер розвиваються прагнення до розкошів, витонченої культури та легко здобутого багатства.

Греки, що прибували до Риму, приносили з собою всі плоди своєї багатвікової культури в сувору країну завойовників і політиків. Безперечно, деякого впливу давньогрецької культури Рим зазнавав і раніше. Досить вказати на те, що сам римський алфавіт і римські міри та ваги було запозичено з Греції разом з деякими звичаями (як, наприклад, лежання за столом). Проте цей вплив, мабуть, був поверховим і, головне, зовсім не відбився на літературі.

Інша річ — вплив Греції після 1-ої Пунічної війни. Один з перших римських письменників, грек Лівій Андронік, у 240 р. до н. е., тобто відразу після війни, ставить у Римі драму латинською мовою. Ця драма, як і всі інші твори цієї епохи, наслідувала давньогрецькі зразки, а перші прозаїки, римляни за походженням (Фабій Піктор), навіть писали по-давньогрецькому.

Особливо уславились своєю прихильністю до давньогрецької культури С ц і п і о н и — рід, що прославився у війні з Карфагеном. Ця пристрасть до еллінізму, звичайно, не залишалася в Римі й без опозиції. Особливою суворістю й консерватизмом у цьому питанні відзначався Марк Порцій Катон (Старий), який домігся в 173 р. до н. е. вигнання грецьких епікурійців Алкея та Філіска, а в 161 р. до н. е. — вислання з Риму грецьких філософів та риторів і в 155 р. до н. е. — вислання афінського посольства, члени якого, філософи Карнеад, Діоген і Крітолай, пропагували в Римі своє вчення. Усе це було ні до чого, та й сам Катон змушений був зрештою вивчити давньогрецьку мову й використовувати для своїх творів давньогрецькі джерела, незважаючи на свій староримський гарт, ненависть до нововведень, до псування моралі та до еллінізму. В епоху воєн у суворі часи повсякденних походів, небезпек, поразок і перемог на темних вулицях Рима з'явилися давньогрецькі боги зі своїми світлими, безтурботними обличчями, ці небесні любителі краси та мистецтва, з'явилися красиві давньогрецькі музи.

2. Перші кроки римської поезії під впливом давньогрецької.

а) Лівій Андронік (близько 280—270 рр. до н. е.), грек з Тарента, що прибув до Риму в 272 р. до н. е. після завоювання його рідного міста.

Для навчання він переклав сатурнійським віршем «Одіссею». Після 1-ї Пунічної війни, в 240 р. до н. е., Лівій поставив на святкових іграх одну трагедію та одну комедію, перероблені з давньогрецької, які здобули великий успіх. Крім того, збереглися назви його трагедій: «Ахілл», «Аякс-бичоносець», «Троянський кінь», «Егісф», «Герміона», «Андромеда», «Даная», «Іно» і «Терей». Відомо, що в 204 р. до н. е. Лівій Андронік за дорученням влади склав гімн, щоб відвернути один лихий знак неба. Його виконував хор, що складався з 27 дівчат.

б) Гней Невіан (близько 270—201 рр. до н. е.) походив з Кампанії; його діяльність проходила в Римі вже після 1-ї Пунічної війни. Трагедії також були близьким відтворенням давньогрецьких оригіналів. Збереглися такі заголовки: «Троянський кінь», «Андромаха», «Іфігенія в Солоні», «Лікурґ». Невіан уперше ввів римську національну драму, претекстату (претекстата — римський сенатор в костюмі з пурпуровою облямівкою). Є відомості про драми «Ромул» і «Кластідія» (перемога консула Клавдія Марцелла над Кластідією в 222 р. до н. е.). Набагато відомішим Невіан був як автор комедії, в якій він припускав «контакти між переробку двох давньогрецьких п'єс (і в них рис з тогочасного римського життя (збереглися назви: «Тесі»). Відома, наприклад, «Герентиночка» з яскравим образом Ітери. Будучи ліберально настроєним, він намагався наслідувати Рим давньоаттичну комедію і нападав на сучасників, та цей його дурний запал зустрів відсіч з боку уряду й призвів до вигнання Невіана з Риму.

Прославився історик і епічний твір «Пунічна війна», де розповідь ведеться про відплиття Енея з палаючої Трої, відвідання ним Дідому з Африки, потім про Енеевого внука Ромула — засновника Риму.

в) Квінт Енній (239—169 рр. до н. е.) уродженець Калабрії, до Риму його привіз у 204 р. до н. е. Марк Порцій Катон, а згодом він одержав римське громадянство й невеличкий наділ.

Трагедії Еннія були вільною переробкою давньогрецьких зразків, головним витіснені Евріпіда («Олександр», «Андромеда», «Ерехфей», «Гекуба», «Іфігенія», «Медея» та ін.) і почасти Есхіла. Про те, що твір Еннія талановита й психологічно поглиблена трагедія, можна судити з чудових фрагментів — з «Олександра» з пророцтва та «Андромахи» (Андромаха або зображення відчаю Андромахи («Андромаха»). Комедія навряд чи й виходила в Еннію. Збереглися лише дві назви. З жанру національної драми є відомі «Викрадення» про його претекстату «Викрадення Сабінянок».

Особливо славно Еннію своїм епосом «Аннали» («Літопис»), де зображено життя Риму від самого початку до сучасного йому життя і заховано в дактилічних гекзаметрах, не сухо, як у Невіана, а з поетичним запозиченням у Гомера образів, різних виразів, образів та інших поетичних прийомів. У вступі він змальовує, як з'явився образ Гомера, що передав йому, Еннієві, свою душу (Еннію), епосу, щоб він був другим Гомером. Віщий сон Ілії, мабуть, Ромула і Рема, ворожіння про майбутнє царя та інші фрагменти «Анналів» Еннія свідчать уже про високу поетичну техніку Еннія, вмиле використання давньогрецької поезії та про чистоту стилю. До Вергілієвої «Енеїди» цей «Літопис» був найбільш популярною поемою на національно-історичну тему. Епічною поемою був ще «Сціпіон», написаний

на честь Сціпіона Африканського, переможця в 2-й Пунічній війні. «Сатури» становили оригінальне явище в римській літературі. Це — зібрання різного роду цікавих оповідань, байок та історій, запозичених з давньогрецької. Сатиричного характеру в нашому розумінні цього слова вони не мали. Відомий популярно-філософський віршований твір «Епіхарм» і переклади «Священного запису» Евгемера, «Гедіфагетики» — кулінарного і гастрономічного твору Архестрата з Гели (IV ст. до н. е.) тощо. Епіграми Еннія в елегійних дистихах також були новиною в римській літературі.

IV. ПЛАВТ

1. Біографія та огляд творчості. Тіт Макцій Плавт — найвидатніший римський комедіограф. Народився він в Умбрії (середина III ст.— 184 р. до н. е.). Про його життя вірогідних відомостей немає. Авл Геллій, римський письменник II ст. н. е., у своєму творі «Аттічні ночі» писав, що Плавт спершу працював у театрі, потім зайнявся торгівлею, але втратив на торгівлі всі гроші, набуті під час роботи в театрі, бідняком повернувся до Риму й у пошуках засобів до життя найнявся до мірошника крутити жорна. Можливо, ці відомості й не зовсім правильні, але те, що Плавт вийшов з глибин народу, знав його життя, відчувається в усіх його комедіях.

Творчість Плавта має плебейський характер, вона тісно пов'язана з традиціями народного італійського театру, з його одвічними улюбленими жанрами — ателаною, фесценінами й мімами. Недарма Горацій у «Посланнях» порівнював деякі персонажі Плавта з маскою ателани, з Доссеном.

Можливо, що й саме ім'я Плавта — Макцій — було пов'язане з ім'ям гротескного персонажу ателани — Макком, роль якого, може, й виконував комедіограф, граючи в низовому італійському театрі.

Плавтові приписували понад 130 комедій, але в I ст. до н. е. відомий римський вчений і знавець літератури Варрон виділив з цього числа 21 комедію, вважаючи їх справді Плавтовими, і ці комедії дійшли до нас. Найвидатніші з них «Скарб» (або «Горщик»), «Куркуліон» (або «Витівки парасита»), «Менехми» (або «Близнята»), «Хвальковитий воїн», «Псевдол» (або «Раб-обманщик»), «Полонені» та «Амфітріон».

Точно датувати Плавтові комедії неможливо, бо для цього немає відомостей. Так, наприклад, серед перелічених вище «Псевдол» (або «Раб-обманщик») має точну дату постановки. З дидакалій (відомості про вистави) відомо, що цю комедію було поставлено в 191 р. до н. е. на Мегалесійських іграх, що проводилися в зв'язку з освяченням храму Фрігійської Матері богів.

Плавт чудово знав давньогрецьку літературу й давньогрецьку драматургію, і він використовував сюжети новоаттичної побутової комедії, бо в умовах свого часу, коли на чолі держави стояв аристократичний сенат, поет не міг брати сюжети з італійського життя, сатирично зображати безпосередньо своїх сучасників. Плавт використовував сюжети новоаттичної комедії Діфіла, Демофіла, Філемона та Менандра, але не сюжети Арістофанових комедій, бо твори цього найталановитішого давньогрецького комедіографа були надто політично загострені, і проблеми, висунуті в них, не були актуальними для Риму III—II ст. до н. е. Сюжети ж побутової новоаттичної комедії Плавт з успіхом використовував і, розкриваючи їх, умів розв'язувати питань, які цікавили його сучасників.

Герої Плавтових комедій — греки, дія цих комедій розгортається в давньогрецьких містах чи на узбережжі Малої Азії, проте глядачі добре відчували в цих комедіях биття римського життя, відчували співзвучність поставлених у них проблем з запитамі їхнього життя. Недарма М. О. Добролюбов писав, що, незважаючи на грецьку обстановку, римські «глядачі пізнають самих себе і свої звичай»¹.

Романізація давньогрецьких сюжетів відбивається й на тому, що Плавт часто вносить у свої комедії риси римського життя, римської культури, римського суду й римського управління. Так, він багато говорить про преторів та едилів, а це посадові особи римського управління, а не давньогрецького. Говорить про сенат і курії — це також явища державного устрою Риму, а не Давньої Греції.

Він зображає патронат і клієнтелу, а це характерні явища соціального життя Риму, коли він почав перетворюватись на велику середземноморську державу. В комедії «Менехми» один з Менехмів нарікає на моду багатих римлян оточувати себе клієнтами: «Дурнісінький звичай, зовсім недоречний (Віддавна у нас він завівся). Як хто де багатий, як хто де знатніший, Клієнтів заводить собі якнайбільше. Того не питає, хто кращий, хто гірший, Вигоди шукають скоріш, а не честі в таких ось клієнтах... Сутяжники хижі зажерливі люди. Обман і лихварство — Нажива для них, і в доносах захрясли вони» (571—587).

У комедії «Скарб» головний її герой Євкліон звинувачує раба-кухаря в порушенні старого римського закону XII таблиць, яким було заборонено носити зброю в публічних місцях.

У комедії «Скринька» божество допомоги говорить, звертаючись до глядачів зі словами, що явно відбивають обстановку Пунічних воєн: «Прощайте ж і істинною доблестю перемагайте, як досі було. Бережіть союзників як старих, так і нових. Держави міць підносять мудрим управлінням. Суперників побийте і зі славою здобудьте лаври; переможені пунійці хай зазнають кари» (199—204).

¹ Добролюбов Н. А. Собрание сочинений, т. 1, с. 315.



Романізація давньогрецьких сюжетів позначилася й на внесенні в Плавтові твори назв римських міст та імен римських богів і на зображенні римських національних звичаїв. Проте творча самостійність Плавта позначилася головним чином не в цих розкиданих по комедіях рисах римського життя, а в тому, що він брав з давньогрецьких комедій сюжети, співзвучні з римським життям, і розв'язував у них проблеми, актуальні для свого суспільства. В епілозі комедії «Вакхіди» говориться, що «цього б ми на сцені не зображали, якби не довелося бачити таке в житті» (1208—1210).

Плавт зображає здебільшого в своїх комедіях молодих купців, що ведуть торгівлю часто в заморських краях, показує конфлікти дітей із своїми батьками, які втручаються в їхнє особисте життя, конфлікти із звідниками, з чіїх рук доводиться видирати коханих дівчат, з лихварями, в яких доводиться позичати гроші. У комедіях скрізь відчувається жагуча Плавтова ненависть до лихварів, близька до тієї народної ненависті, яка, за словами К. Маркса, була «особливо велика в античному світі»¹.

Такий самий гнів висловлює Плавт і щодо звідників,— він ставить їх в один ряд з лихварями, міняйлами. Особливо різко говорить про це один з улюблених Плавтових героїв, паразит Куркуліон, у комедії «Витівки парасита»: «Вони [звідники] знають лиш одне, щоб клятви власні рушити: чужих ви продаєте, чужим ви порядкуєте... По-моєму, серед людей вся звіднича порода, що ті блощиці, мухи, воші, комарі та блохи... Законів безліч прийнято з-за вас, а ви всі їх ламаєте і скрізь знайдете шпарку».

А раб Псевдол у комедії «Раб-обманщик», що допомагав своєму молодому хазяїнові вирвати з рук ненависного звідника

¹ Маркс К. і Енгельс Ф. Твори, т. 25, ч. II, с. 134.

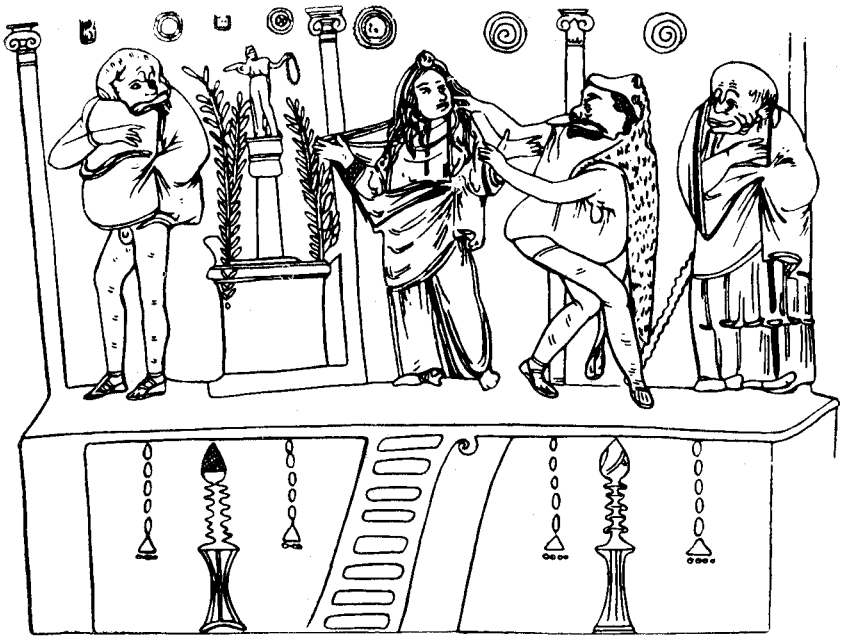
кохану дівчину, з гнівом вигукує: «О, де ви, дужі юнаки, закохані в дівчат? Чому б нам не зібратись разом і від гидоти тої (звідників) не визволити наш народ?».

Найяскравіші образи в комедіях Плавта — це розумні, спритні, надзвичайно енергійні раби. Вони допомагають своїм молодим хазяям влаштувати їхнє особисте життя. Вони невтомні в дотехах, від них так і дише веселістю, вони не ступлять і кроку без жарту. Взагалі в Плавтових комедіях панує дух веселощів, оптимізму, любові до життя, бажання діяти, розчищати собі дорогу до щастя. Такий настрої був відбиттям загального тону соціальної обстановки Риму часів Плавта.

Римська республіка наприкінці III й на початку II ст. до н. е. переживала небувале економічне й політичне піднесення. Завершилася 2-а Пунічна війна, яку історик Тіт Лівій назвав «найтяжчим і найнебезпечнішим випробуванням у долі римського народу». А після Сирійської війни (192—188 рр. до н. е.) Рим став повним господарем східного Середземномор'я. Загарбання територій, переможні війни мали своїм наслідком величезний приплив рабів і посилювали римську торгівлю. Це вело до збагачення аристократії та верхівки плебсу. В Римі бурхливо розвивались товарно-грошові відносини, але ще не виступали з усією різкістю ті соціальні суперечності, які впливуть на поверхню в I ст. до н. е. і призведуть до запеклих громадянських воєн.

Орієнтуючись головним чином на плебейські маси, Плавт у своїх комедіях ставив питання, актуальні для плебсу, й говорив зі своїми глядачами мовою, зрозумілою для них. Його основні персонажі гротескні, їхні риси гіперболізовано, в комедіях багато бутафорії, багато комічних звертань безпосередньо до глядачів, мова героїв вражає силою гострих дотепів, грою слів, безліччю простонародних висловів, веселих *qui pro quo*, коли герої не розуміють один одного. Все це й надає Плавтовим комедіям надзвичайної жвавості, вносить у них «італійський оцет» на противагу «аттійній солі» давньогрецьких комедій. Недарма римський вчений-філолог Варрон (I ст. до н. е.), що вивчав комедії Плавта і склав класифікацію їх, цілком погоджується з думкою старого граматака Елія Стілона (II ст. до н. е.), що «самі музи прийняли б Плавтову мову, якби захотіли говорити по-латині».

Надзвичайно характерна і ритміка Плавтових комедій. Адже новоаттійна комедія, як правило, використовувала шестистопний ямб і восьмистопний хорей. У Плавта ж шестистопний розмовний ямб часто змінюється семистопним хореем або швидким восьмистопним анапестом. Як правило, ці ритми виконувались під акомпанемент флейти. У винятково ліричних місцях герої Плавтових комедій виступають вокально, вони виконують пісні — кантики, як їх називали по-латині. Хору в Плавта, як і в новоаттійній комедії, немає.



Римсько-елліністична комедія. II ст. до н. е.

Усім характером своїх комедій, структурою їх, тоном, мовою театр Плавта тісно пов'язаний з традиціями римського народного низового театру, дітища італійських селян і ремісників.

Комедії Плавта важко датувати, бо лише дві з них дійшли до нас із точно зазначеним часом вистави їх. Тому й немає можливості говорити про динаміку творчого шляху цього видатного римського поета.

2. Комедія «Хвальковитий воїн». Однією з найгостріших комедій у Плавта є комедія «Хвальковитий воїн». Основний герой цієї комедії — Піргополінік, воєначальник, хвалько, який вихваляється своїми подвигами на полі бою і перемогами над жіночими серцями, хоча насправді він боягуз у битвах, а жінкам осоружний.

Піргополінік служить у царя Селевка, та римські глядачі в його образі пізнавали тих римських воєначальників, які під час Пунічних воєн не відзначались подвигами, а в мирній обстановці вихвалялися своїми перемогами. Плавт і ім'я цьому героєві дав з іронією: Піргополінік у перекладі означає — «переможець міст і башт». І глядач розуміє, що таке ім'я слід сприймати в лапках, як таке, що не відповідає суті героя.

Вихваляння Піргополініка підхоплює його парасит Артотрог (Хлібогриз). Він каже, що пам'ятає, як Піргополінік «...легіони пороздмухував, як вітер листя чи соломую із стріхи». Потім додає:

Тут... А в Індії колись
Слонові руку спереду ти уломив.
Піргополінік
Як руку?
Артотрог
Чи то пак...— стегно — хотів сказати
Піргополінік
Та трохи я його торкнув...

Діалог триває і далі в такому самому дусі:

Артотрог
А таке: сто п'ятдесят
Із Кілікії, сотня скіфських розбишак,
Сардіанців тридцять, македонців шістдесят
Було... І всіх повоював ти лиш за день.
Піргополінік
А скільки вийде це всього?
Артотрог
Та тисяч сім...
Піргополінік
Так, стільки й мусить бути: добре облічив.
Артотрог
І писарів не маю: а все напам'ять я...
Піргополінік
О, пам'ять дуже у тебе.

Перекл. Ф. Самоненка

Насправді ж цей хвалько не вчинив ніякого ратного подвигу, не переміг жодного жіночого серця. Раб Палестріон характеризує свого пана як безнадійного хвалька, бридку й безчесну людину, посміховисько в будь-якому товаристві.

Піргополінік через звідника обманом вивіз до себе в Ефес афінську дівчину Філокомасію, зробив її своєю коханкою. Філокомасія любила юнака Плевсікла, але його не було тоді, коли Піргополінік силоміць забрав дівчину до себе на корабель. Вірний раб того юнака Палестріон поспішив до свого пана, щоб повідомити йому про викрадення Філокомасії, але корабель, яким він відплив, захопили пірати, і бідний раб попав до них у полон, а потім пірати подарували його Піргополінікові. В домі Піргополініка Палестріон і зустрів Філокомасію. Вона подала йому знак, щоб мовчав, а вже, лишившись з ним наодинці, розповіла про свою гірку долю.

Палестріон зумів усе-таки сповістити своєму колишньому господареві про те, що трапилося з його коханою. Юнак таємно прибув до Ефеса і поселився по сусідству в домі Періплектомена, батькового друга. Хитрий Палестріон пробив стіну в тій кімнаті, де жила Філокомасія, влаштував прохід, щоб закохані могли

бачитись. Раб Скеледр, якого Піргополінік приставив охороняти Філокомасію, помітив, що вона зустрічається з якимсь юнаком у сусідньому будинку, але його переконали, що то сестра Філокомасії Дікея, дуже схожа на неї, поселилася в сусідньому домі зі своїм коханим.

Періплектомена, в якого оселився Плевсікл, коханий Філокомасії, автор подав як позитивний образ. Він розумний, ввічливий, енергійний, добрий і завжди охоче допомагає людям у біді. Хоч йому пішов уже шостий десяток, він сповнений жадоби жити, готовий знову оженитися, аби тільки знайшов добру дружину, не сварливу й не марнотратницю. Розумний раб Палестріон влаштовує долю свого господаря й обдурює хвалька Піргополініка. За його порадою одну клієнтку Періплектомена одягли в розкішний наряд і оголосили дружиною цієї поважної людини. Від її імені служниця передає Піргополінікові перстень і просить на побачення з закоханою в нього жінкою. Піргополінік у захваті, але йому треба якось позбутися Філокомасії. Тоді спритний Палестріон радить одіслати її до Афін, тим паче, що, мовляв, до Ефеса прибули її мати й сестра. Піргополінік з радістю йде на це, віддавши Філокомасії навіть й одяг та подарувавши раба Палестріона. За Філокомасією прибуває переодягнений моряком її коханий Плевсікл, буцімто для того, щоб провести її на корабель до матері. Піргополінік вирушає на побачення й потрапляє в засаду. Його схопили й побили Періплектоменові раби за те, що «посмів негідник до чужої жінки учащати».

У комедії висміяно грецького воєначальника, але римські глядачі, безперечно, асоціювали цей образ із своєю сучасністю, з тими вояками Пунічних воєн, які не рвалися до бою, а пленталися в обозі інтендантів поки йшла війна, зате, як тільки війна закінчилася, не переставали вихвалитися своїми подвигами в битвах та перемогами у сфері любовних стосунків.

Композиція цієї комедії не відзначається належною стрункістю. Так, мотив з потаємним ходом не тільки не допомагає розвиткові дії, а є навіть зайвим, бо, якщо Філокомасія могла через потаємний хід піти на побачення до коханого, то в неї, отже, була цілковита змога втекти з ним. А тоді зовсім непотрібною виявляється інтрига з підставною дружиною Періплектомена. Ця обставина наводить учених на думку, що Плавт у комедії «Хвальковитий воїн» використав сюжети якихось двох давньо-грецьких побутових комедій.

Проте образи в цій комедії живі: тут і спритний, розумний, енергійний раб, відданий своєму молодому господареві, тут і хвалько воєначальник, добре покараний за свої «подвиги», тут і спритні служниці, які допомагають своїм господарям.

Найцікавішим образом комедії, безперечно, є образ Палестріона. Він спритний на вигадки, сміливо будує свої плани, як би йому пошити Піргополініка в дурні, й енергійно втілює їх у дію. У цій комедії Плавт часто вдається до військової лексики. Так,



Періплектомен, вказуючи на Палестріона, коли той обдумує свій план щодо Піргополініка, порівнює Палестріона з полководцем, що обдумує план битви. Цей монолог Періплектомена свідчить, між іншим, і про те, що в римських акторів, на відміну від давньогрецьких, які виступали в масках, велику роль відігравала міміка, жести і що акторська техніка в цій галузі була досить розробленою.

Мова персонажів виразна. Особливо це варто сказати про мову раба Палестріона та старого Періплектомена.

3. Комедія «Скарб». Проблему, актуальну для Риму, поставив Плавт і в комедії «Скарб» («Aulularia»). Бідняк Євкліон знайшов скарб, та замість того, щоб пустити його в діло, використати для господарства, він зариває його в землю й цілі дні труситься, щоб хто-небудь не знайшов. Євкліон став скнарою. Плавт свідомо гіперболізує цю рису свого героя. Євкліон до того скупий, що, за словами раба Стробіла, йому шкода, коли дим виходить з його хати, що, буваючи в циркульника, він забирає собі обрізки своїх нігтів; йому шкода власного подиху, і він на ніч зав'язує рот хустинкою; умиваючись, плаче: води шкода.

На противагу Євкліонові виведено його сусіда Мегадора. Це багатий купець широкої руки. Він веде велику торгівлю, проте з нього немає й натяку на скнарність. Мегадор вдівець, він хоче знову одружитися, але не шукає багатой нареченої з великим вином.

Мегадорові подобається донька бідняка Євкліона Федра і він сватається до неї. Євкліон спершу відмовляється видати Федру за цього багача: йому ввижається, що той дізнався про скарб і сватає його доньку, аби тільки видурити той скарб. «Що за сила в золоті!» — вигукує він.

Мегадор же й у гадці не мав того скарбу, бо просто нічого не знав про нього. Більше того, він навіть вважає, що на світі краще б велося, якби багаті чоловіки завжди женились на бідних дівчатах, — тоді більше було б згоди в сім'ї, більше порядку, менше непотрібних розкошів.

Плавт дуже добре передав Мегадорове обурення проти багатих жінок, у яких тільки й у голові, що наряди та веселощі. Монолог Мегадора дано в швидкому темпі, складається він з коротких речень або з речень з багатьма однорідними членами, й це особливо підкреслює Мегадорове роздратування.

Та Мегадорові не довелось одружуватися з Федрою, бо його племінник Ліконід зійшовся з нею і в них має бути дитя. Тим часом Ліконідів раб підгледів, де Євкліон ховає скарб, і викрав його. Євкліон у відчаї. З розпукою він вигукнув: «Я пропав! Я загинув!».

Плавт майстерно використовує тут такий театральний прийом, як звернення до глядача. Євкліон кричить, звертаючись до глядачів: «Допоможіть, благаю! Скажіть мені де, де той лиходій!» Ліконід, почувши повну розпачу мову Євкліона, підскакує до нього й, думаючи, що старий у відчаї від безчестя дочки, говорить: «Те, що так розтривожило твій дух, зізнаюсь — я вчинив». А Євкліон зрозумів юнакові слова як зізнання в крадіжці скарбу. В цій сцені Плавт майстерно використовує характерний для комедії прийом, який по-латині передається коротеньким словосполученням «*qui pro quo*» («хто про що»).

Ця сцена свідчить про високу техніку Плавта в поданні комічного. Так, Ліконід, усвідомлюючи свою провину перед батьком своєї коханої, говорить, що любов і вино тому виною. Євкліон же, думаючи тільки про скарб, репетує: «Як же ти до чужого посмів доторкнутись?» Ліконід знов-таки, маючи на увазі свій зв'язок з Федрою, говорить, не називаючи імені: «Якщо вже взяв, то краще хай у мене й буде».

Ці слова викликають у Євкліона новий приплив люті, бо він розуміє їх так, що Ліконід і не збирається віддавати скарб. Старий скнара погрожує претором, якщо юнак не поверне те, що взяв. Тут Ліконід уже нічого не розуміє: що треба повернути. Тоді Євкліон горлає: «А те, що вкрав». Тільки тепер до Ліконіда доходить, що вони з Євкліоном говорять про різне.

Кінець п'єси не дійшов до нас. З переказу цієї комедії, що його зробив якийсь римський граматик, видно, що золото Євкліонові повернули, а Ліконід одружується з його дочкою. Зрештою Євкліон, як це видно з одного фрагмента, віддає своє золото молодятam, мотивуючи це тим, що з ним багато мороки. «Не було мені спокою ні вдень, ні вночі,— каже він,— а тепер хоч засну спокійно».

Така кінцівка суперечить рисам Євкліонового характеру, і можливо, що в новоатічній комедії, сюжет якої використав Плавт, і не було такого яскраво вираженого типу скнари, його створив уже Плавт, а кінцівку залишив незмінну, як у новоатічній комедії.

Мова Плавтових героїв дуже колоритна,— в ній багато прислів'їв, приказок, простонародних влучних виразів. Так, Євкліон про свою служницю Стофілу каже: «У цієї ледащиці очі на потилиці». Він же, не вірячи в щирість Мегадорових помислів, кидає вбік зауваження: «Однією рукою хліб маже, в другій камінь тримає». Лаючи кухаря Конгріона за його невміння економити, Євкліон кидає обурено: «Розщедришся на свята нерозпорядливо, нестача в будень прийде». Плавт нерідко вносить у мову героїв гру слів, і це надає їй комічного характеру, щоправда, в перекладі це здебільшого втрачається. Так, раб Стробіл, підгледівши, куди Євкліон ховає своє золото й задумавши викрасти його, каже: «Золото буде — так Вірності присвячу вина я міру повну і вірну». Тут гра на співзвучності латинських слів різного походження: *fidelitas* — вірність і *fidelia* — винна посудина.

4. «Псевдол». Комедію «Псевдол» було поставлено в 191 р. до н. е. на Мегалесійських іграх з приводу освячення храму Фрігійської Матері богів. Це один з пізніх Плавтових творів. Цицерон у своєму трактаті «Про старість» (розд. 14) говорив, що цією комедією, а також комедією «Грубіян» був задоволений сам Плавт. І справді, змалювання характерів, жвавість сюжету, динаміка композиції, колоритність мови — все це свідчить про зрілу, довершену майстерність комедіографа.

У центрі комедії образ спритного, розумного й енергійного раба Псевдола. Він допомагає своєму молодому господареві Калідорові вирвати з рук звідника кохану дівчину Фенікію. Калідорів батько Сімон і чути не хоче про шлюб свого сина з Фенікією, а в юнака немає грошей, щоб викупити дівчину у звідника. Псевдол же вирішив, що він що б там не є влаштує щастя свого господаря. Псевдол так упевнений у своїх силах, що про свій намір повідомляє своєму старому господареві Сімонові. Він навіть заклався зі своїм господарем на велику суму грошей, що всупереч його волі зведе Калідора з Фенікією. Тоді Сімон попереджає звідника Балліона про наміри свого спритного раба. Псевдол іде до Балліонового будинку й зустрічає на вулиці якогось приїжджого, що розшукує будинок Балліона. Він має передати Балліонові лист і гроші від свого пана за Фенікію. Псевдол,

назвавшись Балліоновим рабом, забрав у того листа, грошей не одержав, проте їх позичив йому Калідорів друг Харія. Так Фенікію вирвали з рук звідника, а Сімон програв заклад своєму рабові.

5. Стиль і мова комедій Плавта. Плавт любить зображати спритних, розумних, енергійних рабів, які виручають, як правило, своїх пасивних і далеко не розумних панів. Цей образ спритного слуги потім проходить через творчість багатьох західноєвропейських драматургів — Шекспіра, Мольєра, Гольдоні, Бомарше.

Образ Псевдола дуже цікавий. Цей герой вражає своєю спритністю, надзвичайною енергією і невтомною дотепністю. У його мові багато прислів'їв, гри слів і жартів, часто досить одвертих і грубих. Так, він говорить своєму молодому господареві, який в одчаї лле сльози, що не може допомогти коханій: «А сльози ці навряд чи їй сподобаються: що воду вибирати решетом, те саме» (103—105). (Буквально — дощ у решето збирати).

Балліон, розмовляючи з Псевдолом, зауважує: «Вірити тобі,— це все одно, що козла в город пустити». А Псевдол говорить йому: «Лайку ми ллемо в дірву бочку: шкода праці».

Старий купець просить свого сина Калідора бути обережнішим. Псевдол на це зауваження відповідає дещо перефразованим прислів'ям: «Щодо цього, спи обома очима».

Взагалі мова Плавтових персонажів дуже виразна, соковита, близька до народної розмовної мови. В ній досить часто трапляються такі граматичні форми, які вживалися тільки в розмовній мові.

У мові героїв багато алітерацій, так властивих народній поезії, наприклад, *fatem facege* — покрити до крихти; *varius virgis vigilias* — стійко вилежати під різками («Хвальковитий воїн»).

Плавт заради комічного ефекту часом створює нові слова; наприклад, у комедії «Витівки парасита» Куркуліон говорить, що його патрон, воєначальник Ферапонтігон, скорив такі країни, як Ненажерія (*Peredia*) і Пиятенія (*Parebibesia*). А для комізму Плавт інколи створював нові слова, поєднуючи давньогрецькі слова з латинськими, наприклад, ім'я Псевдол утворено від давньогрецького слова *pseudos* — брехня і латинського слова *dolus* — хитрість.

Плавт — великий майстер ритму. Він вдається в комедіях до зміни розміру, залежно від настрою героїв. Так, у комедії «Витівки парасита» він, відбиваючи радість баби, що почула запах вина, раптом переходить з ямбічного розміру на дактилічний.

У комедії «Раб-обманщик» Плавт змінює ритм, коли йому треба передати п'яне бурмотання Псевдола: «Куди? Стривайте! Та стійте ж, ноги! Коли впаду, то хто мене підніме? Як упаду я, то вам же буде сором» (1246 і далі). Комедії були дуже популярні в плебейських масах, захоплювали дотепністю, динамічністю, незвичайною соковитістю мови.

6. Плавт у пізнішій європейській літературі. За доби Відродження Плавта почали вивчати, ставити на сцені. Шекспір високо цінував його комедії і в своїй «Комедії помилок» використав сюжет Плавтової комедії «Менехми» (або «Близнята»), передавши в ній радість життя, віру в силу людини — риси, так характерні для світогляду гуманістів Відродження.

Мольєр також високо цінував Плавтові комедії. Йому були співзвучні образи героїв цього плебейського поета, розумні, енергійні люди, невичерпні в своїх жартах, з невгасимою любов'ю до життя. Співзвучні були йому й сатиричні тенденції у творчості Плавта. Мольєр використав сюжети Плавтових комедій «Амфітріон» і «Скарб» у своїх творах, з яких один і назву зберіг таку, як у Плавта, — «Амфітріон», а другий називається «Скупий».

Творчо використовуючи Плавтові сюжети, Мольєр зумів передати через них обстановку свого часу — розбещеність придворних кіл, пристрасть до грошових набутків серед французької буржуазії, яка тоді саме виступала на історичну арену.

Видатний німецький письменник XVIII ст. Г.-Е. Лессінг особливо високо ставив Плавтову комедію «Полонені». Ця п'єса стоїть окремо серед інших комедій Плавта. В ній введено образ багача Гегіона, в якого вже давно викрали молодшого сина Тіндара, а його старший син Філоподем попав у полон до ворогів. Гегіон скуповує полонених, щоб на них вимняти свого сина Філоподема. До його рук потрапляють двоє полонених — багатий юнак Філократ і його раб Тіндар. Гегіон запропонував рабові Тіндару вирушити на батьківщину його господаря і привезти в обмін на нього його сина Філоподема. Проте раб, будучи відданим своєму господареві, запропонував тому обмінятися з ним одягом і під виглядом раба спокійно повернутися собі на батьківщину. Філократ повертається додому, але як чесна людина, повертається до Гегіона з його старшим сином Філоподемом, а також з тим господарем, у якого було куплено Тіндара. Тут і з'ясовується, що Тіндар — це і є молодший Гегіонів син Тіндар, якого викрали ще змалку.

П'єса «Полонені» — це скоріше соціально-побутова драма, а не комедія. У ній мало комічного. Комічні лише деякі монологи парасита Ергасіла, але вони не пов'язані органічно з сюжетом твору. Цей твір Плавта закликає до гуманного ставлення до людей, до вірності своєму слову.

Саме за ідейні тенденції Лессінг і цінував комедію «Полонені». У своєму трактаті «Про слізу, або зворушливу, комедію» він зазначав, що ця п'єса «викликає сльози в чутливої душі». Лессінг переклав комедію «Полонені» німецькою мовою, написав про неї спеціальну статтю, в якій назвав цей твір «найкращою п'єсою, яка будь-коли ставилась на кону, бо вона найближче підходить до розв'язання справжнього завдання комедії, а до того ж має й безліч інших попутних принад».

V. ТЕРЕНЦІЙ

1. Біографія. Для ознайомлення римських громадян з давньогрецькою культурою багато зробили трагик Пакувій (220—близько 130 р. до н. е.), комедіограф Цецілій Стацій (помер близько 169 р. до н. е.) і особливо Публій Теренцій (близько 195—159 р. до н. е.), на прізвисько Афр, бо походив він з Африки, з Карфагену. Бувши рабом, ще в ранньому віці він потрапив до сенатора Теренція Лукана. Сенатор дав своєму красивому розумному рабові освіту, своє ім'я і відпустив його на волю. Усе це повідомляється в біографії, яку склав Светоній і скорочено переказав коментатор Теренція граматик IV ст. н. е. Донат. З цих самих джерел ми дізнаємося, що Теренцій був близьким до кола освічених аристократів свого часу, був тісно пов'язаний з їхнім просвітницьким гуртком, до нього дуже прихильно ставилися такі нобілі-еллінофіли того часу, як Сціпіон Молодший, майбутній завойовник Карфагену, та його друг Гай Лелій. З біографії Теренція ми знаємо, що поет поїхав у Грецію і на зворотному шляху загинув.

Теренцій створив шість комедій, і всі вони дійшли до нас. Дійшли й короткі вказівки до них, з яких ми дізнаємося про час постановки комедій та виконання їх.

Перша комедія Теренція — «Андріянка» була поставлена в 166 р. до н. е., друга — «Свекруха» ставилася вперше в 165 р. до н. е., але її постановку було зірвано, бо глядачі посеред вистави побігли дивитися кулачних бійців і канатохідців. Удруге Теренцій ставив комедію в 160 р. до н. е., але глядачі після першого акту кинулися на гладіаторські бої. Того ж таки 160 р. до н. е. Теренцієві все-таки вдалося поставити комедію «Свекруха».

Третю комедію Теренція — «Самомучитель» було поставлено в 163 р., четверту — «Євнух» у 161 р. до н. е., п'яту — «Форміон» — тоді ж таки в 161 р., шосту комедію «Брати» — в 160 р. до н. е.

У комедіях «Андріянка», «Самомучитель», «Євнух» і «Брати» Теренцій використав сюжети й образи комедій Менандра, який внутрішньо був йому близький за ідейною спрямованістю й стильовими особливостями. У комедіях же «Свекруха» і «Форміон» використано комедії Аполлidora. Теренцій ставить у своїх творах питання сім'ї, побуту й виховання, пропагує ідеї гуманності, поваги до жінки. Характерні конфлікти в комедіях Теренція — це конфлікти між батьками й дітьми, між чоловіком і жінкою.

2. Комедія «Свекруха». У комедії «Свекруха» введено юнака Памфіла, безтямно закоханого в гетеру Вакхиду. Батько ж змусив його одружитися з сусідовою дочкою Філуменою. Через кілька місяців після весілля Памфіл оцінив лагідний характер своєї дружини й покинув гетеру Вакхиду. Одного разу в зв'язку зі смертю родича йому довелося поїхати з дому. За його відсутності Філумена повертається до своїх батьків, бо незабаром у неї

має бути дитя, і не від чоловіка, а від якогось невідомого, який згвалтував її, знявши при цьому з її руки перстень. Справжньої причини повернення до батьків вона нікому не каже, крім своєї матері, а говорить, нібито вона не може жити із свекрухою. Свекруху Філумени Сострату зображено не за традиціями фольклору — не злою й сварливою жінкою. Навпаки, Сострата — це втілення материнської любові, втілення охоронниці домашнього вогнища. Стара жінка робить усе, що їй по силі, аби влаштувати щастя свого сина та його дружини. Вона йде до невістки просити повернутися до чоловіка, але Філумена не прийняла старої. Тоді бідна Сострата каже синові, що коли невістка не хоче жити з нею разом, то вона поїде на село, щоб не заважати молодим жити так, як самі вони побажають.

Памфіл, повернувшись додому, насамперед пішов до тестя, щоб побачитися з дружиною. Тут від тещі він дізнався, що народилось дитя і що це дитя не його. Теща благала Памфіла не розголошувати цієї ганебної таємниці, а питання, чи повертатися дружині до нього, поклала вирішувати йому самому. Памфіл за вдачею — добрий, порядний чоловік. Він уміє любити, і Теренцій чудово розкриває його психологію в той момент, коли юнак дав слово тещі приховати ганьбу своєї дружини від людей. Проте взяти Філумену до себе в дім, простивши їй її вчинок, він не може, бо тому заважає його ображена честь.

Він обманює матір, що невістка не хоче повернутися через свекруху. Коли ж мати каже йому, що поїде на село, аби тільки Філумена повернулася до чоловіка, він гаряче заперечує: «Мій обов'язок сина каже мені поставити тут матір вище».

Дуже добре, життєво зображено тут старих — батьків Памфіла та Філумени.

Свекор, Памфілів батько, Лахет у розриві сина з невісткою звинувачує насамперед свою дружину Сострату, вважаючи, що вона, напевне, дозволила Філумені, інакше б молода жінка не втекла назад до свого батька. Крім того, Лахет лає й сина, думаючи, що той і досі тягається зі своєю коханкою, — мовляв, дружина помітила те й утекла з дому. Така сама думка і в Філумениного батька Філіппа.

Старі покликали до себе колишню Памфілову коханку Вакхіду і просили її не приймати їхнього сина, щоб не ламати йому подружнє життя. Вакхіда заявила, що з Памфілом вона не знається, відколи він одружився з Філуменою. Тоді Лахет і Філіпп просять Вакхіду сказати про це самій Філумені та її матері Мірріні й заспокоїти цим обох жінок.

Вакхіда пішла до Філумени, а під час розмови з нею Мірріна помітила в неї на пальці Філуменів перстень і запитала, як він до неї потрапив.

Вакхіда розповіла, що цей перстень подарував їй якийсь п'яний Памфіл і після її розпитів зізнався їй, що вночі вчинив насильство «над дівчиною якоюсь і персня з неї стяг».

Таким чином, з'ясувалося, що жертвою Памфіла була його дружина Філумена, і дитя, отже, його.

Теренцій виводить у цій комедії гетеру Вакхіду розумною чуйною жінкою. Вона не хоче розбивати сім'ю своєму колишньому коханцеві. Вона поважає Памфіла за добру вдачу, пам'ятає його ранішу любов до неї і через це робить усе, що може, аби повернути до нього Філумену. При цьому вона усвідомлює, що не кожна гетера зробила б так: «Інші так коханки зовсім не спішать робити. Не в наших інтересах, щоб у шлюбі собі щастя коханець відшукав. Та присягаюся, до цього ніколи не дійду я заради вигоди» (834—838).

Ця комедія — по суті своїй не комедія, а побутова драма. У ній зовсім немає комічних образів. П'єса розкриває життєвий конфлікт, і в ній добре подано характер палкого Памфіла, який, незважаючи на юнацькі захоплення, стає людиною, здатною на глибоке почуття любові. Добре окреслено характери батьків, Лахета і Філіппа, які люблять своїх дітей і прощають їм захоплення молодості.

Особливо показовим є зауваження Філумениного батька Філіппа. Він знає про зв'язки Памфіла з гетерою Вакхідою й навіть не засуджує його за те, що той не зразу пориває з Вакхідою. Старий вважає, що почуття любові не вирвеш враз із серця. Про це Філіпп говорить так: «Коли б він враз порвав із нею, то я і за людину не мав його, не те що за вірного дочці чоловіка» (555—558).

3. Комедія «Брати». У 160 р. до н. е. Теренцій поставив свою комедію «Брати». Сюжет для неї він узяв з однойменної комедії Менандра і, крім того, використав тут сцену з однієї комедії давньогрецького комедіографа Діфіла. У комедії «Брати» розкривається проблема виховання. Тут зображено двох братів — Мікіона і Демею. Мікіон живе в місті, це купець широкого розмаху, а Демея на селі, він великий землевласник. У Демеї два сини — Есхіна і Ктесіфон. Есхіна взяв до себе на виховання Мікіон, усиновивши його при цьому, а Ктесіфон живе з батьками на селі.

Демея виховує свого сина в дусі старих традицій: він суворий з ним, не дає йому грошей на розваги, наречену для нього вибрав сам. Мікіон же в місті виховує свого усиновленого племінника Есхіна зовсім інакше, по-новому; в поведженні з ним він м'який, не заперечує, щоб той розважався в колі молоді. Мікіон так говорить про свою систему виховання, яка ґрунтується на взаємній повазі й довірі між батьками й дітьми: «Батьківський обов'язок — привчити дітей робити все не з страху, а доброю волею, Батько від деспота тим і відрізняється. А хто того не вміє, той зовсім не зуміє зростити своїх дітей».

Демея лає брата за таке м'яке виховання, вважаючи, що той розбестить Есхіна, і юнак виросте неробою та п'яницею. Тим часом, хоч Демея й тримає свого сина Ктесіфона в шорах,

та молодість бере своє, і юнак потайки від батька розважається з друзями та Есхіном. Закохавшись у флейтистку-гетеру, він хоче звільнити її від звідника, якому та належить, проте викупити її грошей у нього немає. Звідник збирається завести флейтистку на Кіпр, і Ктесіфон ладен їхати слідом за нею. Есхін, дізнавшись про це, щоб врятувати брата, викрав гетеру в звідника.

Звістка про це дійшла до Демеї, і він лає брата, вважаючи, що всі ці витівки — результат поблажливого виховання. Коли ж з'ясується, що Есхін викрав гетеру не собі, а Ктесіфонові і що Ктесіфон закохався в гетеру, Демея визнає, що його система виховання зазнала краху.

Тимчасом викрадення гетери поставило самого Есхіна в тяжке становище: про все це дізналася його кохана й вирішила, що він її покинув, захопившись гетерою. Дівчина в розпачі, занепокоєна і її сім'я, бо від Есхіна вже має бути дитя. Коли про це дізнався Мікіон, то він, ясна річ, запропонував Есхінові негайно оформити шлюб. Завершується твір сценою, яку Теренцій запозичив з комедії Діфіла. Демея іронічно пропонує своєму братові Мікіонові виявити ще більше м'якості і до всіх довколишніх: одружитися з матір'ю своєї невістки, відпустити на волю свого раба Сіра, який у всьому допомагав Есхінові, а біднякові Геріону, близькому родичеві невістки, здати в оренду ділянку землі.

Такий кінець трохи порушує розвиток комедії, але він подобався більшості римської публіки, яка вважала, що без суворих заходів у вихованні не обійтись. Очевидно, й сам Теренцій вважав, що слід розумно поєднувати у вихованні дітей м'якість до них і необхідну вимогливість.

Комедія 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 їй помилки життя, закликає виправляти їх.

Недарма один його герой, старий Хремет, у комедії «Самочителю» каже: «Я — людина! І ніщо людське не чуже мені» (*Нотом сум ет ніхїл гуманум а ме алїенум путо*). Цей вислів Теренція став афоризмом, дійшовши й до наших днів.

4. Стиль і мова. Теренцій не виявив такої великої самостійності у змалюванні персонажів, як Плавт, хоч обидва вони використовували сюжети та образи давньогрецьких комедіографів.

Недарма біограф Теренція переказує такий відгук Юлія Цезаря про цього письменника-еллінофіла: «Напів-Менандре, тебе також вважають великим поетом, і справедливо: ти любиш говорити чистою мовою. Якби можна було тільки додати комічної сили до м'яких творінь твоїх, щоб міг ти в почестях зрівнятися з греками і щоб у цьому тебе не нижче за них ставили! Цього тільки й немає в тебе, і мені шкода, Теренцій!»

Уже Юлій Цезар відзначив у цьому своєму зверненні до Теренція його «чисту мову». Про чудову літературну мову цього комедіографа говорить і Цицерон: «Такий і ти, о Теренцій, що мовою добірною латинською Менандра виражаєш, і серед загальної тиші даєш в театрі ти народу всі вирази красиво, все мовлячи музично!».

Справді, у Теренція герої говорять чудовою літературною мовою. У них немає грубих розмовних виразів, майже зовсім немає архаїзмів, проте в цій мові немає й тієї соковитості, що так характерна для мови Плавтових персонажів.

Щодо композиції комедії Теренція близькі до комедій Менандра, але прологи Теренцій буде краще за свого вчителя: він не розкриває в них заздалегідь змісту п'єси й завдяки цьому тримає глядача в напруженні протягом усієї театральної вистави.

Серед сучасників Теренцій мав менший успіх, ніж Плавт, бо його комедії як за питаннями в них, так і за формою своєю були менш співзвучні інтересам та смакам плебейських мас.

Теренція шанували головним чином у колах освіченої елліно-фільської аристократії. Та згодом, у часи Римської імперії, комедії Теренція набули ширшої популярності. Багато граматиків зайнялося вивченням і тлумаченням їх. До нас дійшли коментарі до комедій Теренція, які склав граматик Донат (IV ст. н. е.), Донат у процесі аналізу часто порівнював текст комедій Теренція з тими давньогрецькими комедіями, з яких римський комедіограф брав сюжети й образи для своїх творів.

5. Теренцій і наступна література. У середні віки та в епоху Відродження Теренцій був одним з найпопулярніших античних авторів. Мову його комедій вважали взірцем класичної латині. Теренція вивчали, перекладали. Тож недарма до нас дійшло так багато списків комедій Теренція, і серед них найдавніший список IV ст. Цей список називається «Codex Vembinus», за іменем його власника — кардинала Бембо, і зберігається зараз у Римі, в Ватиканській бібліотеці.

Техніку побудови комедій Теренція, витончену латинську мову їх використовували у своїх церковних драмах середньовічні драматурги. Так, черниця Гросвіта Гандерсгеймська (X ст.) відверто визнавала, що вона у своїх драмах використовувала композицію й витончену мову цих комедій та драматургічну техніку Теренція, але з іншою метою: античний комедіограф прославляв плотську любов, а вона славила віру в бога.

Високо ставили Теренція у XVIII ст. теоретики так званої «слізливої комедії». Вони вважали його певною мірою зачинателем цього жанру.

Дуже схвально поставився до Теренція видатний представник німецького просвітництва Г.-Е. Лессінг. Він присвятив цьому комедіографові ряд статей у своїй відомій «Гамбурзькій драматургії» (статті 71, 72, 97, 98, 99 і 100).

VI. КІНЕЦЬ ДОКЛАСИЧНОГО Й ПОЧАТОК КЛАСИЧНОГО ПЕРІОДУ. ЧАС КРИЗИ Й ЗАГИБЕЛІ РЕСПУБЛІКИ

(середина II ст.— до 30 р. I ст. до н. е.)

1. Соціальна й політична боротьба. Починаючи з другої половини II ст. до н. е. в римському суспільстві проявляються найгостріші класові суперечності.

Нещадно експлуатуючи захоплених у безперервних війнах рабів, верхівка суспільства організувала багатющі обширні маєтки — латифундії. Внаслідок цього з нечуваною силою проявилась основна суперечність рабовласницького суспільства — суперечність між рабами й рабовласниками, яка виразилася в грандіозних повстаннях рабів у Сіцилії й Малій Азії й нарешті в Італії під проводом Спартака (74—71 рр. до н. е.).

Не менш гострими були й суперечності в середовищі самих вільних громадян — суперечності між великими й дрібними власниками, особливо між володільцями багатючих помість і селянством. Дрібні земельні власники розорялися, продавали свої ділянки й ішли в міста, стаючи в більшості люмпен-пролетарями.

Багаті землевласники, користуючись правом сильного, захоплювали навіть землю, яка належала всьому суспільству вільних громадян, — так званий *ager publicus*.

У другій половині II ст. до н. е. в Римі утворилися дві політичні партії — оптиматів і популярів. Оптимати були виразниками інтересів сенатської знаті й великих земельних власників. Популяри виражали інтереси демократичних кіл міста й села. Під впливом масового демократичного руху, особливо руху селянства, посилилася роль народних трибунів і, навпаки, трохи ослабла роль сенату. Демократичний рух, керований Тіберієм і Гаєм Гракхами, які пробували відновити селянське землеволодіння, закінчився невдачею.

Коли Рим став світовою державою, для його державної форми — аристократичної республіки — постала вже потреба ширшої соціальної основи. Потрібна була інша форма влади. Боротьба за політичну владу спричинила тривалі, жорстокі громадянські війни, в яких основну роль відіграло військо, тепер уже здебільшого наймане, а не навербоване з селянства, як це було раніше. Таке військо було слухняним знаряддям у руках тих чи інших полководців, яким кортіло стати біля керма держави. В 82 р. до н. е. владу взяв у свої руки Сулла і встановив криваву диктатуру оптиматів. Після падіння режиму Сулли створюється (в 60 р. до н. е.) перший тріумвірат (Помпей, Юлій Цезар і Красс), який був вираженням військової диктатури в державі.

2. Література періоду громадянських воєн. Цей період найзагостренішої класової й соціальної боротьби, яка супроводила становлення Риму як світової держави, знайшов своє відображення в літературі, філософії та красномовстві. Так, історик Полібій вважав, що є три форми правління: монархія, аристократія і демократія, але що найдосконалішою формою державної влади є влада в Римі, де всі три форми правління перебувають у гармонійному поєднанні.

Вірним слугою верхівки римського суспільства був і філософ Панетій. Він вважав, що світова держава, а такою і є, на його думку, Рим, здійснює цілеспрямоване світове розуміння. Треба служити такій державі, всім жертвувати заради неї. Таким чином, філософія Панетія виправдовувала експансію Риму, його агресивну зовнішню політику.

Виразником передової, матеріалістичної філософії був поет Лукрецій з його всесвітньо відомою працею «Про природу речей».

а) Претекстата. В римській літературі періоду громадянських воєн відбилось прагнення письменників наблизитись до зображення реальної дійсності, прагнення відмовитись від міфологічних сюжетів. Драматург Акцій (170— близько 85 р. до н. е.) орієнтується в своїй творчості лише на давньогрецьких трагіків, але створює й трагедії з римськими історичними сюжетами (претекстати); наприклад, у трагедії «Брут» зображувалося вигнання останнього римського царя Тарквінія Гордого і встановлення в Римі республіки. В іншій трагедії головний герой — консул Публій Децій Мус, який пожертвував життям у битві з самнітами (312 р. до н. е.). Ці трагедії були закликком служити батьківщині, агітацією за республіканську форму правління.

б) Тогата. В бурхливий вік гострої соціальної боротьби й громадянських воєн особливого розвитку досягла римська комедія й близький до неї жанр — ателана. Вони відображали інтереси й сподівання плебейських мас Риму. Комедія з римським сюжетом називалася тогата, за назвою національного одягу — тоги. На відміну від неї комедія з давньогрецьким сюжетом називалась паліата — в зв'язку з давньогрецькою назвою плаща (pallium).

Паліата створювалася під впливом давньогрецької комедії, а в тогатах римські письменники прагнули зображати римське життя, зображати самостійно, без орієнтації на давньогрецьких комедіографів.

У тогатах зображали селян і ремісників, їхнє сімейне життя, висміювали псування звичаїв, крах сімейної моралі. Це було вимогою часу, бо в зв'язку з відірваністю деякої частини суспільства від продуктивної праці (люмпен-пролетаріат жив за рахунок держави), в зв'язку з поляризацією суспільства на багатіїв і бідноту, в зв'язку з нестійким положенням багатьох соціальних груп Риму руйнувалися норми традиційної сімейної моралі.

Тогата була дохідливою до плебейських мас не тільки за тематикою, а й за своєю формою: мова була проста, в ній було багато приказок, народних прислів'їв і жартів, того гумору, що називається звичайно «римським оцтом».

Проте тогата не змогла піднятися до рівня справжньої політичної комедії, подібної комедіям Аристофана, бо в умовах Риму, де влада була в руках сенату й нобілітету, гостро критикувати існуючий соціальний лад було неможливо. В жанрі тогати особливо проявили себе комедіографи Тітіній, Атта й Афраній. На превеликий жаль, жодна з їхніх тогат не дійшла до нас повністю, та й фрагменти їх дуже незначні. Дійшли тільки жалюгідні уривки від цих цікавих римських творів.

Роки життя Тітінія невідомі, та в усякому разі творча діяльність його припадає головним чином на першу половину I ст. до н. е. Дійшли назви його 15 комедій. Назви всі латинські, здебільшого вони говорять або про походження героїв, або про їхню професію, наприклад, «Квінт», «Вар», «Валяльники сукон», «Юристка» і т. д. 155 віршів Тітінія, що дійшли до нас, належать до різних комедій. На основі цих фрагментів можна сказати, що Тітіній висміював у своїх творах занепад сімейної моралі, пристрасть деяких римлян до всього давньогрецького, він же, без сумніву, висував і роль праці в житті людини.

Другий творець комедій тоги — Атта помер у 78 р. до н. е., рік його народження невідомий. До нас дійшло від його творчості лише близько 25 віршів. Відомі заголовки 11 комедій.

Судячи зі свідчення граматака Діомеда, Атта зображував головним чином нижчі верстви населення, мешканців маленьких майстерень і крамничок та відвідувачів харчевень.

У тогаті «Теплі води» (від неї збереглося два вірші) Атта висміював розпусту римських багатіїв на курорті в Байах.

Та найвідомішим як автор комедій тогати був Афраній. Його діяльність припадає на другу половину II ст. до н. е. Він створив багато комедій, до нас дійшло 43 назви цих його творів і близько 430 віршів — дрібних фрагментів з різних комедій. Судячи з цих фрагментів, можна сказати, що Афраній висміював у своїх творах псування моралі і марнотратство. Мабуть, він не спинявся й перед тим, щоб висміяти в комедіях і деякі сторони життя служителів культу. Так, у комедії «Авгур» він дуже ущипливо говорить про одного з представників цієї духовної колегії.

Афраній прагнув зробити стиль комедії красивим, і в цьому йому немало допомогло старанне вивчення творчості Менандра й Теренція. Його комедії були популярні й ставилися ще, судячи зі свідчення Светонія, й у I ст. н. е.

в) Ателана. В Римі здавна існував вид фольклорної драматичної творчості — ателана, комедія масок. В ателанах не було певного сюжету, його щоразу створювали самі актори, але

в них були постійні характерні маски, які втілювали комплекс певних людських рис. Це — *Макк*, *Букк*, *Папп* і *Доссен*. *Макк* — простачок, який щоразу попадає в дурне становище, він любить поупадати за жінками й добре попоїсти. *Букк* — шахрай, задавака й підлесник. *Папп* — уособлення старого, честолюбного багатія, а *Доссен* — це тип ученого-шарлатана.

В кінці II ст. до н. е. римська народна ателана одержала літературну обробку, перетворилася на певний театральний жанр, і її почали ставити після трагедій як заключну веселу п'єску.

Літературну обробку ателани провели *Помпоній* і *Новій*. Вони в своїх ателанах висміяли і неучтво, і забобони, і моральний занепад. В образі *Паппа* сатирично зобразили честолюбство багатіїв, які намагалися підкуплювати виборців і пролізати в місцеві органи влади. На цю тему — ателани «*Папп — обійдений*», «*Шукач посади*» і «*Шукач спадщини*». Мабуть, вони вже критично ставилися до міфологічних сюжетів і образів, про це свідчать такі назви ателан, як «*Підставний Агамемнон*», «*Фінікіянки*», «*Березневі календи*», «*Домашній рундук*» та ін.

Ателани були дуже популярні серед широких народних мас, але верхівка Риму скося дивилася на них, і вчені мужі, близькі до аристократичних кіл, як, наприклад, *Ціцерон* і *Квінтіліан*, презирливо ставилися до цього жанру плебейської літератури. Згодом, в епоху імперії, ателани було заборонено, але їх усе-таки ставили, і в деяких із них навіть робилися випадки проти імператорів; так, відомо, що імператор *Калігула* прилюдно спалив одного з акторів ателани за його колючий випадок проти імператора.

Ателани ставили й в епоху християнства, — про це свідчать учителі церкви *Тертулліан* і *Арнобій*, які обурювались аморальним, на їхню думку, змістом цих п'єс. Уже в новий час ателана знайшла своє відображення в комедії *dell'arte*, в якій образи *Арлекіна* й *Брігелли* відповідають римським маскам *Макка* і *Букка*, а образи *Панталоне* і *Доктора* — маскам *Паппа* і *Доссена*.

г) *Сатира*. В останнє сторіччя Римської республіки в зв'язку з запитами часу остаточно оформився й став особливо актуальним жанр сатири. Колись цей жанр був жанром фольклору, римляни називали його «*сатура*».

Сатура являла собою синтез кількох форм мистецтва. В ній був текст жартівливого або сатиричного характеру. Її супроводжували музика і танці. Звідси, видно, й назва цього виду фольклорної творчості: «*сатура*» — суміш.

3. Луцілій. У кінці II ст. до н. е. *сатура* оформлюється як літературний жанр, як *сатира* в нашому розумінні цього слова. Заслуга в справі літературної обробки *сатури* належить поетові *Луцілію* (180—102 рр. до н. е.). Він, правда, ще не називає свої викривальні вірші *сатирами*, вважає їх «розмовами» («*sermone*»), підкреслюючи цим їхню діалогічну форму. Термін *сатура*

створили вже після Луцілія, але його твори, звичайно, були сатирами. Він викривав у них честолюбство, гонитву за багатством, грекоманію та різні забобони. Іноді Луцілій сміливо виступав з прямим викриванням відомих політичних діячів. Так, з фрагментів, які дійшли до нас, видно, що він висміяв політичних противників Сціпіона — консула Люція Аврелія Котту, Квінта Опімія і його сина Люція та вершника Кассія.

Луцілій створив 30 книг сатири, але до нас дійшли з них лише розрізнені фрагменти.

Поет відобразив у сатирах і своє літературне credo, він підкреслював, що для сучасного йому суспільства не потрібні такі жанри, як поема і трагедія з їхніми міфологічними сюжетами, боровся за літературу, тісно пов'язану з реальним життям.

Мова сатир Луцілія, близька до розмовної, була дохідливою до широких мас.

Основний їхній ритм — дактилічний гекзаметр, який і став обов'язковим для жанру римської сатири.

VII. ЦИЦЕРОН

В обстановці соціальної й політичної боротьби кінця II — початку I ст. до н. е. значного розвитку набула в Римі проза: красномовство, історіографія, мемуарна й епістолярна література.

1. Ораторське мистецтво. Особливого успіху досягло ораторське мистецтво. Завдяки всебічно розробленому стилю воно вплинуло на всі види літератури, й насамперед на прозу.

Розвиткові красномовства в Римі багато в чому сприяли блискучі зразки давньогрецького ораторського мистецтва, яке з II ст. до н. е. стає предметом старанного вивчення в спеціальних школах.

З пристрасними промовами виступали політичні діячі, як, наприклад, реформатори брати Гракхи, особливо Гай Гракх, який був оратором виняткової сили. Захоплюючи народні маси даром слова, він у своїх виступах вдавався й до деяких театральних прийомів.

Серед римських ораторів дуже був поширений, наприклад, такий прийом, як показування рубців од ран, одержаних у боротьбі за свободу.

У красномовстві були відомими два напрями: азіанський і атічний. Азіанський стиль відзначався барвистою мовою, пристрасстю до афоризмів і до метричної побудови кінців періоду і його частин. Представником цього напрямку був Гортенсій Гортал, старший сучасник Цицерона, консул 69 р. до н. е.

А для аттицизму характерною була стисла, проста мова, якою писали давньогрецький оратор Лісій та історик Фулідід. Аттичний напрям у Римі наслідували Юлій Цезар, поет Ліціній Кальв

і республіканець Марк Юній Брут, якому Цицерон присвятив свій трактат «Брут».

Сам Цицерон виробив середній стиль, у якому поєднувалися особливості азіанського й аттичного напрямів.

2. Біографія, політична й літературна діяльність Цицерона. Марк Туллій Цицерон, знаменитий оратор стародавнього світу, уособлює нарівні з Демосфеном найвищий ступінь ораторського мистецтва.

Цицерон жив з 106 до 43 р. до н. е. Він народився в Арпіні, на південний схід від Рима, походив із стану вершників. Цицерон здобув блискучу освіту, вивчав давньогрецьких поетів, цікавився давньогрецькою літературою. В Римі він навчався красномовства у знаменитих ораторів Антонія і Красса, слухав і коментував відомого трибуна Сульпіція, який виступав на форумі, й вивчав теорію красномовства. Ораторові необхідно було знати римське право, і Цицерон вивчав його у популярного для того часу юриста Сцеволи. Добре знаючи давньогрецьку мову, Цицерон ознайомився з давньогрецькою філософією завдяки близькості з епікурійцем Федром, стоїком Діодором і главою новоакадемічної школи Філоном. У нього ж він навчився й діалектики — мистецтва сперечання й аргументації.

Хоч Цицерон і не дотримувався певної філософської системи, але в багатьох своїх творах він викладає погляди, близькі до стоїцизму. З цього погляду в другій частині трактату «Про державу» він розглядає найкращого державного діяча, який повинен мати всі риси високоморальної людини. Лише він міг би оздоровити мораль і запобігти загибелі держави. Свої погляди на кращий державний лад Цицерон виклав у першій частині цього трактату. Автор дійшов висновку, що кращий державний лад існував у Римській республіці до реформи Гракхів, коли монархія здійснювалася в особі двох консулів, влада аристократії — в особі сенату, а демократії — в особі народних зборів.

Для кращої держави Цицерон вважає правильним встановити давні закони, відродити «звичай предків» (трактат «Про закони»).

Свій протест проти тиранії Цицерон виражає і в ряді творів, у яких переважають питання етики: такими є його трактати «Про дружбу», «Про обов'язки»; в останньому він осуджує Цезаря, прямо називаючи його тираном. Він написав і трактати «Про межі добра і зла», «Тускуланські бесіди» та «Про природу богів». Цицерон не заперечує й не стверджує існування богів, разом з тим він визнає необхідність державної релігії; він рішуче відкидає всі чудеса й ворожіння (трактат «Про ворожіння»).

Питання філософії мали для Цицерона прикладний характер, і він розглядав їх залежно від їхнього практичного значення в галузі етики й політики.

Вважаючи вершників «опорою» всіх суспільних станів, Цицерон не мав певної політичної платформи. Він прагнув спочатку

здобути прихильність народу, а потім перейшов на бік оптиматів і визнавав державною основою союз вершників з нобілітетом і сенатом.

Його політичну діяльність можна охарактеризувати словами його брата Квінта Ціцерона: «Нехай у тебе буде впевненість, що сенат розцінює тебе по тому, як ти жив раніше, і дивиться на тебе як на захисника його авторитету, римські вершники й багаті люди на основі твого минулого життя нехай бачать у тобі поборника порядку і спокою, а більшість, оскільки твої промови в судах і на сходках показали тебе популяром, нехай вважає, що ти діятимеш у її інтересах»¹.

Перша, що дійшла до нас, промова (81 р. до н. е.) «На захист Квінкція», про повернення йому незаконно захопленого майна, принесла Ціцеронові успіх. У ній він дотримувався азійського стилю, в якому відомим був його суперник Гортенсій. Ще більшого успіху домогся він своєю промовою «На захист Росція Америкського». Захищаючи Росція, якого родичі з корисливою метою звинуватили в убивстві рідного батька, Ціцерон виступив проти сулланського режиму, викриваючи темні дії фаворита Сулли, Корнелія Хрізогона, з допомогою якого Росцієві родичі хотіли заволодіти майном убитого. Ціцерон виграв цей процес і своєю опозицією аристократії домогся популярності в народі.

Побоюючись репресій з боку Сулли, Ціцерон вирушив до Афін і на острів Родос, ніби через необхідність глибше вивчити філософію й ораторське мистецтво. Там він слухав ритора Аполлонія Молона, який вплинув і на його стиль. Відтоді Ціцерон почав дотримуватися «середнього» стилю красномовства, тобто стилю, який був середнім між пишним азійським і помірним аттичним стилем.

Блискуча освіта, ораторське обдарування і вдалий початок адвокатської діяльності відкрили Ціцеронові доступ до державних посад. Реакція проти аристократії після смерті Сулли в 78 р. до н. е. посприяла йому в цьому. Першу державну посаду квестора в Західній Сіцилії він зайняв у 76 р. до н. е. Заслуживши своїми діями довіру сіцилійців, Ціцерон виступив на захист їхніх інтересів проти намісника Сіцилії пропретора Верреса, який, користуючись безконтрольною владою, розграбував провінцію. Промови проти Верреса мали політичне значення, бо, по суті, Ціцерон виступав проти олігархії оптиматів і здобув перемогу над ними, незважаючи на те що судді належали до сенаторського стану й захисником Верреса був знаменитий Гортенсій.

В 66 р. до н. е. Ціцерона обрали претором; він виголошує промову «Про призначення Гнея Помпея полководцем» (або «На захист закону Манілія»). Ціцерон підтримує законопроект Манілія про надання необмеженої влади для боротьби з Мітрідатом Гнеєві Помпею й непомірно вихваляє його в своїй промові.

¹ «Про домагання консульства».

Ця промова, захищаючи інтереси грошовитих людей і будучи спрямованою проти нобілітету, мала великий успіх. Але цією промовою й закінчуються виступи Ціцерона проти сенату й оптиматів.

А тим часом демократична партія посилила свої вимоги радикальних реформ (касація боргів, наділення бідноти землею). Це зустріло явну опозицію з боку Ціцерона, який у своїх промовах різко виступав проти аграрного законопроекту, що його вніс молодий трибун Рулл, про закупівлю землі в Італії й заселення її бідними громадянами.

Коли в 63 р. до н. е. Ціцерона обрали консулом, він настроїв сенаторів і вершників проти аграрних реформ. У другій аграрній промові Ціцерон різко говорить про представників демократії, називаючи їх баламутами й заколотниками та погрожуючи, що зробить їх такими смирними, що вони й самі здивуються. Виступаючи проти інтересів бідноти, Ціцерон таврує ганьбою їхнього ватажка Люція Сергія Катіліну, навколо якого групувалися особи, які потерпіли від економічної кризи й сенатської сваволі. Катіліна, як і Ціцерон, виставив у 63 р. до н. е. свою кандидатуру в консули, та, незважаючи на всі старання лівого крила демократичної групи провести його в консули, це не вдалося внаслідок протидії оптиматів. Катіліна організував змову, метою якої було збройне повстання і вбивство Ціцерона. Плани змовників стали відомі Ціцеронові завдяки добре організованому шпигунству.

У своїх чотирьох промовах проти Катіліни Ціцерон приписує своєму противникові всілякі пороки й наймерзенніші цілі, такі, як намір підпалити Рим і познищувати всіх чесних громадян.

Катіліна залишив Рим і з невеликим загоном, оточений урядовими військами, загинув у бою поблизу Пісторії в 62 р. до н. е. Вождів радикального руху було заарештовано, й після незаконного суду над ними за наказом Ціцерона їх подушили в тюрмі.

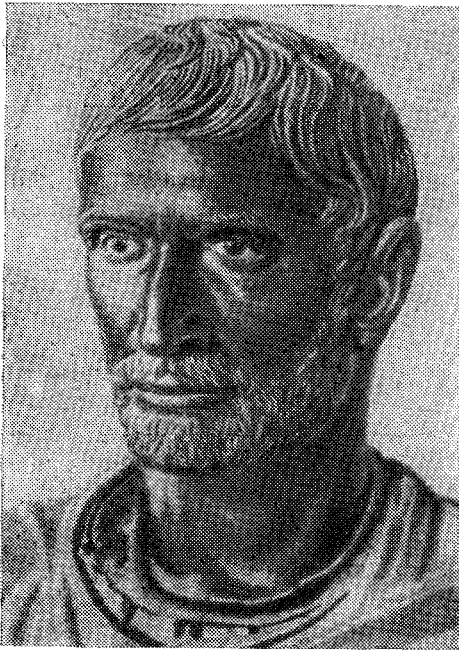
Запобігаючи перед сенатом, Ціцерон проводить у своїх промовах лозунг союзу сенаторів і вершників.

Саме собою зрозуміло, що реакційна частина сенату схвалила дії Ціцерона у придушенні змови Катіліни й надала йому титул «отця вітчизни».

Діяльність Катіліни тенденційно висвітлив і римський історик Саллюстій. А тим часом і сам Ціцерон у промові за Мурену (XXV) наводить таке чудове висловлювання Катіліни: «Тільки той, хто й сам нещасний, може бути вірним захисником нещасних; не вірте, постраждали й знедолені, обіцянкам процвітаючих і щасливих... того, хто найменше боїться й найдужче натерпівся,— от кого треба кликати в вожді й прапороносці пригноблених».

Жорстока розправа Ціцерона над прибічниками Катіліни викликала незадоволення популярів. З утворенням першого

Бронзовий бюст (так званий Брут).
I ст. до н. е.



тріумвірату, куди входили Помпей, Цезар і Красс, Цицерон на вимогу народного трибуна Клодія змушений був у 58 р. до н. е. піти у вигнання.

У 57 р. до н. е. Цицерон знову повернувся в Рим, але вже не мав колишнього політичного впливу й займався головним чином літературною роботою.

На цей час припадають його промови на захист народного трибуна Сестія й на захист Мілона. В цей же час Цицерон написав і відомий трактат «Про оратора». Як проконсул у Кілікії, в Малій Азії (51—50 рр. до н. е.), Цицерон набув популярності у війську, особливо завдяки перемозі над кількома гірськими племенами. Солдати проголосили його імператором (найвищим військовим начальником). Після повернення в Рим у кінці 50 р. до н. е. Цицерон примкнув до Помпея, але після його поразки при Фарсали (48 р. до н. е.) відмовився від участі в боротьбі й удавав, що помирився з Цезарем. Він зайнявся питаннями ораторського мистецтва, видавши трактати «Оратор» і «Брут», і популяризацією давньогрецької філософії в галузі практичної моралі.

Після того як Брут убив Цезаря (44 р. до н. е.), Цицерон знову повернувся до лав активних політичних діячів, виступаючи на боці сенатської партії, підтримуючи Октавіана в його боротьбі проти Антонія. Він написав 14 дуже різких і пристрасних промов проти Антонія, які, за взірцем Демосфена, називаються

«Філіппіками». За них його було внесено в проскрипційний список і в 43 р. до н. е. вбито.

Цицерон залишив твори з теорії й історії красномовства, філософські трактати, 774 листи й 58 судових і політичних промов. Серед них, як вияв поглядів Цицерона на поезію, особливе місце займає промова на захист давньогрецького поета Архія, який присвоїв собі римське громадянство. Возвеличивши Архія як поета, Цицерон визнав гармонійне поєднання в нього природного обдарування й терплячої праці.

Літературна спадщина Цицерона не тільки дає чітке уявлення про його життя й діяльність, не завжди принципову й повну компромісів¹, а й малює історичні картини бурхливої епохи громадянської війни в Римі.

3. Мова й стиль промов Цицерона. Для політичного й особливо судового оратора важливо було не стільки правдиво висвітлити суть справи, скільки викласти її так, щоб судді й публіка, яка оточувала судовий трибунал, повірили в її істинність. Ставлення публіки до промови оратора вважалось ніби голосом народу й не могло не вплинути на рішення суддів. Через це наслідок справи залежав майже тільки від мистецтва оратора. Промови Цицерона, хоч і були побудовані за схемою традиційної античної риторики, дають уявлення й про ті прийоми, якими він досягав успіху.

Цицерон і сам відзначає у своїх промовах «велику кількість думок і слів», яка здебільшого впливала з бажання оратора відволікти увагу суддів від не вигідних фактів, зосередити її лише на корисних для успіху справи обставинах і дати цим обставинам необхідне висвітлення. В цьому відношенні для судового процесу важливе значення мала розповідь, підтверджувана тенденційною аргументацією, часто спотворюванням показань свідків. У розповідь впліталися драматичні епізоди та образи, які надавали промовам художньої форми.

У промові проти Верреса Цицерон розповідає про страту римського громадянина Гавія, якого не мали права карати без суду. Його шмагали на площі різками, а він, ні разу не застогнавши, тільки твердив: «Я римський громадянин!» Обурюючись сваволею, Цицерон вигукує: «О солодке ім'я свободи! О виключне право, пов'язане з нашим громадянством! О трибунська влада, якої так дуже хотілося римському плебсові й яку нарешті йому повернули!» Ці патетичні вигукі посилювали драматизм розповіді.

Таким прийомом варіювання стилю Цицерон користується нерідко. Патетичний тон змінюється простим, серйозність викладу — жартом, глузуванням.

Визнаючи, що «ораторові слід перебільшувати факти», Цицерон у своїх промовах вважає закономірною ампліфікацію — прийом перебільшування. Так, у промові проти Катіліни Цицерон

¹ Див.: Чернышевский Н. Г. Полное собрание сочинений, т. 4, с. 296 і далі.

твердить, що Катіліна мав намір підпалити Рим з 12 боків і, сприяючи бандитам, познищувати всіх чесних людей. Цицерон не цурався й театральних прийомів, які викликали в його противників звинувачення в його неправдивості, в удаваній слізливості. Щоб викликати жалощі до звинувачуваного, він у промові на захист Мілона сам говорить, що «від сліз не може говорити», а в іншому випадку (промова на захист Флакка) він узяв на руки дитину — сина звинувачуваного і крізь сльози просив судів пощадити батька.

Застосування цих прийомів відповідно до змісту промов створює особливий ораторський стиль. Гостроти своїх промов Цицерон досягає завдяки тому, що він користується загальнонародною мовою, не вживає архаїзмів і лише зрідка вживає грецькі слова. Іноді його промова складається з коротких простих речень, а часом такі речення змінюються в промові вигуками, риторичними запитаннями або довгими періодами, в побудові яких він наслідував Демосфена. Вони діляться на частини, які мають звичайно метричну форму й звучне закінчення періоду. Це створює враження ритмічної прози.

4. Риторичні твори. В теоретичних працях про красномовство Цицерон узагальнив ті принципи, правила й прийоми, яких він дотримувався в своїй практичній діяльності. Відомими є його трактати «Про оратора» (55 р. до н. е.), «Брут» (46 р.) і «Оратор» (46 р.).

Твір «Про оратора» в трьох книгах являє собою діалог між двома відомими ораторами, попередниками Цицерона, — Ліцінієм Крассом і Марком Антонієм, представниками сенатської партії. Свої погляди Цицерон висловлює устами Красса, який вважає, що оратором може бути лише всебічно освічена людина. В такому ораторі Цицерон бачить політичного діяча, рятівника держави в тривожну пору громадянських воєн.

У цьому ж трактаті Цицерон торкається побудови й змісту промови, її оформлення. Помітне місце відводиться мові, ритмічності й періодичності промови, її виголошенню, причому Цицерон посилається на виступ актора, який мімікою, жестами добивається впливу на душу слухачів.

У трактаті «Брут», присвяченому другові Цицерона Брутові, автор говорить про історію давньогрецького й римського красномовства, спиняючись докладніше на останньому. Зміст цього трактату розкривається в іншій його назві — «Про знаменитих ораторів». Мета цього твору — довести перевагу римських ораторів над давньогрецькими. Великого значення набув цей трактат в епоху Відродження.

Цицерон вважає, що недосить самої лише простоти давньогрецького оратора Лісія, цю простоту треба доповнити піднесеністю й силою виразу Демосфена. Даючи характеристику дуже багатьом ораторам, себе він вважає видатним римським оратором.

А от у трактаті «Оратор» Цицерон викладає свою думку про застосування різних стилів залежно від змісту промови, щоб переконати слухачів, справити на них враження витонченістю й красою промови й, нарешті, захопити й схвилювати їх піднесеністю. Велика увага приділяється періодизації промови, докладно викладається теорія ритму, особливо в кінцівках членів періоду.

5. Листи Цицерона. Його листи, які дійшли до нас, належать до останніх 25 років його життя. Хоч повністю все його листування й не збереглося, все ж воно дає багатий історичний матеріал про життя кінця республіки, знайомить з видатними політичними діячами цього часу, не кажучи вже про те, що в цьому листуванні перед нами виступає особистість Цицерона як політика, як оратора і як людини зі всіма слабкими сторонами — марнославством і розгубленістю, яку він проявив у вигнанні.

Листи Цицерона вивчали ще в Давньому Римі, вони поклали початок епістолографії. Їх наслідував Пліній Молодший.

У середні віки, а особливо в добу Відродження, цікавилися риторичними й філософськими творами Цицерона, за останніми знайомилися з давньогрецькими філософськими школами. Гуманісти особливо цінували стиль Цицерона.

Блискучий стиліст, який уміє виражати й найменші відтінки думки, Цицерон став творцем тієї витонченої літературної мови, яка вважалася зразком латинської прози. В епоху Просвітництва раціоналістичні філософські погляди Цицерона вплинули на Вольтера й Монтеск'є, який написав трактат «Дух законів».

Політичні діячі французької буржуазної революції кінця XVIII ст. Мірабо й Робесп'єр користувались ораторськими прийомами Цицерона.

VIII. ЛУКРЕЦІЙ

1. Епоха. Тіт Лукрецій Кар жив у першій половині I ст. до н. е. Рим болісно й драматично переходив від республіканського ладу, який уже переставав задовольняти потреби зростаючих завоювань, до імперії, яка, проте, ще не мала сили зруйнувати стару республіку й проявлялася поки що тільки у вигляді взаємної боротьби великих честолюбців, які претендували на одноособову владу. Кров безперервно лилась і в самому Римі, і в його провінціях.

Багато хто починав закликати до тихого й мирного життя, вдалині від усяких суспільних і політичних потрясінь. А інші вже зневірилися у старовинних релігійно-міфологічних уявленнях, оскільки вони не забезпечували миру на землі, а, навпаки, були, на їхню думку, причиною невлаштованості людського життя.

Розвивалося просвітительство з його ілюзіями про припинення людських страждань після усунення давніших релігійно-філо-

софських уявлень. Думалося, що матеріалістичне вчення зможе зміцнити розбурхану соціально-політичну стихію й приведе Рим у стан мирного життя.

Тіт Лукрецій Кар, «свіжий, сміливий, поетичний володар світу»¹, був найбільшим із тих поетів-мислителів, які сподівалися ліквідувати громадянський розбрат у Римі шляхом проповідування матеріалізму і взагалі просвітительних ідей. Надії Лукреція виявились ілюзіями; але він створив такий чудовий поетичний твір, який не тільки затінив собою багато геніальних творів римської літератури, а й значення якого вийшло далеко за межі самого Риму, твір, який пройшов крізь віки й досі лишився нев'ячним зразком античної поезії і філософії.

2. Загальний характер поеми Лукреція. Поема Лукреція під назвою «Про природу речей» (або, може, просто «Про природу», бо так називалося й багато поем давньогрецької натурфілософії) складається з шістьох книг. Ця поема написана дактилічним гекзаметром — також за аналогією з давньогрецькими дидактичними поемами. Мабуть, Лукрецій не довів її до остаточного вигляду, бо й у середині її відчувається багато кострубатостей, і самого кінця немає.

Формально поема Лукреція являє собою, як не раз визнавав і він сам, віршований виклад філософії Епікура, який жив у Греції ще на рубежі IV—III ст. до н. е. Але творчість Лукреція залежала й від ще раніших натурфілософів Греції. Та по суті все те, що Лукрецій використав у давньогрецьких натурфілософів, меркне в нього перед силою його власного поетичного обдарування.

Сам Лукрецій, правда, оцінює це своє мистецьке обдарування досить скромно, думаючи, що користується ним тільки для підсолоджування своєї мови, щоб важке філософське вчення, яке він проводить, стало доступним більшій кількості читачів.

Наскільки філософський матеріалізм Лукреція здається тепер наївним і занадто загальним, настільки його поетична творчість залишається нев'янучою до сьогоднішнього дня, викликаючи до себе ще й досі глибокий інтерес.

3. Зміст поеми. Кожна з шістьох книг поеми характеризується деякою загальною тенденцією, яку не так важко формулювати.

Перша книга поеми має вступ, присвячений Венері (1—43) — праматері римського народу, з проханням про встановлення миру на землі. Формальна суперечність подібного вступу з матеріалізмом Лукреція не стосується суті справи, бо це тільки данина традиційному звертанню поетів до божества на початку своїх творів, і зразу ж після цього звернення Лукрецій дає гостру критику релігії, зображуючи її величезну шкоду в історії людства.

¹ Маркс К. і Енгельс Ф. Із ранніх творів. К., 1973, с. 153.

Основний зміст першої книги — це вчення про первинні субстанції сушого, а саме: про атоми і пустоту (265—634), і вчення, яке впливає звідси, про безмежність матерії і простору, про нескінченність світів і, отже, про безкраїсть всесвіту. А оскільки атоми непорушні, то Лукрецій виставляє ще одну загальну тезу: ніщо не виникає з нічого, й ніщо не зникає в ніщо, отже, воля богів, існування яких Лукрецій не заперечує, ніяк не втручається в розпорядок всесвіту.

Друга книга містить у собі ряд попередніх ідей. Боги ніяк не беруть участі в творенні світу; зображується культ Великої Матері й змальовуються її функції, але не для виправдання цього культу, а лише як символ життєдайної природи (588—659). І все-таки друга книга є великим кроком уперед у розвитку атомістичного вчення. Тут зображуються властивості атомів і виникнення складних тіл з простих і різнорідних атомів (660—699).

Особливу увагу привертає початок і кінець другої книги: спершу Лукрецій міркує про мудрість і спокій людини, яка перебуває на березі моря й не бере участі в морських бурях, під час яких тонуть кораблі; а на закінчення в Лукреція знамените міркування про те, що рух у світі поступово сповільнюється й що наближається «вічна смерть» світу (1105—1174).

Третя книга, як і перша, вихваляє Епікура (1—30). В книзі в основному викладено доказ матеріальності духа і душі. Лукрецій вкладає в уста уособленої ним природи настанову людині про необхідність зберігати цілковитий спокій духу й відганяти від себе всякий страх при думці про смерть (31—829, 830—1094).

Четверту книгу присвячено також психології, але тут розроблено теорію окремих психічних здібностей. Спочатку обговорюється питання про пізнання речей за допомогою тих образів, які відокремлюються від речей і впливають на органи чуттів. Далі розглядаються окремі відчуття: зір, слух, смак і нюх, а також і розумові уявлення (230—826). Виклад у Лукреція й тут не скрізь послідовний. Від окремих чуттів Лукрецій переходить до теорії загальних функцій людського організму, міркуючи про голод і спрагу, про ходіння і рух, сон і сновидіння та про любовні переживання (1037—1287).

П'яту книгу, яка прославляє Епікура й заперечує участь богів у світовій історії, присвячено питанням про походження й розвиток світу й про його теперішню будову (1037—1287); особливу увагу приділено розвиткові Землі, яка, на думку Лукреція, поступово виснажується, та періодам розвитку органічних істот разом з розвитком людської культури, починаючи від дикого стану людей до часів цивілізації (772—1457).

У шостій книзі Лукрецій за допомогою своєї атомістики пояснює різні явища в галузі окремих наук: метеорології, геології та медицини (96—1286).

Підводячи підсумок змістові поеми Лукреція, необхідно сказати, що, незважаючи на окремі відхилення в сторону, зміст розвивається досить послідовно й логічно, переходячи від загального до окремого: в першій книзі — найзагальніше вчення про атоми і пустоту; в другій — про виникнення складних фізичних тіл з простих атомів; у третій — про таке саме атомістичне виникнення й зруйнування духа і душі; в четвертій — часткова психологія; в п'ятій — історія світу і людини; в шостій книзі — раціоналістичне пояснення окремих галузей природи і життя.

4. Світогляд Лукреція. а) Матеріалізм Лукреція — це перше, що впадає в очі. Світ для Лукреція є об'єктивним буттям, існує поза людською свідомістю й незалежно від неї. Він не тільки об'єктивний, а й цілком матеріальний. А будучи матеріальним, він нескінченний у часі і просторі, і його не створили ніякі боги. Ним керують його власні закони, він залежить лише від самого себе.

б) Конкретним виразом у Лукреція цього матеріалістичного вчення є його атомізм.

Тіла піддаються руйнуванню, але атоми, з яких вони складаються, не руйнуються. Будь-яке виникнення і будь-яка загибель є через це не що інше, як з'єднання й роз'єднання атомів. Атом є найдрібнішою частинкою матерії. Такою дрібною, що вже не піддається дальшому дробленню. Атоми мають лише механічні властивості: густину, той чи інший розмір, ту чи іншу фігуру і властивий їм від природи вічний рух. Ніяких інших властивостей атоми не мають: ні зорових, ні слухових, ні нюхових, ні смакових, ні дотикових.

Відповідно до своєї природи атоми падають згори вниз. А щоб пояснити, як же з них утворюються складні тіла, Лукрецій вводить у поняття атома поняття самовільного відхилення, яке дає атомам змогу сполучатися й так утворювати складні тіла. Розмаїття форм атомів обмежене, бо інакше складні тіла, які виникають із них, не мали б своїх постійних якостей.

в) Проповідуваний у Лукреція атомізм веде до наукового пояснення світу й до дослідження законів, які панують у ньому, замість релігійно-міфологічних уявлень, які розцінюються в кращому випадку як дитяча наївність, а в гіршому випадку як нерозум, який призводить не тільки до помилок і дурощів, а й до злочинів. У цьому відношенні Лукрецій зайшов далеко вперед від Демокріта й Епікура. Якщо в Епікура наука допускається лише заради визволення людини від удаваних страхів і жахів, то в Лукреція вона має цілком самостійне значення як шлях до встановлення об'єктивної картини світобудови. Та й критика міфології й релігії стає в Лукреція значно енергійнішою й бойовитішою, ніж в Епікура.

Філософія Лукреція аж ніяк не є повним атеїзмом. Лукрецій лише заперечує вплив богів на світ і необхідність культу і міфа. Боги в нього складаються з найдрібнішої матерії, а отже, й з

відповідних атомів. Вони живуть блаженним життям, взагалі не маючи ніякої потреби що-небудь робити або за що-небудь хвилюватися, для них було б принизливо створювати світ і дбати за всі його нескінченні дрібниці. Маючи на увазі таке високе трактування буття богів, треба сказати, що вони аж ніяк не є в Лукреція випадковим і зовнішнім доважком до його філософії. Навпаки, це ті ідеали, до яких прагне епікурієць, який мріє відійти від усіх турбот життя й жити власною самовтіхою. Через те, коли Лукрецій називає Епікура богом, то це аж ніяк не якась там фантастична метафора чи гіпербола; він і справді думав, що Епікур досяг божественної мудрості й безтурботності, повної свободи від усякого спілкування з навколишнім світом.

Лукрецій аж ніяк не заперечує міфології в абсолютному смислі, але розуміє її алегорично. Це дає йому змогу не визнавати релігію й разом з тим знаходити в міфології як красу, так і певне раціональне зерно в розумінні відображення природи і суспільства. Такою є, наприклад, мальовнича й цілком алегорична картина чотирьох пір року або міф про Фаетона як алегорія боротьби стихій, або міф про грішників в Аїді як алегорія земних страждань людини (V, 737—747; 395—405; III, 978—1023).

Само собою зрозуміло, атоми Лукреція не мають нічого спільного з теперішньою теорією атома. І все-таки до атомізму Лукреція не треба ставитися зверхньо. Створивши свій атомізм і впадаючи в неминучі для його часу наївності, він усе-таки керувався цілком правильною науковою ідеєю, а саме: прагненням звести складне до простого й у заплутаних, загадкових явищах природи і суспільства знайти тверді й непорушні закономірності.

г) Пояснюючи атомістично походження життя світу, Лукрецій стає особливо оригінальним, коли говорить *про розвиток людського суспільства з первісних часів до своєї сучасності*. Він і тут поводить себе цілком науково, коли відкидає популярну в античності ідею золотого віку й поступового зруйнування життя, замінюючи це вченням про прогрес культури й цивілізації та вченням про активну боротьбу людини за своє краще майбутнє. А все-таки, через суперечності своєї історичної епохи Лукрецій не втримався на цій позиції загальнолюдського прогресу. Яскрава картина прогресу пройнята в нього зітханнями про блаженство доброго старого часу, коли й земля ще не була такою виснаженою й людина одержувала від неї все необхідне без будь-яких зусиль (II, 1131—1174). Взагалі Лукрецію властиве дуже гостре відчуття загибелі слабкої, безпорадної й тремтливої індивідуальності, яку роздавлюють гігантські колеса світової машини атомізму, через що й усі світліші образи отруєні в нього почуттям катастрофізму, і навіть «із надр краси» в нього «підіймається якась гіркота, що душить серед самих квітів» (IV, 1133).

д) Нарешті, хоч Лукрецій і ніде не висловлює своїх соціально-політичних поглядів у вигляді якої-небудь певної системи або доктрини, а все-таки його настроєність проти будь-якого

насильства цілком очевидна. В чудовому уривку є прониклива картина звірячої боротьби людини за існування, картина безмежної жадібності, прагнення до наживи, до багатства і слави і взагалі похмура картина людських пороків і злочинів, які виникають на основі соціальної нерівності й боязні людини перед смертю. Проти знатності і влади (II, 37—54), соціального насильства, проти «гордих царів», проти злочинного домагання посад і влади, проти виснажливої праці орачів і виноградарів та й рудокопів, проти пересичених багатіїв, проти розкоші й розпусти, вишуканості мови закоханих, проти насильницької війни, на захист загального миру — у Лукреція є найкрасномовніші слова й навіть цілі пристрасні заклики. Відносно болячок сучасного йому суспільства в Лукреція не було ніяких ілюзій.

5. Суперечливі риси в світогляді Лукреція. Живучи в епоху світової соціально-політичної кризи, Лукрецій, проте, не зміг завжди й в усьому залишатись на своїх прогресивних позиціях і часто припускається різного роду суперечностей, які треба вважати цілком природними. Його світогляд зовсім не такий монолітний, як це може здатися з першого погляду.

Лукрецій закликає заради спокою духа піти від усіх суспільних і політичних справ, заглибитись у власне самоспоглядання й тим самим дати дійсності змогу існувати так, як вона існує.

Теоретично проповідуючи прогрес, Лукрецій часто піддається песимізму; і в його епікурійстві активних елементів не більше, аніж смутку і відчаю.

Через це, незважаючи на радикальний характер своєї філософії, Лукрецій не міг бути ідеологом якого-небудь іншого класу, окрім рабовласницького, хоч він і досить глибоко розумів усі невиліковні болячки свого суспільства.

6. Художній стиль поеми. Щоб уловити основні риси художнього стилю Лукреція, необхідно пам'ятати про ту наповнену громадянськими війнами елліністично-римську епоху, в яку Лукрецій створював свою поему.

а) Перше, що впадає в очі у проблемі стилю Лукреція, — це яскраво виражена монументальність його стилю, яка іноді доходить до грандіозності. З усіх форм античної літератури Лукрецій вибрав наймонументальнішу, а саме: форму великої поеми, яка складається з великих книг (або пісень), причому в кожній книзі більше як по тисячі найзначніших і найвеличніших дактилічних гексаметрів. Уся поема написана в архаїчному стилі, з вихвалянням Еннія, якого Лукрецій і справді багато в чому наслідував, прагнучи надати своїй поемі високого стилю. Найпередовіша філософська доктрина виявилась втіленою у Лукреція в найархаїчнішу форму як у галузі лексики і морфології, так і в галузі віршування. Свої великі проблеми походження світу й людини поет і виражав у величних картинах. Оцей первісний космічний рух усіх атомів з якоїсь неоглядної висоти кудись у неозорі глибини, виникнення складних тіл, оце наро-

дження, юність і розквіт, а потім старіння і смерть усього світу, перетворювання космосу на хаос і хаосу на космос — усе це є грандіозною й величною картиною, в якій не можна відрізнити науково-філософську теорію від художнього образу.

б) Друге, що треба відзначити, — це незвичайна динаміка художніх образів. Вона проявляється не лише в дуже багатьох космічних картинах, а й у вигляді напружених образів людського і взагалі будь-якого життя на Землі. Так, дуже динамічною є грандіозна картина народження й загибелі світів і боротьби космічних стихій (V, 234—508). Досить динамічними є й картини природи. Динамікою й великою образністю, розрахованою на те, щоб зворушити читача, відзначається картина людських воєн у часи після винайдення заліза (V, 1308—1340).

в) Поеднання грандіозності й динаміки найяскравіше виражається в Лукреція в образах життєдайної природи, яка є в поета вічним джерелом усякого життя і справжнім творцем усього існуючого. Ні давньогрецька натурфілософія, ні Платон і Арістотель, ні весь ранній еллінізм не розуміли природу як творче начало для всього світу загалом. Під словом «природа» до Лукреція розуміли здебільшого ті чи інші властивості окремої речі, істотні чи й неістотні для неї. А ще раніше, в період панування живої міфології, природу й взагалі розуміли як сукупність богів і демонів.

Лукрецій зумів уявити собі природу як творчу силу, як те, що доводить усі речі до їхньої досконалості і зрілості. Слово «природа» в Лукреція супроводжується відповідними епітетами — «сотворителька» (I, 629; II, 1117; V, 1362 — *creatrix*), «направителька» (V, 77 — *gubernans*), «умілиця» (V, 234 — *daedala gegum*). Навіть питання про збереження і рух атомів Лукрецій викладає за допомогою красивих і насичених картин усейної природи (I, 248—264).

г) Усі зазначені риси художнього стилю Лукреція зводяться до одного, а саме: до стилю монолітної динамічної монументальності. Проте даліше вивчення стилю Лукреція виявляє велику строкатість, далеку від будь-якого моноліту. Лукрецій як представник елліністично-римської літератури висуває на перший план роль окремого людського суб'єкта з великою диференціацією його внутрішніх здібностей, з його постійним прагненням усе пережити, перекласти все на мову своїх внутрішніх почуттів і розглядати об'єктивний світ з цієї найінтимнішої особистої точки зору. Це і вносить у стиль Лукреція різне трактування монументальності та її динаміки.

По-перше, Лукрецію хочеться максимально олюднити грандіозну дійсність, яку він зображує, максимально наблизити її до інтимних людських переживань і перетворювати її то на предмет полум'яних захоплень, то на предмет для смутку, журби і відчаю, а то й на предмет сатири, сарказму й повалення. Звернення до Венери продиктовано почуттям великого проникнення в надра

природи, яка все створює, й жадобою соціально-політичного за-
спокоєння. Докладно розказана міфологія Матері-Землі також
викликана палкою переконаністю в існуванні єдиної творчої при-
роди, яка не тільки народжує всі істоти, а й годує їх і оберігає,
і саме це й підкреслено у вступі до цієї міфології. Трагічний міф
про те, як цар Агамемнон приніс свою дочку Іфігенію в жертву
богам, також не є ні тим міфом, який би був тут предметом наїв-
ної віри, ні тим міфом, який мав би для Лукреція тільки художнє
значення. Це бойовий заклик проти релігії й гарячий, бойовий
напад на її криваві культи (I, 84—101).

По-друге, Лукрецію хочеться максимально олюднити філо-
софську абстрактну теорію, зробивши й її предметом якщо не
якогось інтимного переживання, то в крайньому разі хоч би пред-
метом чуттєвої очевидності. Таким є порівняння руху атомів
з літанням пилинок у світловому промені (II, 114—122).

Лукрецієві хочеться показати, яким чином атоми одного й
того самого роду завжди обов'язково різні й, будучи різними,
все-таки прагнуть один до одного. Для цього Лукрецій обрав
такий образ: корова, в якій зарізали теля, в нестерпній тузі бро-
дить повсюди, щоб знайти своє загибле маля (II, 352—366). Ме-
ханічне з'єднування й роз'єднування бездушних атомів Лукрецій
розуміє психологічно.

По-третє, такими самими людськими почуттями пройняті
у Лукреція й картини природи, які часто трапляються в нього.
Лукрецій особливо любить схід сонця. Описи сходу сонця свід-
чать про гостроту ока в поета й про його живописно-виразну
образність. Дві монументальні картини грози, блискавки і грому,
хмар (IV, 134—142) відзначаються могутньою пластикою і бурх-
ливо-динамічними рухами. Лукрецієві тут мисляться якісь гі-
ганти, що борються між собою, поширення мороку з підземного
світу на всю природу і небо, а небо ось-ось має розірватися від
боротьби стихій і власти кусками на землю. Несамовите шален-
ство стихій і демонічний вихор стихійної війни уявляються Лу-
крецієві, коли він зображує повінь на ріках (I, 271—276).

Але всі ці бурі й космічні катастрофи чергуються в Лукреція
з картинами мирного, гарного й задоволеного життя, яке іноді
набуває навіть ідилічного забарвлення. Такою є картина ожи-
вання природи після дощу (I, 250—261). В картинах природи
в Лукреція досить помітно лінію розвитку від монументальних
і грандіозних форм до живописності й навіть до безтурботно-
їдилічних настроїв. Спадання динаміки художнього образу особ-
ливо помітне в тих картинах природи й суспільства, які в бук-
вальному розумінні слова можна назвати буколічними.

Справжнім апофеозом буколіки є зображення в Лукреція тих
колишніх блаженних часів, коли земля сама вдосталь давала
людині все необхідне їй для життя, коли люди проводили життя
на лужках і галявинах в оточенні квітів і пташиного співу, коли,
понадівавши на голови вінки, вони затівали безтурботні ігри і

танці, займалися поезією та сміялися (IV, 1361—1404). Навіть і дикий стан первісних людей уявляється Лукреції досить іділічним. Любовно малює він (у своєму розмірковуванні над луною) всю дику, але, без сумніву, для нього симпатичну екзотику життя сатирів, фавнів і німф на лоні природи та гру Пана на своїй знаменитій сопілці (IV, 577—589).

Споглядальна пасивність доходить у Лукреція до повного засмучення і відчаю. Художній образ такого людського засмучення і відчаю знаходимо в тому знаменитому місці поеми, де сама природа, уособлена у вигляді наймудрішої живої істоти, дає стражденній людині настанови й доводить їй безпідставність усіх її нарікань і невдоволення життям. Художній образ людини, який виникає при цьому, являє собою цілковиту протилежність усякій монументальності й динаміці. Це — жалюгідна, дурна, самовпевнена істота, життя якої сповнене помилок, пороків і злочинів і який слід бути зовсім, раз і назавжди знищеною в безодні космічних становлень (III, 931—961).

д) Пройшовши всі проміжні ланки на шляху розгортання свого художнього стилю від монументальності до мізерної малості й від динаміки до безсилля, Лукрецій закінчує всю свою поему такою художньою картиною, в якій монументальність злилася з мізерністю, а динаміка — з безмежною пасивністю. Це — зображення чуми в Афінах на початку Пелопоннеської війни. Як і завжди в Лукреція, це тільки приклад для підтвердження атомізму, який залучається сюди для пояснення хвороб.

Правда, останні вірші поеми не збереглися, але є підстава думати, що зображення афінської чуми все-таки є останнім великим епізодом поеми (VI, 1138—1286).

Ось ця картина:

«У людей підіймається височенна температура, очі наливаються кров'ю, горлянка виригує чорну кров, набрякає шорсткий язик. Од людини смердить стервом. Безутішна туга поєднується з болісним стогоном. М'язи хапає судом, все тіло вкривається виразками, всередині в людини палить, наче вогнем. Дехто кидався в воду, щоб не так дуже пекло тіло. Багато кидалися сторч головою в криниці. Люди безсило корчилися на своїх ложах, а лікарі, дивлячись, як дико блукають погляди хворих, щось бурмотіли собі й самі аж німіли од страху. А люди, в яких уже плуталися думки, насуплювали брови, обличчя в них ставали люті, аж дикі, в вухах у них безперестанно шуміло, переривалося дихання, тіло мокріло від поту. З хрипким кашлем вибризувалася солона слина шафранового кольору. В нещасних трусилися руки й ноги, а після жару їх охоплювало холодом. З настанням смерті роззявлявся рот, загострювався ніс, розтягувалася шкіра на лобі, випадали очі й виски, тверділи й холонули губи. Люди мучилися по вісім або дев'ять днів, а якщо хто й виживав, то виразка по всьому тілі й чорний пронос усе одно доводили хворого до згубного кінця. Боліла голова, з ніздрів текла гнила

кров, у людей одбирало руки, ноги й інші частини тіла, а то й зір. Люди валялися на вулицях, від них так смерділо, що до них боялися наближатися навіть хижі звірі і птахи. Рідні покидали одне одного, щоб урятуватися від хвороби, але й це не допомагало їм. Померлих ховали сяк-так або й зовсім не ховали. Припинилися всі роботи на полях і в самому місті. Трупами було завалено всі приміщення, навіть і храми, і часто трупи клали один на другий. Усе місто було набите людьми, які йшли сюди звідусіль; і всі вони гинули від бруду, смороду й тісняви. Скрізь палали поховальні багаття, за які приречені люди билися між собою, бо всім хотілося якомога швидше спалити своїх померлих родичів».

У цьому бурхливому й похмурому фіналі атомізму Лукреція суміщено художні методи монументальності і методи зображення людського життя в усій його нікчемності, безсиллі й безвиході.

Римська монументальність (або універсалізм) виявилась тут у тому, що чума трактується як закономірний наслідок космічного руху і зчеплювання атомів. А чистий римський індивідуалізм доведено тут до тієї крайності, яку вже в повному розумінні слова можна назвати натуралізмом.

Оскільки все це зведено до найбільших світових законів, то це ще й трагізм, героями якого є, проте, безсилі й безпорадні, жалюгідні люди, які щохвилини тремтять за своє існування. Тут — крайній розвиток художнього стилю Лукреція, далі за який він не пішов і який серед усієї строкатості його стилів є найскладнішим.

7. Зауваження про мову Лукреція. Звичайно, мову Лукреція трактують як архаїчну. І справді, вона пересипана архаїзмами, особливо в галузі морфології. Проте необхідно сказати, що Лукрецій аж ніяк не нехтує й неологізмами, прагне використовувати народні слова і вирази, часто вживає слова й вирази з повсякденної розмовної мови, пускає в хід прислів'я і приказки, пробує виробити свою наукову термінологію, хоч і зовсім не дбає за те, щоб розробити її (для самого лише поняття «атом» у нього можна знайти більше як півсотні різного роду термінів і описових виразів), аж ніяк не нехтує й мовою традиційного епічного стилю й навіть риторики. Й нарешті, Лукрецій допускає масу таких слів і виразів, які властиві тільки йому одному. Піднесена й урочиста мова, яка доходить до риторичних похвальних промов, чергується в Лукреція з образами й виразами, повними сатири й сарказму та крайнього натуралізму, й зі значно спокійнішими описами, характеристиками, розмірковуваннями й доказами. До цього треба додати ще й розмаїття використаних у Лукреція жанрів і швидкий перехід від одного способу вираження до іншого.

У галузі мови тут перед нами величезна розмаїтість і кучерявість, відповідні всякому післякласичному стилеві. Інакше й не могло бути в цей хаотичний період переходу Риму від світової республіки до світової імперії.

ІХ. КАТУЛЛ

1. Неотерики. В епоху кризи республіки, в епоху громадянських воєн, на середину I ст. до н. е. все дужче відчувалася приреченість республіканських принципів, усе деспотичніше проявляли себе військові диктатори, особливо Юлій Цезар. Через це деякі ідейні прихильники республіки відходили від прямої політичної боротьби, замикалися в сфері особистих інтересів, шукали втіхи в мистецтві, відірваному від живого життя. В цих соціальних групах і створився своєрідний літературний напрям. Поетів цього напрямку Цицерон назвав «новими» (погрецькому «неотерики» — *neoterici*).

Ці поети відчували співзвучність своїх ідейних принципів з принципами олександрійської поезії, через це вони й орієнтувалися на неї. Вони культивували, як і елліністичні поети, принципи мистецтва для мистецтва, зображення найтонших інтимних переживань людини, старанну обробку літературної форми, мови і метрики. Неотерики багато зробили для розвитку латинської літературної мови, вони ввели багато нових віршових ритмів. Вони пропагували такі ліричні жанри, як епілії¹ з міфологічним сюжетом, елегії й епіграми.

Найвидатнішими представниками цієї школи були Валерій Катон (II глава), Ліціній Кальв і Гай Валерій Катулл. В основному до нас дійшли тільки вірші Катулла, найталановитішого з неотериків, але не найхарактернішого для цього напрямку, бо, віддаючи цьому поетові належне, треба сказати, що він був менше за інших відірваний від життя і, навпаки, в деяких своїх віршах різко виступав проти тих чи інших соціальних явищ свого часу.

2. Катулл. Гай Валерій Катулл (87— близько 54 р. до н. е.) був родом з Північної Італії; він народився в Вероні в сім'ї досить заможного землевласника. Щоб зробити кар'єру, щоб знайти собі життєвий шлях, юнак Катулл, як і багато хто з молодих людей провінцій, вирушив у Рим. Але політичної кар'єри Катулл не створив собі, зате в галузі літератури він скоро став відомим поетом, відіграючи важливу роль у гуртку неотериків. Він писав «учені» епілії з міфологічними сюжетами, наприклад «Коса Береніки», який був, по суті кажучи, стилізованим перекладом епілія олександрійського поета Каллімаха. До епіліїв Катулла треба віднести його твори «Аттис» і «Весілля Пелея і Фетіди».

В епілії «Коса Береніки» зображено єгипетську царицю Береніку, дружину Птолемея Евергета. Цар відправляється в похід, в Ассірію, Береніка жде його, вона молиться, відрізає своє волосся й приносить його в дар богам. Боги винесли це волосся на небо й перетворили його на сузір'я, яке скоро й виявив придворний астроном.

¹ *Епілій* — невелика поема, жанр, який створили олександрійські поети.

В епілії «Весілля Пелея і Фетіди» розкривається сюжет про любов богині Фетіди до одного з аргонавтів — Пелея, й побіжно в зв'язку з описуванням весільного покривала введено й розповідь про страждання Аріадни, яку зрадив і безжально покинув Тезей.

В епілії «Аттис» відчувається східний колорит. У ньому зображено культ малоазійської богині Кібели, або Ківеви, жерці якої мусили каструвати себе. Герой цього епілія Аттис в оргіастичній несамовитості каструє себе, але потім розкаюється в цьому. Тоді богиня Ківева посилає свого лева, він лютим ревом наводить на Аттиса жах, і юнак стає покірним служителем грізної богині.

Можливо, цей епілій було створено під впливом вражень Катутлла від поїздки в Малу Азію, де він пробув кілька років у почті претора Меммія, римського намісника в Віфінії.

Під впливом олександрійської поезії Катутлл написав дві епіталами, тобто весільні пісні, одну з них присвячено одруженню знатного юнака Манлія Торквата.

Але не епілії створили Катутллові славу, а його ліричні вірші й епіграми. Ліричні вірші Катутлла пов'язані головним чином з його нещасним коханням до знаменитої красуні Риму Клодії. Вона була сестрою народного трибуна Клодія Пульхра й дружиною сенатора Метелла Целера. Клодію і її брата таврує Ціцерон у промові, виголошеній на захист Целія. За розпусту оратор називає її «всіхньою подругою».

Катутлл присвячує Клодії багато віршів, спочатку радісних, а потім скорботних, а іноді й гнівних, бо вона зрадила поета. В своїх віршах Катутлл називає кохану Лесбією, зближуючи її цим ім'ям з поетесою Лесбосу Сапфо. Любовні вірші Катутлла щирі, вони зворушливі за своїм змістом, гарні за формою. Поет у захопленні від краси коханої, від її палких почуттів. Особливо добре його пристрасть виражена в вірші «Жиймо, Лесбіє, жиймо і любімось!» Катутлл говорить:

Так цілуй же мене сто раз і двісті,
Знову тисячу раз і знову сто раз,
Та й до тисячі знов і знов до сотні.
А як буде у нас багато тисяч,
Помішаємо всі і лік забудем,
Щоб із заздрих ніхто та не позаздри,
Стільки наших цілунків налічивши.

Катутллові дороге все, що оточує Лесбію. Він оспівує горобця, якого вона любить, потім пише вірша в зв'язку зі смертю цієї пташки.

А коли Лесбія-Клодія почала зраджувати Катутлла, поет глибоко страждає: він то докоряє їй за те, що вона не оцінила його кохання, в якому була не тільки пристрасть, а й повага, то таврує її за те, що вона віддається іншим. Поет у захопленні, коли Лесбія знову з ним; хоч він і каже, що пристрасть іще палає в ньому, але поваги до коханої вже немає. Катутлл лає себе за

легкодухість, за те, що він не може вирвати з свого серця любов до жінки, яка зраджує його.

В одному з віршів він говорить самому собі: «Нещасний Катутлле, не будь ти більше блазнем, як бачиш, що минуло, вважай, воно пропало». Він з болем у серці пише свій знаменитий дво-вірш, у якому гранично коротко виражено трагедію його кохання:

І ненавиджу, й кохаю. Нащо? Спитать ти можеш.
І сам не знаю, та відчуваю це, й страждаю.

Після невимовних мук, а може, і внаслідок тривалої розлуки з Лесбією, поет (він три роки був у Малій Азії) зумів перебороти свою пристрасть; про це говорить його вірш «До Фурія й Аврелія». Він закінчується словами, зверненими до Лесбії:

Моеї ж любові вона не діждеться!
Кохання Катутллове вмерло, упало,
Як квіт польовий, коли пройде по ньому
Залізне рало.

У Катутлла багато віршів, звернених до друзів: Ліцінія Кальва, Цецілія, Септімія та інших. Усі вони сповнені щирості, тепла, в них немало добродушного гумору й веселих жартів. Катутлл умів любити, вмів дружити; вмів він і ненавидіти.

Поет бачив, що основи Римської республіки розхитано, що в державі влада переходить у руки воєнних диктаторів, до яких він ставиться з ненавистю. З різкими епіграмами виступає він проти Юлія Цезаря і його найближчих прибічників. Він таврує диктатора за те, що той разом зі своїми поплічниками грабує провінції, розтринькує народне багатство на свої примхи, не зважає на честь і права римських громадян. З найближчих прибічників Цезаря особливо гнівно Катутлл таврує Мамурру, начальника військового будівництва. Він пише в 67-й епіграмі:

Тепло дружать мерзотники два підлі,
Кіт Мамурра і з ним паскудник Цезар!

Далі Катутлл таврує розпусту й того й того і знову закінчує епіграму фразою: «Тепло дружать мерзотники два підлі!».

В 29-й епіграмі Катутлл таврує Цезаря, Помпея і Мамурру. Він обурений тим, що під покровительством диктатора Мамурра витрачає на себе незліченні державні багатства, й закінчує цю епіграму словами заклику до Цезаря й Помпея розправитися з цим нікчемою.

Катутлл бачив, що сила на боці Цезаря, що на його бік переходять найвидатніші діячі, які раніше виступали за республіку, що основні пости в державі займають прибічники диктатора. До того ж сухоти підточують сили поета, і він приходить до сумної думки, що його життя нікому не потрібне.

У галузі громадянської лірики Катутлл є прямим продовжувачем ущипливих ямбів Архілоха й сатир Луцілія, але він пішов

далі за своїх учителів щодо поетичної майстерності. Його епіграми лапідарні¹ за стилем, їхні структура і мова прості, в них багато простонародних слів і навіть грубо-лайливих виразів.

Катулл любить вживати зменшені слова, що було властиве й фольклорній поезії. В любовних віршах зменшеними іменниками й прикметниками поет виражає свої ніжні почуття. В нього є весільний гімн, у якому він говорить про «чудові ніженьки» молодой, про її «ніжні рученьки», про «квітучий ротик», він називає її «дівчаточком».

Зменшені форми іменників вживає Катулл і в епіграмах, але тут вони служать йому для вираження посміху або зневаги. Так, поет насміхається з своїх приятелів, які прожилися в провінції разом зі своїм патроном претором Пізоном. У 29-й епіграмі він говорить, що «прибуточки» в них малі, що їхні «торбини» порожні. Та й про себе Катулл пише, що в його гаманці повно хіба що павуків. У 57-й епіграмі поет, знущаючися з Цезаря й Мамурри, вживає зменшені форми іменників, щоб підкреслити свою зневагу. (Цезар і Мамурра валяються в одній «постельці», обидва вони — суперники щодо «дівчаток»).

Катулл був новатором і великим майстром у галузі ритму. Він пише свої вірші й одинадцятискладником, і елегійним дистихом, і ямбічним триметром, і холіямбами, й сапфічним розміром. Катулл оформив у римській поезії епіграму як жанр.

Х. ЗАГАЛЬНИЙ ОГЛЯД КЛАСИЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ПЕРІОДУ ПРИНЦИПАТУ

1. Принципат. Протягом цілого століття історія Риму була сповнена безперервного громадянського розбрату. Сталося те, що значно раніше й у менших розмірах відбувалося в Греції. Колишній маленький поліс, у якому безперервно зростали і продуктивні сили й потреби, вже давно перейшов до завоювань, щоб добувати величезну кількість рабів і перекласти на плечі рабських мас необхідне для країни виробництво. Це призводило до розорення дрібних вільних виробників, до обезземелювання селянства й до виникнення люмпен-пролетаріату, до збагачування суспільної верхівки та до необхідності стримувати невдоволені верстви населення за допомогою військової сили і єдиновладдя. Принципат (princeps — перший) за тих умов був природною формою влади й означав уже перехід від республіки до імперії. Обезземелене, безробітне вільне населення йшло тепер в армію якого-небудь вождя. Аристократія й фінансово-адміністративна верства вершників пішла тепер на службу до принцепса й перетворилася на його чиновний апарат. Усяку опо-

¹ Лапідарний — скупий, стислий склад.

зицію з боку залишків прибічників республіки, як аристократичних, так і демократичних, придушували тепер вогнем і залізом.

Так виникла Римська імперія — принципат, що його спочатку очолив Октавіан Август, який зумів до 30 р. до н. е. побороти всіх своїх противників, менш удачливих військових вождів. За короткий час Август захопив усі найголовніші керівні пости передньої республіканської держави, зберігаючи, таким чином, видимість республіки, а насправді ж стаючи одноособовим володарем.

2. Письменники епохи принципату. Зі встановленням одноособової влади Августа в Римі припинився тривалий громадянський розбрат і разом з цим затихли й ті бурхливі політичні пристрасі, якими відзначалася література періоду кризи республіки. Проте це «втихомирення» аж ніяк не було абсолютним, і опозиція проти Августа все-таки ще існувала, як не замовкала вона й проти цезаризму, який зростав у Римі.

Досить значним у римській літературі періоду її класики був той офіційний напрям, у центрі якого був гурток Гая Цільнія Мецената, куди входили Варій Руф, Вергілій та інші поети. Найбільшим поетом тут був Вергілій, твори якого стали відомими всьому світові. Серед тих, хто намагався забути своє республіканське минуле, були найталановитіші вихвалювачі нового режиму. Тут «блищить» ім'я знаменитого Горація, який, до речі, також входив до гуртка Мецената, але відзначався доброзичливим вільнодумством, безпечним для політики Августа.

Треба відзначити й інший літературний гурток — Корвіна Мессали, куди входили Овідій, Тібулл та ін. Овідія, як і Вергілія, також чекала світова слава в віках.

Цей короткий список найголовніших письменників епохи Августа треба доповнити ще двома іменами. Величезну славу мав історик Тіт Лівій, який також примикав до офіційного напрямку своїм викладом героїчної історії римського народу в тому піднесеному дусі, в якому хотів реставрувати її Август. Азійій Полліон, навпаки, примикав до легальної опозиції й славився як оратор, драматург і історик.

XI. ВЕРГІЛІЙ

1. Життя і твори. Публій Вергілій Марон народився в 70 р. до н. е. в Північній Італії, в селі Андах, біля Мантуї. Освіту здобув у Кремоні та в Римі. Проте вже в 42 р. до н. е. він повернувся додому, бо не був прихильний до міського життя, а любив просте життя в глухій провінції. В 41—40 рр. до н. е. його маєток конфіскували цезаріанці, яким після битви під Філіппами було надано можливість винагородити себе земельними наділами в Італії. Вигнаний із свого рідного помістя, він при сприянні Мецената одержав маєток у Кампанії та

будинок у Римі. Його ставлення до імперії Августа глибоке й щире, й він від душі оспівує свого покровителя в першій еклозі із збірки «Буколіки». Цим «Буколікам» передують ранні вірші, які ввійшли до збірки «Catalepta» («Витребеньки»), в якій знаходимо різноманітні мініатюри епікурійського, ідилічного, літературно-критичного й епістолярно-побутового характеру. В ранній молодості Вергілій і справді був близький не тільки до неотеориків, а й до епікурійських філософів Сірона й Філомеда. Авторство як усєї збірки, так і окремих віршів з неї Вергілію часто не приписували.

Світову славу принесли Вергілію інші, які вже безумовно належать йому, твори: «Буколіки» («Пастуші вірші») й «Еклоги» («Вибрані вірші»), а потім «Георгіки» («Хліборобські вірші») й особливо «Енеїда». «Буколіки» Вергілій писав у 42—39 рр. до н. е., «Георгіки» — в 37—30 рр., а «Енеїду» — в 29—19 рр. Помер Вергілій у 19 р. до н. е. після подорожі по Греції, куди він поїхав був для збирання матеріалів.

Історики змальовують Вергілія як скромну, без будь-якого честолюбства людину, душевно віддану сільському життю, і як цілком щирого палкого прибічника імперії Августа. Імператор Август, який припинив у Римі розбрат й мріяв про відродження одвічної простої римської доброчесності й, крім того, не терпів ніяких політичних угруповань, що могли б бути небезпечними для нього, мав в особі Вергілія саме таку підходящу людину, яка насамперед любила сільське господарство й поетичну творчість і далеко стояла від усякої політичної боротьби.

Його скромність була такою популярною, що надалі його ім'я почали писати не «Вергілій», а «Віргілій», виводячи його від латинського слова *virgo*, яке означає «дівчина» (ця етимологія, звичайно, — наслідок вигадки).

2. «Буколіки», або «Еклоги». а) Як показує сама назва збірки, це пастуша поезія. У збірці 10 еклог, які можна покласифікувати ось так. Насамперед, тут є еклоги власне буколічні, а потім еклоги алегорично-буколічні. Перші зображують поетичні змагання пастухів двовіршами (III), чотиривіршами (VII) й цілими піснями (VIII). Алегорично-буколічні еклоги (I, IV, IX і X) інакомовно виражають важливі суспільно-політичні явища й філософські ідеї: мирне й щасливе життя облагодіяного «юним богом» Тітіра (I), космогонію в устах п'яного Сілена (IX) та «пророкування» про народження маляти для врятування світу (IV).

б) Художній стиль. Незважаючи на велику залежність від Феокріта, вірші якого Вергілій іноді химерно комбінує, він створює свій власний стиль. Те, що Вергілієві пастухи переживають любовне нудьгування й займаються поезією або музикою, дуже схоже на стиль Феокріта. Але саме ставлення Вергілія до зображених у нього пастухів зовсім інше. Пастухи Феокріта мало індивідуалізовані, всі розмовляють по-міському, й



Тема Августа. I ст. н. е.

Феокрит малює їх швидше зневажливо й навіть критично або, в усякому разі, іронічно. А пастухів Вергілія зображено як цілком справжніх пастухів, ніякої іронії щодо їхніх характерів і занять у Вергілія не помітно; хоч його пастухи також розмовляють високопоетичною мовою й по-вченому, а все-таки відчувається, що для Вергілія це справжній реалізм, що саме таких людей він реально бачив і сам поділяв їхні почуття й надії.

Таким чином, з погляду сюжету еклоги Вергілія є зображенням пастушого життя, а з погляду ідейного значення — це пропаганда ідеології дрібного хліборобства або ідеалізація сільських робіт і простої сільської поезії. З поєднання такого роду сюжету з таким ідейним змістом і народжується художній стиль його еклог, який представлено також досить різноманітно.

в) Відзначимо насамперед стиль у власному розумінні буколічний, який можна спостерігати майже в кожній еклозі, але особливо в еклогах II, III, V, VII і VIII. В еклозі II — любовне нудьгування в оточенні густого лісу, фіалок, маків, нарцисів, анісового цвіту, кориці, лавра, вакциній, айви, каштанів, мирта, рожі й лілій. Співають цвіркуни, ящірки ховаються від спеки в траву. Багато овець і козенят і вдосталь



молока прямо з-під корови. Промигають образи затишлого й дзеркально-нерухомого моря, спекотного дня й призахідного сонця. В еклозі III фігурують букові кубки, на яких вирізано лози, плющ і людські обличчя. В еклозі V — пісня про смерть міфічного пастуха Дафніса серед ніжних квітів і усмішливої природи, на очах у його вдячних і захоплених шанувальників. Ні в одній із зазначених еклог, включаючи VII й VIII, немає ні одного натяку ні на політику, ні на філософію. Тут просто зображено пастухів з їхніми любовними почуттями, з їхніми поетичними змаганнями, в оточенні багатої, ніжної й квітучої природи.

г) Проте оцей безтурботний ідилічний спокій, що його намалював Вергілій, спокій вдалині від літературних суперечок і міського життя, все-таки відзначається різними літературно-суспільними тенденціями. Так, на початку еклоги VI є присвята проконсулові Цізальпінської Галлії Альфенові Вару, який посприяв Вергілієві в період аграрних заворушень. Цього Вара, каже поет, оспівує й уся природа. Еклогу X присвячено поетовому другові, елегійному лірикові й громадському діячеві Корнелію Галлу. Тут зображується незадоволене кохання цього Галла, який сумує також серед ніжної, пахучої й квітучої природи. Це кохання цікавить Сільвана, Пана й навіть самого Аполлона. Галла згадано й в еклозі VI разом з Гесіодом. В еклозі III співчутливо згадано Азінія Полліона і його літературну творчість і неспівчутливо — двох бездарних поетів, Бавія і Мевія. Азінію Полліону присвячено й еклогу IV.

д) Серед ідилічних настроїв Вергілія з'являються й міфологічні мотиви. В еклозі IX підпилий Сілен, якого стри-

мують квіткові узи Сатирів, співає в печері про виникнення світу з традиційних античних елементів — землі, води, повітря і вогню, про появу твердої землі, лісів і звірів у лісах, сонця і дощів.

Вергілієві еклоги взагалі пересипані різними міфічними образами — наяд, німф і муз, Галатеї, Вакха, Орфея, Юпітера, Аполлона та ін.

Окремої згадки заслуговує міфологічна утопія, яку розвинуто в еклозі IV. Тут Вергілій говорить, що хоче оповідати про важливіші справи. Він зображує народження якогось чудесного немовляти, яке принесе з собою мир на всю землю: земля сама даватиме вдосталь усе необхідне людині, припиняться всі війни серед людей, звірі перестануть пожирати одні одних, загинуть усі отруйні змії й усі отруйні рослини — і взагалі відродиться новий золотий вік на Землі. Ця еклога спричинила багато суперечок, бо всім хотілося встановити, про яке немовля йдеться у Вергілія. Висловлювали різні здогади про різних відомих людей, які з'являлися на світ у момент створення «Буколік». З розвитком християнства, коли встановлювали його провісників у язичеському світі, з'явилася думка й про те, що Вергілій пророкує тут про народження Христа. На рубежі старої й нової ери в античному світі взагалі ходило багато різних сказань і пророцтв про настання золотого віку; це цілком зрозуміло в зв'язку з загальною кризою рабовласницької формації й надіями на новий устрій світу, які впливали звідси. Вергілій, живучи в атмосфері подібного роду розчарувань і надій, вніс свої ідилічні настрої й у зображення цього сподіваного земного раю.

е) Нарешті, в «Буколіках» є й політичний елемент, який, правда, в усьому творі прослизає тільки два рази, та й то в плані чисто особистої й побутової заінтересованості автора. Так, в еклозі I пастух Тітір, який одержав свою садибу назад після конфіскації, шанобливо згадує того «бога», який зробив йому таке добро й вернув його до спокійного життя. А інший зображений тут пастух, Мелібей, з тяжким настроєм мусить покинути свою ділянку, яку в нього відібрали воїни. В цьому творі, звичайно, мається на оці протекція, яку виявив Вергілієві Август. Про відібрання маєтку в поета йдеться й в еклозі IX. У «Буколіках», без сумніву, відчувається ідеологія дрібного або середнього землевласника, який важко переносить небезпеку й тривоги будь-якої політики й через це тримається якомога далі від неї.

е) Треба відзначити великий прогрес віршувальної техніки «Буколік». Вергілій уже в цьому ранньому творі цілком є класиком римської поезії. Докладніший аналіз твору виявляє багату термінологію в галузі ботаніки й зоології, виразну синтаксичну структуру та деяку вишуканість і риторичність, проте завжди витончену м'якість і задушевність у

зображенні природи, простоту й реалістичну настроєність автора у змальовуванні своїх персонажів, стислість характеристик та непідробну щирість і теплоту художніх образів. Усім цим Вергілій різко відрізняється від тієї олександрійської вченості, яка властива творам подібного роду в епоху еллінізму.

ж) Чотири основні джерела «Буколік» Вергілій переробив до повної невпізнанності. З першого джерела — творчості Феокрита — взято ідилічний настрій. Друге джерело — неотерики дали Вергілію почуття витонченої малої форми. Третє джерело — епікурійство. Але у Вергілія нема й натяку на якусь антирелігійність, у нього виключається взагалі будь-яке просвітительство. Нарешті, у вчено-дидактичній поезії еллінізму, якої так багато у Вергілія, зовсім немає тієї сухості і формалізму, якими вона відзначалася в Давній Греції. Всі ці чотири давньогрецькі джерела, крім того, пройняті у Вергілія римськими настроями, вони пов'язані з ідеологією дрібного або середнього землеволодіння й відзначаються задушевною ідеалізацією простого сільського життя.

3. «Георгіки». «Георгіки» означає «Хліборобські вірші». Не дивно, що після пастушої поезії Вергілій звернувся до поезії сільського господарства. Це знову-таки цілком відповідало як його власним задушевним симпатіям, так і політиці Августа, який намагався відновити й оздоровити дрібне й середнє господарство села, розорене після стількох десятиліть громадянської війни.

З великою теплотою, щирістю й задушевністю поет малює нам різні картини сільського господарства. Ця дидактична поема складається з чотирьох книг, по кілька сот віршів у кожній, з яких перша присвячена землеробству, друга — садівництву, третя — скотарству й четверта — бджільництву.

а) С ю ж е т «Георгік» простий і зрозумілий.

У I книзі, після звертання до Мецената й Октавіана та закликання сільських богів Церери, Лібера (Вакха), фавнів, дріад, Нептуна, Пана, Мінерви й Сільвана, Вергілій говорить про орання й удобрювання землі й взагалі про все, необхідне для того, щоб родив добрий урожай, — про хліборобські знаряддя, насіння, про пори року, коли треба проводити певні польові роботи, та про осінню погоду й про погоду взагалі. В кінці I книги він говорить про смерть Цезаря й хвалить Августа (466—514).

У II книзі, присвяченій садівництву, пояснюється, як треба вирощувати дерева, зокрема, які різновиди дерев на яких ґрунтах можна садити. Особливо докладно говориться про догляд за виноградом. Сюди примикають і настанови, звернені до Мецената, оспівування Італії, опис весни й картини щасливого життя хлібороба (458—540).

У III книзі після довгого вступу, присвяченого богам, Октавіанові, Меценатові й самому собі, автор говорить про розве-

дення великої рогатої худоби й коней і про те, як треба доглядати цих тварин, а далі розповідає про дрібну рогату худобу (про овець і кіз) та про хвороби, поширені серед худоби й коней. У книзі є й два вставні епізоди — про бій биків та про життя пастухів на півдні й на півночі.

В IV книзі після звичного звертання до Мецената й розмірковувань про власну творчість розповідається про бджільництво: про життя бджіл і про те, як їх розводити й доглядати, про їхні біологічні особливості й про їхні хвороби. До цих міркувань про бджільництво примикають міфи про Арістея та про Орфея й Еввідіку (315—558). В кінці цієї книги дано узагальнений висновок про всі чотири книги «Георгік».

б) Ідейний зміст поеми «Георгіки» до того простий, що зовсім не потребує ніякого коментаря. Це — все та сама ідеологія дрібного й затишного сільського господарства, яке поет щиро любить. Часті згадування Октавіана Августа тут навіть зайві, бо й так аж занадто зрозуміло, що ця ідеологія Вергілія була цілком у дусі соціально-політичних заходів Августа, який переселяв міський люмпен-пролетаріат у село для роботи на землі. Вергілій цілком схвалював цю політику й від душі прагнув до відновлення розореної віковими війнами Італії. Він висловлюється проти безперестанних воєн (490—514), ідеалізує сільське життя.

в) Художній стиль «Георгік» відзначається суміщенням найпрозаїчніших, практичних і навіть наукових порад щодо сільського господарства з дуже благодушним тоном розповіді, який зображує всі сільськогосподарські роботи як щось дуже приємне і гарне. Описуючи родючість землі, Вергілій розповідає про те, на яких землях і що краще росте. Даючи поради про те, які рослини й у якій послідовності треба сіяти й садити, він додає до назв цих рослин різні поетичні епітети. Коли ж хлібороб і зіткнеться з якими-небудь труднощами, то нехай він знає, що це влаштував йому для його ж блага сам Юпітер. Ті, що працюють на землі, вдалині від міської метушні й надмірної розкоші життя, вдалині від воєн і політики, самі не розуміють свого щастя. Блаженні ті люди, яким земля дає все, що їм треба, які пораються біля кіз, свиней і корів, збирають суницці, змагаються в метанні дротиків, вирощують виноград, милуються повним молоком вим'ям у корів, що відпочивають на траві, та п'ють собі власне вино. Як це любо, коли господар зимовим вечором готує скіпки з дерева, щоб було чим світити, й співає собі пісеньки, а господиня тче на верстаті або коли вони обоє варять виноградний сік і листям збирають піну з киплячої рідини. Така добродушна, але разом з тим і натхненна ідеалізація й прямо-таки поетизація сільського життя є, наприклад, у книзі II; Вергілій перелічує багато різних сортів винограду й поетично оспівує їх.

Поет любить багату, квітучу й щедру природу Італії. Родючі оливкові дерева, безстрашні бойові коні, білі череди й отари, завжди чарівна весна, щороку по два приплоди в дрібної худоби й свиней та по два врожаї на полях і в садах, на городах і на луках, відсутність хижих звірів, укріплені міста, багато озер і широкі морські простори, багатючі поклади срібла, золота і міді, батьківщина міцної молоді й великих героїв — так малює Вергілій картину переповненої різними благами Італії. Поет надихається природою Італії, особливо картиною розкішної весни з її благодатними дощами, появою нового потомства у звірів і птахів, першими паростками сходів посіяного й посадженого, з загальним і повсюдним пробудженням життя. Звертає на себе увагу й досить драматичне зображення бою биків за телицю. Насиченими й драматичними є й картини життя пастухів — африканських і скіфських.

І взагалі Вергілій малює природу в «Георгіках» досить соковитими барвами, в яких багато драматизму, не кажучи вже про поетичність у деталізації описів. Тут уже відчувається майбутній автор «Енеїди». Звичайно, картина багатой Італії у Вергілія суперечить тому станові розорення цієї країни, до якого вона дійшла внаслідок тривалої соціально-політичної кризи.

Помітним елементом художнього стилю «Георгік» є міфологія. Вергілій раз за разом згадує багатьох богів і демонів, та особливо яскраво міфологія представлена в кінці книги IV в міфі про Арістея і Орфея.

У сина Аполлона і німфи Кірени Арістея — маленького демона скотарства й землеробства, загинули від хвороби бджоли, яких він дуже любив. Він звертається по допомогу до своєї матері, а вона посилає його до перевертня Протея. Перевертень розповідає йому про те, як від його, Арістеевого, переслідування втекла в море Орфеева дружина, Еврідіка, як її при цьому вжала отруйна змія й вона померла. Орфей своїм співом змусив підземних богів повернути йому Еврідіку, але вона зникла, як тільки він оглянувся на неї. Зажуреного Орфея розтерзали вакханки, а німфи наслали мор на його, Арістеевих, бджіл. За порадою Кірени Арістей після цього приніс щедри умилюючі жертви німфам і одержав бджіл назад. Цей міф, який займає у Вергілія близько двох з половиною сотень віршів і розказаний для поглиблення міркувань про бджолярство, має, звичайно, цілком самостійне значення. Рясніючи рідкісними іменами й назвами, він також являє собою суміш великої вченості й зворушливої лірики в зображенні почуттів Арістея, Орфея і Кірени. Опис подорожі Арістея в глибину ріки Пенею для побачення з матір'ю відзначається пластикою (води Пенею розступилися перед ним і утворили склепіння, щоб він міг вільно спуститися під ним), а тугу Орфея й розтерзування його зображено без подробиць. Перетворювання Протея цілком схоже на картину його перетворювань у пісні IV «Одіссеї».

г) Джерела «Георгік». Це насамперед творчість Гесіода, з яким Вергілія тут споріднює дидактизм, але різко відрізняє добродушна ідеалізація сільського життя, подає тут на противагу тим тяжким картинам, які змальовано в «Трудах і днях» давньогрецького поета. Але найбільше Вергілій перейняв в елліністичних авторів.

«Історія тварин» Арістотеля, «Історія рослин» і «Причини» Феофраста, «Небесні явища» Арата, «Гермес» Ератосфена, «Про звірів» Нікандра Колофонського, «Про хліборобство» Катона Старшого, «Про хліборобство» і «Про бджоли» Гігіна та «Про сільське життя» Варрона Реатинського — це ті твори, які Вергілій використав у поемі.

У поетичному відношенні безсумнівним є і вплив Еннія, Лукреція, Катулла і Варрона Атацинського, не кажучи вже про Гомера й Гесіода.

Усі ці дрібні поетичні запозичення губляться в загальному художньому стилі «Георгік», такому ж самостійному, своєрідному й задушевному, як і стиль «Буколік».

4. «Енеїда». Світову славу приніс Вергілію особливо його третій великий твір — героїчна поема «Енеїда». Як показує й сама назва цієї поеми, це твір, присвячений Енеєві. Еней був сином Анхіза і Венери, а Анхіз доводився двоюрідним братом троянському цареві Пріамові. В «Іліаді» Еней багато разів виступає як найвидатніший троянський вождь, перший після Гектора. Уже там він користується незмінною прихильністю до себе богів, а в «Енеїді» (XX, 306 і далі) говориться про наступне царювання його і його нащадків над троянцями. В «Енеїді» Вергілій зображує прибуття Енея зі своїми супутниками після падіння Трої до Італії для наступного за цим заснування Римської держави. Всю цю міфологію, проте, не дано в «Енеїді» повністю, бо заснування Рима віднесено до майбутнього, й про нього даються лише пророцтва. Всі дванадцять пісень поеми, які створив Вергілій, мають сліди неповної доробки (так, наприклад, деякі віршові рядки залишились недокінченими). Є цілий ряд суперечностей і за змістом. Вергілій не хотів видавати свою поему в такому вигляді й перед смертю звелів був спалити її. Але за розпорядженням Августа, ініціатора створення цієї поеми, її все ж було видано після смерті автора.

а) Сюжет поеми складається з двох частин: перші шість пісень поеми присвячені мандруванню Енея від Трої до Італії, а наступні шість — війнам Енея в Італії з місцевими племенами. Вергілій дуже багато в чому наслідував Гомера, так що першу половину «Енеїди» цілком можна назвати наслідуванням «Одіссеї», а другу — наслідуванням «Іліади».

Пісня I після короткого вступу розповідає про переслідування Енея Юноною та про морську бурю, внаслідок якої він зі своїми супутниками прибуває до Карфагена, тобто до Північної Африки. Венера просить Юпітера допомогти Енеєві утвердитися

в Італії, і той обіцяє їй це. В Карфагені Енея підбадьорює сама Венера, яка прибула до нього у вигляді мисливиці. Меркурій спонукає карфагенян люб'язно прийняти Енея. Еней з'являється до Дідони, цариці Карфагена, й та влаштовує врочистий бенкет на честь прибулих.

Пісня II присвячена Енеевим розповідям на бенкеті у Дідони про загибель Трої. Еней докладно розповідає про підступність греків, які протягом десяти років не могли взяти Трої й тоді вдалися до небувалих хитрощів з дерев'яним конем. Грецькі воїни, які вночі вийшли з нутра дерев'яного коня, спалили Трою (1—199). У пісні дуже багато драматичних епізодів. Жрець Нептуна в Трої Лаокоон, який заперечував проти того, щоб у місто впустити дерев'яного коня, й сам кинув у нього списа, загинув разом зі своїми двома синами від укусу двох змій, які виповзли з моря (199—233). Гектор, який недавно загинув, являється Енееві вві сні й просить чинити опір. І тільки коли вже горів царський палац і Пірр, Ахіллів син, по-звірячому вмертвив біля жертовника в палаці беззахисного старого Пріама, царя Трої, Еней припиняє боротьбу, та й то це тільки після того, як Венера умовила його, й після спеціального чудесного знамення. Разом зі своїми пенатами й супутниками, з дружиною Креусою й сином Асканієм (Креуса зразу ж щезає), несучи на собі старезного батька Анхіза, Еней нарешті вибирається з охопленого полум'ям міста й ховається на сусідній горі Іді.

Пісня III — продовження Енеевої розповіді про його мандрування. Еней потрапляє у Фракію, на Делос, на Крит, на Строфадські острови; але через усякі страхітливі події він ніде не міг знайти собі пристанища. Тільки на мисі Акції було влаштовано ігри на честь Аполлона, й тільки в Епірі його зворушливо зустріла Андромаха, яка тепер уже вийшла заміж за Гелена, іншого Пріамового сина. Різні обставини заважають Енееві утвердитися в Італії, хоч він і благополучно проминув Сціллу і Харібду, а також циклопів. У Сіцилії помирає Анхіз.

Пісню IV присвячено знаменитому романові Дідони і Енея. Дідона, захоплена Енеевими подвигами, хоче одружитися з ним, і в цьому їй допомагає Юнона. А Енея чекає велике майбутнє в Італії, куди його направляють самі боги, й він не може залишитись у Дідони. Коли Енейов флот відпливає від берегів Африки, Дідона, проклинаючи Енея й передвіщаючи майбутні війни Риму з Карфагеном, кидається в палаюче багаття й простромлює себе мечем, якого їй подарував Еней (1—705).

У пісні V Еней удруге прибуває в Сіцилію, де влаштовуються ігри на честь померлого Анхіза. Проте Юнона не припиняє замишляти зло проти Енея й через Іриду спонукає троянських жінок підпалити його флот; за молитвою Енея до Юпітера ця пожежка припиняється. Заснувавши в Сіцилії місто Сегесту, Еней направляється в Італію.

Пісня VI зображує прибуття Енея в Італію, його зустріч з пророчицею Сівіллою в храмі Аполлона в Кумах і одержання від неї порад щодо того, як спуститися в підземний світ, щоб узнати там від Анхіза пророцтво про своє майбутнє (1—263). З допомогою Сівілли Еней спускається в підземний світ. Цей світ у Вергілія зображено досить докладно. Їх зустрічають спочатку різні чудовиська, потім Харон, страшний перевізник через ріку Ахеронт, потім їм доводиться усипити Цербера й зустріти безліч тіней, і, до речі, тіней добре відомих їм померлих. У Тартарі, найглибшому місці підземного царства, зазнають вічних мук знамениті міфологічні грішники на зразок зарозумілих Титанів, бунтівників Алоадів, безвірника Салмоней, розпутних нахаб Тітія й Іксіона та інші. Минаючи палац Плутона, Еней і Сівілла потрапляють в Елісіум, тобто в область, де блаженно проживають собі праведники й де Еней зустрічає Анхіза, який показує йому всіх його майбутніх нащадків і дає поради щодо воєн в Італії. Після цього — повернення Енея на поверхню землі.

Друга частина «Енеїди» зображує війни Енея в Італії за своє утвердження там заради заснування майбутньої Римської держави.

У пісні VII Еней, коли він вступив у Лаціум, одержує згоду царя цієї країни Латина на одруження з його дочкою Лавінією. Проте Юнона, постійна противниця Енея, розладнує цей шлюб і підбурює проти Латина інше італійське плем'я, рутулів, з їхнім вождем Турном. Латин відходить від влади, а через підступні вчинки Юнони стається розрив між Енеєм і жителями Лаціуму, на сторону яких переходять ще 14 інших італійських племен.

У пісні VIII Турн укладає союз з Діомедом, давньогрецьким царем в Італії, а Еней — з Евандром, греком з Аркадії, що заснував місто, якому судилося стати потім Римом. Син Евандра Паллант разом з Енеєм просить допомоги в етрусків, які повстали проти свого царя Мезенція. На прохання Венери її чоловік Вулкан виготовляє для Енея блискучу зброю і щит високохудожньої роботи з картинами майбутньої історії Риму.

Пісня IX — опис війни. Рутули під керівництвом Турна вдираються в троянський табір, щоб попалити кораблі, але Юпітер перетворює ці кораблі на морських німф. Дуже важливим є епізод з двома троянськими воїнами — друзями Низом і Евріалом, які хоробро захищають вхід у троянський табір, але згодом гинуть у таборі рутулів, куди вони пішли в розвідку. Після цього Турн знову вдирається в троянський табір і після жорстокого бою повертається цілий і здоровий додому (176—502).

У пісні X — новий жорстокий бій між противниками, вже з участю Енея, який досі був в етрусків. Цей бій не може припинити навіть Юпітер. Турн чинить опір висадці Енея на берег і вбиває Палланта. Турна захищає його покровителька Юнона. Але Еней убиває Мезенція і його сина.

У пісні XI — похорон убитих троянців, нарада і сварка Латина і Турна. В результаті бойовничий Турн бере гору над Латиним, який пропонував перемир'я з троянцями. Далі виступ амазонки Каміллі на боці рутулів, який закінчується її загибеллю й відступом рутулів (445—915).

Пісню XII в основному присвячено єдинокорству Енея і Турна, яке зображується в урочистих тонах, з різними сповільненнями й відступами. Юнона перестає переслідувати Енея, від його руки гине Турн.

Вергілій не закінчив «Енеїду», в поемі немає зображення тих подій, які настали за війною троянців і рутулів: примирення й об'єднання латинян з троянцями, звідки й почалась історія Риму; одруження Енея з Лавінією; появи в них сина Іула (якого, за іншими відомостями, ототожнювали з попереднім Енеевим сином, Асканієм); появи в потомстві Іула братів Ромула і Рема, від яких ніби походять перші римські царі.

б) Історичною основою появи «Енеїди» було грандіозне зростання Римської республіки, а потім і Римської імперії, зростання, яке владно вимагало для себе як історичного, так і ідеологічного обґрунтування. Але самих лише історичних фактів у подібних випадках буває мало. Тут завжди на допомогу приходять міфологія, роль якої в тому й полягає, щоб звичайну історію перетворювати на чудо. Таким міфологічним обґрунтуванням усєї римської історії і стала та концепція, яку використав Вергілій у своїй поемі. Він не був винахідником цієї концепції, а лише певною мірою реформатором, а головне, — найталановитішим виразником її. Мотив прибуття Енея в Італію є вже в давньогрецького лірика VI ст. до н. е. Стесіхора. А давньогрецькі історики Гелланік (V ст.), Тімей (III ст.) і Діонісій Галікарнаський (I ст. до н. е.) розвинули цілу легенду про зв'язок Риму з троянськими переселенцями, які прибули в Італію з Енеем. Римські епічні письменники й історики (Невій, Енній, Катон Старший, Варрон і Тіт Лівій) також не відставали в цьому відношенні від давніх греків, і майже кожен з них віддавав данину цій легенді. Виходило так, що Римську державу заснували представники одного з найповажніших народів далекої давнини, а саме троянці, тобто фрігійці; при цьому Август, якого всиновив Юлій Цезар, походив від Іула, Енеевого сина. А що ж до Енея, то весь античний світ ніколи не сумнівався, що він був сином Анхіза й самої Венери. Так Рим обґрунтовував свою могутність. І якраз міфологія виявилась тут найдоречнішою, бо враження від грандіозної світової імперії ніяк не узгоджувалося в головах людей з низьким і, так би мовити, «провінційним» походженням Риму.

Звідси випливає і весь ідейний зміст «Енеїди». Вергілій хотів у найурочистішій формі прославити імперію Августа; і Август і справді виходить у нього наступником стародавніх римських царів, а його праматір'ю є Венера. В «Енеїді» (VI) Анхіз пока-

зує Енеєві, який прийшов до нього в підземний світ, усіх славних нащадків, які управлятимуть Римом, царів і громадсько-політичних діячів. І закінчує він свою мову словами, в яких протиставляє давньогрецькому мистецтву й науці чисто римське мистецтво — воєнне, політичне і юридичне (847—854):

Інші майстерніш за тебе литимуть статуї з міді,
З мармуру теж, я гадаю, різьбитимуть лица 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 ширих підданців і вкрай довойовувать гордых.

Ці слова, як і багато що інше у Вергілія, свідчать про те, що «Енеїда» є не просто похвалою Августові й обґрунтуванням його імперії, а й твором патріотичним і глибоко національним. Звичайно, ніякого патріотизму не буває без будь-якої соціально-політичної ідеології; й цією ідеологією в даному випадку є прославлення імперії Августа. Проте це прославлення подається в «Енеїді» в настільки узагальненому вигляді, що стосується вже всієї римської історії й усього римського народу. На думку Вергілія, Август є лише найяскравішим представником і виразником усього римського народу.

Зауважимо, що з формального погляду ідея троянського походження Риму повністю суперечить італійській ідеї. За однією версією, римські царі походять від Енея й, отже, від Венери, а за іншою версією, вони — від Марса і Реї Сильвії. Додамо до цього, що в самій «Енеїді» чисто італійський патріотизм зображено досить виразно. Силу, могутність, хоробрість, загартованість у боях і відданість батьківщині в італійців різко протиставлено в передсмертній промові Нумана фрігійській зніженості та схильності до естетичних задовольень, млявості й лінощів. Та й сам Юпітер і в пісні I і в пісні XII має намір створити Римську державу на основі змішання італійців і троянців, але з явною перевагою італійців, бо ні моралі та звичаїв, ні мови, ні назви троянців римський народ не сприйме, а сприйме, за словами Юпітера, тільки їхню кров. (Грубість і загартованість італійців вдало демонструється, наприклад, тим, що італізований грек Евандр укладає Енея спати на сухому листі й ведмедячій шкурі). Отже, в остаточному вигляді ідеологія Вергілія виводить римських царів також від Марса і Реї Сильвії, але розуміє цю останню вже як Енеєвого нащадка, а не як споконвічну італійку (слідом за Невієм і Еннієм, які робили Рею Сильвію навіть не далеким нащадком Енея, а прямо його дочкою). Цим самим Вергілій хоче об'єднати здорову, міцну, але грубу італійську народність на чолі з Марсом з благородним, витонченим і культурним троянським світом на чолі з Венерою.

в) Художня дійсність Вергілієвої «Енеїди» відзначається чисто римськими й навіть підкреслено римськими

рисами. Римська поезія відзначається стилем монументальності в поєднанні з величезною деталізацією, яка доходить до натуралізму. Проте і того й іншого було досить в античній літературі й до Вергілія. Риси монументальності є в Гомера, Есхіла й Софокла, у римських епіків і в Лукреція, та й афективну психологію представлено в них достатньо. Але в Римі й особливо у Вергілія ці риси художнього стилю доведено до такого розвитку, який переводить їх у нову якість. Монументальність доведено до зображення світової Римської держави, а індивідуалізм втілено тут у надто зрілу й навіть перезрілу психологію, яка змальовує не тільки титанічні подвиги, а й вагання та невпевненість, які доходять до глибоких конфліктів, напруження пристрастей і передчуття катастроф. Цей складний елліністично-римський стиль Вергілія можна спостерігати як на художній дійсності його поем, включаючи речі, людей, богів і долю, так і на формі зображення цієї дійсності, включаючи епос, лірику, драму й ораторське мистецтво в їхньому неймовірному переплетенні.

г) Укажемо на зображення речей у Вергілія. Ці речі показано розкішними, такими, щоб вони могли справити глибоке враження. Так, у пісні XII зображується, як перед двобоєм Енея і Турна цар Латин їде в чотирикінній колісниці і його чоло оточено дванадцятьма золотими променями. Турн прибуває парою білих коней і потрясає двома широкими списами. Еней виблискує зоряним щитом і небесною зброєю.

Про роботу Вулкана в Гомера є тільки згадка про молот з ковадлом, кліщі, міхи й одяг робітника й говориться про широку спину, могутні груди й м'язисті руки Гефеста. А в Вергілія зображено грандіозну й страшну підземну фабрику, яка вражає своїм гримінням і блискотінням та всякими космічними витворами на зразок громів, перунів, хмар, дощів, вітрів та іншої всячини. На щиті Ахілла у Гомера картини з подіями астрономічного й побутового характеру, а на щиті Енея у Вергілія (VIII, 617—731) зображено всю грандіозну історію Риму і її найбільших діячів та показано світову могутність держави, причому все це виблискує й світиться, а про Енееве озброєння сказано, що від нього, наче від сонця, може зайнятися й сиза дощова хмара. Монументальність і барвистість зображення тут видно зразу.

Природа у Вергілія також має риси римської поезії. Тут до грандіозності часто домішується дуже велика деталізація, супроводжувана докладним аналізом різноманітних психологічних переживань. Варто прочитати хоч би зображення бурі на морі в пісні I (50—156).

На протилежність цьому, в пісні IV (522—527) зображено мирну тишу нічної пори, й також з різними деталями.

Евандр, ідучи з Енеем біля того місця, де має бути майбутній Рим, показує своєму супутникові на гаї, ріки й худобу; вза-

галі малюється мирна ідилічна обстановка (VIII). Особливу увагу звертає на себе ідилічна природа Елісіуму в підземному світі (VI, 640—665). Тут ефір і поля огортає пурпурне світло. Як не там, то там на траві лежать люди й бенкетують. У лісі — пахучі лаври. Тут є своє сонце й свої зорі. Багато хто проводить час в іграх і змаганнях на лоні природи. На луках пасуться коні. Проте похмурим жахом віє від образу печери Сівілли (VI), а також від брудної й бурхливої підземної ріки Ахеронту й оточеного вогняною рікою підземного міста в Тартарі з потрібною стіною, адамантовими стовпами й залізною баштою до самого неба (VI, 558—568). Подібного роду картини майже скрізь дано в контексті зображення могутніх героїв, засновників Риму.

д) Люди в їхніх стосунках з богами — цей головний предмет художньої дійсності у Гомера — у Вергілія завжди зображені в становищі, сповненому драматизму. Еней не дарма тут часто називають «благочестивим» або «батьком». Він цілком перебуває в руках богів і творить не свою волю, а волю неминучої долі. У Гомера боги також постійно впливають на життя людей. Але це не заважає гомерівським героям приймати власні рішення, які часто збігаються з волею богів, а часто й суперечать їм. А в Вергілія все лежить ниць перед богами; а складна психологія героїв, якщо поет зображує її, завжди в розладі з богами. Історичні картини Риму на щиті, який виготовив Вулкан, дають Енеєві задоволення, але, за Вергілієм, самих подій він не знає (VIII, 730). Еней іде з Трої в напрямі, де йому нічого не відоме. Він потрапляє до Дідони, не маючи ніякіснького наміру зустрітися з карфагенською царицею. Він прибуває в Італію — невідомо для чого. Тільки вже Анхіз у підземному світі розповідає йому про його роль, але й ця роль зовсім не робить його щасливим. Йому хотілося залишитися в Трої; а коли він потрапив до Дідони, його закортіло залишитися у неї; коли він опинився в Латина, йому забаглося залишитися в нього й одружитися з Лавінією. Проте самою долею наперед визначено, щоб він став засновником Риму, і йому залишається тільки запитувати оракулів, молитися й робити жертвоприношення. Еней проти власної волі підкоряється богам і долі. Поет разом з тим показує, наскільки в його час було втрачено просту й безпосередню релігійну віру. Він силоміць на кожному кроці змушує свого читача визнавати цю віру й бачити її ідеальні зразки.

Дідона, інший головний герой «Енеїди», при всій своїй протилежності Енеєві, також повторює релігійну концепцію Вергілія. Це владна й сильна жінка, яка почуває свій обов'язок перед покійним чоловіком; її засліпила героїчна Енеєва доля, вона почуває глибоку любов до нього, так що вже тільки через це її душа роздирається внутрішнім і до того ж дуже жорстоким конфліктом. Такого внутрішнього конфлікту антична література не знала до Евріпіда й Аполлонія Родоського. Але Вергілій ще

дужче поглибив і загострив цей конфлікт. Коли Еней покидає Дідону, вона, сповнена любові до нього й разом з тим проклинаючи його, кидається в вогонь і простромлює себе мечем. Вергілій співчуває переживанням Дідони, але ніби хоче сказати, що ось до чого призводить непокора богам.

Турн — ще одне підтвердження релігійно-психологічної концепції Вергілія. Як вождь і воїн і навіть як оратор він відзначається невгамовним характером. Йому роковано знищити троянців, які прийшли в Італію. Він кохає Лавінію й вступає за неї в війну. Отже, його особисті почуття збігаються з призначенням долі. Він викликає до себе постійну симпатію. Та от ми читаємо про те, що Турн не хоче боротися з троянцями й що на нього впливає фурія Аллекто (VII, 419—470). Ця фурія з'являється до Турна у вигляді старої пророчиці, але скоро розкриває своє обличчя. Грізно крикнувши, вона кидає в Турна смолоскип і простромлює йому груди світочем, який дихає чорним полум'ям. Того охопив страшенний жах, він обливається потом, кидається на своїй постелі, шукає меч і все дужче шаленіє в войовничому запалі. Навіть герої, віддані божествам і долі, все одно зазнають з їхнього боку насильства.

Природна душевна м'якість змусила Вергілія знайти симпатичні риси й в іншого ворога троянців, старого Латина. Однаково м'яко й людяно ставиться Вергілій до обох протиборствуючих сторін. Він з великою скорботою маює смерть Пріама від руки хлопчика Пірра. Позитивних і негативних героїв (Мезенцій, Сінон, Дранк) представлено і з грецької й з італійської сторони, й усі вони творять волю долі. Богів у Вергілія зображено трохи спокійнішими. Римська дисципліна вимагала, щоб Юпітер був не таким безвладним і невпевненим, як у Гомера. В «Енеїді» він є єдиним розпорядником людських доль, а всі інші боги не можуть ривнитися з ним у цьому відношенні. В пісні I Венера звертається до Юпітера як до абсолютного володаря, а він урочисто заявляє їй: «Мої незмінні рішення» (260). Справді, картину майбутньої долі Риму й зіткнення цілих народів, яку він змальовує, він визначив наперед до найменших подробиць. Венера звертається до нього зі словами (X, 17 і далі): «О, віковична сило й людей і подій, батьку мій! Крім тебе, кого нам ще бламати?» Всемогутнім володарем, але разом з тим благородним і милостивим він виявляється в розмові навіть з постійною бунтівницею Юноною, яка не насмілюється нічого заперечити йому (XII). На противагу м'якшій і миролюбнішій Венері, Юнону зображено неспокійною, злою. Досить лише прочитати про те, як Юпітер намагається примирити Венеру і Юнону (X), щоб переконатися, що у Венери порівняно лагідний характер. Демонічною, по-звірячому безпощадною є Обмова, яка сіє розбрат серед людей і не розрізняє добра й зла (IV). В бездоганному вигляді зображено Аполлона, Меркурія, Марса і Нептуна. Головні божества у Вергілія зображено більш або

менш піднесено, на порушення традиційного політеїзму. Крім того, вони в «Енеїді» (на противагу гомерівським) досить дисципліновані й нічого не роблять на свій страх і ризик. Усім керує Юпітер, і всіх богів розділено, так би мовити, на певного роду суспільні стани. У кожного своя функція і своя спеціальність. Їм властива чисто римська субординація, й, наприклад, Нептун, бог моря, обурюється тим, що не він, а якесь там дрібне божество Еол має вгамовувати вітри.

Втручання богів, демонів і померлих у життя живих людей не тільки наповнює собою всю «Енеїду», а й майже завжди відзначається надзвичайно драматичним, насильницьким характером. Крім того, всі ці явлення богів, пророцтва і знамення майже завжди мають в «Енеїді» не якийсь там вузькопобутовий або хоч би просто воєнний характер, вони завжди історичні в розумінні сприяння основній меті всієї «Енеїди» — зобразити прийдешню могутність Риму. Боги, коли вони вступають у битву під час пожежі Трої, поводяться буйно. Серед вогню й диму, серед хаосу каміння і розвалищ будівель Нептун стрясає стіни міста й усе місто до самісіньких підвалин. Юнона, підперезавшись поясом з мечем, зайняла Скейські ворота й люто кричить, закликаючи греків. Афіна Паллада, осяяна німбом і страхаючи всіх своєю Горгоною, бундючно сидить на фортечних стінах Трої. Сам Юпітер спонукував військо (II, 608—618). Під час пожежі Трої Енеєві явився вві сні привид Гектора, якого незадовго перед тим убив Ахілл. Гектор, після того як над ним поглумився Ахілл, не тільки засмучений, він аж чорний від пилуки, закряканий, його попухлі ноги спутані ремінням, у бороді повно бруду, а чуб позлипався від крові, на ньому зяють рани. Тяжко стогнучи, він велить Енеєві виходити з Трої й доручає йому святині цього міста (II, 270—297).

Коли Еней з'являється у Фракії й хоче заради жертвоприношення вирвати з землі рослину, він бачить на її стовбурах чорну кров і чує скорботний голос із глибини пагорба. То була кров Полідора (Пріамового сина), якого вбив фракійський цар Поліместор (III, 19—48).

Лиха доля проти одруження Енея з Дідоною, і от, коли Дідона приносить жертви, чорніє священна вода, принесене вино перетворюється на кров, із храму її померлого чоловіка чується його голос, на баштах стогне одинокий пугач. У Гомера Зевс посилає Гермеса до Кірки з повелінням відпустити Одиссея, й та відпускає його, лише трохи побурчавши. У Вергілія Юпітер також посилає Меркурія до Енея нагадати йому, що пора від'їжджати (IV). Після цього розігрується трагічна історія з Дідоною. А коли Еней, сівши на корабель, мирно заснув, Меркурій являється йому вві сні вдруге. Меркурій квапить Енея й говорить йому про можливі підступи Дідони (IV, 553—569).

У Гомера Одиссей спускається в Аїд, щоб узнати свою долю. У Вергілія Еней спускається в Аїд, щоб узнати долю

тисячолітнього Риму. В розмові з Енеєм Сівілли представлено зовсім несамовитою (VI, 33—102).

У мирнішому вигляді являється Енеєві Тіберин, бог річки Тібру, серед заростей тополі, покритий блакитним серпанком, з очеретом на голові, але віщає він знову про створення нового царства (VIII, 31—65).

На Криті Енеєві являються пенати й оголошують, що саме Італія є прадавньою батьківщиною троянців і що саме туди йому й треба направитися, щоб відновити троянську могутність (III). Венера подає Енеєві знамення про війну й знов-таки — серед грізних явищ (VIII, 524—529).

Особливо часто боги втручаються у справи людей у піснях IX—XII, де описується війна; Вергілій скрізь хоче зобразити щось чудесне або незвичайне. Якщо Гомер усе надприродне хоче зробити цілком природним, звичайним, то у Вергілія це якраз навпаки. У Гомера Афіна Паллада, щоб приховати Одисея від феаків, огортає його густою хмарою, але це відбувається ввечері («Одіссея», VII). А у Вергілія хмара огортає Енея й Агата серед білого дня, так що чудесність цього явища тільки підкреслюється. Коли Вергілій зображує людей поза всякою міфологією, вони й у цьому випадку відзначаються в нього підвищеною пристрасністю, яка часто доходить до вагань і невпевненості, до нерозв'язних конфліктів. Кохання Дідони і Енея загоряється в печері, де вони ховаються від страшної бурі й несподівано виниклих гірських потоків (IV). Еней сповнений вагань. При будь-якому утрудненні він молиться богам, приносить жертви й запитує оракулів. У вирішальну хвилину перемоги над Турном, коли цей останній зворушливими словами благає в нього пощади, він вагається, вбивати його чи залишити живим; і тільки пояс Палланта з бляхами, який він помітив на Турні, змусив його покінчити зі своїм противником (XII, 931—959).

Головними дійовими героями «Енеїди» є, строго кажучи, Юнона і Венера. Але й вони раз за разом змінюють рішення, вагаються, а їхня ворожнеча позбавлена принциповості й часто робиться дріб'язковою.

Зворушливою є нещасна Креуса, Енеєва зникла дружина, яка й після того як пішла з життя, все ще піклується й за самого Енея і за їхнього хлопчика Асканія (II, 772—789). Зворушлива й Андромаха, яка також пережила нескінченні лиха й усе ще тужить за своїм Гектором, навіть після того як вийшла заміж за Гелена (III). Бере за серце прохання Палінура, щоб його поховали, бо він же залишається непохованим у чужій країні (VI). У матері Евріала, коли вона взнала про смерть свого сина, холонуть ноги, випадають спиці й пряжа з рук; від нестями, з розпатланими косами, вона тікає до військ і стогоном та голосінням наповнює все небо (IX, 475—499). Евандр майже знепритомнілий падає на тіло свого загиблого сина Пал-

ланта й також тяжко стогне та голосить — тяжко й безпорадно (XI). На протилежність цьому, піднесеними, простими рисами зображено троянців Низа і Евріала, двох відданих один одному воїнів; вони гинуть внаслідок взаємної відданості (IX, 168—458).

Вдається до самогубства не тільки Дідона, а й Латинова дружина, Амата, приголомшена поразкою своїх земляків (XII).

Не обминув Вергілій і простого життя звичайних трудівників, яке він, очевидно, також добре знав (VIII, 407—415).

е) Ж а н р и в «Енеїді» досить різноманітні, і це й було нормою для елліністично-римської поезії. Насамперед це, звичайно, епос, тобто героїчна поема, джерелами для якої була творчість Гомера, а також римських поетів Невія й Еннія та римських анналістів. У Гомера Вергілій запозичує дуже багато окремих слів, виразів і цілих епізодів, надаючи своїм творам, замість гомерівської простоти, величезної психологічної складності й нервозності.

Епічний жанр проявляється у Вергілія й у вигляді великої кількості епілїв, і в цьому не можна не бачити деякого впливу неотериків. Майже кожна пісня «Енеїди» являє собою закінчений епілій. Але й тут соціально-політична ідеологія раз і назавжди відділила творчість Вергілія від безтурботних малих форм у неотериків, які часто писали в стилі мистецтва для мистецтва.

Яскраво представлено у Вергілія і лірику, зразки якої видно в плачах Евандра і Евріалової матері. Але що особливо різко відрізняє епос Вергілія від усіх інших епосів, — це постійний, гострий д р а м а т и з м, трагічний пафос якого іноді досягає ступеня трагедії.

Щодо прозаїчних джерел, то безсумнівним в «Енеїді» є вплив стоїцизму (стоїчна покора Енея невідворотній долі). «Енеїду» переповнено риторикою (маса промов, багато які з них складено досить уміло, вони потребують спеціального аналізу). Не цурався Вергілій, як ми бачили, й описів, які в нього також досить далекі від спокійного, зрівноваженого епосу й пересипані драматичними й риторичними елементами. Ці описи стосуються і природи, і зовнішності людини та її поведінки, і її зброї, і дуже багатьох битв. Риторика, як і взагалі різноманітна елліністична вченість Вергілія, свідчить про те, що поет вивчив дуже багато прозаїчних матеріалів. У Грецію він їздив також заради того, щоб вивчити різні матеріали для своєї поеми. Всі зазначені жанри у Вергілія подано зовсім не в ізольованому вигляді, — це цілісний і неповторний художній стиль, який часто лише за формою епічний, а що ж до його суті, то не можна навіть і сказати, який із цих зазначених жанрів переважає в такій, наприклад, картині, як узяття Трої, в такому, наприклад, романі, як у Дідони і Енея, або в такому, наприклад, поєдинку, як між Енеем і Турном. *Це елліністично-рим-*

ська строкатість, супроводжувана до того ж іще й типово елістичною вченістю.

є) Художній стиль «Енеїди», який впливає з цього розмаїття жанрів, також надзвичайно далекий від простоти класики й сповнений дуже багатьох, а до того ж і суперечливих елементів, які справляють на читача незабутнє враження.

Уся своєрідність художнього стилю Вергілія полягає в тому, що в нього міфологізм не можна відрізнити від історизму. Історією у Вергілія наповнено рішуче все. Походження Риму, його зростаюча могутність і виниклий зрештою принципат — це ті ідеї, яким підпорядковано майже всякий художній прийом у нього, навіть такий, наприклад, як опис або промова.

Проте цей історизм не треба розуміти як тільки об'єктивну ідеологію або як тільки об'єктивну картину історії Риму. Всі ці прийоми об'єктивного зображення Вергілій глибоко й пристрасно пережив; його емоції часто досягають стану захоплення. Через це психологізм, і до того ж психологізм приголомшливого характеру, також є одним із найістотніших принципів художнього стилю поеми.

Побудова художніх образів в «Енеїді» відзначається великою раціональною й організаційною могутністю, якої тут і не могло не бути, оскільки вся поема — це прославляння могутньої світової імперії. В психологізмі Вергілія немає нічого хисткого, неврівноваженого. Всі історичні характери (Сівілла, Дідона) складно психологічні, але вони сильні за своєю організованістю й логічною послідовністю у вчинках. На цьому будується у Вергілія і вся позитивна ідеологічна сторона його художнього стилю. Цей стиль переслідує чисто виховну мету, оскільки й усю поему написано саме для проповідування давніх аскетичних ідеалів, для реставрації суворої старовини в цей розпущений, знаменнями та оракулами, з її суспільною й особистою мораллю. Вергілій у своїй поетиці — один з найбільших античних моралістів. Його моралізм сповнений найщирішого й найзадушевнішого осуду війни, а також непідробної любові до простого й мирного сільського життя. У Вергілія рішуче всі герої не тільки страждають од війни, а й гинуть від неї, крім хіба що тільки Енея. Проте й Еней дає настанову своєму синові (XII, 435 і далі): «Доблесті, сину, і праці невтомної вчися у мене, Щастя ж — у інших людей».

Анхіз повчає Енея (VI, 832—835), щоб він жив з усіма в мирі, й радить йому, щоб він першим випустив меч з рук.

Не тільки Турн просить в Енея пощади, а й Дранк ось із такими словами звертається до Турна (XI, 362—367): «В битві рятунку немає, і всі ми жадаємо миру, Турне, від тебе...»

Людиною м'якої душі, сердечних і мирних настроїв Вергілій є, таким чином, не тільки в «Буколіках» і «Георгіках», а й в «Енеїді», й саме тут, мабуть, найбільше.

Один з неправильних поглядів на художній стиль «Енеїди» полягає в тому, ніби ця поема є твором надуманим і фантастичним, далеким від життя, переповненим міфологією, в яку поет і сам не вірить. Через це художній стиль «Енеїди» ніби протилежний усякому реалізмові. Але реалізм — це історичне поняття, й античний реалізм, як і будь-який реалізм взагалі, досить своєрідний. В очах будівників і сучасників висхідної Римської імперії художній стиль «Енеїди», безперечно, реалістичний. Чи вірив Вергілій у свою міфологію? Зрозуміло, про яку-небудь наївну й буквальну міфологічну віру в той вік високої цивілізації не може бути й мови. Проте це не означає, що міфологія у Вергілія є суцільною фантастикою. Міфологія вводитьсь в цій поемі тільки заради узагальнень і обгрунтування римської історії. За Вергілієм, Римська імперія виникла внаслідок непорушних законів історії. Всю цю непорушність він виразив за допомогою вторгнення міфічних сил в історію, через те що обгрунтувати її, цю непорушність, яким-небудь іншим шляхом античний світ взагалі не міг. Таким чином, художній стиль «Енеїди» — це справжнісінький реалізм періоду піднесення Римської імперії.

До цього необхідно додати ще й те, що боги і демони у Вергілія кінець кінцем і самі залежать від долі (слова Юпітера в пісні X, 104—115).

Нарешті, всі оті страхітні видіння й істерія, яких так багато в «Енеїді», також являють собою відображення кривавої й нелюдської дійсності останнього століття Римської республіки з його проскрипціями, масовим знищуванням ні в чому не винних громадян та безпринципною боротьбою політичних і військових вождів.

Можна було б навести немало текстів з римської історіографії, які змальовують останнє століття Римської республіки в ще нервозніших і страхітливіших тонах, аніж це ми знаходимо в «Енеїді».

У тому самому розумінні необхідно говорити й про народність «Енеїди». Народність — це поняття також історичне. В тому строго визначеному і обмеженому розумінні, в якому можна говорити про реалізм «Енеїди», треба говорити й про її народність. «Енеїда» — твір античного класицизму, складного, вченого й перевантаженого психологічною деталізацією. Але цей класицизм є відображенням такого самого складного й заплутаного періоду античної історії.

«Енеїду» ніяк не можна ставити на одну площину з поемами так званого «псевдокласицизму» нової літератури.

Нарешті, в повній відповідності зі всіма відзначеними рисами художнього стилю «Енеїди» перебувають і його зовнішні ознаки.

Стиль «Енеїди» відзначається стисло-напруженим характером, який помітно майже в кожному рядку поеми: то це сам художній образ, запальний і стриманий водночас, то це

який-небудь короткий, але гострий і влучний словесний вираз. Багато виразів подібного роду стали приказками вже в перші століття після появи поеми, ввійшли в світову літературу й як такі залишаються в літературному вжитку й досі. Або ж міцний художньо виразний вірш поеми з метою змісту віртуозно використовує довготи там, де слід би було чекати короткого складу, або в кінці вірша стоїть односкладове слово й тим різко підкреслює його; трапляються й численні алітерації та словесний звукопис, уявлення про який мають лише ті, хто читав «Енеїду» в оригіналі. Така напруженість і максимальна стислість, лапідарність стилістичних прийомів характерні для «Енеїди».

5. Історичне значення Вергілія. Незважаючи на наявність різного роду критиків і огудників Вергілія, можна сказати, що в історії світової літератури шлях Вергілія був неначе його тріумфальною ходою. Проперцій ще за життя Вергілія сказав:

Гетьте, дайте дорогу, ви, римські письменники й грецькі,
Більше щось і за саму «Іліаду» росте.

Уже в стародавній літературі повно свідчень про палке захоплення Вергілієм. Його наслідують епічні поети (наприклад, Сілій Італік і Валерій Флакк), Овідій у своїх «Героїнях», драматург Сенека та історики Тіт Лівій і Тацит. У найпізніший час народився цілий жанр у літературі, представники якого склали вірші на будь-які теми з окремих виразів і частин віршів Вергілія. Цього прийому не уникли навіть трагіки, навіть християнські письменники, коли вони готували свої релігійні твори. Уже в роки правління Августа творчість Вергілія стала предметом вивчення в школах, а відомий теоретик ораторського мистецтва Квінтіліан хвалив звичай починати читання поетів з Гомера і Вергілія. Вергілій рано став популярним і серед широких мас населення Римської імперії. Окремі вірші Вергілія досить часто можна було знаходити написаними на домашніх предметах, на стінах, на творах мистецтва та на вивісках. Ними користувались і як епіграфами, і як епітафіями. На теми його творів розписували стіни всередині будівель. На вірші Вергілія навіть ворожили, приймаючи його твори за якісь священні книги. А деякі римські імператори аргументували свою владу посланнями на різні вірші Вергілія. Його твори перекладали й давньогрецькою мовою. Не бракувало й наукових коментарів на твори Вергілія (такими є, наприклад, величезні коментарі Доната і Сервія).

З настанням християнства Вергілій анітрохи не втратив свого значення, а скоріше навіть став ще популярнішим. Еклогу IV з її пророцтвом про настання нового світу в зв'язку з народженням якогось чудесного немовляти в середні віки розуміли як пророцтво про пришествя Христа. Вергілія багато разів трактували і як чародія, і як охоронця міст і цілих народів, він входить у коло лицарських оповідань і придворної поезії. Данте говорить про себе в «Божественній комедії», що його наставляв

Вергілій, коли він подорожував по Пеклу й Чистилищу. Казкові легенди про Вергілія особливо розцвітають протягом XII—XV ст.

З настанням нового часу образ пророка й чародія Вергілія починає відходити в минуле, але зате Вергілій як поет стає предметом постійного наслідування в найбільших представників епосу (Аріосто, Т. Тассо, Камюенс, Мільтон). Найбільший французький філолог XVI ст. Скалігер і найвидатніший володар дум у Європі XVIII ст. Вольтер ставили Вергілія, безумовно, вище за Гомера. І тільки з Лессінга починається критичне ставлення до Вергілія, яке надалі посилюється. Російські революційні демократи Белінський, Чернишевський і Добролюбов розцінювали Вергілія як поета, позбавленого гомерівської природності, як поета занадто штучного й у цьому розумінні ненародного. Таке розвінчання Вергілія, проте, не означало повного заперечування його, а, навпаки, тільки ставило оцінку Вергілія на правильний історичний шлях.

Радянська оцінка Вергілія — також суворо історична. Не може бути ніякого абстрактного порівнювання Вергілія з Гомером, оскільки кожен з них великий у різному розумінні, для різних віків і з різних поглядів. Тільки така історична оцінка й самих їхніх творів і світової ролі цих творів може відкинути всі ті односторонні розуміння, які були в минулому, й створити правильне уявлення про них для нашого часу.

ХІІ. ГОРАЦІЙ

1. Біографія. Молодшим сучасником Вергілія був Квінт Горацій Флакк, видатний поет епохи Августа. Горацій народився в 65 р. до н. е. в Венузії, на півдні Італії. Його батько був вільновідпущеником, володів невеликим маєтком. Він дав своєму синові добру освіту. Спочатку Горацій навчався в Римі в школі, де вивчав Гомера й стародавніх римських поетів, а потім поїхав в Афіни. Там він займався давньогрецькою поезією й філософією — «істину-правду шукав».

Інтерес до питань етики, властивий сучасникам Горація, посилювався у римлян ще з часів Цицерона. Філософію вони розуміли як науку про мораль. Проте й у цих питаннях Горацій не дотримувався строго визначеної філософської школи. Для нього характерне строкате, непослідовне поєднання поглядів і вимог різноманітних філософських систем. В епоху Августа еkleктизм був поширеним, існувала навіть еkleктична школа Секстія з Олександрії. Останні роки республіки й роки принципату, який уже утверджувався, коли освічені верстви римського суспільства розуміли епікурейську етику як заклик до необмеженої насолоди, сприяли появі у Горація поглядів, близьких до епікуреїзму, від яких він і до самого кінця не відмовляється. До цього долучився й безсумнівний вплив на нього поеми Лукреція «Про

природу речей», сліди якого можна знайти в сатирі I, 5, в оді I, 4, посланні I, 12 та ін. Разом з тим у нього згодом народжуються симпатії й до стоїцизму. Це вчення також мало успіх. У ньому відображався ідеал мудреця, в якому сучасники Горація, що ідеалізували минуле, бачили стародавнього римлянина з притаманними йому чеснотами: любов'ю до батьківщини, благочестям і мужністю.

Коли після вбивства Цезаря в Афіни прибув Брут, Горацій примкнув до нього й одержав звання військового трибуна. З поразкою Брута біля Філіпп (42 р. до н. е.) й розгромом республіканської партії закінчився й період юнацьких захоплень Горація: загинули мрії про римську свободу, попереду було нове життя. «З підрізнаними крилами» повернувся він у Рим внаслідок амністії. Маєток було конфісковано, засобів до існування не було, й колишній начальник легіону вступив у колегію квесторських переписувачів, обов'язком яких було переписувати закони, протоколи та інші державні документи. На цей час (30 роки до н. е.) припадає початок його літературної діяльності. «Відважна бідність», як він сам заявляє, спонукала його писати вірші. Свої перші вірші Горацій називає «Еподи»¹. Водночас він узявся писати й сатири.

Ці перші літературні спроби Горація привернули до нього увагу Вергілія, який побачив у ньому талановитого поета. Вергілій познайомив його з Меценатом, який, здійснюючи політику Августа, спрямовував творчість поетів.

Вступ Горація в літературний гурток Мецената змінив його життєвий шлях. Він став близьким до свого високого покровителя, який подарував йому Сабінський маєток.

У тяжких випробуваннях громадянської війни з Горація не вийшло бійця. Ці випробування спонукали його відійти від політичної боротьби. Горацієві, як і багатьом його сучасникам, імпонували ті заходи, яких Август вживав у зв'язку зі встановленням внутрішнього миру й якими він пишався, коли перелічував свої заслуги як заслуги державного діяча.

Поступово Горацій стає «Августовим співцем», як назвав його Пушкін. Але інколи йому було тяжко усвідомлювати свою залежність від можновладців, і він, як свідчить його біограф Светоній, навіть відмовився від почесної для нього пропозиції посади секретаря при Августі. Светоній наводить Августового листа, в якому імператор скаржиться на те, що Горацій гребує дружбою з ним: «Чи, може, ти боїшся, що твоя дружба зі мною накличе на тебе ганьбу в потомстві?» (Горацій у відповідь пише послання I книги II).

Більшу частину свого життя Горацій провів у Сабінському маєтку. Помер він у 8 р. до н. е., залишивши порівняно невелику книгу віршів, які принесли йому безсмертну славу.

¹ *Епод* (грец. *epodos*) — частина ліричного вірша; двовірш, у якому другий вірш коротший за перший; закінчення пісні, приспів.

Уся літературна спадщина Горація складається із збірки еподів, двох збірок сатир, чотирьох книг од, ювілейного гімну і двох книг послань.

2. «Еподи» Горацій видав у 31—30 рр. до н. е. Він, як і Архілох (давньогрецький поет VII ст. до н. е.), здебільшого писав ямбами. Пізніше, в поетичних листах I книги (в 19 листі), Горацій заявляє, що він наслідував Архілоха, але все-таки старався не в усьому бути залежним від давньогрецького попередника: «В Архілоха лиш палкість і розмір Брав я, не теми його, не слова, що цькували Лікамба».

Збірка еподів складається з 17 віршів, написаних на близькі поетові теми з сучасної йому дійсності. Зміст еподів відзначається розмаїттям, але серед них можна виділити групу віршів політичного спрямування.

Епод 1 було написано пізніше за інші, але він займає в збірці перше місце, як присвята Меценатові й як вираження поетового ставлення до вельможі, в якому він бачив свого захисника і покровителя.

Незабутні мріяння, які відроджують «золотий вік», відображено в еподі 16. Ці мріяння заводять Горація на далекі острови «блажених», куди він закликає римських громадян і де можна забути про сварки, які гублять Рим. Поета жахає страшна перспектива загибелі Римської держави від рук варварів, які не пощадять навіть стародавніх святинь. До цього призведуть безперервні громадянські війни, які спричинюють у поета почуття розгубленості. Про ці війни він пристрасно пише в еподі 7. Поведінку озвірілих людей, які заливають землю кров'ю, не можна порівняти навіть з дикою люттю левів і вовків.

В еподі 9, який прославляє битву біля Акцію, поет називає Октавіана Цезарем, співчуває йому в труднощах і робить випад проти переможеного Антонія, якого підкорила собі цариця Клеопатра й заради якої він забув за свій обов'язок. Роки тяжких випробувань і страх перед майбутнім змусили Горація поіншому оцінити політичну обстановку. Він бачить в особі Октавіана державного діяча, який здатний створити в країні спокій.

Є еподи, в яких виражено ставлення Горація до його літературних противників і які свідчать про його участь у літературній боротьбі ще на початку творчого шляху. Їх написано в різних тонах. В еподі 6, наприклад, Горацій, не називаючи свого противника, говорить, що готовий захищатись від укусів собаки. Називаючи себе «другом пастухів», він, можливо, має на увазі Вергілія, якщо зважити, що його «Буколіки» з'явилися в 39 р. до н. е., а свої еподи Горацій писав по 30 р. до н. е., коли він був Вергілієві другом і входив до гуртка Мецената. В еподі 10 противником Горація є Мевій, який гудив і Вергілія. Поет шле своєму літературному ворогові прокляття й побажання загибелі від аварії корабля. Цей епод є пародією на звичайні вірші з



побажанням щасливої дороги людині, яка відправляється в небезпечну подорож.

В інших віршах Горацій торкається деяких явищ суспільного життя. Еподами 5 і 17 він відгукується на постанови про заборону чаклунства. Різко нападає він на огидну чаклунку Канідію. Не обминає він і морального падіння жінок (еподи 8 і 12), критикує зарозумілість вискокчи з рабів, який зайняв становище військового трибуна (епод 4). Ці еподи мають соціальне спрямування.

Прославланню сільського життя на лоні природи — свій улюбленій темі — Горацій присвячує епод 2. В цьому вірші він використовує пародію. Серйозність викладу всіх принад села контрастує з несподіваною кінцівкою — все це лише облудні висловлювання жадібного лихваря Альфія.

Зазначені ямбічні вірші за своїм змістом близькі до сатир. У них Горацій нерідко вдається до прийому, характерного для його сатир, — думки автора висловлюють особи, які беруть участь у діалозі або монологі.

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.

3. «Сатири». Горацій випустив дві книги сатир — першу близько 35—34 рр. і другу — близько 30 р. до н. е. Найраніші твори Горація — сатири першої книги. Їх було написано не для опублікування. Лише близько 35 р. до н. е. Горацій об'єднав 10 віршів в одну книгу, присвятивши її Меценатові. Ім'я Мецената є в першому вірші, виступає він у середині книги — в 6-й

сатири, а остання сатира відіграє роль епілогу, де знову згадано Мецената в оточенні достойних його людей. Повсякденні явища, непомітні факти служать матеріалом для бесід автора з читачем. Недарма ж він каже, що ці бесіди «повзають на землі» (Посл. II, 1, 250). Бесіда неминуче передбачає діалог.

На кінець республіки почали виступати стоїчні проповідники, які дотепно говорили в формі діатриб про пороки свого часу. Діатриба — це обговорення в легкому, розмовному тоні однієї філософської, здебільшого етичної, тези. Анекдоти, цитати, порівняння, антитези — найчастіше вживані прийоми діатриби. Діалог ведеться з уявним противником. Гра запитань і відповідей, позірنا безплановість, відхилення, вставки — все це робить діатрибу схожою на імпровізацію. Елементи діатриби проникають і в сатиру, проза тут перемішується з поезією. Як своєрідний, оригінальний жанр сатира оформляється в творчості Луцілія, якого Горацій називає «винахідником» сатири. Горацій, який жив в епоху Октавіана (Августа), не міг висловлювати своє невдоволення відверто і різко. Навіть у його найгострішій сатири 2 книги I його різкість дуже поступається перед різкістю Луцілія.

Серед 10 віршів першої книги дві сатири — 4 і 10 — займають особливе місце; їх написано на літературні теми. Перша трактує про спрямованість сатири, друга — про вимоги до форми поетичного твору. 10 сатира починається словами: «Так! Я, звичайно, сказав, що вірші в Луцілія грубі». Це відповідь шанувальникам Луцілія, прихильникам республіки, вороже настроєним до Октавіана (Августа). Називаючи себе послідовником Луцілія, Горацій разом з тим критикує його. Поет нового часу, Горацій виробляє собі свої естетичні вимоги. Різницю між собою й Луцілієм він пояснює саме настанням нових часів і, отже, іншими завданнями. Якби Луцілій жив у часи Октавіана (Августа), він погодився б з цими вимогами і сам дотримувався б їх, говорить Горацій. Схвалюючи полемічні прийоми Луцілія з «солоними» насмішками, веселістю, тонкістю й гостротою, Горацій гіркотно зауважує, що тепер навіть незначна критика спричинює невдоволення.

Головна вада творчості Луцілія — недосконалість форми творів. Горацій дорікає йому за багатослів'я, неясність і недосить старанну обробку. Стислість мови, вміння користуватися складом то величним, то грайливим, не хехтувати жартом — такі вимоги ставив Горацій не тільки до старих поетів, а й до представників олександрійського напрямку (I, 10, 20—28). Впевненості в правоті своїх поглядів надає Горацієві схвалення його творчості багатьма «освіченими друзями» (I, 10, 88), серед яких перше місце належить Вергілію і Меценату.

В інших сатирах першої книги автор розповідає про різні епізоди свого життя: про подорож у Брундізій (5), про зустріч

з настирливим супутником (9), про судову справу Репілія Рекса з Пренести (7) тощо, зачіпає соціально-етичні проблеми: заздрість, пожадливість і марнотратство, чаклунство, моральний занепад, честолюбство та відсутність тотожності між благородством характеру й благородством походження.

Повсякденні явища і факти приватного життя служать поетові матеріалом для бесід автора з читачем. У них Горацій виступає як філософ-мораліст, який проповідує «примиренське ставлення до людських вад і слабостей»¹.

Горацій був далекий від того, щоб осуджувати політичні порядки, він розумів неприпустимість критики в той час, коли владу в державі уособлювала одна людина, й недоречність її, коли виконання громадського обов'язку поступилося в римлян місцем перед прагненням до безтурботного існування.

Якщо в ранній сатири 7 книги I, в заключному зверненні Персія до Брута, вбивці Цезаря, Горацій допускає сміливий каламбур, у якому є й іронія щодо колишнього кумира і прояв своєї незалежності, то в пізніших сатирах він помалу підкоряється впливові Мецената (I, 3; I, 5; I, 6; I, 9; I, 10) й величає його «мій Меценат».

Сатири другої книги, яка складається з 8 творів, характеризують дальшу еволюцію поглядів Горація.

Між появою першої книги й закінченням другої минуло всього п'ять років, але за цей час визначилися стосунки між Горацієм і Меценатом, а отже, визначилося поетове ставлення до політики Октавіана (Августа).

Другу книгу Горацій прямо починає з сатири, в якій він із задоволенням відзначає, що до його творчості схвально ставиться Цезар (Август). Відповідно до політики Октавіана (Августа) поет прославляє добрий старий час.

У стоїцизмі, більше ніж у будь-якому іншому філософському напрямі, поет міг знайти підставу для пропаганди його. Він проповідує вдовolenня малим благом, уміння жити без надмірностей², визнаючи тільки те, що узгоджується з природою (II, 3). Виходячи з принципів стоїчної філософії, Горацій засуджує погняг до багатства, бо, на його думку, зі зростанням багатства більшає й клопоту, зростає скупість³. Він виступає проти корисливості, жадібності й марнотратства та проти лихварства. В дуже дотепній формі Горацій осуджує й погоню за спадщи-

¹ Чернышевский Н. Г. Полное собрание сочинений, т. 4, с. 508—509.

² У цій сатири є непрямий натяк на зловживання тріумвірів: Офелл орендує як колон у ветерана землю, яка раніше належала Офеллові. Але поет не обурюється цим фактом і робить висновок про необхідність примиритися з дійсністю.

³ Маркс у полеміці з вульгарними економістами іронічно зауважує: «Отже, Горацій нічого не розуміє в філософії збирання скарбів... Пан *Сеніор* розуміє цю справу краще» (Маркс К. і Енгельс Ф. До критики політичної економії.— Твори, т. 13, с. 106).

ною (II, 5). Тіресій радить Одісею, якого пограбували женихи, брати приклад із шукачів спадщини, які приділяють посилену увагу старим бабам і дідам. Такій самій критиці, як і в першій книзі, піддано багатого вискочку, який запросив Мецената й комічного поета Фунданія на бенкет, що невдало закінчився (II, 8).

Проте схильність до стоїцизму, що з'явилася в поета, не заважає йому насміятися з стоїчних парадоксів. У діалогічній формі він висміює парадокс, що всі люди, за винятком стоїків, божевільні (II, 3). У сатирі 7 дано критику стоїчного вчення устами раба Дава, який нахапався окремих думок філософів-стоїків і доводить, що пан залишається рабом своїх пристрастей.

Прославляючи ті позитивні якості, які Октавіан намагався прищепити адміністративними заходами: релігійність, помірність, старовинні моральні устої,— Горацій у сатирах книги II ще проявляє прагнення відстояти свою незалежність. Село — це те місце, куди він поривається всією душею від метушні, суєтного марнославства міського життя, яке він розвінчав у відомій байці про міську й сільську мишу (II, 6). Тільки село може дати повний спокій; там Горацій міг почувати себе в безпеці від можновладців, які змушували його служити їм (II, 7).

4. Стиль сатир. Пороки своїх сучасників Горацій не гаврує, як це робив Луцілій, а без гніву висміює їх. Різкість Луцілія Горацій пом'якшує дотепністю, жарт і серйозне гармонійно переплітає, він не ненавидить — він повчає. Від цього його сатири набувають моралізуючого характеру, який можна визначити словами самого поета: «Ім'я лише зміни — і байка ця вже буде про тебе». Ще в ранніх сатирах він висміює окремих осіб, але потім намагається передати узагальнений, збірний образ, бо політична обстановка його часу виключала особисті нападки.

Ставлячи собі мету разом і розважати і повчати, Горацій користується всіма прийомами діатриби: бесідою з уявним співбесідником, ригоричними запитаннями, живими ілюстраціями у формі байки й притчі, сентенціями, епітетами й порівняннями та метафорами, взятими з повсякденного життя. Всі ці прийоми створюють враження природності і, не стомлюючи читача, дужче впливають на його уяву. Горацій уміє вправно різноманітиту мову залежно від характеру дійової особи. В цьому відношенні звертають на себе увагу діалоги, якими він користується в сатирах книги II.

Розмір сатир — гекзаметр. Їх написано мовою освічених римлян, яким він і присвячує свою творчість.

5. «Оди». Ще в еподах у Горація намітився шлях до ліричних віршів, які він назвав «піснями» («Сарміна»). Під назвою «Пісні» він видав у 23 р. до н. е. збірку ліричних віршів у трьох книгах. Їх було написано між 31 і 23 рр. до н. е. Ними він хотів

закінчити свою поетичну діяльність. Але на прохання Августа описав ще воєнні подвиги його пасинків Тіберія і Друза і, приєднавши до цих віршів і деякі інші, видав останню, четверту книгу в 13 р. до н. е.

Ліричні вірші Горація ще в античності почали називати одами, й таку назву ці твори зберегли й до нашого часу.

Захоплюючись давньогрецькою поезією, Горацій ставить собі в заслугу, що він переніс на римський ґрунт давньогрецьку лірику — мистецтво Алкея, Сапфо й Анакреонта.

Правда, до Горація неотерики й головним чином Катулл уже користувалися метричними розмірами еолійських поетів, а Горацій збагатив римську поезію, застосовуючи в різних варіаціях алкеєву, сапфічну й асклепадову строфи.

Перша збірка складається з 38 віршів. Перші шість од третьої книги одержали назву «римських од», бо в них прославляються Рим і політика Августа.

Збірка відкривається віршем, присвяченим Меценатові. Люди, говорить Горацій, проявляють схильність до різних занять, але поезія стоїть вище за все, й справжнє його покликання — бути ліричним поетом. До думки про високу місію поета він вертається в одах 7 і 13 книги II та оді 8 книги IV. Майже всі оди Горація мають звернення — це не що інше, як свого роду присвяти різним реальним особам, сучасникам поета.

Як не прагнув Горацій, але здійснити принцип «Проживи непомітно» він не зміг, бо, як ми знаємо, «жити в суспільстві і бути вільним від суспільства не можна» (Ленін В. І. Повне зібрання творів, т. 12, с. 96). Уже в перших одах є відгуки на політичне життя римського суспільства.

В 14 оді книги I Горацій користується запозиченим з Алкея образом корабля з розірваними вітрилами, який втратив керування й алегорично являв собою долю держави, що перебувала в небезпеці. В 15 оді книги I поет напередодні битви біля Акцію устами Нерая передрікає загибель Антонія, введеного в особі Паріса. До цієї історичної битви Горацій вертається знову, і в 37 оді книги I підкреслює значення перемоги Октавіана над Клеопатрою як перемоги Риму над Сходом.

Коли Октавіан у 27 р. до н. е. одержав титул «Август» («Звеличений»), а його влада — релігійну санкцію¹, Горацій відгукнувся на це своїми одами, в яких прославляються нові боги, що покровительствують родові Юліїв (Аполлон, Венера і Меркурій), та обожнюються предки Августа й сам Август (книги I і II).

Внутрішнє заспокоєння, умиротворення людини пов'язане з принципами стоїчної філософії. З цього погляду гроші і влада — ніщо, лише з малим щастям жити легко (II, 16).

¹ Октавіан почав називатися: Імператор, Цезар, Август і син божественного.

И Вимога «золотої середини», яку Горацій розгортає в оді до Ліцінія (II, 10), є відображенням філософії поміркованих стоїків. Вона відповідала духові часу як виправдання мінливості щастя. «Зберігати старайся душою спокій», — так починає Горацій третю оду книги II. Це важливо і в горі, і в радості, бо «всіх жде один кінець — підземне царство».

Така філософія апатії не суперечила порядку речей; повна байдужість до зовнішнього світу відповідала тому часові, коли активне політичне життя стало неможливим.

Повторювана тема про неминучість смерті пов'язана в Горація з заклик до насолод швидкоплинного життя, до радощів кохання. Прагнення до насолоди було характерним для заможних верств римського суспільства як реакція після бурхливого часу громадянських воєн.

Тему кохання Горацій варіює на всі лади. Лідії він каже, щоб вона на кожний день дивилась як на подарунок долі й не цуралась ні таночків, ні любовних втіх (I, 9). А Левконої він радить ловити сьогоднішній день, найменше вірячи прийдешньому, бо час іде і забирає все з собою (I, 11). Перипетії минулого кохання поет змальовує в високохудожній формі діалогу в дев'ятому вірші книги III. В одах одна за одною проходять Лідії, Хлої та Глікери. В таких віршах Горацій виступає як гультай, який оспівує вино й чуттєві насолоди, без турботи про майбутнє, про завтрашній день. Але кохання в творах Горація не має тієї сили пристрасті, якою відзначається творчість інших ліричних поетів. Кохання в його творах неглибоке, героїні малоконкретні. Можна й сумніватися в дійсному існуванні їх, а звернення до них пояснюється особливою літературною формою, яка створює певну інтимність і є прийнятною в ліриці.

У згадуваній уже вище третій книзі віршів Горацій, уже зрілий поет, виступає як пропагандист релігійних і моральних реформ Августа. Прибившись до тихого берега, не мріючи про істинну свободу, поет оспівує свого повелителя, виправдовуючи нові ідеали лозунгами стоїчної моралі.

Перші шість од третьої книги являють собою єдине ціле. Поет поставив собі за мету прищепити молодому поколінню ті риси, якими повинен відзначатися римлянин-патріот.

Уже з самого початку Горацій попереджує, що він настроює ліру на новий лад: він співатиме нових пісень, які не тільки витримані в одному розмірі (алкеєва строфа), а й вимагають шанобливого мовчання.

Поет починає з основної своєї вимоги — золотої середини. Він пропагує вдоволення малим благом, помірність, яка загартовує людину. Вона ж є й запорукою гідної поведінки на війні, запорукою безсмертної римської добродішності. Така сама ідея проводиться і в другій оді. Ода 3 — продовження попередніх думок: справедлива людина захищає справедливу справу, вона

не боїться страти, вона сміливо бореться з тираном, який звик наказувати самим лише виразом обличчя.

Ода 4 продовжує прославляння Августа. Його влада — розумна влада. Його, як і поета, надихають Камени й підказують йому мудрі рішення. Могутність Августа зіставляється з владою Юпітера, який законно карає непокірних. Чим же Август дорогий поетові? Про це трактує ода 5: він підкорить ворогів — британців і парфян — спокутує колишню ганьбу римлян. Ганьба не в самій тільки поразці, це лише наслідок зіпсованості моралі. Говорячи про це в 6-й оді, Горацій протиставляє сучасному суспільству спосіб життя предків, гідний усякого наслідування.

У цих одах Горацій прославляє минуле Риму, вікову традицію римської доблесті в душі реставраційної політики Августа. Він вітає суворі закони Августа, спрямовані на виправлення моралі, відновлення старовинного римського благочестя.

Таким чином, художніми засобами Горацій утверджує принципат, обожнює Августа, тобто домагається того самого, що й Вергілій в «Енеїді».

У книзі IV од, яка складається з 15-ти віршів, проводяться ті самі думки про безсмертя поезії та прославляння Августа і його пасинків Тіберія і Друза. Урочистість, гармонійність окремих частин кожної оди характеризують Горація як цілком сформованого поета.

6. Стиль і мова од. Дотримуючись давньогрецьких зразків еолійських поетів, використовуючи їхню метрику, Горацій, проте, не є сліпим наслідувачем. У нього є немало паралелей з творами давньогрецьких поетів, але їхні мотиви й цитати служать ніби лейтмотивом або епіграфом до тієї теми, яку він розвиває самостійно. Недарма він порівнює себе з бджолою, що переробляє в собі сік, який вона зібрала з квітів (2 ода книги IV). Свій метод роботи він сам описує як вибирання окремих рис і мотивів, які далі вплітаються в його твори. Він створює в римській поезії нову лірику з розмаїттям віршових форм, і в цьому мистецтві йому немає рівних.

Оди Горація справедливо вважаються його найкращими творами. Бездоганність форми при стислій виразності мови — наслідок старанної копіткої роботи — риса, яку він запозичив у неотериків. Його художні прийоми та вибір лексики варіюються залежно від теми й ідеї твору. Стиль римських од і віршів книги IV, присвячених Августовим пасинкам Тіберію і Друзу й написаних у дифірампічній манері, відрізняється від стилю інших віршів майже такою самою врочистістю, як і в Піндара, оцінку творчості якого він виразно дав у 2 оді книги IV. Разом з цим серед од можна зазначити й блискучі тонкі мініатюри (I, 5) або ескізи чи новели (III, 7), у яких проявляється красива простота. Художність його ліричних творів полягає в цілісності, ясності думки. Порівняння, метафори й антитези, симетрія

початкових і кінцевих рядків строфи та звукопис — усе це служить єдиній меті: розкрити думку.

Горацій, за власним визнанням, писав для знавців, ігноруючи масу й відгукуєчись про неї зневажливо. Не широке коло читачів обирає Горацій суддею його творчості, а лише тих людей, компетентних у поезії, які групувалися навколо Мецената.

Поет сам підводить підсумок своїй творчості, вважаючи її гідною безсмертної слави, в відомій оді (III, 30), яка починається словами: «*Exegi monumentum...*» («Віковічніший за мідь створив я пам'ятник...»).

7. Ювілейний гімн. У римських одах Горацій зарекомендував себе як «Августів співець». Через це після появи першої збірки од Август доручив йому написати ювілейний гімн «Вікову пісню» в зв'язку з організацією в 17 р. до н. е. всенародного свята. Такі свята, ніби за вказівкою пророчих «сівіллиних книг», мали проводитися через кожні 110 років, але їх давно вже не справляли через громадянські війни. Церемонія свята, яке супроводжувалося жертвоприношенням богам і в якому брали участь знатні люди Риму, закінчувалася співом гімну. Співав хор з 27 хлопчиків і 27 дівчаток. Цей гімн на честь Аполлона і Діани дуже врочистий, Горацій звертається в ньому до богів, бажаючи в них слави, зміцнення могутності та процвітання Римові й божественному Августові.

8. «Послання». В кінці 20 р. до н. е. з'явилася перша книга «Послань» Горація, а друга — між 19 і 14 рр. до н. е. Хоч поетичні листи були відомі й до нього — в творчості Луцілія й Катутлла, але тільки Горацій дав закінчене художнє оформлення епістолярного жанру в поезії.

Першу книгу послань написано на різні теми філософського характеру, близькі до сатир. Їх, як і сатири, написано гекзаметром. Не всі вони справді є листами — в деяких випадках автор користується такою літературною формою для передавання своїх настроїв (I, 14; I, 20). Найбільша близькість до сатир — у сьомому посланні книги I. В ньому Горацій вертається до своєї улюбленої теми — прославляння сільського життя, підкріплюючи свої думки, як і в сатирах, прикладами.

Тон послань відзначається більшою серйозністю. Це поет пояснює своїм власним віком і, отже, іншими потребами. В творах нового жанру більше філософських міркувань про сенс життя, вільного від будь-яких пристрастей і надмірностей. Зберігаючи в основному схильність до епікуреїзму (I, 4; I, 6), поет у багатьох випадках виправдовує свої положення стоїчними принципами (I, 16). Він заявляє, що не дотримується ніякої певної філософської школи, каже, що примчить гостем куди завгодно, куди б не загнала його негода.

У посланнях Горацій дужче, ніж в інших творах, уникає питань релігії та політики і вводить читача в свій внутрішній

світ. У заключному й у 20 посланнях книги I він навіть повідомляє про себе біографічні дані й дає читачеві уявлення про свою зовнішність.

Спокій, свобода духу, подолання нерозумних бажань — основні думки послань книги I. Свое завдання Горацій бачить у тому, щоб передати цю істину людям свого кола й навчити їх жити правильно, відповідно до обстановки його часу.

Великий інтерес в історико-літературному відношенні становить друга книга «Послань», яка складається з трьох листів: «До Августа», «До Флора» та «Послання до Пізонів», яке відоме в літературі під назвою «Про мистецтво поезії».

У посланні «До Флора» Горацій не спиняється докладно на естетичних проблемах, він скаржить на те, що в читачів мінливі смаки, й нарікає на хвалькуватих поетів, які визнають лише свій талант.

Свої погляди на поезію Горацій докладно викладає в двох посланнях: до Августа й до Пізонів. Послання до Августа, за свідченням Горацієвого біографа Светонія, було викликане бажанням імператора одержати твір, який би йому присвятив талановитий поет. У цьому посланні Горацій підкреслює культурне й моральне значення поезії, яка формує й наставляє людину, втішає її, приносить їй зцілення. А головне в цьому посланні — полеміка з архаїстами, сильним і численним противником. Горацій вважає їхній стиль жорстким. Та якщо Луцілій винен у тому, що не досить старанно обробляє свої твори, то Плавтова провина глибша: він, окрім цього, не дбає й за витриманість персонажів. У нього немає тонкого змалювання характеру, а є буфонада, карикатура, схожа на ателану. Горацій вступає проти грубого комізму, до якого виявляють інтерес навіть освічені глядачі.

Ставлення Горація до Плавта й Луцілія пояснюється настанням інших часів і інших естетичних вимог. Політичні сатири Луцілія були спрямовані проти вищих верств суспільства. Луцілій, за його власним визнанням, писав їх «для народу». Плавтові й Луцілію було чужим намагання Горація догодити смакові «освічених друзів».

Бажаючи знайти в Августі союзника в боротьбі з архаїстами, Горацій зазначає, що схилення перед старовиною є особливою формою легального протесту проти всього сучасного.

9. «Послання до Пізонів» («Про мистецтво поезії») — послання братам, які писали драматичні твори, є пам'яткою античної класичної естетики.

У цьому творі Горацій ставить найважливіші для того часу питання естетики. Погляди на поезію одного з найбільших поетів стародавнього світу становлять великий історико-літературний інтерес. Французький класицист Буало в своїй «Поетиці» (*L'art poétique*) іде за Горацієм крок за кроком навіть у композиції, яка викликає суперечки.

а) Про значення поезії. Визнаючи за поезією божественне походження, Горацій говорить про міфічний доісторичний час. Орфей, божественний тлумач волі богів, змусив людей припинити вбивства, змінити спосіб життя. В історичний час на формування поезії вплинула філософія: вона заснувала власність, відокремила духовне від світського, створила право.

б) Про талант і мистецтво. Питання взаємовідношення таланту й мистецтва (вміння) хвилювало не тільки Горація. Арістотель твердив, що «поезія — це діло або дуже обдарованої природою або схильної до божевілля людини. Перші здатні перевтілюватися, другі — доходити до екстазу» (Арістотель, «Поетика», розд. 17).

Горацій не є прихильником цієї теорії, що ставить поета на один ступінь з віщуном, якому в стані екзальтації дається божественне навіювання. Карикатуру на такого поета дано в кінці послання: в екстазі він опинився в криниці, й рятувати його не слід. Самого лише таланту не досить. Його треба доповнити знаннями.

в) Про єдність змісту і форми. Треба вміти вибрати собі по силі матеріал з міфології чи історії, при цьому сліпе наслідування не допускається. Стислість змісту в поєднанні з ясністю — одна з найважливіших вимог Горація. Засуджуючи недоречне вплітання епізодів, поет обстоює необхідність краси, пов'язаної з витонченістю форми й стрункістю композиції. Вчити з цього треба в давньогрецьких поетів.

Без серйозної роботи над формою твору в мистецтві не можна досягти досконалості. Вислів Горація «Хай на дев'ятий рік (вір) уже буде й видано» став крилатим. Над твором необхідно наполегливо працювати, старанно обробляти його, щоб не відчувалася й найменша неточність. Горацій метафорично уподібнює поета скульпторові, що забирає на статуй всяку шорсткість, яку можна відчутти пальцем, коли провести ним по мармуру.

г) Про мову. Говорячи про ті слова, що відживають, і ті, що заново з'являються, порівнюючи їх із завмираючою природою й людським життям, Горацій попереджає, що вводити нові слова треба обережно, старанно добираючи їх. При цьому він рекомендує користуватися давньогрецьким джерелом, з невеликими відхиленнями.

д) Про роль критики. Дуже важливе значення має думка авторитетного судді-критика, який безсторонньо проаналізуєвір з погляду стилю й мови, й недосконалий за формоювір поверне авторові на виправлення. Незалежний від автора критик, який сміливо вказує на вади творів, — справжній, непідкупний друг. Люди, які зацікавлені матеріально, не можуть бути безсторонніми. Вони платять своєму покровителеві панегіриками, й ті почуття, які вони проявляють, не відповідають їхній істинній думці. Це такі в Горація погляди на поезію.

е) Про трагедію. Поетове завдання — радувати, наставляти й хвилювати — повинне виявлятися в усіх жанрах, але з особливою силою — в трагедії. Говорячи про кожний жанр зокрема, Горацій найбільше спиняється на трагедії, обурюється зіпсованими смаками публіки, яка цікавиться лише видовищами, й підіймає голос на захист класичної трагедії. В її відродженні він бачить можливість відродження стародавньої моралі.

Горація більше приваблюють міфологічні сюжети зі збереженням традиційної характеристики героїв. Характер героя повинен бути незмінним від початку трагедії до кінця. Поведінка й мова персонажів хай варіюються залежно від віку, походження, соціального стану й роду заняття. Хор є охоронцем справедливості, миру, порядку та помірності. Окрім хору, можуть брати участь лише три актори. Дія розвивається в п'яťох актах і закінчується розв'язкою без участі бога.

Горацій ставить питання про причини недосконалості трагедій і дає короткий огляд історії драми. Він торкається й сатиричеської драми, мова якої повинна бути веселою й разом з тим пристойною. Погляди Горація, безперечно, є результатом узагальнення його творчеської діяльності. Його час наклав на ці його погляди свій незгладний відбиток. Це — відбиття літературної боротьби з епігонами олександрійців, які насаджували беззмістовну поезію, та з архаїстами, що не визнавали нічого нового. Вимоги Горація багато в чому тотожні з поглядами Арістотеля в його «Поетиці» (розд. 7—18).

10. Горацій — теоретик римського класицизму. Насамперед, само по собі виникає питання про порівняння теорії поезії в Горація й в Арістотеля. Це порівняння можна сформулювати досить ясно й просто. Безперечно, Горацій відрізняється від Арістотеля, по-перше, своїм дидактизмом і, по-друге, деяким суб'єктивізмом. Арістотеля цікавлять форми поезії самі по собі. А Горацій, навпаки, входить у зміст творчеського процесу. Крім чистих форм, його цікавить і стан художньої свідомості. При цьому він не психолог, а дидактик-мораліст, він наполягає й дає поради. Якщо в Арістотеля тільки натяк на настанову тим, хто пише трагедію, то Горацій присвячує цьому сотні віршів.

Необхідно також скласти собі повне уявлення про класицизм Горація і про його античну специфіку.

Серед основних естетичних принципів Горація, характерних для класицизму, слід відзначити чітку єдність, простоту й злиття з цілим. Простота і єдність — основна форма твору мистецтва. Горацій усіляко висміює різнобій у стилі. Він виводить його у вигляді потвори з прегарною жіночою голівкою, з кінсьською шиєю, з тулубом, прикрашеним строкатим пір'ям, і, нарешті, з рибацьким хвостом (1—4). Це все одно, що дельфін у лісі, або кабан у водоймі (30), або скривлений убік ніс при красивих очах і волоссі (36—37), або поважна матрона серед огид-

них сатирів (231—232). Все повинно бути на місці. Хто обрав собі предмет по силі, в того й мова полетить сама собою, й будова її буде ясна, а вся головна сила й чарівність цієї будови полягає в тому, щоб у певний момент сказати лише те, що в цей момент і треба сказати (40—45). Довго й переконливо Горацій радить не морочитися з подробицями, а йти до мети прямо (138). «Нічого занадто», міг би сказати Горацій, наслідуючи одного з сімох мудреців. Музики треба, але не дуже пристрасної й віртуозної (211—219). Сатирівська вистава повинна бути, але не дуже розпусна (225—241). Свобода в мові потрібна, але — скромна (51) і т. д.

За змістом поезія ґрунтується на набутих розумних знаннях і на правдивому відображенні людських звичаїв (309—321). Горацій — прихильник звичаю. Але він не був обов'язково за старовину чи обов'язково за нововведення. Зате йому властивий чисто естетичний консерватизм — дотримуватися точності й здорової вірності зображення — й естетична свобода — не заважати природному розвитку життя. Мабуть, із дуже багатьох образів, вжитих у «Поетиці», один буде найхарактернішим для цієї сторони світовідчуження Горація. Він говорить про те, як ліси з роками міняють листя, як опадає старе листя й наростає нове, як застарівають і зникають одні слова й виникають інші і як ці нові слова, подібно юнакам, квітнуть і міцніють (60—63). Діла смертних умирають, говорить Горацій, і тим більше не вічно живуть значення й приємність їхньої мови. Багато відродиться тих слів, які вже віджили; за звичаєм, багато загине тих слів, які тепер у пошані. Цей образ чудово змальовує античний стиль загального світовідчуження й внутрішній спокій, ніби байдужість античного естетичного сприймання. Горацій зовсім не проти нового. Проте він вимагає, щоб нове було витримано до кінця таким, яким воно з'являється спочатку, — вірним собі (125—127). Узгодженість у всьому — насамперед. Узгодженими повинні бути слова героїв з їхньою особистістю й характерами, з їхнім віком і соціальним станом. Узгодженості тим більше треба дотримуватися при зображенні традиційних типів (119—124).

Охоплений тим самим настроєм, Горацій вимагає в усьому пристойності. Не можна показувати на сцені обурливі й огидні дії. Це нехай краще розповідають вісники (183 і далі). Стислість не повинна переходити в туманність, піднесене — в пишномовне, обережність — у боязливність (25—27).

Усі ці риси Горацієвої «Поетики» — вчення про єдність, простоту й цілісність, про здорову вірність собі й зображуваному предметові, про пристойність, про неприпустимість надмірності й крайностей — змальовують поки що тільки сам поетичний твір. Але Горацій багато приділяє місця й самому поетові-митцеві. Він вимагає від поета великої старанності в роботі. Свій вірш треба виправляти, як він каже, «до нігтя», весь, змінюючи

його «по десять раз» (294). Дев'ять років хай він пролежить, перш ніж буде опублікований (288—289). Краще знищити його зовсім, аніж залишати невиправленим (439—441). Будь-яку зайву прикрасу, будь-яку нечіткість у стилі й двозначність виразу треба виправляти негайно. Поет — втілення розумності. Теми він бере тільки найзначніші, свободу він допускає тільки «скромно» (51). Горацій жорстоко висміював «вільного» поета, визнаючи за ним право вільно й померти, коли він упаде в яму (466). Будь-який поет зв'язаний правилами, й навчання має для нього нітрохи не менше значення, ніж його природне обдарування. Горацієві належить знаменитий постулат про необхідність поєднання того й того.

Зрештою, звідси ж випливає й мета поетичної творчості — давати користь і насолоду, говорити зразу й приємно, й корисно для життя (334—335). Нехай поет повчає недовго й невтомливо, так, щоб можна було легко сприймати й запам'ятовувати його поради. Нехай він говорить розумно й лише про природне, відкидаючи все незвичайне, неможливе, яке важко сприймати. Тоді він і навчить людей і дасть їм насолоду.

Вдумуючись у всі ці поради Горація, неважко сформулювати й їхню загальну тенденцію. Ясно, що вона полягає у вченні про координовану роздільність і раціональну індивідуальність стилю — як у порівнянні з усім іншим, що не стосується стилю, так і всередині його самого. Всі ці настанови про єдність, чіткість, простоту й несуперечливість, так само як і вчення про вдосконалення поета, — зводяться саме до цього. Все мусить бути простим, подільним, закінченим і раціонально оформленим — і в поетичному творі й у самому поеті, тобто все мусить бути підпорядкованим законам класицизму. Проте класицизм Горація — це не давньогрецький класицизм, він яскраво відрізняється від класицизму Арістотеля. Горація треба вважати представником саме римського, а не давньогрецького класицизму. З давньогрецьким класицизмом його ріднить (як і зі всією античністю) безпристрасне милування об'єктивною данністю мистецтва. Але в цьому є й велика розбіжність: як представник елліністично-римської культури він хоче не тільки сприймати, а й засвоювати внутрішню відчутність буття. І цей загальноантичний лад, упорядкованість, виразну самоподільність предмета він хоче бачити в самій свідомості митця, у внутрішньому змісті поетичного твору.

Треба сказати й про зовнішню сторону цього послання Горація. Воно витончене й розмаїте, як і сам Горацій взагалі. Що б не говорити про внутрішній зміст цього твору, з зовнішнього художнього погляду він і тепер дає особливого роду тонку насолоду, почуття краси й разом з тим деякої внутрішньої обмеженості. Горацій — це класична витонченість, де завжди мінімум виразу й максимум виразності.

Загальновідомим є Горацієв прийом вживати сентенції на

початку й у кінці окремих частин свого твору. На початку відділу вони звучать як ефектні вступні акорди, в середині й кінці — як витончені музичні заключні фрази. Наприклад, не досить, щоб поетичні твори були чудові, хай вони будуть і насолодні (99), — вірш, уміщений у Горація на межі між міркуванням про введення зворушливих епізодів у трагедію й міркуванням про відповідність дикції настроям героя. Запевненням, що «слів ще багато відродиться з тих, що давно вже опали» (68), він закінчує відділ про неологізми. Добре звучить сентенція «І джерело і засади писання поправного — розум» (309) на початку відділу про філософську освіту поета. Слова «Бути корисними хочуть або розважати поети» (333) прекрасно відкривають своєю простотою й самоочевидністю ціле міркування про потрібні й непотрібні риси письменника.

Або звернімо увагу на інший прийом Горація — починати новий відділ без будь-якого переходу й зв'язку і тільки в кінці його показувати, для чого взято цю нову тему і як вона пов'язана з усім попереднім. Так заговорив Горацій, наприклад, про сатирицьку драму (220—250), про історію давньогрецької драми, після того як відзначив недостатню увагу римських поетів до форми своїх творів (275—288). І тільки потім, коли він знов повертається до розмови про римських поетів (275), уже щоб похвалити їх за оригінальні римські сюжети, стає зрозумілим, нащо він говорив усе це про греків.

Горацій любить оживляти свою мову запитаннями. Він то говорить у вигляді запитання про недоладність протиприродних поєднань у поетичному образі (20—23); то енергійно запитує, чи ж він поет, якщо нічого не вміє й не знає (86—88); то вигукує з тоном запитання про те, що не можна вимагати мистецького смаку від грубих сільських жителів (212—213); то звертається до самого себе з запитанням про поетичне свавілля (265—267) і т. д. А в віршах 326—330 Горацій дає оцінку урокові арифметики у кмітливого й обачливого хлопчика. Дидактизм не перешкодив Горацієві дати цікаву суміш різних порад, спостережень, узагальнень і сентенцій. Сам перехід від першої частини послання до другої, тобто від поезії до поета, становить живу іронічну картину поета, який через свою поезію не зрізує нігті й не ходить у лазню. Через це в Горацієвому посланні дотримано тієї римської жвавості, того поетичного розмаїття, які цілком анулюють нудьгу риторичного схематизму. Багато різних настанов дає Горацій, але це не заважає йому на закінчення змалювати поета, який під впливом свого натхнення опинився в ямі, й достатньо познущатися з нього. Якщо Горацій і справді використав схему підручників риторики (до того ж він міг використати її приблизно, хоч би як провідну нитку), то все одно це не заважає «Поетиці» бути посланням, написаним вільно й витончено, невимушено й разом з тим бути виразним зразком римського класицизму.

ХІІІ. ТИБУЛЛ І ПРОПЕРЦІЙ

1. **Тібулл.** Талановитим римським поетом-елегіком I ст. до н. е. був Тібулл. Він народився в багатій сім'ї вершника близько 55 р. до н. е., а помер у 19 р. до н. е., в один рік з Вергілієм.

Поет входив до літературного гуртка Корвіна Мессали, а не в гурток Мецената, який пропагував ідеологію нового режиму, режиму принципату. Гурток Корвіна Мессали, на протилежність гурткові Мецената, не схилився перед цезаризмом і, навпаки — навіть висловлював приховану опозицію йому.

До нас дійшла збірка, в якій є вірші кількох поетів. Дві перші книги цієї збірки, а, крім того, ще одна елегія й одна епіграма належать Тібуллові.

У першій книзі п'ять елегій Тібулл присвятив своїй коханій, яку звали, за словами Апулея, Планією, що означає «ясна», але поет перекладає це ім'я давньогрецькою мовою й називає свою любов Делією.

У першій і десятій елегіях поет говорить про свою мрію жити в селі на лоні природи, в селі, де панують простота і добрі старі звичаї. Тібулл журиться, що в його час усюди владують гроші, ведуться війни й що причина воєн — також гроші, жадоба наживи.

Засуджуючи війну, Тібулл готовий взятися на лоні природи за сільську працю.

У кінці першої елегії Тібулл знову проклинає війни, через які в людей ллються сльози.

В десятій елегії Тібулл знову з ненавистю говорить про війну і вважає, що золото, пристрасть до наживи — ось де причини воєн:

Хто, розкажіть ви мені, хто вигадав меч смертоносний?
Що то за серце було? — Криця холодна, тверда.
Хто поміж людом посіяв незгоду, хто війни накликав?
Хто до загибелі нам путь найкоротшу вказав?
Ні, не винуймо його: на дикого звіра скував він
Те, що у злобі своїй ми на братів занесли.
Золото нас порізнило...

(I, 10, 1—7)

У цій же, десятій елегії, як і в першій, Тібулл знову оспівує мир:

Мир би тим часом обходив поля... Осяйний, благодатний,
Ти нам у ярма криві впріг непривичних волів,
Ти насадив винограду й соком міцним бурштиновим —
Батьківським давнім добром — серце дітям звеселив.
Тільки з тобою в шанобі трудівницькій заступ і рало,
А войовницький шолом їсть невідступна іржа...

(I, 10, 45—50)

Тібулл мріє про мирне життя на лоні природи, про щасливе життя разом зі своєю коханою Делією (I, 57—64).

Другу книгу елегій Тібулл написав у період між 25 і 19 рр. до н. е. В цій книзі шість елегій. У трьох із них поет говорить про своє кохання до якоїсь жінки, яку він називає Немезідою, мабуть, пов'язуючи це ім'я з ім'ям богині помсти Немезіди. Він з боєм у серці пише, що його кохана вимагає грошей, а самі тільки вірші їй непотрібні. У кого є гроші, тому доступне й кохання,— йому не страшна варта біля воріт дому коханої, на нього навіть собака не гавкає там. Тібулл обурюється, що його Немезідою володіє колишній раб, якого раніше не раз продавали з торгів. Поет покірно говорить Немезіді, що готовий заради неї борознити поля, навіть носити кайдани, зносити побої, аби тільки знати, що й вона любить його. Ці елегії зворушують силою почуття, вираженого в них, та щирістю любовних переживань і пов'язаних з ними страждань.

Крім трьох елегій, присвячених Немезіді, інші три елегії другої книги не пов'язані з темою кохання. Тібулл прославляє сільське життя і свята. Він каже, що оспівує село й богів села (II, 1, 37). Поет змальовує добрі звичаї села, простоту й чесність селян, а закінчує елегію тостом на честь свого друга й наставника Корвіна Мессали.

П'яту елегію Тібулл присвятив синові Мессали Мессалінові в зв'язку з наданням йому звання жерця колегії п'ятнадцяти. В ній він говорить і про майбутнє Риму, про його велич, про те, що його влада простягатиметься від країн, де починається день, аж до тієї ріки, у хвилях якої сонце купає своїх зморених коней. Характерно, що й у цій елегії, де доля Риму пов'язується з долею Енея, Тібулл ні слова не говорить про наступників Енея з роду Юліїв, тобто про Октавіана Августа, а звертається лише до Мессали і його сина Мессаліна.

Тібулл, безперечно,— талановитий римський лірик. Його елегії зворушують своєю щирістю почуття й ніжністю душі. Він уміє живо передати відтінки любовного почуття, вміє намалювати картину природи, показати життя простої людини.

Він чудово володіє багатством латинської мови, пише легко й красиво, досконало володіє ритмом, особливо вдається йому поєднування гекзаметра з пентаметром. Його поезію високо цінували ще в далеку давнину. Так, Овідій, молодший Тібуллів сучасник, написав елегію на його смерть («Любовні елегії», III, 9).

Він називає Тібулла славою елегії й говорить, що його твори читатимуть у віках. Овідій просить ліриків Катулла і Кальва, щоб вони в підземному світі в елісейських полях вийшли назустріч померлому поетові. В іншій своїй елегії (I, 15) Овідій говорить, що поки люди кохатимуть, вони завжди читатимуть вірші Тібулла.

У Росії елегії Тібулла високо цінував Батюшков, деякі з них він і переклав. Цінував їх і Пушкін, який у вірші до Батюшкова говорить про себе, що він «Тибуллом окрещен».

2. Проперцій. Молодший сучасник Тібулла Секст Проперцій був видатним римським ліриком. Він народився близько 50 р. до н. е., а помер близько 15 р. до н. е. Його батько був багатий, але частину землі втратив, коли Август відчужував землю на користь ветеранів. Проперцій входив до гуртка Мецената, був Овідієві другом.

Він залишив нам чотири книги елегій. В основному ці вірші присвячено поетовому коханню до красуні Кінфії, справжнє ім'я якої, за словами Апулея, було Гостія.

В перших 10 елегіях I книги Проперцій пише про щастя свого кохання, а в решті елегій цієї книги, а також і в II книзі він здебільшого висловлює свій душевний біль від усвідомлення, що Кінфія зраджує його, але поет усе прощає їй.

Проперцій — співець пристрасного кохання, й він бачить мету життя в коханні, через це зрозумілі його слова, коли він свою перемогу над Кінфією ставить вище за перемогу Августа, яку той щойно здобув над парфянами.

Як і Тібулл, Проперцій у деяких своїх елегіях засуджує сучасне йому суспільство, де панує користолюбство, де немає ні честі, ні прав, ні добрих звичаїв.

Проперцій входив, як уже було сказано, до літературного гуртка Мецената, прихильника реформ Августа, прихильника ідеології цезаризму. Під впливом Мецената й усієї обстановки його літературного оточення Проперцій поступово відходить від любовної тематики.

В III книзі поет заявляє, що він звільняється від свого кохання й переходить у поезії до іншої тематики. В 11 елегії цієї книги Проперцій вихваляє Августа і його перемогу біля Акцію, де принцепсові вдалось остаточно зломити свого політичного противника Антонія.

Проперцій — вірний прихильник олександрійської поезії, він запевняє, що він перший переніс в Італію вірші елліністичних майстрів елегії Каллімаха і Філета.

Йдучи за олександрійськими поетами, Проперцій вносить у вірші міфологічні образи, прагнучи через них висловити свої почуття. Так, він порівнює сплячу Кінфію з Ариадною, яка заснула на березі після відплиття Тезея, порівнює її й з Андромедою, звільненою від кайданів і заснулою на березі ріки. Страждаючу Кінфію він порівнює з Брісеїдою, Андромахою й Ніобою.

Численні міфологічні образи й порівняння надають елегіям Проперція тону вченості й не так зачіпають читача за серце, як щирі прості елегії Тібулла. Та й мова поезії Проперція не така дохідлива, як мова елегій Тібулла, в ній немало грецизмів і архаїзмів.

Елегії Тібулла, очевидно, були в Римі популярнішими за елегії Проперція, але вірші останнього також охоче читали, про що свідчать уривки з них, намальовані на стінах у Помпеї.

Проперція разом з Тібуллом згадують Марціал, Стацій, Пліній Молодший і Квінтіліан.

Й.-В. Гете в своїх «Римських елегіях» звернувся до елегій Проперція й творчо використав їх.

XIV. ОВІДІЙ

1. **Життя.** Публій Овідій Назон народився в 43 р. до н. е. в місті Сульмоні (приблизно за 150 кілометрів на схід від Рима); він походив із заможного вершниківського роду. Батькові надії зробити його державним чиновником дуже рано зазнали краху, бо молодий Овідій дуже скоро переконався, що він зовсім не годиться для суддівських і адміністративних посад, які він намагався займати.

Ще в дуже молоді роки він відчув у собі покликання поета, й це змусило його ще тоді, в ранній юності, увійти в коло тодішніх найвидатніших поетів Риму — Тібулла, Проперція і навіть Горация, незважаючи на різницю з останнім у віці. Відвідування риторських шкіл у Римі рано привчило його до витонченого риторично-декламаційного стилю, елементи якого помітні навіть у його найпізніших творах. А в ранній молодості (близько 25 р. до н. е.) Овідій зробив подорож у Грецію й Малу Азію, яка в його час вважалася необхідною для всякого освіченого римлянина, а особливо для поета.

Будучи матеріально забезпеченим і вільним від державної служби, Овідій проводив у Римі легковажний спосіб життя, а маючи блискучий талант віршувальника, він часто вводив і в свою поезію легковажні образи й мотиви, звичайно, вступаючи в антагонізм із політикою Августа, який мріяв відродити стародавні й суворі римські чесноти. Негативний вплив Овідія на римське суспільство в цьому розумінні був таким великим, що в 8 р. н. е. Август розпорядився про вислання його з Рима в крайню північно-східну місцевість імперії, а саме в місто Томи, що було на західному березі Чорного моря (тепер місто Констанца в Румунії). Поет у сумовитих тонах зображував свою останню ніч у Римі, повну сліз і стогону, своє прощання з дружиною й слугами, а потім — довге й небезпечне плавання, під час якого його корабель мало не загинув від бурі.

Нема чого й говорити про те, що витончений і розпещений поет лише внаслідок величезного насильства над собою міг покинути столичну обстановку й потрапити до напівдиких сарматів, чужих йому й за мовою й за звичаями, в країну, клімат якої він переносив дуже важко. В листах із заслання до дружини, друзів і до самого Августа він часто просить про

помилування, принижуючись іноді до повної втрати власної гідності. Проте й Август і його наступник Тіберій (з 14 р. н. е.) залишалися глухими до поетових благань; І Овідій, пробувши на засланні близько десяти років, помер у 18 р. н. е. серед чужого йому населення, далеко від Рима з його блискучою культурою.

Часто дебатували питання про конкретні причини заслання Овідія. Проте це питання ніяк не можна розв'язати, бо єдиним матеріалом для розв'язування його є тільки деякі натяки, що містяться в творах самого Овідія. Значно яснішою є загальна причина заслання його. Емансипований поет, сам будучи відданим насолодам життя й легковажно закликаючи до них інших людей, а до того ж ще й маючи величезний успіх у Римі, являв собою для реставраційної політики Августа, звичайно, пряму опозицію,— якщо не політичну, то в усякому разі ідеологічну. Правда, Овідій не пропускав нагоди вихваляти Августа, а під час заслання він навіть раболіпствував перед імператором. Але, очевидно, цьому ніхто не вірив, а небезпека від його занадто великої популярності також була дуже велика. От, мабуть, оце й призвело до такого жорстокого покарання.

2. Перший період творчості Овідія займає час приблизно до 2 р. н. е. й присвячений він тільки любовній елегії.

а) Загальний характер любовної елегії Овідія за своїм змістом відзначається переважно легковажною й безідейною тематикою, а за стилем — відривом від опису реальних почуттів поета до реальних коханих; цей реалізм замінюється красивою й предовгою декламацією з широким використанням шкільних риторичних прийомів.

б) «Пісні кохання» («Amores») є, очевидно, першим твором Овідія в цьому роді. Спочатку цей твір було написано в п'ятьох книгах. Але потім сам поет скоротив його до трьох книг, у яких усього 49 елегій.

Тут поет вихваляє якусь Корінну. Навряд чи це яка-небудь реальна жінка, швидше це просто умовно-поетичний образ, відносно якого поет і створює свої довгі риторичні декламації. Тематика цих елегій — описування різних любовних переживань і любовних пригод. Перші шість елегій книги I розповідають про те, як у поета поступово зростає любовне почуття.

Любовне почуття відзначається тут непостійністю, надмірною відвертістю й натуралізмом, у ньому майже ніколи немає серйозних елементів, воно майже не зачіпає глибоких життєвих стосунків, але виражено його легкими й красивими віршами.

Щоб одержати уявлення про декламаційно-риторичний характер цієї любовної елегії, досить ознайомитися з другою елегією книги I, де Амура зображено у вигляді якогось римського тріумфатора, або з дев'ятою елегією книги I, де розвивається порівнювання кохання з військовою службою (звичайно, в іронічному розумінні).

Задушевнішим характером відзначається елегія на смерть Тібулла (III, 9). Також як серйозніші можна навести й 15 елегію книги I про безсмертя поезії та 1 елегію книги III, де поет зіставляє рівноцінні, з його погляду, елегію і трагедію (в молодості Овідій написав трагедію «Медея», яка не дійшла до нас). Серйознішою є й 13 елегія книги III з описом свята на честь Юнони в Фалері.

Сам поет, очевидно, не відчував великого задоволення від своєї досить пустої, а іноді навіть і непристойної любовної лірики. В 15 елегії книги III Овідій, визнаючи за собою великі заслуги і право на популярність у нащадків, все-таки прощається зі своєю занадто легкою музою й висловлює намір перейти до серйознішої поезії, навіть до трагедії.

в) «Героїні», або «Послання», складаються з 15 послань міфологічних героїнь до своїх коханих (наприклад, Пенелопи до Улісса, Філліди до Демофонта, Брісеїди до Ахілла, Федри до Іпполіта, Дідони до Енея, Деяніри до Геракла) і 3 послань героїв з відповідями на них героїнь (Паріса до Гелени і Гелени до Паріса, Леандра до Геро і Геро до Леандра, Аконтія до Кідіппи й Кідіппи до Аконтія). Таким чином, у збірці всього 21 послання.

«Героїні» схожі на попередню збірку Овідія в тому відношенні, що й тут риторика любовної мови — на першому плані. В риторських школах Давньої Греції й Риму давали певні схеми для розробки відповідних тем, і учні повинні були ставати віртуозами в декламаційно-риторичній розробці будь-якої літературної теми. В цьому повна схожість перших двох збірок Овідія, в них одна й та сама тематика. Проте зразу ж впадає в очі й велика різниця між віршами обох збірок. «Пісні кохання» — твір досить беззмістовний; навпаки, «Героїні» сповнені глибокого психологічного змісту, й риторикі поет використовував тут переважно для психологічного аналізу. Зрозуміло, деякий риторичний схематизм тут усе-таки залишається. Але він тут досить різноманітний і часто відзначається живими людськими рисами.

Можна перелічити основні любовні мотиви «Героїнь». Але самі героїні тут відзначаються яскравими й індивідуальними рисами, й ні одну з них не можна ототожнити з іншою. Тема кохання розробляється тут у зображенні розлуки й палкого бажання негайно зустрітися з відсутнім коханим. Залишені через об'єктивні обставини або навмисно покинуті, дружини й наречені то згадують минуле життя, живописно змальовуючи своє раптове кохання, свої заслуги перед коханим, нещасне подружнє життя і взаємні присягання; то вони мучаться різними підозрами, докоряють коханим за зраду; то вони, ці, що кохають зараз або кохали колись, починають усіляко виправдовувати себе; або ж закохані вдаються до заклинань і проклять, впадають у



безтямний відчай, загрожуючи смертю й навіть придумуючи собі надмогильні написи.

Для характеристики стилю «Героїнь» дуже важливим є те, що тут виступають саме міфологічні герої й героїні. Це не якась там зовнішня риса твору, цих героїв не можна замінити просто побутовими персонажами, істотно не порушивши художнього стилю. В часи Овідія мало хто вірив у буквальну й наївну міфологію. Міфологія «Героїнь» набуває насамперед чисто художнього значення, перетворюючи всі ці образи кохання не на явища повсякденного побуту, а на певного роду естетичну самоціль. Овідій не просто аналізує почуття кохання, він ще й милується цим почуттям, роблячи його предметом свого естетичного споглядання. Для епістолярного жанру Овідія в попередній історії літератури були деякі зразки. Уже в Евріпіда Федра писала Іпполітові. Методом листів користувались і Плавт і Катулл. І якщо Овідій приписує винахід цього епістолярного жанру собі самому («Наука кохання», III, 346), вважаючи його невідомим для інших письменників, то він має рацію тут щодо виняткової оригінальності «Героїнь», у яких суміщено епістолярний жанр, риторичку, декламацію, поглиблену психологію й естетично розроблену міфологію. Всі ці оригінальні риси «Героїнь» можна проаналізувати на будь-якому посланні, наприклад, на посланні Дідони до Енея.

г) Інші твори. Овідію належать ще три твори, пов'язані з тематикою кохання: «Медикаменти для жіночого обличчя» (до нас дійшов тільки початок на 50 двовіршів з

пропусками), «Наука кохання» і «Засоби від кохання».

У першому творі доводиться необхідність для жінки стежити за косметикою обличчя на тій підставі, що внутрішні властивості є стійкі, а фізична краса нестійка й потребує підтримки. Даються різні рецепти, як зберігати білину обличчя, видаляти з нього плями і т. д.

«Наука кохання» являє собою також написаний за всіма правилами риторики віршований трактат за зразком численних посібників елліністичного часу, присвячених грі в кості або в м'яч, плаванню, прийманню гостей, кулінарному мистецтву тощо. Перші дві книги дають поради чоловікам, як зваблювати жінок, третя книга — поради жінкам, як зваблювати чоловіків.

Усі ці твори Овідія трактують не стільки про кохання, скільки про різні любовні пригоди й передбачають досить сумнівну моральність тих, кому даються всі ці поради. Проте старанне вивчення цих трактатів виявляє в них такі риси, які змушують нас вважати їх неабиякими творами римської літератури. Автор часто показує добре знання життя. Сам не бажаючи того, Овідій найжорстокіше викриває зростаючий моральний занепад римського суспільства, його вгрузання в безпринципне пригоди й брак у нього твердих устоїв. Нарешті, аналіз останніх двох творів відкриває схильність поета до зображення картин природи й до використання міфологічних матеріалів, виявляє високу техніку вірша, який доходить до великої легкості, грайливості й невимушеності.

Все це іноді навіть заступало собою в Овідія його фривольне трактування кохання й надавало йому певного роду романтичного відтінку. Цим можна пояснити популярність Овідія в усі часи, й до того ж навіть у середні віки, коли він породив немало важну наслідувальну літературу й виявився наставником, наприклад, для знаменитих провансальських трубадурів.

3. Другий період творчості. Другий період творчості Овідія — це перші роки нашої ери, до заслання поета. Творчість Овідія цих років відзначена істотно новими рисами, оскільки він намагається тут вихвалити зростаючу імперію, не хестьючи ніякими лестощами щодо Юлія Цезаря й Августа і звеличування римської старовини. Можна прямо сказати, що вдається це йому дуже погано. Проте колишня любовна тематика, і далі відіграючи величезну роль, уже не є єдиною й підпорядковується тепер і новій тематиці, й новій художній методології.

4. «Метаморфози» (або «Перетворення») є головним твором цього періоду. Тут поет використав популярний в елліністичній літературі жанр «перетворювання» (маються на увазі перетворювання людини на тварин, рослин, неживі предмети й навіть на зорі). Але замість невеликих збірок міфів про такі перетворення і замість ескізних начерків цих перетворень, які є в

попередній літературі, Овідій створює величезний твір, у якому близько 250 більш або менш розроблених перетворень, розміщуючи їх переважно в хронологічному порядку й розробляючи кожний такий міф у вигляді прекрасного епілія. «Метаморфози» не дійшли до нас в остаточно обробленому вигляді, бо Овідій, перед тим як вирушити на заслання, в пориві відчаю спалив рукопис, над яким він тоді працював. Цей твір зберігся лише завдяки тому, що деякі списки його були в поетових друзів, які й змогли згодом відновити його як єдине ціле. Сліди неповної доробки твору неважко помітити ще й тепер, хоч в основному він усе ж залишається найбільшим твором античної літератури, який поряд з твором Гомера в усі віки був для широкої публіки головним джерелом ознайомлення з античною міфологією й який завжди захоплював своїми художніми достоїнствами.

а) Сюжет «Метаморфоз» є не що інше, як уся антична міфологія, викладена систематично й по змозі хронологічно, наскільки в ті часи взагалі уявляли собі хронологію міфа. Щодо хронологічної послідовності викладу, то найвиразнішими є перші й останні книги «Метаморфоз».

Саме в книзі I зображується первісне, найдавніше перетворення, тобто перехід від хаотичного стану, безладного нагромадження стихій до оформлення світу як гармонійно впорядкованого космосу. Далі йдуть чотири традиційні віки — золотий, срібний, мідний і залізний, гігантомахія, виродження людей і всесвітній потоп, коли на вершині Парнасу залишаються тільки Девкаліон і Пірра, від яких починається нове людство. До стародавньої міфологічної історії Овідій відносить і вбивство Піфона Аполлоном, переслідування Дафни Аполлоном, міфологію Іо, Фаетона. Разом з іншими міфами книги II весь цей стародавній період міфології Овідій уявляє собі як час царя Інаха, звідки й походить найдавніша аргоська міфологія.

Книги III й IV «Метаморфоз» вводять нас в атмосферу іншого, також дуже давнього періоду античної міфології, а саме: трактують фіванську міфологію. Тут нам змальовуються старовинні образи Кадма і Гармонії, Актеона, Семели і Тіресія (III, 1—338). Проте в цих двох книгах є й такі вставні епізоди, як міфи про Нарциса і Ехо (Луну) (III, 339—510), Пірама і Фісбу (IV, 55—167) та про подвиги Персея (IV, 604—803).

Книги V—VII стосуються часу аргонавтів. У книзі V багато дрібних епізодів, найбільший з них присвячено Фінею (1—235). З книги VI як найвідоміші відзначимо міфи про Ніобу (146—312), а також про Філомелу і Прокну (412—676). У книзі VII міфології аргонавтів безпосередньо присвячено оповідання про Язона і Медею (1—158), про Езона (159—293) та про втечу Медеї (350—397). Тут же оповідання про Тезея і Міноса (398—522).

Книги VIII—XI — це міфи часів Геракла. В книзі VIII славляться міфи про Дедала й Ікара (183—235), про Калідон-

ське полювання (260—546) та про Філемона і Бавкіду (612—725). Більше як половину книги IX присвячено самому Гераклові й пов'язаним із ним персонажам — Ахелою, Нессові, Алкмені, Іолаю та Іолі (1—417). Книга X сяє знаменитими міфами про Орфея й Еврідіку (1—105), Кипариса (106—142), Ганімеда (143—161), Гіацинта (162—219), Пігмаліона (243—297), Адоніса (503—559) та про Атланта (560—739). Книга XI відкривається міфом про смерть Орфея та про покарання акханок (1—84). Тут же й міфи про золото Мідаса (85—145) і про вуха Мідаса (146—193), а також оповідання про Пелея і Фетиду (221—265), яке сповіщає про троянську міфологію.

Книги XII і XIII — троянська міфологія. В книзі XII перед нами проходять образи греків в Авліді, Іфігенії (1—38), Кікна (64—145) і смерть Ахілла (580—628). Сюди ж Овідій помістив і відомий міф про битву лапіфів і кентаврів (210—535). З книги XIII до троянського циклу спеціально належать міфи про спір між Аяксом і Уліссом за зброю (1—398), про Гекубу (399—575) і про Мемнона (576—622). Не обминув Овідій і оповідання про Поліфема і Галатею (705—968), відомого нам з Феокрита.

Книги XIII—XV присвячені міфологічній історії Риму, в яку, як завжди, вкраплено й окремі сторонні епізоди. Овідій намагається дотримуватися тут офіційного погляду на походження Риму, виводячи Римську державу від троянських поселенців в Італії на чолі з Енеєм. Цей останній після відбуття з Трої потрапляє на острів Делос до царя Анія (XIII, 623—704); далі йдуть найголовніші епізоди — про Главка і Сціллу (XIV, 1—74), про війну з рутулами (445—581) та про обожнювання Енея (582—608). У книзі XV — історія одного з перших римських царів — Нуми, який повчається у Піфагора й блаженно править своєю державою. Після опису ряду перетворень Овідій закінчує свій твір похвалою Юлію Цезарю й Августу. Обидва вони в творі є богами — покровителями Риму. Поет вихваляє Августа й говорить про свою заслугу як співця Риму. Юлія Цезаря автор виносить на небо й перетворює його на зорю, комету й навіть на ціле сузір'я. За Цезарем на небо піде й Август.

б) Історична основа «Метаморфоз» ясна. Овідій хотів дати систематичний виклад усієї античної міфології, розподіливши її за тими періодами, які тоді уявлялися цілком реальними. З неозорої безлічі античних міфів Овідій вибирає міфи з перетвореннями. Перетворення є найглибшою основою будь-якої первісної міфології. Але Овідій зовсім не такий наївний оповідач античних міфів, щоб мотив перетворення мав для нього яке-небудь випадкове або безпосереднє значення. Чи не продиктовані всі оці нескінченні перетворювання, що виникають на кожному кроці й утворюють майже неозоре нагромадження, перетворювання, яким присвячено «Метаморфози», такими самими нескінченними злигоднями, якими була сповнена римська

історія часів Овідія й від яких у нього залишалося незгладне враження? З великою вірогідністю можна припустити, що саме оця неспокійна й тривожна настроєність поета, який ніде не бачив твердої точки опори, змусила його й у галузі міфології зображувати переважно різного роду злигодні життя, а це набувало в його творчості форми первісного перетворювання.

Зображувати в своїх творах міфологічні метаморфози був схильний не тільки Овідій. Метаморфози — це взагалі один з найулюбленіших жанрів елліністичної літератури. Якщо в Гесіода, ліриків і трагіків мотив перетворення поки що залишається в рамках традиційної міфології, то олександрійський поет III ст. до н. е. Каллімах у своїх «Причинах» уже широко використовує цей мотив для пояснення різних історичних явищ. Про перетворювання героїв на зірки спеціально писав Ератосфен, і його невеликий твір на цю тему дійшов до нас. Якийсь Бойос написав вірші про перетворювання людей на птахів. У II ст. до н. е. в цьому жанрі писав Нікандр Колофонський, а в I ст. — Парфеній Нікейський. Вистачало подібного роду творів і в римській літературі (у цьому жанрі писав, наприклад, Емілій Макр у I ст. до н. е.).

З усіх представників жанру перетворень Овідій виявився найталановитішим і найглибшим, до того ж він володів ще й чудовою технікою вірша. Це зробило його «Метаморфози» світовим твором літератури. Будучи далеким від безпосередньої віри і в перетворювання, і навіть взагалі в міфологію, Овідій, проте, не спинився на простому колекціонерстві, яке відтворювало міфи заради самих тільки міфів. Елліністично-римська література перетворень стала в нього ще й певною ідеологією, без якої вже не можна було б судити про справжню історичну основу його чудового твору.

в) Ідейний зміст чи ідеологія «Метаморфоз» досить складна. Немає сумніву, що в часи Овідія цивілізована частина римського суспільства вже не могла вірити в міфологію. Але ця загалом правильна оцінка ставлення Овідія до міфології потребує все-таки істотної деталізації.

Незважаючи на свій скептицизм, Овідій дуже щиро любить свою міфологію, вона дає йому найглибшу втіху.

Крім любові до своїх богів і героїв, Овідій ще й сповнений почуття якоїсь доброзичливої поблажливості до них. Він ніби вважає їх своїми братами й охоче прощає їм усі їхні вади. Навіть і саме теоретичне ставлення Овідія до міфів аж ніяк не можна характеризувати як просто негативне. Той підхід до міфології, що його дуже докладно й до того ж дуже серйозно сформулював сам поет, полягає в тому, що, як звичайно — й досить неточно, — називають піфагорійством. Те вчення, яке проповідує Овідій, він вклав в уста самого Піфагора. В цій філософській теорії Овідія важливими є чотири ідеї: 1) вічність і незруйновність матерії; 2) вічна змінюваність її; 3) постійне

перетворювання одних речей на інші, що ґрунтується на цьому (проте зі збереженням їхньої основної субстанції), та 4) вічне перевтілювання душ з одних тіл в інші. Назвати все це наївною міфологією вже ніяк не можна, оскільки Овідій оперує тут абстрактними філософськими поняттями. Навпаки, міфологію тут найочевиднішим чином використано для таких ідей, які мають величезну філософську цінність і з яких особливе значення мають дві перші, які межують зі справжнім матеріалізмом.

Таким чином, якщо з погляду естетики міфологія була для Овідія предметом глибокої втіхи й насолоди, то щодо філософії вона стала для нього художнім відображенням найглибших і найосновніших сторін дійсності.

А в ідеологічному плані велике значення мають культурно-історичні ідеї «Метаморфоз». Насамперед як поет свого часу Овідій не міг не бути принциповим індивідуалістом. Цей крайній індивідуалізм є для елліністично-римської епохи лише зворотним боком універсалізму. В Овідія це особливо виразно позначилося на його зображенні первісного хаосу й появи з нього космосу.

Тут раптом з'являється якийсь «бог» і «найкраща природа» (I, 21), так що побудову космосу приписано саме цьому, майже особистому началу; ми читаємо навіть про «будівника світу» (57), що повністю суперечить книзі XV, де розподіл стихій трактується цілком природним чином.

У часи Овідія, безперечно, вже зароджувалися якісь монотеїстичні ідеї, які й змусили його ввести в свою космогонію якийсь особисте начало. Необхідно відзначити, що в «Метаморфозах» автор виявляє увагу до сильної особистості. Наприклад, сильну особистість, яка мріє заволодіти просторами Всесвіту, зображено в Фаєтоні, синові Сонця. Йому захотілося правувати сонячною колісницею замість свого батька, але він не зміг стримати коней, які титанічно рвалися вперед, упав з колісниці, пролетів через Всесвіт і розбився. Таким є й Ікар, який рвався вгору на своїх штучних крилах і також загинув від свого безумства (II, 237—300).

Овідій, який глибоко пізнав насолоду від індивідуального самоутвердження, дуже добре розуміє обмеженість і навіть трагізм такого самоутвердження. Це видно в нього в усіх міфах про змагання людей з богами, з незмінною картиною загибелі цих людей, які не знають свого справжнього місця в житті. Таким є зміст міфів про змагання Пенфея з Вакхом (III, 511—733), Арахни з Мінервою (VI, 1—145), Ніуби з Латоною (VI, 146—312) і Марсія з Аполлоном (VI, 382—400) та міфа про неповагу Актеона до Діани (III, 131—252). У міфі про Нарциса його герой, гордий і холодний, відкидає будь-яке кохання, але закохується в самого себе, в своє відображення у воді, й гине з туги, через те що не може зустрітися з коханою істотою. Тут,

безперечно, вже не індивідуалізм, а скоріше критика індивідуалізму. Цій критиці Овідій, до речі, не завжди надавав красивої форми. Те, що він розповідає про сучасний йому залізний вік і взагалі про чотири віки, хоч і бере свій початок ще від Гесіода, характеризується в нього як трагічне й невідворотне. У людей, як вважає Овідій, зростало таке величезне моральне й соціальне зло, що вони виявились невинуватими, й Юпітер влаштував всевітній потоп (I, 163—245). У міфі про Мідаса, який просив Вакха, щоб той перетворював усе, до чого він доторкнеться, на золото, дано різку критику жадоби до золота й до дармового придбання багатства. При всій своїй легковажності Овідій усе-таки глибоко відчуває соціальне зло й не пропускає нагоди яскраво зображувати його, видобуваючи матеріал з різних старовинних міфів.

Між цими двома полюсами — захопленням перед індивідуалізмом і критикою його — у Овідія знаходимо багато найтонших відтінків.

Політична ідеологія «Метаморфоз» також потребує дуже обережної характеристики. Якщо взяти повністю другу половину XIV і XV книги, то тут знайдемо не що інше, як цілком офіційну для часів Овідія ідеологію принципату, зі всією її історичною, політичною й філософською аргументацією. Але в усіх інших книгах «Метаморфоз» їхній умовно-міфологічний і естетсько-еротичний характер не має нічого спільного з ідеологією принципату й розрахований на вільнодумних людей, відданих тільки красі й своїм внутрішнім переживанням.

А втім, сказати, що ідеологія «Метаморфоз» геть не має ніякого відношення до принципату Августа, зовсім не можна. Ідеологія Овідія тут опозиційна щодо Августа, але ця опозиція аж ніяк не політична. Навпаки, політично Овідій повністю виправдовує появу принципату не гірше за Вергілія. В Овідія опозиція не політична, а морально-естетична.

Для політичної опозиції він був занадто легковажним, до того ж він занадто поринув у свої внутрішні переживання. Проте розгніваного Юпітера, який хоче потопити людей за їхні злочини, він порівнює все-таки з Августом; а від крові, яку пролив Юлій Цезар, здригнулось, на його думку, все людство (I, 200—206).

Овідій формально повністю стоїть на позиціях ідеології принципату; але по суті він розуміє принципат як захист для своєї поезії, для своєї естетики, сповненої всякого вільнодумства й еротики. Це, звичайно, не було прийнятним для принципату, особливо в початковий період його існування. Проте сам поет, принаймні в період написання «Метаморфоз», думав тільки так, за що й заплатив такою дорогою ціною.

г) **Ж а н р и**, використані в «Метаморфозах», так само різноманітні, як і в будь-якому великому творі елліністично-римської літератури. Вони створюють враження деякої строкатості,

але ця строкатість — римська, тобто її проймає єдиний пафос. Написані гексаметрами, «Метаморфози», в яких використано багато епічних прийомів (епітети, порівняння та промови), безперечно, є насамперед епічним твором. Описи битви лапіфів і кентаврів та бою Персея і Фінея можна навести як приклади епічного жанру (V, 1—235). Лірика не могла не бути поданою в «Метаморфозах» у найширших розмірах уже хоч би через те, що більшість розповідей дається тут на любовну тему й автор не цурається в них ніяких інтимностей. Не слабше представлено й драматизм. Медею, звичайно, важко було зобразити без драматичних прийомів (VII, 1—158, 350—397). Можна говорити й про драматизм таких образів, як Фаетон, Ніоба, Геракл, Гекуба і Поліместор, Орфей і Еввідіка (X, 298—502), і багатьох інших; дидактичними частинами «Метаморфоз» є їхній початок (хаос і створення світу) і їхнє закінчення (піфагорійське вчення). Багато в творі й риторики у вигляді постійних промов (без предовгої і часто й благальної промови немає в Овідія майже ні одного міфа). У цих промовах дотримано традиційних риторичних прийомів.

Як приклад умілої суперечки звичайно наводять сперечання між Уліссом і Аяксом за Ахіллову зброю, а похвальну промову виголошує афінський народ Тезею (VII, 433—450); чудову промову, майже гімн, виголошують шанувальники Вакха своєму божеству (IV, 11—32). Сильним риторичним елементом, правда, в поєднанні з іншими жанрами, пройнята й заключна похвала Юлію Цезарю й Августові.

Як зразок епістолярного жанру можна навести листа Біблїди до свого коханого Кавна (IX, 530—563).

Представлено в «Метаморфозах» Овідія й такі типово елліністичні жанри, як, наприклад, ідилія, в зображенні первісних часів, а також і в відомому оповіданні про Філемона і Бавкїду, або любовна елегія в оповіданні про Циклопа і Галатею та ін.

Нерідко Овідій користується й жанром етіологічного міфа (тобто міфа, який міфологічно пояснює якесь реальне історичне явище). Такими є оповідання про появу людей з камінців, які кидали собі за спину Девкаліон і Пірра, або оповідання про походження мірмідонян від мурашок. Улюблений в античній літературі жанр описування художнього твору, так званий екфрасис, трапляється й у «Метаморфозах». Таким є зображення палацу Сонця (II, 1—18) з золотими стовпами, зі слоною кісткою над фронтоном та зі срібними дверима, образи богів і в ткацькому мистецтві Мінерви й Арахни та ін.

Не цурався Овідій і жанру серенади (XIV, 718—732) та епітафій (II, 327 і далі).

Зрештою, кожне оповідання з «Метаморфоз» — це невелике й заокруглене ціле зі всіма ознаками елліністичного епілія.

Незважаючи на цю велику кількість жанрів і на всю безліч

переказів у кожному жанрі, «Метаморфози» задумано як єдиний і цілісний твір, а це знов-таки відповідає елліністично-римській тенденції поєднувати універсальне й роздрібно-індивідуальне. «Метаморфози» зовсім не є якоюсь хрестоматією, що містить у собі окремі оповідання. Всі оповідання тут обов'язково об'єднано тим чи іншим способом, іноді, правда, цілком зовнішнім. Так, іноді автор вкладає в уста якого-небудь героя різні міфи, або діє асоціація за схожістю, за контрастом або навіть за простою суміжністю щодо часу, місця дії й зв'язків, або проводиться аналогія певного героя з іншими. Формально «Метаморфози» є єдиним твором, не кажучи вже про їхню художню єдність.

д) Художній стиль. Художній стиль твору Овідія має своїм призначенням подати фантастичну міфологію як самостійний предмет зображення, тобто перетворити її на певного роду естетичну самоціль. Слід додати й те, що в Овідія зовсім немає ніякої власної міфологічної творчості. Міфологічна канва міфів, які він передає, належить не йому, а є тільки старовинним надбанням греко-римської культури. А сам Овідій тільки добирає різного роду деталі, поглиблюючи їх у психологічному, естетичному чи філософському відношенні.

Художній стиль «Метаморфоз» є разом з тим і реалістичним стилем, бо всю міфологію твору наскрізь пройнято рисами реалізму, який часто доходить до побутовізму, й до того ж навіть до побутовізму в сучасному Овідієві римському дусі.

Овідій передає психологію богів і героїв, змальовує всі їхні слабості й інтимності, всю їхню схильність до побутових переживань, аж до фізіології включно.

Сам Юпітер часом залишає свої страшні атрибути й залицяється до дівчат. Закохавшись у Європу, він перетворюється на бика, щоб викрасти її; але гарну поставу цього бика, його любовні кривляння й те, як він зваблював Європу, Овідій змальовує цілком у тонах психологічного реалізму (II, 847—875).

Аполлон закохався в дочку річки Пенею Дафну. Всілякими улесливими розмовами він благає в неї взаємності, але дарма. Як галантний кавалер, він рекомендує їй причесати свої розпатлані коси, але Дафна не слухає його. Вона тікає від нього, й він намагається догнати її. Ось-ось Аполлон дожене її, й вона вже відчуває його близьке дихання. Але в цю мить вона просить Пеней змінити її вигляд, щоб відвернути увагу Аполлона. Її тіло німіє, груди обростають корою, коси перетворюються на листя. Але й коли вона перетворюється на лавр, Аполлон усе ще намагається обійняти її й під корою дерева чує прискорене биття її серця. Цікаво, що він хоче привабити її своїми божественними достоїнствами й зразу ж докладно перелічує їх.

Той самий Аполлон плаче за Кипарисом (X) і нестямно переживає смерть Гіацинта. Особливо часто Овідій висуває на перший план почуття кохання в його найрізноманітніших від-

тінках: то читаємо про ідилічне, зовсім безтурботне кохання старих Філемона і Бавкіді, то бачимо, як Овідій захопився описуванням бурхливого, пристрасного, такого, що не знає ніяких перешкод, кохання Пірама і Фісбі з його трагічним фіналом. Кохання, пройняте сильним, загостреним естетизмом, відзначає Пігмаліона, який створив таку красиву статую, що зразу ж і закохався в неї й почав просити богів, щоб вони оживили її.

Тонкою естетикою пройняте й кохання між Орфеєм і Еврідікою. Кохання епічне й героїчне — між Девкаліоном і Піррою. Задушевна, щира й самовіддана приязнь — між Кеїком і Гельціоною, але з бурхливо-трагічними епізодами й таким самим фіналом (XI).

Одним із найістотніших моментів художнього стилю «Метаморфоз» є *відображення в ньому сучасного Овідієві образотворчого пластичного й живописного мистецтва*.

Ще з кінця минулого сторіччя й аж до цього часу Овідія досліджують у зв'язку з сучасним йому мистецтвом. Тут одержано кілька дуже важливих результатів.

Встановлено дуже велику схожість образів Овідія з помпеянським живописом, зокрема з пейзажами. Якщо прочитати, наприклад, опис печери Артеміди (III) або про черепашки на стелі в печері Ахелоя (VIII), то згадка тут про пемзу й туф, про облямування джерела травою мимоволі справляє враження якоїсь картини. Живописними є пейзажі річки Пенею (I) й місця викрадення Прозерпіни (V). Такі міфи, як про Дедала й Ікара, про Артеміду й Актеона або про циклопа Поліфема, також були предметами зображення в помпеянському живопису.

У зв'язку з живописними елементами художнього стилю Овідія необхідно відзначити його велику схильність до найтоншого сприймання кольорів і барв.

Крім золотавого полиску, палац Сонця має й багато інших барв: на ньому зображено лазурових богів у морі (II, 8), дочок Доріди з зеленим волоссям, Сонце в пурпуровому одязі та престол Сонця з блискучими ізумрудами. В колісниці Сонця золотий дишель, золоті ободи на колесах і золоті осі, срібні спиці в колесах і хризоліти та інші кольорові камені — на ярмі. Після вбивства Аргуса Юнона помістила на павиному хвості його численні очі також у вигляді дорогоцінних каменів (I, 722). Коли Фаетон падає, у нього червоний палаючий чуб, і проноситься він, наче це зоря падає. Коли Актеон побачив Діану голою, то обличчя в нього так почервоніло, як червоніє тільки хмара, коли на неї падає проміння сонця, або пурпурова Аврора. Нарциса охоплює «сліпий вогонь» пристрасі; а коли він помер, то замість нього з'являється квітка з жовтою серединою й білосніжними пелюстками.

На тканині Мінерви така безліч відтінків кольорів, що її можна порівняти тільки з райдугою, яка до того ж облямована золотом (VI, 6). Під час плавання Кеїка море стає то жовтим,

підіймаючи й такий самий пісок із свого дна, то чорним, як підземний Стікс, на якому біліє тільки шумовиння (XI). Після смеркання, коли ніч дедалі дужче чорніє, блискає блискавка й полум'яніють хвилі від спалахів зірниць. В Іріді тисячocolірна сукня (XI, 589). Особливо часто в Овідія трапляються червоний і пурпуровий кольори. Коріння дерев від Пірамової крові стає пурпуровим (IV, 125). Медея, як тільки подумає про Язона, червоніє, як ота гаснуча іскра, коли її роздуває вогонь (VII, 77). Кипарис правує оленем за пурпурову вуздечку, а коли вакханки розтерзали Орфея, скелі зачервоніли від його крові. Сігейський берег червоніє від крові загиблих героїв (XII). Коли Циклоп кинув каменем в Аїса, то з каменя потекла пурпурова кров, яка потім посвітліла від води, а з тріщини в камені почала рости зелена очеретина (XIII, 887—892).

Широко представлено пластичні елементи художнього стилю Овідія. Поетове око всюди бачить якийсь рух, і знов-таки переважно живого тіла. Фісба тремтить, як ото море гойдається од легкого вітру (IV, 135); Європа, коли вона їде морем на біку, піднімає ноги, щоб не замочити їх (V, 106). Боги входять у хатину Філемона і Бавкіді, згинаючись, через занадто низькі двері (VIII, 640). Коли Сон прокидається, він б'є себе підборіддям у груди (XI, 620). Ця пластика часто буває втілена в цілій картині, з різко окресленими контурами, то красивій, то огидній. Філемон і Бавкіда, щоб почакувати своїх відвідувачів, наставили на столи свіжих ягід Мінерви (олив), осінніх вишень у соку, редьки, салату, сиру й печених яєць. Усе це було в череп'яному посуді. Були й череп'яний розмальований кратер, і прості чаші з різьбленого буку, з внутрішнім боком із жовтого воску, горіхи, поморщений інжир, фініки, сливи й запашні яблука, виноград з пурпурових лоз і золотавий стільниковий мед (VIII, 666—679).

Зазнавши поразки, Марсій перетворюється, коли з нього здирають шкіру, на суцільну рану; кров у нього ллється струменем, м'язи видно оком, судини тріпочуть, нічим не покриті (VI, 387—391).

Відзначають також зв'язок зображень в Овідія з театром його днів, зокрема з пантомімою. Не раз указували на те, що в печерах Сну, якого в тиші сутінок розбуджує пишна Іріда, міфологічні постаті, які оточують його, й особливо перевертня Морфея, який уміє наслідувати людей і голосом, і будовою тіла, в Овідія подано як цілу театральну постановку (XI, 612—673). Аполлон виступає тут у костюмі актора (465—471), причому сам Овідій говорить, що в нього вид саме артиста, що муза Калліопа поводиться як перед естрадним виступом (V, 338—340). Персея, після його перемоги над чудовиськом, люди й боги зустрічають оплесками (IV, 735).

Художній стиль «Метаморфоз» дуже сильно пройнятий драматичними елементами. Найглибшого драматизму до-

сягнуто в міфах про розтерзання Актеона його власними собаками за велінням Діани, про розтерзання Пенфея вакханками й, зокрема, його власною матір'ю (710—733) та про загибель Орфея (XI). Насичено драматичними є також і образи Медеї (VII), Ніоби (VI), Пірама і Фісби (IV) та Гекуби (XIII). Сповнена драматизму й фурія Тісіфона, яка з'являється до Афаманта й Іно: в закривавлених руках вона тримає смолоскип, плащ у неї також закривавлений; підперезалася вона зміями, руки в неї також ними обвиті, в волоссі й на грудях також змії, причому всі ці змії сичать, цмокають язиками й вивергають отруту; в неї супутники — Ридання, Страх і Божевілля (IV, 481—511). Жорстокий бій між Ахіллою і Кікном (XII, 76—145), а також між лапіфами й кентаврами (X, 210—392, 417—576) зображується як бій, що сповнений не тільки драматизму, а й усіляких жахів. Перелічені вище приклади драматизму в Овідія перевершують будь-який реалізм і перетворюються на справжнісінький натуралізм.

Художній стиль «Метаморфоз», такий багатий на риси реалізму й натуралізму, разом з тим відзначається й сильним естетизмом, тобто милуванням красою тільки заради неї ж самої. Відзначимо й особливу естетичну чутливість Овідія, яку він виявляє, наприклад, у зображенні музики Орфея, що діє на всю природу, й зокрема на різні дерева, про які він говорить тут з дуже цікавими епітетами, і навіть на весь неблаганний підземний світ (X, 40—47, 86—105). Іншим чудовим прикладом естетизму Овідія є пісня циклопа Поліфема, звернена до його коханої Галатеї (XIII, 789—869). Тут спочатку дано довгий ряд порівнянь краси Галатеї з різними явищами природи. Далі такі самі порівняння її непокірної вдачі, також з дуже мальовничими предметами, а вже потім іде опис Поліфемового багатства й заключне ліричне звернення до неї.

Мабуть, найголовнішою рисою художнього стилю Овідія є його строкатість, але не в розумінні якої-небудь незв'язності й незлагодженості зображуваних предметів, а строкатість принципова, специфічна.

Насамперед впадає в очі чудернацька ламаність сюжетної лінії твору. В межах сюжету окремі його частини розроблено прямо-таки химерно: викладено початок міфа, а його кінця немає, або розроблено кінець міфа, а про його початок лише глухо згадано. Тобто міф викладено або дуже докладно, або, навпаки, дуже коротко. Через це майже зовсім немає істотної єдності твору, хоч формально поет незмінно намагається шляхом різних штучних прийомів як-небудь пов'язувати окремі його частини в одне ціле. Важко встановити, де кінчається міфологія й починається історія, відділити вченість від художньої творчості й визначити, де давньогрецький стиль міфології, а де римський. Правда, три заключні книги твору відрізняються від усіх інших і своїм прозаїзмом, і своїм римським характером.

Стилістична строкатість виявляється й у змішуванні міфології з реалізмом і навіть з натуралізмом. «Метаморфози» ряснують нескінченно різноманітними психологічними типами, становищами й переживаннями. Тут і легковажні й морально високі люди; запальні й пристрасні натури чергуються з холодними й байдужими, благочестиві люди — з безбожниками, багатирі — з немічними людьми. Тут царі й герої, пастухи й ремісники, самовіддані воїни й політики, засновники міст, пророки, митці, філософи й алегоричні страховиська; кохання й ревності, заздрощі й дерзання, подвиг і нікчемність, звірство й невинність, жадібність і самопожертва, естетичне захоплення, трагедія, фарс і божевілья.

Дія розгрівається тут і на широкій землі з її полями, лісами і горами, і на високому, світлому Олімпі, на морі й у темному підземному світі. Й усе це біле, чорне, рожеве, червоне, зелене, блакитне й шафранове. Розмаїтість елліністично-римського художнього стилю досягає в «Метаморфозах» своєї кульмінації.

5. «Фасти». Одночасно з «Метаморфозами» Овідій писав ще й «Фасти». Це — календар з різними легендами й міфами, пов'язаними з певними числами кожного місяця. До нас дійшла тільки частина цього твору — про перші шість місяців. Не кажучи вже про те, що цей твір присвячено імператорві Августу, він пройнятий ще більшим раболіпством, аніж «Метаморфози». Тут прославляється те, чого в «Метаморфозах» дуже мало, а саме: вся римська старовина з її культами, історичними подіями, міфами, героями й офіційно встановленою ідеологією. Оповідь про Рим розпочинається з самого початку з таких колоритних постатей, як Янус або Сатурн, розповідається про період царів, а в книзі IV розробляється історія династії Юліїв. Юлій Цезар — це бог, якого було взято на небо, а республіканські змовники вбили тільки його тінь. Август — також бог, який, будучи «батьком батьківщини», взагалі перевершує все, що було в римській історії. Проте лестощі й раболіпство поєднуються в Овідія з великою любов'ю до римської старовини, з глибоким патріотизмом і співчутливим зображенням довгого ряду міфічних і історичних фігур. Народне життя зі всіма його віковими традиціями також дуже цікавить Овідія. Але властиву поетові легкість у поводженні з матеріалом видно й тут. Еротика, двозначні легенди й становища, поблажливий тон розповіді, суміш релігії з анекдотами й риторичними вправами, велика вченість і тонкий художній стиль характерні для «Фаст» так само, як і для «Метаморфоз». Але «Фасти» мають значно більше історичне, історико-релігійне й історико-побутове значення завдяки систематичному зображенню римського історичного життя в зв'язку з календарем. Джерелами твору послужили з давніх греків Каллімах і Арат, а з римлян — Енній, Варрон, Проперцій, Тіт Лівій і численні упорядники місяцесловів, які частково дійшли до нас. За широтою, ґрунтовністю й поетич-

в) Даючи загальну характеристику останнього періоду творчості Овідія, не треба суворо ставитися до поета за одноманітний тон його творів і занадто часті прохання про помилування.

Про твори цього періоду прекрасно сказав Пушкін: «Книга «Tristium» не заслуговує такого суворого осуду. Вона вища, на нашу думку, за всі інші твори Овідія (крім «Перетворень»). «Героїди», елегії любовні й сама поема «Ars amandi», гадана причина його вигнання, поступаються перед елегіями понтійськими. В цих останніх більше справжнього почуття, більше простодушності, більше індивідуальності й менше холодної дотепності. Скільки яскравості в описі чужого клімату й чужої землі, скільки жвавості в подробицях! І який сум за Римом, які зворушливі благання!».

XV. ІСТОРИОГРАФІЯ I ст. до н. е.

1. Римська історіографія — від Катона Старшого до Таціта — дуже повно відображує факти історії та легенди Риму. Одним з перших істориків Риму був Марк Порцій Катон Старший. Праці римських істориків II ст. й першої половини I ст. до н. е. відіграли велику роль у створенні класичної римської історіографії.

2. Юлій Цезар. Гай Юлій Цезар — полководець і один із засновників Римської імперії й цезаризму — був видатним автором воєнно-історичних мемуарів і написав кілька літературно-критичних праць високої художньої якості щодо мови і стилю.

Цезар народився в 102 р. до н. е., походив з патриціанського роду Юліїв; він здобув ораторську освіту, як і Цицерон, і навчався на острові Родосі у знаменитого оратора Молона.

В 70-х і 60-х рр. до н. е. Цезар виступав у Римі як прихильник демократичної партії популярів. Він зумів щедрими «роздачами та заграваннями» завоювати симпатії народу.

В 58—49 рр. до н. е. Цезар завойовує Галлію. Після повернення в Рим і захоплення влади він займається питаннями реорганізації держави. Боротьба за владу призводить до війни з Помпеем, колишнім союзником по тріумвірату.

Жорстоку громадянську війну Цезар веде успішно, але в 44 р. до н. е. він гине, вбитий у сенаті прихильниками республіки.

Цезар написав «Записки про Галльську війну» — твір, який прославляє його подвиги й завоювання в Галлії й навіть фактично невдалі походи в Британію.

Іншим своїм твором «Записками про громадянську війну» Цезар намагається переконати читачів у тому, що до громадянської війни призвели тільки дії його ворогів, і разом з тим показати, що він тільки захищав права республіки, які зневажав Помпей зі своїми прихильниками. Цезар пише

свої записки від третьої особи, щоб надати об'єктивнішого характеру вчинкам і наказам «полководця — мудрого й улюбленого в військах, полководця, який веде народ Риму до перемог».

Літературні праці Цезаря, на думку Цицерона, відзначаються строгою точністю і простотою, — вони беруть початок від школи Фулідія; їм властива якість «чиста й знаменита стислість». З них ніби зірвано «одяг» у вигляді словесних ефектів, фігур і т. ін. І справді, Цезар у своїх «Записках про Галльську війну» й «Записках про громадянську війну» дав класичні зразки ясної, експресивної й гранично лаконічної латинської прози, досконалої за граматичною будовою й дуже вишуканої за лексикою. Він сам пише, що основою красномовства є вмільний добір слів і що слів невживаних або маловживаних «треба уникати, як небезпечних стрімчаків».

У працях Цезаря (в деяких розділах «Галльської війни», VI) трапляються художні описи, наприклад, грандіозних Геркінських лісів, полів і краєвидів з могутніми однорогими биками, лосями і зубрами.

Чудовими є описи життя галлів, германців і венетів та їхніх дуже міцних кораблів, що плавають у «закритому» морі Півночі (III). Цезар намагається скрізь виставити себе гуманним, милосердим вождем, який несе сусіднім з Римом племенам мир і допомогу.

Ці твердження повністю суперечили дійсності, адже завойовницькі походи Цезаря супроводжувалися жорстокостями, страдами й винищенням цілих племен.

Цезар пише про ті народи, з якими він мав сутички, в строго діловому, фактичному плані: про їхню військову силу, про знамениті бої й дуже важкі перемоги римських легіонів над наймогутнішими й найсильнішими «варварськими» племенами, які нібито загрожували свободі Риму та його провінцій.

Захопливо, як військовий спеціаліст, пише він про фортеці, облоги, військові машини й укріплення. Зі всіма технічними подробицями описує він (кн. IV) знаменитий римський міст через Рейн, дуже складний за конструкцією, який його воїни збудували за 10 днів.

Опис облоги Алезії дає яскраве уявлення про ту сповнену жорстокостей війну, яку Цезар проводив у Галлії. Взяті в облогу галли мужньо чинили опір. Показовою є наведена в тексті «Галльської війни» промова одного з галльських вождів, яка закликає не здаватися в римське рабство, хоч би й довелося їсти трупи старих, як це колись робили взяті в облогу предки.

Жорстокою була розправа з венетами: вони здалися на «милість переможця», а Цезар, щоб навчити їх поважати послів Риму, стратив увесь венетський сенат, а тих, що здалися, продав «з аукціону». Винищено було й гельветів, — їх лишилося 110 000 чоловік з 367 000 чоловік.

Відаючи належне героїчному опоріві (I—XXVI) гелльветів, Цезар пише: «В запеклому бою все йшло зі змінним успіхом... За цілу добу ми не побачили спини ворога». Перемога зрадила Цезаря, за його зізнанням, у першому поході в незнану Британію (IV), але він зумів урятувати римське військо, яке тіснили брити. Всього Цезар написав про Галльську війну сім книг (восьму написав соратник Цезаря — Гіртій).

3. Саллюстій. Від Гая Саллюстія Кріспа (86—35 рр. до н. е.) дійшло повністю два твори — «Змова Катіліни» і «Югуртинська війна» (історія важкої війни римлян з нумідійським царем Югуртою II), а також «Історії», які дійшли до нас тільки уривками, — виклад римської історії за 10 років, починаючи з 78 р. до н. е.

Саллюстій — талановитий майстер історичної прози, походив з плебейського роду. Спочатку був у лавах популярів, потім перейшов до Цезаря. Управляючи провінцією Африкою, нажив велике багатство. Він був противником аристократії й багатіїв і викривав їх за те, що вони не дають здібним вихідцям з інших суспільних станів змоги досягти відповідальних державних посад. У цьому він вбачає причину розкладу республіки.

Саллюстій прагне в зображенні Катіліни якомога повніше викрити пороки нобілітету:

...Людина, що задумала через убивства, вогонь пожеж і побиття громадян узурпувати владу, — це чудовисько, це результат злочинної діяльності римського нобілітету.

...Спонукала його на це ще й спотворена мораль, яка панувала в державі, — жертва двох огідних, хоч і різних між собою зол: марнотратства й зажерливості.

...В такій зіпсованій державі Катіліні було дуже легко зібрати навколо себе весь цвіт ганьби і злочинів.

У своїй праці Саллюстій дуже тенденційний в оцінці подій і в характеристиках, але все-таки, говорячи про загибель Катіліни, він віддає належне його мужності:

...А коли Катіліна вже побачив, що його війська розбито й що він залишається тільки з незначною купкою людей, він, пам'ятаючи про своє походження й колишню гідність, кидається в тісно зімкнутий стрій ворогів, і тут, б'ючись, він падає пронизаний.

Саллюстій, як і Фулідід, вводить у текст свого твору промови героїв історичних подій. У сенаті в справі Катіліни виступають Цезар — за пом'якшення вироку й Катон — з програмною критикою байдужого до народу сенату.

Обмежений своїми політичними симпатіями, Саллюстій не міг зрозуміти глибокого коріння змови Катіліни. Немає сумніву, що маса безземельних і заборгувалих римських громадян іще з часу героїчних трибунів — Тіберія і Гая Гракхів — вимагала нових законів про землю, про громадянство та про оплату жител.

Друга історична «монографія» Саллюстія — «Югуртинська війна» також відзначала порочність римського державного ладу.

Причина, чому Рим довго не міг перемогти нумідійського царка Югурту, лежала в самій системі діяльності римського правлячого нобілітету: нумідійці й сам Югурта зрозуміли, що римлян можна підкуповувати, інтригувати й привертати до себе хабарами й паралізувати їхні сили.

У своїх монографіях і в «Історіях» Саллюстій багато в чому наслідує Фукідіда, перейнявши від нього інтерес до встановлювання зв'язку між подіями, ідею історичного прагматизму. Взагалі Саллюстій менше прагне до того, щоб повно передавати факти, а більше, — щоб зазначати їхнє моральне значення й таким шляхом повчати своїх сучасників.

Саллюстій створив яскравий і характерний щодо мови жанр художньо-історичного трактату й підготував шлях Тацітові.

4. Тіт Лівій. Тіт Лівій народився в 59 р. до н. е. в місті Патавії (тепер Падуя), був вихований на старовинних республіканських традиціях і здобув філософську й риторичну освіту. Патавія в громадянську війну була на стороні Помпея, місто мало республіканські традиції, й через це Лівій іноді одержував від Октавіана Августа іронічну оцінку «Помпеянець». Але в своїх історичних працях Лівій проводить ідеологію правлячих кіл римського суспільства епохи принципату Августа, споріднену з політичними ідеями «Енеїди» Вергілія.

В основі історичних праць Лівія лежить ідея величі Риму, прославляння стародавніх звичаїв, героїки й патріотизму предків. Це схиляння перед звичаями предків цілком збігалось з реставраційною політикою принципату. Октавіан Август уміло робив вигляд, що він відновлює республіку; стародавні звичаї вважалися зразком для сучасників.

Тіт Лівій створив свого роду «поетичну епопею в прозі», вважаючи історію наставницею життя. Лівій писав сильною, емоційно захопливою мовою; він дає яскраві художні характеристики, описи подій і героїчних постатей — патріотів легендарного Риму; Лівій — чудовий ритор. Подібно до Фукідіда й Саллюстія, він вкладає правдиво по-мистецькому побудовані промови в уста історичних осіб. Але, на відміну від Фукідіда, *Лівій — не дослідник, а історик-літератор, який розповідає про події, не аналізуючи їх.*

З усієї монументальної праці «Історії від заснування міста» (Рима) в 142 книгах збереглося 35 книг. Про зміст решти книг історики судять за короткими оглядами-анотаціями, що збереглися від IV ст. н.е. У першій декаді (I—X) Лівій розгортає панораму найдавніших переказів про братів Ромула і Рема — вигодуваних вовчицею дітей весталки і бога Марса, засновників Рима, та про героїв перших віків Римської держави, патріотів-захисників батьківщини. Нехай ці напівлегендарні герої найдавнішого Риму — Муцій Сцевола, Децій Мус та інші історично й не існували, але народні перекази про них, які

художньо подав Лівій, цінні, вони ввійшли в світову літературу про героїв. Словненими національного колориту є XXI—XXIV книги Лівія. Перед початком 1-ї Пунічної війни в карфагенській раді виступає посол Риму. У вирішальний момент з особливою римською республіканською суворою урочистістю — вкриваючи ліве плече тогою (закидаючи довгу, важку тканину, що звисала складками назад, за спину), римлянин вимагає від віроломних пунійців відповіді: «Принесемо вам війну чи мир — залежить від вас. Вирішуйте!»

Вся XXI книга Лівія — справжня школа героїки.

У своїй праці Лівій описує тяжкі війни з грізним ворогом Риму, карфагенським полководцем Ганнібалом, барвисто зображуючи окремі етапи цієї боротьби.

Лівій змальовує облогу Сагунта (союзної з Римом давньогрецької колонії на південно-західному узбережжі Іспанії), страшні поразки римських легіонів, невідворотний, здавалося, розгром Риму, наводить дуже широко відомий тоді (та й тепер) заклик: «Ганнібал перед ворітьми!» — заклик, який підняв римський народ на відчайдушну боротьбу з Карфагеном, що увінчалася повною перемогою.

Лівій — великий художник масових сцен боїв і зборів, описів місцевості, міст і героїв. Наслідуючи Ціцерона, Лівій рясно вводить у текст оповіді ефектні положення й промови.

Сціпіон з легіонами вже перейшов в Африку й загрожував самому Карфагенові... Зляканий карфагенський сенат... викликає до себе на захист Ганнібала з Італії. «Скрегочучи від злості зубами, за словами Лівія, залишав Ганнібал Італію, якій він загрожував майже двадцять років.

Лівій наводить промови Ганнібала і його противника, римського консула Публія Корнелія Сціпіона, перед вирішальною битвою біля Зами (Лівій, кн. XXX, розд. 30—31). Обидва «фатальні», як їх називає Лівій, вожді зустрілися; кожен з перекладачем. Обидва довго мовчали. Ганнібал першим почав говорити, гордими аргументами прохаючи миру:

«...Треба ж було долі отак насміятися з мене, щоб я, взявши-ся за зброю ще в консульство твого батька й уперше побившись саме з ним, як з проводирем римського війська, щоб я тепер, беззбройний, прийшов до його сина просити миру... Чим я був біля Тразімена і біля Канн, тим зараз є ти. Чим більшим є щастя, тим менше треба вірити йому... Ми не відмовляємося визнати вашим усе, заради чого почалася війна: Сіцилію, Сардинію, Іспанію й усі острови, що між Африкою й Італією... Тепер я, Ганнібал, прошу миру».

Відповідь Сціпіона сповнена дипломатичної величі:

«Я не обманювався, Ганнібале, відносно того, що після першого натяку на твоє прибуття карфагенці порушать вірність укладеному перемир'ю і знищать надію на мир... Не батьки наші першими почали війну за Сіцилію й не ми за Іспанію: в першому

випадку загроза небезпеки союзним нам мамертинцям, а в другому — загибель Сагунта змусили нас вступити у святу й законну війну; що ви викликали нас, визнаєш і ти сам, і свідками тому є боги, які першій війні веліли закінчитися, відповідно до божих і людських законів, і з цією війною роблять і зроблять так само...».

І римляни розбили Ганнібала біля Зами, а в 3-ю Пунічну війну вони зруйнували Карфаген дощенту.

Для Лівія характерні теми в душі римської республіканської гуманності й боротьби за свободу плебсу. В книзі II (розд. 23—24, 27—33) показано запекло-героїчну боротьбу народу проти боргового закабалення та перемогу народних мас: введено посаду народного трибуна, особи недоторканної, яка має право *vetō* — забороняти розпорядження римських властей, аж до консула.

Мова Лівія — у вигляді плавних довгих періодів; часто трапляються й елементи народної мови.

Для сучасників Тіт Лівій був загально визнаним авторитетом. Він залишався прославленим письменником і в пізній Римській імперії, і в епоху гуманізму.

Белінський так характеризував історичні праці Лівія: «...крім Вергілія, цього підробленого римського Гомера, римляни мали й свого справжнього й оригінального Гомера в особі Тіта Лівія, чия історія є національною поемою й за змістом, і за духом, і за самою риторичною формою своєю»¹.

XVI. ПІСЛЯКЛАСИЧНА ЛІТЕРАТУРА. РАННЯ РИМСЬКА ІМПЕРІЯ

(I ст. н. е. — перша половина II ст. н. е.)

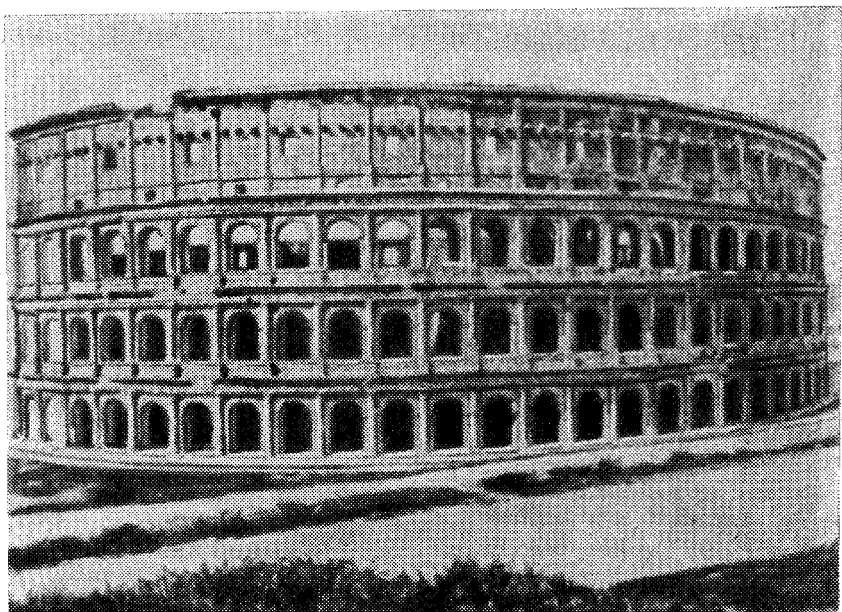
Зміцнілий наприкінці I ст. до н. е. Августів принципат, який спочатку вбирався в старезне вбрання республіки, перетворюється в I ст. н. е. на Римську імперію з тиранічною владою імператора, що опирався на військо за майже повної пасивності суспільних сил.

«Матеріальною опорою уряду, — писав Енгельс, — було військо, яке значно більше було схоже вже на армію ландскнехтів, ніж на старе римське селянське військо, а моральною опорою — загальне переконання, що з цього становища нема виходу, що коли не той чи інший імператор, то основана на військовому пануванні імператорська влада є неминучою необхідністю»².

Римська імперія розширює свої кордони на Рейні й Дунаї та на Британських островах. Вона по-хижацькому експлуатує свої численні величезні провінції.

¹ Белінський В. Г. Полное собрание сочинений, т. 4, с. 613.

² Маркс К. і Енгельс Ф. Твори, т. 19, с. 299.



Колізей. Рим. 80-ті роки н. е.

Рим веде жваву торгівлю, особливо з західними провінціями. У столицю імперії приводять маси рабів. У Рим приїжджають з усіх кінців великої держави філософи, поети, художники. Імператори прагнуть прикрасити Рим монументальними будівлями, розкішними храмами й чудовими пам'ятниками так, щоб і архітектура й скульптура відображали могутність і блиск імперії.

Та, незважаючи на зовнішню велич Римської імперії, в ній уже виступають ознаки загнивання й розкладу рабовласницької системи. Дрібні вільні трудівники, не маючи змоги конкурувати з великими землевласниками, залишали свої ділянки і йшли в міста й перетворювалися там на люмпен-пролетарів. У I ст. н. е. відбулася зміна й у соціальному складі римського суспільства. «Небагато з тих староримлян патриціанського напрямку і способу мислення, які ще залишались, були усунуті або вимирали; останнім з них є Тацит. Всі інші були раді, якщо могли триматися зовсім осторонь від громадського життя. Їх існування заповнювали здирство і втішання багатством, обивательські плітки й інтриги»¹.

Стару сенатську знать було зломлено й значною мірою замінено знаттю провінцій та італійських міст. Вона ще намагалась іноді шляхом змов і вбивств зробити переворот і повернутися до традицій римської аристократичної республіки, але перемога

¹ Маркс К. і Енгельс Ф. Твори, т. 19, с. 299.

залишалася за імператорським режимом. І сенатська опозиція шукала собі розради в стоїчній філософії, яка проповідує моральне самовдосконалювання й відхід від активної політичної діяльності.

Другий привілейований римський суспільний стан — вершники — перетворився в період Римської імперії на бюрократичне чиновництво, цілком залежне від імператора. Але, зрештою, всі римські громадяни — і знать, і багатії, й дрібні вільні трудівники, й люмпен-пролетарі — були зовсім безправними.

Після класичного періоду літературу надалі представляли письменники, які поставили своє мистецтво на службу імператорському режимові або ж на службу практичній моралі й пропаганді філософських ідей, головним чином ідей стоїчної філософії (Сенека, Персій). Характерною була й поява ряду письменників з провінціалів (Марціал, Квінтіліан). У творах цих письменників панує риторичний стиль, намагання зблизити художню прозу з ритмічною поезією. Типовими для цього є жанри поеми і трагедії з міфологічними сюжетами та жанр сатири-бесіди.

1. Сенека. Ще більший, ніж у часи Августа, інтерес до стоїчної моралі виникає в часи Нерона, з правлінням якого пов'язане життя й діяльність Луція Аннея Сенеки. Сенатська аристократія, цілком підлегла імператорові, була настроєна опозиційно. Але, не знаходячи підтримки в народі, вона могла тільки пасивно виражати своє невдоволення свавіллям імператора. Практична мораль у душі стоїчної школи з її суворими вимогами й разом з тим із проповіддю пасивності, яка виправдовувала бездіяльність аристократії, була її ідеологічною основою. Проте стоїчні ідеали в обстановці необмеженої влади імператора уживалися з епікуреїзмом як заклик до насолод. У них аристократія знаходила забуття від такого самого безправ'я перед імператорською владою, в якому були й раби щодо своїх панів (див.: К. Маркс і Ф. Енгельс. Твори, т. 19, с. 299).

Література опозиції не прагнула до докорінних соціальних реформ, вона ставила загальні питання етичного характеру й розв'язувала їх у душі еkleктичної філософії.

Створювався «новий» риторично-декламаційний стиль, прихильники якого пишалися «веселою красою» мови, яка виливалася в дотепні, короткі сентенції і силу-силенну метафор, що становили собою «витончене поетичне вбрання».

Творцем цього нового стилю, який замінив собою «старовинний» стиль Ціцерона, є Сенека.

а) Біографія. Луцій Анней Сенека, філософ і письменник (4 р. до н. е.— 65 р. н. е.), народився в Іспанії в Кордубі (Кордова). Його батько, який написав працю про римських риторів, був вершником. Він справив великий вплив на риторичну підготовку сина. Луцій Сенека здобув освіту в Римі. Він навчався філософії у стоїків Аттала і Папірія Фабіана та піфагорійця

Сенека. Скульптура.
I—II ст. н. е.



Сотіона. До кінця свого життя він зберіг схильність до стоїцизму, хоч і цікавився Платоном і Епікуром.

Свою діяльність як судовий оратор він почав у 31 р. Успішні виступи Сенеки як квестора в сенаті викликали невдоволення Калігули, він хотів убити його. Смертна кара загрожувала Сенеці й при Клавдії. Внаслідок інтриг Мессаліни засланий у 41 р. на острів Корсіку, Сенека залишався там до 49 р. Після повернення до Рима він завдяки покровительству Агріппіни, другої дружини Клавдія, дістав посаду претора. Агріппіна доручила Сенеці виховувати її сина від першого шлюбу, майбутнього імператора Нерона.

Коли Нерон вступив на престол, Сенека разом з начальником преторіанських когорт Афранієм Бурром протягом п'ятих років фактично управляв державою, й цей час послабленого деспотичного режиму вважається щасливим «п'ятиріччям Нерона». Маючи в руках велику владу, одержавши звання консула, Сенека нагромадив величезне багатство. Це збудило проти нього опозицію, яка посилювалася ще й через те, що він змушений був приховувати такі злочини Нерона, як отруєння зведеного брата і вбивство матері. В 62 р. він відійшов від двору, але, очевидно, продовжував брати участь у політиці, бо в 65 р., в зв'язку з розкриттям змови проти імператора, він, за наказом Нерона, покінчив життя самогубством.

Про смерть Сенеки, яку він зустрів із твердістю, гідною стоїка, розповідає історик Тацит.

б) Літературна діяльність. Літературна спадщина Сенеки складається з творів філософського характеру й поетичних творів.

До першої групи належать: 1) трое утішливих послань до Марції, дочки потерпілого в часи Тіберія історика Кремуція Корда, послання з місця заслання до матері Гельвії й до Полібія — впливового вільновідпущеника Клавдія; 2) трактати-діалоги, змістом яких є питання етики («Про гнів», «Про короткочасність життя», «Про милосердя», «Про стійкість мудреця», «Про щасливе життя», «Про дозвілля», «Про душевний спокій» та ін.), «Природничонаукові питання» й, нарешті, збірка «Моральні листи до Луцілія».

До поетичних творів належать епіграми, сатира на вбитого імператора Клавдія «Огарбузнення» і 10 трагедій: «Нестямний Геркулес», «Троянки», «Фінікійки», «Медея», «Федра», «Едіп», «Агамемнон», «Тіест», «Геркулес на Еті» й «Октавія».

в) Філософські твори Сенеки. У своїх філософських творах Сенека проповідує принципи стоїчної філософії, головним чином її практичну сторону. Через це особливий інтерес він виявляє до питання про благо людей і про добродієність як про засіб до досягнення цього блага. Завдання філософії — навчити жити й навчити гідно померти. Людина, на його думку, повинна шукати щастя не в матеріальних благах, а всередині себе, через це Сенека вихваляє простоту звичаїв, показує переваги радощів бідняка перед пересиченістю багатіїв.

Пасивність, примирення зі своєю долею є наслідок пануючої в світі невблаганної необхідності, відвернути яку мудрець не має змоги. Він мусить покоритися божественній силі, яка проявляється в усій природі. Визнаючи пасивність у душі стоїчної моралі, Сенека поділяє в своїх трактатах «Про дозвілля» та «Про душевний спокій» положення Епікура про відхід у приватне життя.

Проте між проповіддю моральних підвалин і здійсненням їх у Сенеки є істотні суперечності. Засуджуючи прагнення до багатства, Сенека сам нагромадив величезні багатства, які оцінювалися в 300 мільйонів сестерцій (150 мільйонів карбованців золотом). Виправдання своєї непослідовності, про нападки на яку він згадує в трактаті «Про щасливе життя», Сенека знаходить у компромісі: мудрець не прагне до багатства, не віддає йому своєї душі, але й не відмовляється від нього й надає йому перевагу перед бідністю.

Деякі положення стоїчної філософії Сенеки знайшли паралель у християнській релігії, це дало Енгельсу підставу назвати його «дядьком» християнства¹.

¹ Див.: Маркс К. і Енгельс Ф. Твори, т. 19, с. 296 і 299.

Закликаючи, згідно з настановою Епікура, до відходу в приватне життя, сам Сенека прагне до влади, виправдовуючи це тим, що мудрець повинен дотримуватися тільки доброчесності, й це тим почесніше, чим важче, а через це йому й належить служити при дворі тирана.

Ось таку теоретичну базу підводить Сенека під свої дії багатого, можновладного царедворця.

Енгельс зауважує, що такі дії Сенеки були характерними для доби Нерона: «Цей стоїк, що проповідував доброчесність і здержливість, був першим інтриганом при дворі Нерона, причому не обходилося без плазування; він добивався від Нерона подарунків грішми, маєтками, садами, палацами і, проповідуючи бідність євангельського Лазаря, сам в дійсності був багатцем з тієї самої притчі. Лише коли Нерон зібрався схопити його за горло, він попросив імператора взяти у нього назад всі подарунки, бо, мовляв, з нього досить його філософії»¹.

Таку саму непослідовність видно в Сенеки й у його ставленні до народу. В трактатах «Про благодійність» і «Про гуманність» він малює ідеал «освіченого монарха», який спирається на народ, а разом з тим він почуває зневагу до натовпу й виражає настрій вищих кіл рабовласницького суспільства.

Всяляють недовіру й його думки про рівність усіх людей між собою. В «Листах до Луцілія» (47 лист) він говорить: «Я взнав, що ти добре живеш із рабами. Це личить твоєму розумові, це личить твоїй освіченості. Вони раби. Але вони люди. Вони раби. Але вони живуть в одному будинку з тобою. Вони раби. Але вони друзі, тільки нижчі за тебе за суспільним станом».

Разом з тим у роки консульства Сенеки щодо рабів застосовували найжорстокіші покарання.

З усіх його афоризмів найщирішими можна визнати ті, в яких він висловлює свою зневагу до смерті. «Набагато небезпечніше безславно жити, аніж померти славно»,— каже він. Особистим прикладом він довів, що не почував ніякого страху перед смертю.

Невідповідність між проповіддю, способом життя і вчинками Сенеки пояснюється свідомим еклектизмом його філософії. Цей характер його філософських поглядів із закликом до покірності, до стійкості й до морального вдосконалювання був зручним не тільки для нього самого, а й для тієї верхівки суспільства, інтереси якої він представляв.

Усі філософські твори Сенеки мають дидактичний, виховний характер. Короткі, висловлені образною мовою сентенції, що легко запам'ятовуються, метафори, антитези, парадокси та перекручення становлять особливість мови філософських творів Сенеки, особливість нового стилю, який він створив.

¹ Маркс К. і Енгельс Ф. Твори, т. 19, с. 300.

г) Поетичні твори. З поетичних творів вище вже згадано епіграми, сатиру «Огарбузення» і 10 трагедій.

Сатира на смерть імператора Клавдія «Огарбузення», яка дійшла до нас, являє собою ущипливу пародію на прийнятий звичай обожнювати імператорів після їхньої смерті. В «Огарбузенні» автор змальовує перетворення Клавдія не на бога, а на гарбуз, який символічно позначає дурість.

Цю сатиру написано в дусі Меніппа, прозою, змішаною з віршами різних розмірів, причому автор дотепно використав цитати з Гомера, Евріпіда, Вергілія та інших. Дія відбувається на небі, на землі й у підземному царстві. Опис останніх хвилин перебування на землі Клавдія, який помирає від хвороби шлунка, має комічний характер. На небі обожнюваний Август на пародійному засіданні сенату богів виголошує промову з переліком усіх злочинів комічно представленого Клавдія, знущається з його промови, з його зовнішнього вигляду. Клавдія визнано винним, він мусить відправитися в підземне царство. По дорозі Клавдій пролітає над землею, бачить свій власний похорон, який привів усіх у захоплення. В підземному царстві Еак звинувачує його на підставі закону про вбивць і, за його ж прикладом, вислуховує тільки одну сторону. Клавдія засуджено до безцільної й марної праці — збирати кістки в склянку без дна.

Цей памфлет Сенека написав на догоду Неронові.

д) Трагедії. Таким самим моралістом, як у філософських трактатах, виступає Сенека й у своїх трагедіях. Усі їх, за винятком тільки «Октавії», написано на міфологічні теми, використані в творчості давньогрецьких трагіків. Проте сюжети трагедій у Сенеки одержують своєрідну розробку.

Трагічні сцени набирають у п'єсах Сенеки потворних форм, особливо при зображенні вбивств, злочинів або вияву жорстокості. Дійсність епохи Нерона наклала на них свою печать, і завдяки цьому трагедії Сенеки зберігають свою злободенність. У трагедіях також висловлюються погляди в дусі стоїчної моралі й виражається ставлення автора до імператорського режиму. Так, у трагедії «Агамемнон» Сенека устами хору прославляє просте життя. «В скромному побуті довговічніше життя, й щасливим є той, хто не виділяється в натовпі». Цей основний мотив повторюється й в інших трагедіях («Федра», «Тієст», «Едіп» та ін.). На противагу скромному невігядливому життю, в трагедіях засуджується пересиченість багатих і влада тиранів. Нема справедливої царської влади, коли «і правда, і сором, і шлюбна вірність тікають з палаців» («Агамемнон»). Ніхто не витримує довго влади, що ґрунтується на насильстві, а помірна влада залишається («Троянки»). Думки про долю, смерть і самогубство переслідують Сенеку й у трагедіях. «Людину можна позбавити життя, а не смерті»,— говорить Едіп («Едіп»).

У повній відповідності з такими ідеями перебувають і образи трагедій. Це — люди великої пристрасті, які виявляють надмірну

жорстокість (Медея, Федра). Їхні образи прямолінійні й схематичні. Герої виголошують занадто довгі монологи, на які вплинула риторика (монолог Андромахи про смерть маленького сина Астіанакса), надмір афоризмів створює штучний декламаційний стиль, який так дуже відрізняє трагедії Сенеки від трагедій його давньогрецьких попередників.

Для прикладу порівняймо «Медею» Евріпіда з «Медеєю» Сенеки. Це не обманута в своїх почуттях дружина, мати-страдниця, що наважилася на нелюдський вчинок, якою вона є в Евріпіда. У Сенеки — це сповнена почуття ненависті й помсти зла чаклуна, що вже з самого початку задумала злочин. В Евріпіда Медея перед хором корінфіянок говорить про тяжке становище жінки в сім'ї, про нерівну мораль для чоловіків і жінок і в цьому шукає виправдання своєму злочинові. У Сенеки трагедія насичена монологами Медеї, в яких сила сентенцій, афоризмів хоч і посилює цілеспрямованість, пристрасність образу, але робить його не таким людяним. Медея каже, що хоробрих доля боїться, а боягузів — розчавлює; багатства доля може позбавити нас, а сили духу — ні.

Вагання починаються в п'ятій дії, але вони не справляють враження складної внутрішньої боротьби, — чисто зовнішньо Медея виражає ними суперечливість своїх почуттів. Вона хоче повернути любов Язона й утекти з ним разом, а в Евріпіда Медея ненавидить Язона, за те що він обманув її.

Магічні вчинки Медеї Сенека показує дуже докладно: він описує її чаклунські заклинання, всілякі отруйні рослини та змії, отруту яких вона змішує. Від отрути згоряє весь будинок, і це навіть загрожує місту. В Евріпіда немає такого зображення магічних вчинків, від отрути гинуть наречена і її батько.

Зображення в Сенеки вбивства дітей не за сценою, як це було в Евріпіда, а перед глядачами, суперечило вимогам класичної естетики.

Виступаючи філософом-моралістом, Сенека з погляду стоїцизму засуджує згубні пристрасті. З цього ж самого погляду він визнає нездоланність невблаганної долі, і через це в його трагедіях не торжествує вільна воля людини, а виступає її приреченість.

Трагізм у його творах досягається зображенням страшних сцен і патетичними монологами, розрахованими на ефект. У них немає послідовного розвитку дії. Вважають, що свої трагедії Сенека писав для читання, а не для того, щоб ставити їх на сцені.

Трагедія «Октавія» займає особливе місце серед творів цього жанру. Це — історична римська трагедія — претекстата — на сучасну Сенеці тему. В трагедії зображено нещасну долю першої Неронової дружини Октавії, яку він заслав на далекий острів, а потім стратив. Трагедія цікава тим, що в ній виступає сам Сенека й дає Неронові настанови в дусі стоїцизму. Автор

прославляє в цій трагедії Агріппіну й критикує залежність сенату від імператора. Внаслідок явно опозиційного характеру трагедія Сенеки «Октавія», в авторстві якої дехто з дослідників сумнівається, могла бути видана тільки після смерті Нерона.

е) Значення творів Сенеки для наступного часу. В середні віки для виховання в християнському дусі складали навіть збірники, в яких наводились сентенції Сенеки. Як мораліста його згадує Данте.

У новий час трагедії Сенеки вплинули на розвиток європейської драми. Їх вивчав Шекспір. У «Гамлеті» є вказівка на Сенеку. Корнелю й Расіну у Франції захоплювала патетика, витонченість сентенцій Сенеки. Одноплановість образів відповідала вимогам класицизму. Корнель («Едіп», «Медея») і Расін («Федра» та ін.) використали стародавню форму, щоб передати зміст відповідно до життя вищого французького суспільства XVIII ст. Трагедії Сенеки й досі становлять інтерес як вираз протесту проти тиранії.

2. Петроній. а) **Ж и т т я.** Середньовічні рукописи IX ст., що їх зробили каролінзькі ченці, зберегли нам витяги з дуже цікавого великого оповідного твору, який приписують Петронію Арбітру. Поважний римський історик Тацит у своїй праці «Аннали», в XVI книзі (18—19), дає яскраву характеристику аристократа часів Нерона Гая Петронія. За словами Тацита, це була освічена, з витонченим смаком людина. Перебуваючи у Віфінії як проконсул, а потім консул, «він показав себе діяльним і вмілим у виконанні обов'язків», але потім залишив службову кар'єру і «був прийнятий у число небагатьох наближених Нерона як *arbitri elegantiae* (цінитель краси), так що Нерон не вважав нічого ні приємним, ні розкішним, поки не одержував схвалення від Петронія». Далі Тацит передає, що Петронія звинуватили в участі у змові Пізона, і він, не чекаючи вироку, покінчив життя самогубством, розлучився з життям з епікурійським спокоєм, провівши свої останні години на бенкеті, серед друзів, у звичній для нього багатій витонченій обстановці. Він слухав спів і декламацію легких віршів (*carmina levia et faciles versus*), «потім ліг на бенкетний стіл і то відкривав вени, то знову наказував закрити їх, потім заснув, щоб надати вимушеній смерті вигляду випадковості».

Перед смертю Петроній відправив Неронові свого роду заповіт, у якому він затаврував розпусту імператора і його злочини.

б) «**С а т и р и к о н**». Як звичайно, Петронія Арбітра, якого описав у своїй історичній праці Тацит, і вважають автором великого оповідного твору, що дійшов до нас під назвою «Сатирикон», або, точніше, «Книги сатир» («*Satiricon libri*»). На жаль, цей твір дійшов до нас лише в уривках з 15-ї й 16-ї книг, а всього їх, очевидно, було 20. Спроби відновити сюжетну лінію всього твору, як це зробив, наприклад, французький офіцер Нодо,

закінчилися невдачею, й усі форми такої «творчості» наука рішуче відкидає.

Головними героями «Сатирикону» є волоцюги, люмпен-пролетарі, юнаки Енколпій, Аскілт і хлопчик-підліток Гітон. Потім до цієї компанії приєднується колишній ритор-учитель старий чоловік Евмолп. Усі вони розпусники, злодії, люди, що опинилися на дні римського суспільства. Двоє з них, Енколпій і Евмолп,— досить знаючі люди, вони розуміються на літературі й мистецтві, Евмолп пише вірші. Волоцюги тиняються по Італії, живуть за подачками багатих людей, до яких їх задля розваги запрошують то на обіди, то на вечері. Герої не проти того, щоб і вкрасти що-небудь, коли є нагода. Отак тиняючись по Італії, вони, крім Аскілта, опиняються в місті Кротоні. Евмолп видає себе тут за багатія з Африки й розпускає чутки, що залишить свою спадщину тому з кротонців, хто найкраще доглядатиме його. Охочих набралось немало, матері навіть віддають своїх дочок Евмолпові в коханки, сподіваючись одержати багатство старого після його смерті. На довершення всього Евмолп оголошує претендентам на його спадщину, що вони повинні після його смерті порубати його труп і з'їсти.

На цьому рукопис обривається.

«Сатирикон» написано прозою, яка переплітається з віршами. Такий вид літературної творчості називали «меніпповою сатурою», за ім'ям давньогрецького філософа-кініка і поета Меніппа, який уперше оформив цей жанр. Продовжувачем цього жанру був римський письменник-філолог Варрон.

Твір Петронія «Сатирикон» являє собою сатирико-побутовий пригодницький роман. У ньому автор дуже майстерно показав різні соціальні групи. Його герої-волоцюги тиняються по всій Італії, й він кидає їх і в середовище багатіїв-вільновідпущеників, і в розкішні вілли римської аристократії, й у таверни містечок, і в кубла розпусти.

Автор роману песимістично дивиться на життя, й цей настрій він передає своїм героям, які не бачать мети життя. Вони часто говорять, що кругом панує сваволя, що всюди — влада золота.

Коли Енколпій і Аскілт побачили туніку, яку вони загубили, в руках у селянина, то один з них пропонує звернутись по допомогу до суду, а інший жваво заперечує йому: «Закон не допоможе, де правлять гроші; адже навіть прихильники кіничної філософії часто продають за гроші свій голос» (розд. 14).

Петроній відобразив через своїх героїв релігійний скептицизм, який був характерним для римського суспільства перших століть н. е. Енгельс так пояснює цей скептицизм: «Всі релігії давнини були стихійно виниклими племінними, а пізніше національними релігіями, які виростили з суспільних і політичних умов кожного народу і зрослись з ними. Коли були зруйновані ці їх основи, зламані успадковані суспільні форми, встановлений політичний устрій і національна незалежність, то, звичайно,

руйнувалась і релігія, яка їм відповідала»¹. В романі Петронія навіть служителька храму бога Пріапа Квартілла говорить: «Наша округа повна-повнісінька богів-покровителів, так що бога тут легше зустріти, ніж людину» (розд. 17).

Енколпій, який убив священну гуску, почувши докори жриці за цей його «злочин», кидає їй два золоті й каже: «На них можна купити й гусей і навіть богів».

Вільновідпущеник Ганімед у розпалі бенкету нарікає на занепад релігії в суспільстві. Він говорить, що «Юпітера ніхто тепер анітрохи не поважає» і що «у богів ватяні ноги через нашу невіру».

Про занепад моралі в суспільстві говорить учитель Евмолп, сам неабиякий розпусник. Він дорікає своєму поколінню: «А ми через вино й розпусту не можемо навіть вивчити мистецтво, яке заповіли нам предки; нападаючи на старовину, ми й самі навчаємося тільки пороку й інших навчаємо цього».

Герої Петронія не вірять ні в що, вони не поважають ні самі себе, ні людей, у них немає мети в житті. Вони вважають, що жити треба тільки заради чуттєвих насолод, жити під девізом «лови момент!» (carpe diem).

Герої роману Петронія опираються на Епікура, але розуміють його філософію в примітивному спрощеному аспекті. Вони вважають його глашатаєм любовних насолод.

Життєве credo основних героїв роману Петронія найкраще висловлює ритор-волоцюга Евмолп: «Я особисто завжди й скрізь живу ось як: кожний день прагну використати так, ніби це останній день мого життя».

Навіть багатій-вільновідпущеник Трімальхіон, тримаючи перед собою срібний скелет, вигукує (розд. 24): «Ах ми нещасні! І вся жалюгідна людина — то марність! Будемо всі ми такими, коли забере нас Оркус до себе!»

І далі додає прозою (розд. 72): «Отже, якщо ми знаємо, що приречені на смерть, то чому ж нам зараз не втішатися життям?»

Автор роману цінує красу, він часто відзначає це або шляхом епітетів («дуже вродлива жінка Тріфена», «гарненька Доріда», «Гітон, славний хлопчик дивовижної краси»), або ж у вигляді довжелезних описів красивої зовнішності, наприклад, зображаючи красуню Кіркею. Естетське ставлення до життя автор передає й своїм героям, хоч іноді це якимось і не в'яжеться з усім виглядом персонажа. Так, волоцюга Енколпій гидливо ставиться до будь-яких проявів несмаку, до всього, що негарне за своєю формою, і, навпаки, відзначає красу тих чи тих предметів. Так, він, у думці насміявшись з недоладного вбрання вільновідпущеника Трімальхіона, який понавішував на себе всіляких коштовностей, тут же, на бенкеті відзначає красу його гральних

¹ Маркс К. і Енгельс Ф. Твори, т. 19, с. 300.

костей і витонченість мімічної сценки, яка зображує божевільного Аякса. Енколпієві гидко від появи в триклінії рабів, його аж нудило, коли «від раба-кухаря несло підливою й приправами». Він помічає грубість затії Трімальхіона — незлагоджений спів рабів, які розносять наїдки. З-під його уваги не випали ні гугняві голоси рабів, ні їхні помилки у вимові.

У романі «Сатирикон» автор доносить до читачів і свої погляди на літературу. Він насміхається з поетів-архаїстів, які орієнтуються на класичний героїчний епос, використовують міфологічні сюжети й пишуть твори, далекі від життя. Саме таким показано в романі бездарного поета-ритора Евмолпа. Він читає свої поеми «Зруйнування Іліона» і «Про громадянську війну». Перша з цих поем є пишномовною риторичною декламацією на тему про спалення давніми греками Трої, бездарним переспівом другої книги Вергілія «Енеїда». Очевидно, цією поемою Петроній висміяв і віршомазництво імператора Нерона, який писав поеми з міфологічними сюжетами, в тому числі й поему про спалення Трої.

У поемі «Про громадянську війну» Петроній сміється з поетів, які намагаються сюжети з сучасного життя розгорнути в стилі героїчного епосу, з залученням міфології. В цій поемі зображено боротьбу Цезаря з Помпеем. Причиною цієї боротьби поет-ритор вважає гнів Плутона на римлян, які в своїх рудниках докопалися мало не до самого підземного царства. Щоб здолати силу римлян, Плутон посилає Цезаря проти Помпея. Боги, як це й належить за традицією героїчного епосу, розділились на два табори: Венера, Мінерва і Марс допомагають Цезарю, а Діана, Аполлон і Меркурій — Помпею.

Богиня чвар Дискордія розпалює ненависть супротивників. «Кров у неї на устах заpekлася, і плачуть підбиті очі, з рота стирчать дуже заржавілі зуби, отрута тече з язика, навколо рота звиваються змії», — словом, дається традиційний міфологічний образ, який уособлює зло і чвари.

Цей самий сюжет про громадянську війну, про боротьбу Цезаря з Помпеем, розгорнув Лукіан, сучасник Петронія, у своїй поемі «Фарсалия», але він, хоч і зобразив історичні події тенденційно, все ж обійшовся без втручання богів. Висміюючи поему Евмолпа — «Про громадянську війну», Петроній висміює архаїстичні тенденції сучасних йому поетів. Недарма він показує, як Евмолпа, коли той декламує свої вірші на міфологічні теми, слухачі закидають камінням.

Петроній у своєму романі дає пародію на давньогрецький роман. Адже давньогрецькі романи були далекі від життя. У них, як правило, зображувалися незвичайно вродливі закохані, цнотливі люди, їхня розлука й шукання одного одним, пригоди, переслідування з боку якогось божества або просто удари тяжкої долі, бої між суперниками й, нарешті, зустріч закоханих.

Усі ці моменти є в романі Петронія, але тут їх подано в пародійному стилі. Коханці тут — розпусники, одного з них переслідуює бог Пріап, але цей бог — покровитель розпусти. Якщо в давньогрецьких романах бої між суперниками зображуються зі всією серйозністю, з повагою до супротивників, то в романі Петронія сцени такого бою подано в комічному плані. Ось як господар корабля Ліх і його челядь «б'ються» з Енколпієм і Евмолпом на палубі судна. Ліх «жбурнув Евмолпові на голову глиняного горшка й кинувся тікати. Евмолп ... ухопив дерев'яний підсвічник і помчав за ним навздогін. А тим часом кухарчуки і всяка челядь насаджають на поета: один наміряється ткнути йому в очі рожном з гарячими тельбухами, інший, ухопивши рогача, став у бойову готовність».

У книгах роману Петронія, що дійшли до нас, зображено людей різних соціальних груп: аристократів, ділків-вільновідпущеників, волоцюг і рабів, та оскільки в нас немає всього роману, то немає й цілісного уявлення про цих героїв. Лише один образ роману зображено на весь зріст — це образ вільновідпущеника Трімальхіона. За задумом роману, це не основний герой, Трімальхіон — це тільки один із тих, із ким випадково доводиться зустрічатися головним героям Аскілту й Енколпію. З Трімальхіоном волоцюги зустрілися в громадській лазні, він запросив їх до себе на вечерю. Трімальхіон — яскравий, життєвий образ. У його особі автор показав, як енергійні, розумні раби з низів підіймаються до соціальної вершини, Сам Трімальхіон розповідає на бенкеті своїм гостям, як він з дитинства догоджав господареві й господині, став довіреною особою в господаря, й до його рук «дещо прилипало». потім його відпустили на волю, й він узявся торгувати, розбагатів, ризикнув на весь свій капітал купити товарів і відправити їх на кораблях на Схід, але буря розбила кораблі. Трімальхіон усе-таки не занепавав духом, він пропродав коштовності дружини й знову з невтомною енергією кинувся в усілякі торговельні операції й через кілька років став усесильним багатієм.

Автор роману протиставляє енергію, розум і сміливість цього вільновідпущеника кволості, лінощам і апатії аристократії, яка ні на що не здатна. Але Петроній разом з тим і злостиво сміється з цього вискочки, який чваниться своїм багатством, він сміється з його неуктва, з його грубого смаку.

Петроній показує, як Трімальхіон намагається на бенкеті вразити своїх гостей багатством обстановки й великою кількістю незвичайних наїдків, як він вихваляється тим, що в нього дві бібліотеки, одна давньогрецькою мовою, друга — латинською, вихваляється знанням давньогрецької літератури й на доказ своєї обізнаності в цій галузі переказує епізоди з міфа про Троянську війну, безглуздо переплутавши їх:

Були два брати: Діомед і Ганімед із сестрою Геленою. Агамемнон украв її й приніс у жертву Діані лань. Так говорить нам

Гомер про війну троянців з тарентійцями. Як і мало бути, Агамемнон перемиг, і дочку свою Іфігенію видав за Ахілла, й через це Аякс збожеволів (розд. 59).

Сміється Петроній і з дурнуватого марнославства Трімальхіона, якому хочеться пролізти в знать. Вільновідпущеник велить хоч на пам'ятнику (якщо вже не можна зробити цього за життя) зобразити його в сенаторській тозі, претексті й з золотими перснями на руках (вільновідпущеники мали право носити лише позолочені персні).

Петроній робить образ Трімальхіона значною мірою гротескним, шаржованим. Він сміється з неуцтва й марнославства вискокчи-вільновідпущеника, але й відзначає його позитивні якості: розум, енергію й дотепність. Петроній показує навіть співчуття Трімальхіона до долі інших людей. Так, на бенкеті Трімальхіон спочатку намагається вразити гостей своїм багатством, пустити на них ману, а коли вже сп'янів, то запрошує в трикліній своїх рабів, пригощає їх і говорить: «Раби — також люди, тим самим молоком, що й ми, вигодувані, й не винні вони, що така гірка в них доля. Проте, з моєї милості, скоро всі вони нап'ються вільної води».

Багатство, сліпа покора Трімальхіонові всіх, хто його оточує, зробили з нього самодура, і йому, по суті незлій людині, нічого не варте послати раба на страту лише за те, що той не вклонився йому при зустрічі. Йому, хоч він у душі й поважає свою дружину, геть не важко кинути в неї срібною вазою на бенкеті й ударити її в обличчя.

Петроній передає мову й самого Трімальхіона, і його гостей, також вільновідпущеників. Усі вони говорять соковитою, народною мовою. У їхній мові багато приєднених конструкцій, тоді як у латинській літературній мові як звичайно вживалися безприєднених. Трімальхіон і його гості не визнають іменників середнього роду і, як і в латинському просторіччі, роблять їх іменниками чоловічого роду. Вони люблять вживати зменшені форми іменників і прикметників, що також характерне для народної латини.

Вільновідпущеники пересипають свою мову прислів'ями і приказками: «Бачиш колоду в чужому оці, а й сучка не помічаєш у своєму»; «Раз так, то хай буде й так, — сказав мужик, загубивши рябу свиню»; «Хто не може по ослу, б'є по сідлу»; «Далеко тікає, хто від своїх тікає» і т. д. У них влучні визначення, часто виражені у вигляді заперечних порівнянь: «Не жінка, а колода», «Не людина, а мрія!», «Перець, а не людина» і т. д.

В) Петроній і його роман у наступній літературі. Роман Петронія «Сатирикон» — один з найцікавіших творів римської літератури. Він дає нам уявлення про різні соціальні групи Риму перших століть н. е. Крім того, цей роман цінний нам і з чисто філологічного боку: саме в ньому

зафіксовано мову низів, народну латинь, яка лягла в основу романських мов.

У наступні віки продовжувачами цього жанру сатирико-побутового пригодницького роману були якоюсь мірою й Боккаччо з його «Декамероном», і Філдінг з «Томом Джонсом», і Лесаж із «Жілем Блазом», і багато інших авторів так званого шахрайського роману.

Образ Петронія зацікавив Пушкіна, і великий поет змалював його в «Повісті з римського життя», на жаль, тільки початій. Є тільки уривок з неї — «Цезар мандрував».

Майков зобразив Петронія в своєму творі «Три смерті», де показав, як по-різному, але майже в один час кінчили своє життя три поети-сучасники: філософ-стоїк Сенека, його племінник Лукіан і епікурієць-естет Петроній.

Польський письменник Генріх Сенкевич змалював Петронія в романі «Камо грядеші», але він дав трохи ідеалізований образ цього поета, підкресливши його гуманне ставлення до рабів і ввівши в сюжет роману любов Петронія до рабині-християнки.

3. Федр. Біографія байкаря Федра — раба, а потім вільновідпущеника імператора Августа — майже невідома. Він жив у I ст. н. е., помер, очевидно, в 80-х роках. Федр був родом з Македонії, рано потрапив у Рим і познайомився з римською культурою. Літературну діяльність він почав з перекладання латинською мовою старим ямбічним розміром давньогрецьких байок, відомих під назвою «Езопові байки». *Федр свідомо звертається до жанру байки, вважаючи, що людині його становища це — єдина можливість в інакомовній формі вільно висловлювати свої думки й почуття*, протестувати проти гніту правлячих класів. Таким чином, Федр вводить у римську літературу жанр байки, якого (як самостійного) в ній не було.

Від Федра збереглося до 135 байок та анекдотичних оповідань на історичні й злободенні теми. Федр — творчий, самобутній байкар. Він признавався в пролозі до першої книги байок, що він «відполірував», обробив у віршах зміст байок Езопа. В четвертій книзі він заявляє, що Езоп винайшов жанр байки, «...а я вдосконалив його... Я скористався старим жанром, але вплив у нього новий зміст».

Байки двох перших збірок спрямовано проти можновладців, «сильних». Хоч Федр і бере сюжети «езопових байок», у їхньому трактуванні, в заключних повчаннях виразно відчувається, що він має на увазі сучасну йому римську дійсність.

Він ненавидить знать, багатіїв, які привласнюють собі плоди чужої праці. В байці «Бджоли й трутні перед судом ося» суддя ося віддає бджолам мед — творіння їхньої праці, але трутні не визнають цього вироку. Байка «Мурашка і Муха» чудова завдяки ідеї, яка проводиться тут. У праці — сила мурашки, а мухам, придворним паразитам, — ганьба. Байка «Жаби просять собі царя», хоч автор і відніс її дію

в Афіни, все ж викладається так, що неважко вгадати, що йдеться тут про Рим. У байці «Жаби проти Сонця» Федр недвозначно бере сюжет з часів імператора Тіберія. В цій байці говориться, що якийсь бог Сонця та надумав оженитись, але жаби, взявши про це, зняли крик до неба: «Він уже й сам повисушував наші ставки й морить усіх нас на сухій землі. А що ж буде, як він ще й дітей собі наплодить?».

На те, що байки Федра є, по суті, сатирою на режим і дійсність імператорського Риму, звернув увагу Сеян, тимчасовий правитель при Тіберії, і байкар зазнав утисків. Наступні збірки байок уже втрачають колишню гостроту й спрямованість. Федр висміював критиків, які вважали байку «низьким жанром». Байка «Пахощі порожньої амфори» запевняє, що аромат фалернського вина довго зберігається й у порожній амфорі. Так і поетова слава житиме, якщо збережеться хоч трохи з його творів. Достойнством Федра є мова його байок — проста й зрозуміла, й це сприяло популярності його творів у наступні часи. Збірками Федра широко користувався французький байкар Лафонтен.

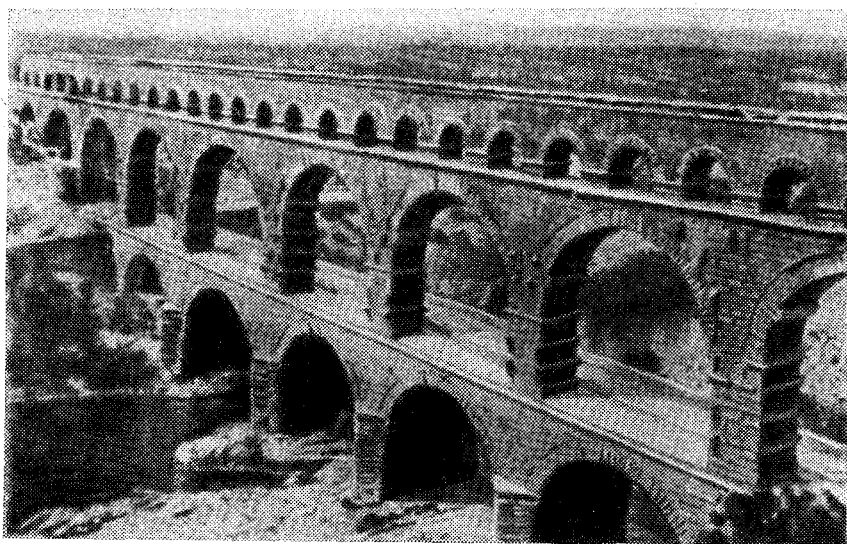
4. Марціал. а) Біографія. Марк Валерій Марціал (42—103 р. н. е. — приблизно) — талановитий автор епіграм, народився в Іспанії, в місті Більбілісі (тепер — Більбао). Здобувши риторичну освіту, він приїхав у 64 р. н. е. в Рим, розраховуючи зробити кар'єру.

Втративши покровительство свого земляка Сенеки, якого Нерон засудив до смерті, Марціал зробився клієнтом багатих патронів. В умовах принижень і розчарування він почав свою письменницьку діяльність.

Правління імператорів, які передували Доміціанові, майже не відобразилося в творчості Марціала. Основний період його літературної діяльності збігається з правлінням Доміціана, який твердо проводив режим абсолютизму, наказував називати його «паном», «нашим богом». Доміціан не терпів ніякої опозиції навіть у літературі, але вважав себе покровителем поетів і влаштував змагання з красномовства й поезії. Марціал присвятив йому кілька своїх епіграм, надмірно підлещуючись не тільки до нього, а й до його фаворитів. Прославляв він і Нерву й Траяна — імператорів, які були після Доміціана.

Останні роки життя Марціал провів в Іспанії під покровительством свого патрона — багатой Марцелли, яка подарувала йому маєток.

б) Літературна діяльність Марціала як епіграматиста починається в 80-і роки. Його літературна спадщина складається із збірки «Про видовища», в яку входять 32 неповні вірші, написані в зв'язку з відкриттям величезного амфітеатру Флавіїв; за нею він створив дві збірки: «Ксенії» («Частування») — написи до подарунків гостям за обідом і «Апофорети» («Гостинці») — написи до подарунків, що їх забирають гості з



Міст-акведук у Німі. II ст. н. е. Франція.

собою після обіду. Хоч вони й дотепні й написані жвавою мовою, але не вони принесли Марціалові славу. Марціал відомий завдяки тим епіграмам, які він присвятив зображенню дійсності, висміюючи порочні явища повсякденного життя. Ці епіграми становлять 12 книг.

Епіграма як дотепний і глузливий твір набула такого значення порівняно пізно. В Давній Греції епіграма означала короткий напис, зроблений елегійним дистихом. Цей напис міг бути надмогилям, на трофеях і на предметах, присвячених богам. З плином часу, в зв'язку з розвитком індивідуалізму, цей невеликий вірш змінював своє спрямування. Він ставав зручною формою для висловлювання поетових вражень і його ставлення до інших осіб і часто мав уїдливиий характер. Такі епіграми писав на Юлія Цезаря і його наближених уже Катулл ще в I ст. до н. е.

Марціал багато в чому наслідував Катулла, використовуючи його віршові розміри: ямби, «криві» ямби й одинадцятискладові фалекійські вірші; часто він писав і традиційним елегійним дистихом.

В основі всіх Марціалових епіграм — справжнє життя. В своїх епіграмах поет прагне до того, щоб «життя взяло свої звичаї» (VIII, 3). І це блискуче вдається йому. Важке становище клієнта, яке зобов'язувало його всюди супроводити свого патрона, сприяло виробленню в Марціала спостережливості. В його віршах проходить ціла галерея образів в обстановці дійсності імператорського Риму. Немало епіграм Марціал присвятив становищу клієнтів — бідних людей, які живуть за подачками бага-

тих патронів і змушені плазувати перед ними. Дуже гостро підкреслює він контраст між розкішшю багатіїв і убожеством бідности. Так, у 43 епіграмі книги II поет, звертаючись до одного з багатіїв, справедливо зауважує, що в того на столі красуються на позолочених тацях розкішні барвени¹, а в нього самого — жалюгідний краб у череп'яній тарілці.

Цю тему злидарського існування клієнтів Марціал варіює на всі лади, співчуваючи тим, у кого, як він каже, поламане ложе й на ньому немає навіть порожнього матраца (III, 60). Його обурює й безправне становище рабів, яких продають і на одержані гроші влаштовують бучний обід.

У його епіграмах є дотепні зарисовки моралі, яку Доміціан відновленням законів Августа хотів підняти вище. В обстановці повсякденного життя перед нами проходять люди, які зробили розпусту джерелом свого доходу, розпутні заміжні жінки, світські чепуруни, яким чужі громадські інтереси, шукачі спадщини, лікарі-шарлатани й багатії-паразити. Джерело їхнього багатства — не чесна праця, а злочинне життя.

Зображуючи пороки свого часу, Марціал не ставив собі за мету критикувати весь рабовласницький лад — його обурює соціальна нерівність, бо він і сам не мав матеріальних благ. Через це його епіграми не набули того суспільного значення, яке мали сатири Ювенала.

Незважаючи на своє залежне становище, Марціал висловлює почуття власної гідності, знає свою перевагу над іншими. В 13 епіграмі книги V він гордо заявляє, що його читають назахват, а на вулиці на нього показують: оце, мовляв, він; ще за життя він досяг такої слави, якої інші не досягають і після смерті.

Це значною мірою спокутує ті лестощі, якими він розсипається щодо імператора і можновладців.

Завдяки своїм епіграмам Марціал став популярним, і його вірші поширювалися ще до видання їх, так що пізніше йому нерідко доводилося боротися з плагіаторами. Виступає він і проти бездарних поетів. Свої завдання в галузі поезії й своє ставлення до цього мистецтва Марціал також висловлює в ряді епіграм.

Вважаючи своїм обов'язком зображувати дійсне життя так, щоб саме життя сказало: «це — моє» (X, 4), Марціал обирає епіграму, стиль якої визначається «сіллю» і «жовчю» (VII, 25). Цей жанр, вільний від пишномовності, давав Марціалові змогу зображувати негативну сторону людини кількома штрихами, часто в непристойній, цинічній формі. Про це Марціал сказав у зверненні до своєї музи:

Ти ж свої жарти складай та римською сіллю присолой,
Хай в отих жартах життя вдачу пізнає свою.

(VIII, 3)

¹ Барвена — риба, яку особливо цінували в давнину.

І разом з цим у Марціала є епіграми, в яких він задушевно, лірично малює картини природи й сільського життя, особливо в себе на батьківщині.

Нехай епіграма, говорить він, належить до того самого низького жанру, що й комедія, але він не збирається «комедій черевик на катури трагедій міняти». Міфологічні сюжети трагедій чужі дійсному життю: і Едіп, і Фіест, і Сцілла, і Медея — все це, з його погляду, тільки чудеса. Книга сильна людиною. Вченість олександрійського напрямку, главою якого вважають Каллімаха, не може дати істинного уявлення про життя. Ці думки Марціал висловлює в епіграмі 4 книги X. Не може вказати, яке істинне значення має дійсність і епос, за яким він не визнає виховної ролі.

Прості життєві явища, викладені природною повсякденною мовою, характеризують епіграми Марціала. Він майстер короткої, дотепної імпровізації; порівняння, сентенції, приказки, прислів'я, несподівані закінчення — без будь-якого нальоту риторики — роблять епіграму Марціала особливо влучною.

Марціала охоче читали його сучасники, ним цікавились і в середні віки. Він вплинув на європейську епіграму й XVI—XVIII ст. Лессінг під його впливом побудував свою теорію епіграм. Шіллер і Гете назвали збірку своїх епіграм «Ксенії». Пушкін коментував епіграми Марціала, а Вяземський назвав його киплячим Марціалом, бичем римських дурачків.

5. Ювенал. Послаблення терористичного режиму після смерті Доміціана дало письменникам змогу вільніше висловлювати свої погляди в літературі. Пожвавилась сатира, вона почала не тільки зображувати загальнолюдські пороки (Персій), а й засуджувати конкретні явища суспільного життя.

а) Біографія. Біографічні відомості про Децима Юнія Ювенала, ім'я якого стало прозивним для позначення їдкового, обуреного сатирика, дуже мізерні.

Судячи з даних, які збереглися в стародавніх, дуже суперечливих джерелах і в його сатирах, можна припустити, що він народився в правління Нерона, в 50-х роках н. е., помер за Адріана, який був імператором із 117 по 138 р. Свої перші вірші Ювенал почав публікувати за імператора Траяна, після 100 р. н. е.

Ювенал був сином небагатого землевласника з міста Аквіно. Є відомості, що він виховувався після смерті батька в багатого вільновідпущеника й здобув у Римі риторичну освіту, яка по тім наклала відбиток на всю його творчість.

Ювенал написав 16 сатир. З них можна одержати деякі відомості про його життя. Риторична школа залишила в нього неприємні спогади, там він займався непотрібними для життя декламаціями, від яких і мармур і колони — «все в тріщинах» (I, 13).

З гіркотою говорить він про своє залежне становище клієнта. Але не тільки воно спонукало Ювенала писати сатири. Як він



Пантеон. 120 р. н. е.

сам висловився, «обурення створює вірші» (I, 79): він виступає викривачем пороків розбещеного Риму.

Усі його сатири можна розділити на дві групи: сатири, написані в перший період творчості, до 120 р. н. е. (1—9), які малюють пороки вищого суспільства, й сатири другого періоду — на морально-філософські теми (10—16), вони зближують Ювенала з Горациєм.

б) Ідейний зміст сатир першого періоду творчості. Ці сатири мають різко викривальний характер. Розбещеність моралі змусила Ювенала обрати сатиру як найгострішу зброю боротьби в літературі. І його гнівна інвектива обрушується насамперед на можновладців, впливових людей Риму. Навіть якщо вістря сатири він спрямовує не на сучасне, а на минуле, називаючи людей часів Доміціана і Нерона, то читач усе-таки розуміє, що автор має на увазі пороки й злочини своїх сучасників.

Про це свідчить початок першої сатири, де Ювенал говорить, чому саме він вибрав цей жанр. У першій сатирі Ювенал ніби зібрав до купи всі вади, які має сучасний йому Рим: гонитву за спадщиною, розбещеність молоді, звідництво, скнарність, зажерливість, паразитизм багатіїв і їхню зарозумілість щодо бідних клієнтів.

Другу сатиру присвячено засудженню протиприродних пороків чоловіків, які удають із себе добродесних людей.

У третій сатирі Ювенал скаржиться на те, що в Римі немає місця для чесних ремесел і що праця не дає доходу, що в столиці немає місця для рідтора, граматики, геометра, художника, цирульника і лікаря,— їх витіснили греки та інші приїжджі іноземці. В цій сатирі Ювенал називає Рим грецьким містом і заявляє, що не може терпіти його. Греків приймають у багатих домах і надають їм перевагу перед бідними клієнтами. Все в Римі вже загнилося, бо синові хочеться, щоб батько помер, чоловік займається звідництвом, а злочинство стало звичним явищем.

Пристрасно обрушується Ювенал на всевладдя грошей у Римі, на розкіш багатих людей, особливо з середовища вільно-відпущеників, які надбали собі скарбів ганебним для вільної людини шляхом. Їхній спосіб життя різко контрастує зі злидарським існуванням бідняків, які населяють руїни й перебувають у повній залежності від влади впливових людей. Соціальна несправедливість виражається не тільки в матеріальній залежності бідняків від багатіїв,— Ювенал глибше підходить до цього питання. Його обурює політична й соціальна нерівність. Бідняки не беруть участі в раді. «Звільни крісло для вершника, якщо в тебе не вистачає пензу»,— з гіркою заявляє він. Бідняка можна безкарно, несправедливо скривдити, навіть прибити, й уся «воля» цієї вільної людини полягає лише в тому, що вона сама просить, уся в синцях, благає, щоб її відпустили, хоч поки в неї ще зуби цілі.

Четверту сатиру відверто спрямовано проти Доміціана і його режиму, політичного характеру сатира набуває майже з самого початку:

Ще за тих днів, як останній із Флавіїв мучив нещадно
Світ напівмертвий, і Рим угинався під лисим Нероном,—
Перед Венериним храмом, у давній Анконі дорійській,
Камбала десь величезна в рибальські потрапила сіті.

У цій сатирі дано пародію на державну раду, яку скликано для того, щоб розв'язати питання, як приготувати велику камбалу, для якої не знайшлося відповідної посудини; різко негативно охарактеризовано державних діячів. Форма епічної поеми з використанням на початку її традиційного звернення до муз тільки посилює цілеспрямованість твору й робить цю сатиру особливо гострою.

П'яту сатиру майже повністю присвячено принизливому становищу клієнтів, яких годують поганими стравами, тимчасом як сам патрон визнає тільки добірну їжу.

Розпусний спосіб життя аристократок, їхню зраду своїм чоловікам, їхні безладні любовні зв'язки та жорстоке ставлення до рабів зображено в шостій сатирі. Ювенал виступає в ній проти захсплення іноземним, проти нездорового інтересу до східних культів, пов'язаних з розпусними оргіями.

У цій сатирі автор звертає увагу читачів на тяжке матеріальне становище людей розумової праці: поетів, адвокатів і викладачів риторики, при цьому він висловлює надію, що імператор Траян розщедриться для них.

З обуренням малює Ювенал у восьмій сатирі картину морального занепаду знатних людей, тих, ким колись Рим славився, і називає багатьох представників сенаторського стану. Тепер це їхні розбещені нащадки, що вже перевелись нінащо. В них немає громадянських почуттів, і плебей переважає їх. Ювенал вважає, що краще бути сином Терсіта й бути схожим на Ахілла, аніж бути сином Ахілла, схожим на Терсіта.

Нарешті, в дев'ятій сатирі поет знову висловлюється проти розпусти, яка ганьбить сімейні стосунки. Цією сатирою закінчується перший період творчості Ювенала, який словами Пушкіна можна охарактеризувати як «Ювеналів бич».

Справді, в зазначених сатирах Ювенал гнівно таврує пороки вищого суспільства імператорського Риму. Всю силу свого темпераменту він зосередив на зображенні морального виродження колись знатних родів, морального занепаду сім'ї, безмежної влади грошей, яка є джерелом злочинів, безпутного життя, пересиченості життєвими благами одних і злидарського існування інших. Іноді Ювеналова сатира зачіпає питання не тільки соціального, а й політичного характеру, проте автор не ставить мету докорінно змінити рабовласницький лад. Він мріє, щоб повернувся старий час, коли знатні патрони були щедрішими, ніж нові — вискочки з вільновідпущеників.

в) Сатири другого періоду творчості. Сатири, написані після 120 р., не відзначаються таким викривальним характером, як розглянуті вище. В них Ювенал у спокійнішому тоні оцінює життя з погляду стоїчної моралі. Він ставить питання про нерозумні людські бажання, про виховання дітей, про докори сумління, про привілеї людей військового суспільного стану.

Сатири цього періоду написано в декламаційно-риторичному стилі. Загальний тон цих віршів — примиренський. Немає смислу прагнути до слави, багатства й високого становища, якщо боги все визначають наперед. Важливо тільки зберегти здоровий дух у здоровому тілі.

г) Мова й стиль сатир. Залежно від спрямованості сатири Ювенал уміє варіювати й мову. Пародіюючи епічну поему, він вживає піднесені слова, змінюючи їх в іншому випадку простими, природними, іноді використовуючи грубу лексику низів суспільства.

Обурений характер сатир першого періоду наперед визначив їхній стиль. Для висловлення почуття гніву, обурення Ювенал користується нагромадженням яскравих образів, гіперболами, ампліфікацією (підсиленням), патетичними вигуками та запитаннями. Хоч ці прийоми були властиві риторичі, але в Ювенала

вони так органічно вплітаються в тканину твору, що в читача не створюється враження штучності або фальші. Деякі сентенції й вирази Ювенала стали крилатими висловами, наприклад: «у здоровому тілі здоровий дух»; «хліба й видовищ» та ін.

У моралізуючих міркуваннях сатир другого періоду риторично-декламацийний характер виражений дуже ясно. В середні віки Ювенал привертав читача як мораліст. У XVIII—XIX ст. Ювеналом цікавилися як борцем проти деспотизму й тиранії. Особливо високо цінував його В. Гюго.

Яскраву оцінку творчості Ювенала дав Белінський: «Справжню латинську літературу, тобто національну й самобутню латинську літературу, представляють Тацит і сатирики, з яких найголовніший — Ювенал. Ця література, що з'явилася в епоху крайнього розкладу стихій суспільного життя римлян, має високе значення найвищого морального суду над суспільством, яке живе в розпусті, й це надає їй переважно всесвітньо-історичного, а отже, такого, що ніколи не вмирає, значення»¹.

6. Тацит. Біографія. Публій Корнелій Тацит — один з найталановитіших істориків стародавнього світу — народився в 55 р. в Умбрії, помер близько 120 р. н. е.

Біографія Тацита не збереглася повністю. Він походив з вершицького суспільного стану, здобув добру риторичну освіту, а одруження з дочкою знаменитого полководця, відомого сенатора Агріколи допомогло йому досягти високих державних посад. За імператора Траяна, очевидно, в 113—116 рр., Тацит був проконсулом провінції Азії. Останні роки його життя мало відомі. З його твору «Про ораторів» видно, що він захоплювався красномовством і, за словами його друга Плінія Молодшого, був видатним патетичним оратором.

Тацит надавав перевагу суворій філософії стоїків, бо вона, закликаючи до зміцнення моральної мужності, посилювала волю і витримку людей у тяжкі часи.

Коли в 93 р. н. е. помер Агрікола (була підозра, що його отруїв Доміціан), Тацита не було в Римі, він не міг виголосити традиційну похоронну промову. Але в 98 р. він написав твір «Про життя й характер Юлія Агріколи».

а) Тацит вихваляє чесне життя, громадянську доблесть і перемоги Агріколи в Британії. В біографічному матеріалі уміло вводяться географічні, етнографічні й соціально-політичні відомості про далеку малознану й сильну своїми волелюбними народами Британію.

Тацит обурено пише про криваві злочини Доміціана. Він сумує з приводу передчасної смерті Агріколи, але разом з тим визнає, що Агрікола пішов із життя вчасно. В 90-х роках терор за Доміціана особливо посилювався. Закінчуючи свою працю вже за Нерви, Тацит пише, що за Доміціана не можна було хвалити

¹ Белінський В. Г. Полное собрание сочинений, т. 5, с. 641—642.

чесних людей, а тепер, коли імператор Нерва вперше поєднав у Римі «принципат і свободу», громадяни дихають на повні груди.

А весь період принципату — від Тіберія до Доміціана — Тацит називає часом рабства. Цю думку він неухильно розвиває в «Історії» та в «Анналах».

б) «Германія» Таціта — неоціненне джерело з історії, побуту і звичаїв германських племен I ст. н. е.

Ф. Енгельс використав у своїй знаменитій праці «Походження сім'ї, приватної власності і держави» обидві прославлені праці римських істориків: Тацітову «Германію» й Цезареву «Записки про Галльську війну». Тацит докладно характеризує родовий лад, економіку, культуру й мораль та звичаї стародавніх германців; він не ідеалізує їх: пише про їхню жорстокість, пристрасть до пиятики й бійок, які призводять до вбивства. Він радить римлянам добре вивчити ворога... Але разом з тим Тацит зазначає, що ці варвари-германці не мають тих згубних пороків — розкоші, продажності, жадоби, розпусти і рабства, якими уражений великий імператорський Рим.

в) «Історія» висвітлює період, добре знайомий Тацітові як сучасникові, — від смерті Нерона до вбивства Доміціана.

Збереглися перші чотири книги й частина п'ятої книги. В них описується кривава боротьба за владу Гальби, Отона і Вітеллія та події з життя Флавіїв — Веспасіана і Тіта, який брав в облогу Єрусалим. Дуже цінними є відомості про повстання батавів.

г) «Аннали» («Літописи») Таціта — найдосконаліший і найзріліший його твір. Тут автор пише історію Юліїв — Клавдіїв (14—68 рр. н. е.), тобто про період, який передував матеріалові «Історії». Перші шість книг «Анналів» присвячено правлінню жорстокого Тіберія. В книгах XIII—XVI барвисто оповідається про Нерона, його злочини, про те, як горів Рим.

Описом трагічної смерті Тразії Пети — однієї з останніх жертв Нерона — обривається текст «Анналів».

На початку «Анналів» Тацит обіцяв сучасникам писати «без гніву й упередженості». Він, безумовно, багато в чому домігся цього, хоч і належав до особливо партійної аристократичної опозиції щодо Доміціана й тиранії його попередників. *Ідеали Тацит знаходив у минулому*, в громадянській доблесті часів республіки. Він дав яскраву картину кривавої історії імператорського Риму, сповнену й глибоких роздумів, але великі провінції імперії не цікавили його. Це не могло не обмежити певною мірою кругозір Таціта як історика.

д) Тацит є видатним письменником, його художній стиль має великі достоїнства. У нього стисла виразна мова, він уміє створювати яскраві образи, які добре запам'ятовуються. Тацит мав рідкісний дар істинно драматичної розповіді. Ось як описує він, як горів Рим:

Слідом за цим [вакханалією Нерона] почалося лихо. Невідомо тільки, як воно сталося: випадково чи за умислом імператора (уже пишуть і те й те).

З пожежею, яка дуже швидко поширилася, охопивши спочатку рівнину, потім підіймаючись на гори й знову спустошуючи все на долах, не можна було боротися не тільки через те, що вона швидко перекидалася з одного місця на інше, а ще й тому, що їй сприяло саме місто через свої вузькі вулиці, що вигиналися то сюди, то туди, та неправильне розміщення будинків у рядах, як це всюди було в старому Римі...

...І ніхто не наважувався спиняти пожежу, бо раз за разом як не звідти, то звідти хтось покрикував, щоб не гасили вогонь, та ще й погрожував, а інші відкрито кидали смолоскипи й голосно кричали, що ото вони роблять так не з своєї волі...

Поширилася чутка, що саме тоді, коли ото горів Рим, Нерон вийшов на домашню сцену й заспівав про зруйнування Трої, ніби намагаючись уподібнити лихо, яке спіткало Рим, лихові Іліона (Тацит. Аннали, кн. XV, розд. 38—39).

Уже в сучасників Тацит користувався повним визнанням; його цінували, здебільшого за літературні достоїнства його праць, французькі класицисти XVII ст.; великий інтерес викликає він у XVIII ст.; цей інтерес до нього як до видатного історика й письменника ще дужче поглиблюється в XIX ст.

Французький поет (XVIII ст.) Марі-Жозеф Шеньє писав: «Ім'я Таціта змушує тиранів бліднути».

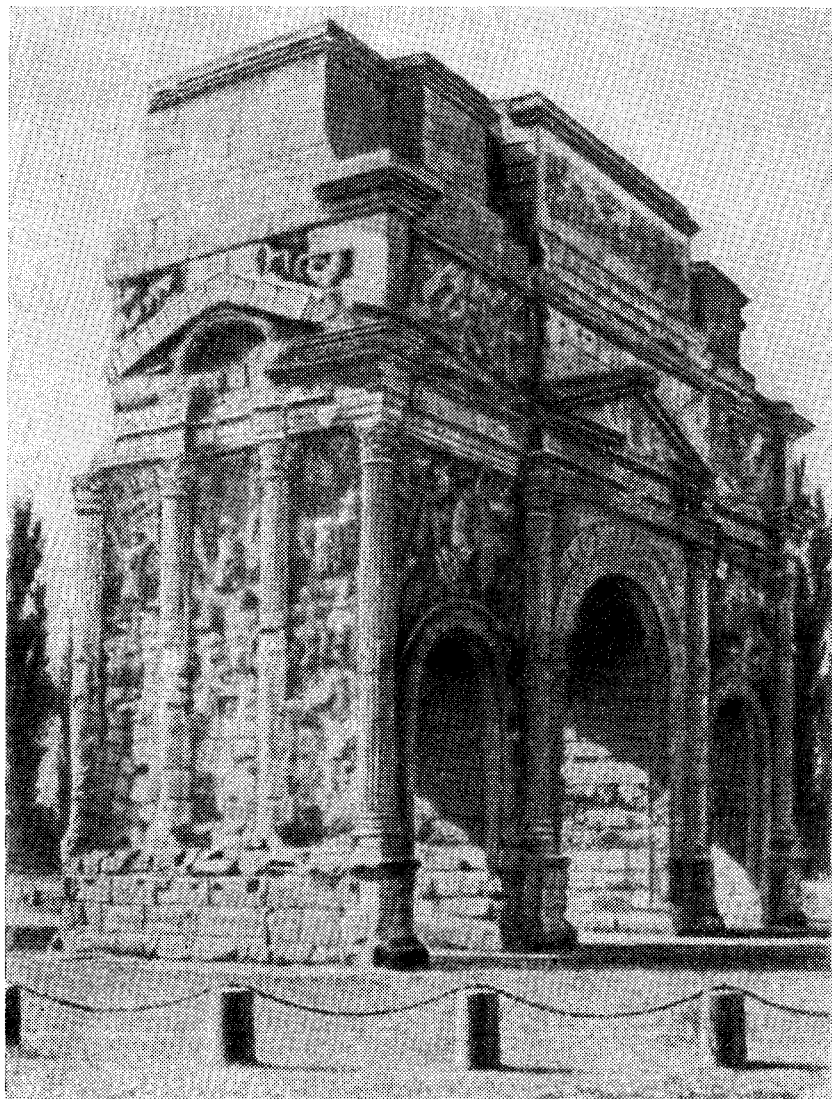
Пушкін у своїх «Зауваженнях до «Анналів», говорячи про ненависть Наполеона до Таціта, пише: «...не дивно, що Тацит — бич тиранів — не подобався Наполеонові; дивно тільки, що Наполеон щиросердо признався в тому...»

Російський історик Т. М. Грановський так відгукнувся про Таціта: «Глибокий мислитель, твори якого красою й багатством змісту дають насолоду, подібну тій, яку дають твори Шекспіра».

XVII. ПІСЛЯКЛАСИЧНА ЛІТЕРАТУРА. ПІЗНЯ РИМСЬКА ІМПЕРІЯ (II ст. н. е.)

1. Загальна характеристика епохи. В II ст. н. е. Римська імперія досягла найвищого розвитку. Вона займала майже всю територію відомого тоді світу: під назвою «*imperium romanum*» розуміли тоді весь світ («*orbis terrarum*»).

Цей період характеризується зростанням міст, розвитком шляхів і поширенням римської культури по всій території імперії, серед усіх народів провінцій. Але з II ст. н. е. посилюються й ті соціально-економічні суперечності, які згодом призвели античний світ до кризи і краху. В II ст. зростає значення деяких



Триумфальна арка Тіберія. *Оранж.*

провінцій, особливо малоазіатських і північноафриканських. Такі міста цих провінцій, як Дамаск, Тір і Карфаген, ведуть жваву торгівлю. Але відносний економічний добробут, звичайно, позначався тільки на заможних групах провінції, а становище рабів і вільних бідняків скрізь було тяжке. Люди праці не бачили перспективи в своєму житті, вони були безправні, злидарювали, не мали ніякої надії своїми силами перебудувати

життя, й через це «загальному безправ'ю і втраті надії на можливість кращих порядків відповідала загальна апатія і деморалізація»¹.

Зневірившись у силі розуму, в можливості переробити світ і досягти щастя, пригноблені маси шукали розради в релігії. Єгипетські, фрігійські й сірійські боги ввійшли в римський пантеон.

Енгельс у праці «Бруно Бауер і первісне християнство» пи-сав: «Для того щоб дати розраду, треба було замінити не втра-чену філософію, а втрачену релігію. Розрада повинна була виступити саме в релігійній формі, як і все те, що повинне було захоплювати маси,— так це було в ті часи і так тривало аж до ХVII століття.

Навряд чи треба відзначати, що серед людей, які пристрасно прагнули цієї духовної розради, цієї втечі від зовнішнього світу в світ внутрішній, більшість повинні були становити *раби*»².

Філософія перших століть нашої ери в Римі переживала кризу. «Філософи були або просто шкільними учителями, які заробляли на життя, або ж блазнями на платні у багатих гуль-тяїв»³. Здебільшого вони пристосовувалися до вимог часу, про-пагували теорію про «ідеального освіченого монарха», заклика-ли до терпіння й до покори владі.

2. Література. З другої половини II ст. н. е. в римській літе-ратурі відчувається занепад. У творчості письменників сильними стали архаїстичні й формалістичні тенденції. Поети намагаються воскресити старі жанри, в галузі лексики вони звертаються до словникового багатства Катона, Еннія і Плавта, люблять вра-зити химерністю форми або ритму віршів. Деякі з письменни-ків-архаїстів, неспроможні дати творчо самостійні твори, вда-ються до збирання різних виписок із давньогрецьких і римських письменників. Так, наприклад, Авл Геллій (близько 130—180 рр.) залишив нам таку працю під назвою «Аттичні ночі». Почав він працювати над нею в Аттїці, в Афінах, звідси й назва «Аттїчні ночі». З цього твору, який складається з 20 книг, до нас не дійшла тільки восьма книга. Авл Геллій зібрав масу цитат або скорочено переданих уривків із книг різних давньо-грецьких і римських письменників. Його найбільше цікавлять філологічні й історико-літературні питання, через це він займає-ться критикою тексту творів письменників, зіставляє давньо-грецьку й римську лексику, виписує рідкісні граматичні звороти. Всього в «Аттїчних ночах» зібрано цитати й уривки з творів приблизно 250 авторів, але Авл Геллій явно віддає перевагу стародавнім авторам — Гомеру, Гесіоду, Плавту й Лукрецію. Цитати й уривки, що їх зібрав Авл Геллій, становлять для нас велику цінність. Ці фрагменти дають нам уявлення багато про

¹ Маркс К. і Енгельс Ф. Твори, т. 19, с. 299.

² Там же, с. 301.

³ Там же, с. 300.

які твори античної літератури, від яких нічого не дійшло до нас, або ж доповнюють наші відомості про тих письменників, твори яких якоюсь мірою збереглися до нашого часу.

3. Апулей. а) Біографія. На фоні загального занепаду римської літератури перших століть н. е. все-таки треба відзначити найцікавішого письменника II ст.— Апулея. За походженням Апулей — не римлянин, він виходець з Північної Африки, народився близько 124 р. в місті Мадаврі, в римській військовій колонії, на кордоні Нумідії й Гетулії. Риторичну освіту розпочав у Мадаврі, продовжив у Карфагені й закінчив в Афінах. Однаково добре володів і латинською й давньогрецькою мовами. Апулей був свого роду енциклопедистом: він вивчав філософію й риторичку, історію й природознавство, був поетом і адвокатом. Він був прихильником ідеалістичної філософії Платона й виклав своє розуміння цієї філософської системи в трактаті «Про Платона і його вчення». Апулей був типовим сином своєї доби, коли, за висловом Енгельса, «абсолютно некритична суміш найгрубіших забобонів найрізноманітніших народів беззастережно приймалась на віру й доповнювалась благочестивим обманом і прямим шарлатанством; час, коли першорядну роль відігравали чудеса, екстази, видіння, заклинання духів, пророкування майбутнього, алхімія, кабала * та інші містичні чаклунські нісенітниці»¹.

Апулей вірить у римських і східних богів, він вірить у демонів, посередників між богами й людьми, й присвячує цьому питанню свій трактат «Про бога Сократа». Недарма Апулей закінчує свою кар'єру як жрець у Карфагені, де йому навіть поставили статую. Помер він близько 180 р. Протягом свого життя Апулей багато подорожував і одержав під час тих подорожей силу вражень про життя різних соціальних верств сучасного йому суспільства.

І в Карфагені, і в Римі, і в різних інших містах під час своїх подорожей Апулей часто виступав з промовами, з риторичними декламаціями. Стиль його промов вишукано-риторичний. Апулей любить вразити незвичними словосполучками, антитезами або рідкісними словами, іноді взятими або з словника старих поетів, або, навпаки, з народної лексики, він любить ритмічні закінчення речень. До нас дійшла збірка уривків з ораторських виступів Апулея. Ця збірка називається «Флориди» («Квітник»). У ній є промови і про чудеса Індії, і про воскресіння мертвих, і про філософа Піфагора і т. д.

* *Кабала* (староеврейське слово, яке означає традицію, переказ) — містичне, зв'язане з магією, тлумачення стародавніх «священих» текстів за допомогою приписування окремим словам і числам особливого символічного значення; було поширене серед послідовників юдаїзму, звідки перейшло в християнство і іслам (Маркс К. і Енгельс Ф. Твори, т. 22, с. 637, примітка 481).

¹ Маркс К. і Енгельс Ф. Твори, т. 22, с. 451.

разком ораторського мистецтва Апулея є й його «Аполо-
— захисна промова, яку він виголосив у зв'язку з обвинува-
тм його в магії. Справа в тому, що Апулей під час однієї
— подорожей зустрічається зі своїм товаришем по школі Понціа-
ном, знайомиться з його матір'ю, вдовою Пудентіллою, і скоро
одружується з нею. Після смерті Понціана родичі Пудентілли
притягують Апулея до суду, звинувачують його в тому, що він
за допомогою магії причарував багату вдову. Апулею довелося
на своє виправдання виступати в суді. Видана в розширеному
вигляді ця промова й дійшла до нас. Називається вона «Аполо-
гія». Апулей виголосив її на своє виправдання. Хоч у ній і не-
мало риторичних окрас, але разом з тим і багато жвавості, по-
чуття та влучних характеристик, багато реалістично правиль-
них замальовок моралі свого часу. Особливо яскраво окреслив
Апулей розпусту сім'ї Руфіма, одного з родичів своєї дружини
Пудентілли, в якого «весь дім — це дім звідника».

б) «Метаморфози», або «Золотий осел». Але славу
письменника Апулей завоював собі романом «Метаморфози»
(«Перетворення»). Згодом цей роман у зв'язку з тим, що читачі
високо оцінили його, одержав і другу назву — «Золотий осел».

На початку роману Апулей говорить: «До розповіді присту-
паю, щоб наплести різних байок на мілетський манір». Цим він
указує, на близькість свого твору до давньогрецьких оповідань
Арістіда Мілетського, що їх у I ст. до н. е. переклав латинською
мовою Корнелій Сізенна.

Сюжет роману «Золотий осел» схожий на сюжет твору дав-
ньогрецького сатирика Лукіана, сучасника Апулея. В Лукіана
це твір невеликого обсягу, називається він «Лукій, або Осел».

Константинопольський патріарх Фотій (IX ст.) в своїх нотат-
ках до книг, які він прочитав, пише, що твір Лукіана являє со-
бою скорочений переказ перших двох книг «Метаморфоз» яко-
гось Лукія Патрського, причому Фотій додає, що «Лукіан писав
цей твір, як і всі інші, насміхаючись і знущаючись із еллін-
ського марновірства, а Лукій серйозно і з вірою писав і з'єдну-
вав між собою оповідання про перетворювання одних людей на
інших, тварин на людей, і навпаки» (129 книга «Бібліотеки» Фо-
тія).

Проте й у Лукіана, і в Лукія Патрського, й в Апулея в осно-
ві їхніх творів лежить народне вірування в чарівні перетворю-
вання одних істот на інші.

Апулей хоч і використав готовий сюжет, але написав свій
оригінальний твір, роман, як на перший погляд, — еротико-аван-
тюрний, але за суттю, за своєю ідейною концепцією — містико-
повчальний.

Головний герой роману, від особи якого й ведеться розпо-
відь, — юнак Люцій, який любить життя й шукає в ньому чудес-
них пригод. У зв'язку з торговельними справами йому довелося
потрапити в Фессалію, в місто Гіпату. Він спиняється в старого

Мілона, дружина якого виявилась чарівницею, здатною перетворюватись на іншу істоту. Люцій хоче на собі випробувати цю таємницю перетворювання. Служниця Фотіда обіцяє юнакові допомогти в цьому ділі й дати мазі, якою досить лише натертися, щоб перетворитися на птаха; але дівчина переплутала баночки й дала йому такої мазі, що від натирання нею він перетворився на осла. В ослачому вигляді йому довелося натерпітися багато лиха: його в першу ж ніч украли розбійники, навантаживши його награбованим у Мілона добром; від розбійників він потрапляє в село; потім його купують жерці сірійської богині Кібели; після цього він переходить у руки мірошника, потім — у руки бідняка-городника, в якого його силою забирає собі солдат, що незабаром продав його двом братам-рабам. Люцій, хоч і в ослачому вигляді, але зберіг людський розум. Він усе спостерігає, все помічає. Людськими повадками осел здивував своїх господарів і їхнього рабовласника, який і придбав собі цього дивовижного осла.

Через деякий час осла відправляють у Корінф, де він має продемонструвати в театрі перед глядачами свої людські інстинкти. Люцій тікає з театру на берег моря. Там йому приснилась єгипетська богиня Ізіда й звеліла, щоб він уранці під час релігійної процесії з'їв вінок із рук жерця. Люцій виконує наказ богині Ізиди й стає знову людиною, але вже іншою людиною — він веде здержливе життя, його посвячують у таїнства богині Ізиди і бога Озіріса. Люцій разом з тим досяг великого успіху й у службовій кар'єрі: він вдало виступав у суді й зміцнив своє матеріальне становище.

Кінець роману має явно автобіографічні ознаки: сам Апулей пройшов у Карфагені шлях жерця й блискучого судового ритор.

Автор ніби переконує читачів, що коли людина веде скотяче життя, то вона за своєю суттю й є скотиною, і доля покарає її за це, як покарала вона героя роману. Люцій і до перетворення на осла був, на думку автора, скотиною, хоч і в вигляді людини: жив він розпутьно, був сповнений пустої цікавості. Перетворившись на осла, Люцій поводитьсь, як і раніше; тепер він, на думку автора, — скотина й за своєю духовною суттю, й за своїм зовнішнім виглядом.

І тільки після того як Люцій внутрішньо очищається, він стає з волі богині Ізиди людиною, людиною не тільки на зовнішній вигляд, а й за своєю суттю. Тепер його вже не переслідує доля, як було раніше, тепер він може спокійно й щасливо жити. Це такою є релігійно-повчальна ідея роману.

Повчальними тенденціями пройняті й багато вставних новел роману. Апулей зображує, як усе місто осудило мачуху, яка закохалася в свого пасинка й намагається отруїти його за те, що він відкинув її любов (X, 2, 12). Тут же, в X книзі роману, зображується жінка-злочинниця, яка з ревності убиває свого

чоловіка й «суперницю», не знаючи, що та є сестрою її чоловіка, тільки її не визнав деспот-батько. Ця злочинна жінка, щоб замити сліди свого злочину, вбиває й лікаря, який давав їй отруту, щоб вона отруїла чоловіка. Нарешті, вона вбиває й свою дочку, щоб бути єдиною спадкоємицею після смерті чоловіка. Всі злочини цієї жінки кінець кінцем розкриваються, й її засуджують бути кинутою на поталу диким звірам.

У романі є велика вставна новела, в якій зображується типова для давньогрецьких романів ситуація: прекрасна дівчина Харіта кохає прекрасного юнака Тлеполема й стає його дружиною, але до молодой жінки палає пристрастю юнак Фразілл, і під час полювання він убиває Тлеполема. Фразілл намагається схилити Харіту на шлюб із ним. Молода жінка удаючи, що згодна, заманює ненависного їй юнака до себе в спальню, вбиває його, але й сама кінчає життя самогубством.

Крім вставних новел, у роман вилетено й велику чудову казку про Амура і Псіхею. В ній зображено Амура, який закохався в смертну дівчину, незвичайну красуню — царівну Псіхею. За наказом бога Аполлона дівчину відводять на вершину гори й залишають її там саму. Зефір своїм легеньким подувом зніс її з кручі в чудову долину, в палац Амура, який і став її чоловіком, але ніколи не з'являвся до неї вдень, а тільки вночі. Він узяв слово з Псіхеї, що вона не намагатиметься взнати, хто він такий.

Проте Псіхея порушила своє слово, й за це її було покарано. Їй довелося пережити багато горя, зазнати мук, поки вона встраждала собі прощення й стала безсмертною богинею, яку всі боги визнали дружиною Амура.

У казці відчувається критичне ставлення до основних богів Олімпу. Зевса зображено доброзичливим старим, завзятим прихильником жіночої краси. Він обіцяє Амурові влаштувати його шлюб із Псіхеєю й додає: «А в відповідь на оце моє благодіяння ти мусиш, якщо зараз є де-небудь на землі дівка видатної вроди, влаштувати мені її у вигляді подяки» (VI, 22).

Венеру в цій казці також введено не тією богинею, сповненою краси й гармонії, як її зображували в період високої класики, а злою, заздрісною старіючою богинею, яка готова зжити з світу невгодну їй невістку Псіхею. Цереру й Меркурія в казці введено боязкими небожителями, які бояться гніву Венери й виконують усі її накази.

Проте ця казка тим і хороша, що в ній боги — як люди, що весь Олімп у ній зведено на землю; хороша вона й тим, що утверджує кохання, здатне на страждання, на подвиги заради коханого створіння.

Казка про Амура і Псіхею надихнула французького письменника Лафонтена створити повість «Кохання Псіхеї й Купідона» (1669), в якій він наділив героїв давньогрецької казки рисами французів свого часу, де засудив мораль аристократії й протиставив їм життя простих людей на лоні природи.

Наш письменник XVIII ст. Богданович на основі сюжету казки Апулея створює жартівливу поему «Душенька». Він надає своєму творові тону російської казки: Душенька — царівна, вона в сарафані й хустці, водить хороводи, грається з дівчатами в піжмурки, спускається в підземний світ за живою й мертвою водою, зустрічається там зі Змієм-Гориничем і т. д. Ця поема, на думку Белінського, була в свій час кроком уперед і для літератури й для літературної освіти того часу.

Образи Амура і Псіхеї відобразили в своїй творчості такі великі майстри образотворчого мистецтва, як Рафаель, Канова і Торвальдсен. Чудові ілюстрації до казки про Амура і Псіхею дав Ф. П. Толстой.

Апулей ставив собі завдання «повчати розважаючи», і як письменник-мораліст він не збирався дати реалістичний твір, але все-таки тут відобразилися деякі сторони сучасного йому життя римської сільської бідноти, її злигодні й безправ'я. Так, коли осел потрапляє в руки городника, Апулей співчутливо зображує тяжке життя цього селянина. Бідняк спить у курені, «їжа в нього завжди бідна й щодня одна й та сама: стовбурна, переросла салата, з гірким, що аж смердить землю, соком», яку він залишив був на насіння (IX, 32). Безправне становище бідноти дуже правдиво показано в сцені зустрічі городника з римським легіонером. Солдат захотів силоміць забрати в городника осла, але бідняк не здається, він вступає в бійку з воїном, звале його на землю й іде собі на осла в місто. Проте солдат з допомогою своїх товаришів розшукав городника, посадив його у в'язницю, а осла взяв собі.

Апулей показав у романі й безправне становище дрібних землевласників. Він зображує власника невеликої садибки, поряд із землею якого розкинулись латифундії багатого рабовласника. Цей багач «до скромного свого сусіда ставився аж надто вороже й розорив його: дрібну худобу постійно бив, черідку й отару займав собі й спасав своєю худобою його ще не дозрілий хліб. А коли він позбавив його всіх статків, то вирішив і саму землю відібрати, затіявши якийсь пустий позов з приводу межі» (IX, 35). За бідного хуторянина заступилися три юнаки, сини іншого його сусіди — землевласника, але багатій-самодур напустив на них зграю сторожових собак. За його наказом на юнаків накинута й раби. Благородні захисники правди й справедливості загинули в нерівній боротьбі.

Не обминув Апулей і жахливого становища рабів. Так, він показує рабів, які працюють у млині. «Великі боги, який же жалюгідний люд був навколо мене там! Шкіра в усіх була в самих синцях, посмуговані спина були ледве прикриті порваними чапраками, в декотрих одежина й до паху не доходила, сорочки в усіх діряві, крізь дірки скрізь видно тіло, лоби в усіх потавровані, по півголові збито, на ногах кільця, обличчя землісті, повіки їм повиїдав дим і гаряча пара, всі вони

підсліпуваті, до того ж на всіх борошняна брудна пилюка, не-
наче попіл» (IX, 12).

Апулей, письменник-мораліст, з особливою повагою ставився до містичного культу єгипетських богів Ізиди й Озіріса, але він же з сарказмом сміється з жерців сирійської богині Кібели. Апулей показує, як вони обдурюють народ, витягуючи з віруючих гроші за «пророчення», як розпутствують і крадуть (VIII, 29; IX, 8—10).

З осудом ставиться Апулей до нової, що складалася в його час, релігії — християнства. Таке ставлення до цієї релігії було характерним для верхівки римського суспільства, для багатіїв і їхніх служників та для жерців. Для перших раннє християнство з його проповіддю рівності людей перед богом, з його зневагою до благ життя здавалося небезпечним для імперії, а для других — християнство було одним із культів, які конкурували з офіційною релігією. Через це християнам приписували усілякі пороки, особливо розпусту і пияцтво.

У своєму романі Апулей дав нам живий опис римської пантоміми-балету. З цього опису можна зробити висновок, що в римському театрі на високому рівні була техніка сценічного оформлення. Прекрасні декорації, розкішні костюми, фонтани на сцені, музика — все це аксесуари римської сцени. Але ідейний зміст театральних видовищ у Римі перших століть н. е. був невисоким. Театр не розкривав перед глядачем великих соціальних проблем, у його виставах було багато еротики, він лише розважав, а не виховував. Апулей описує в своєму романі пантоміму-балет «Суд Паріса» з танцями трьох найпрекрасніших богинь і їхніх чарівних німф та амурів з красенем Парісом, який, не роздумуючи, зразу ж віддає яблуко Венері, яка пообіцяла йому найкрасивішу жінку. В зв'язку з цим Апулей жартівливо вигукує: «Чому ви дивуетесь, безглузді голови, ви, судові крутії, ви, чиновні шуліки, що тепер усі судді виносять за гроші продажні рішення, коли ще на початку світу в справі, яка виникла між людьми і богами, був замішаний підкуп, і посередник, обраний за порадами великого Юпітера, людина сільська, пастух, спокусившись насолодою, оголосив упереджене рішення, прирікаючи разом з тим увесь свій рід на загибель?» (IX, 33).

Роман Апулея вражає нас вигадливістю свого стилю. Адже тут і реалістичне зображення життя, й нестримний політ фантазії, глузування з традиційних богів і містицизм східних культів, суворя благочестива мораль і легкий сміх людини, яка задоволена життям. Це відображено й у мові твору: з одного боку, в ній фразеологія народної латини, а з другого — це вишукана барвиста мова блискучого ритора.

Апулей уміло вживає риторичні прийоми. Він прагне вразити читача вишуканістю зворотів. Так, він дуже любить симетрично побудовані короткі речення або словосполуки (по-грецькому *isocola*). Найчастіше він поєднує трое речень, а іноді й

більше. Наприклад, у книзі I говориться про відьму: вона «може небо спустити, землю підвісити, ручаї заморозити, гори розтопити, покійників вивести, богів звести на землю, зорі погасити, пекло освітити!» (Вісім однотипних словосполук з'єднано до купи!).

Часто Апулей римує кінці речень або словосполук. У перекладі українською мовою ці римовані закінчення здебільшого не передаються, але подекуди вони зберігаються, наприклад у фразі: у Венери «тіло біле ніби з неба спускається, покривало лазурне ніби в море вертається» (X, 31).

Апулей вражає читача силою-силенною неологізмів, вражає вміло побудованими антитезами. Але, з другого боку, він любить алітерації, зменшені іменники й прикметники, уникає вживання складносурядних або простих речень, а ці ж елементи стилю характерні для народної поезії.

Апулей ближче стоїть до народної розмовної мови в тих сценах, де зображено побут, де діють герої з низів — ремісники й селяни. А в патетичних місцях роману, де Апулей виступає як письменник-мораліст, особливо в книзі XI, сильна риторика.

Уявлення Апулея про життя людини, яка йде дорогою пороків і пристрастей, як про іграшку в руках долі, відбилосся й на композиції роману: життя кидає героя твору з боку в бік; блукаючи по світу, він зустрічає подібних йому людей, охоплених пристрастями. Звідси незвично круті сюжетні повороти, звідси й сила вставних новел, а серед них багато й таких, що органічно не пов'язані з розвитком подій.

Незважаючи на деякий наліт містицизму (особливо в XI книзі), роман Апулея становить безсумнівний інтерес для сучасного читача, бо в ньому барвисто зображено життя Риму перших століть н. е.

XVIII. ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ З ІСТОРІЇ АНТИЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Підсумки. Підводячи підсумки всій історії античної літератури, можна сказати ось що.

а) **Об'єктивність.** Перше, що впадає в око, коли читаєш пам'ятки античної літератури, — це величезна схильність античних письменників зображувати головним чином зовнішній, предметний світ, порівняно з чим світ суб'єктивних переживань і світ психічний, безсумнівно, відступають на другий план і багатьох письменників зовсім не цікавлять. Цим антична література різко відрізняється як від середньовічної, в основі якої лежить духовне, спіритуалістичне розуміння світу, так і від літератури XVIII і XIX ст., присвяченої переважно аналізу психічних переживань людини.

б) Космологізм. Антична література виходить з об'єктивної космології, щодо якої й людське суспільство й окремих індивідуум є тільки більш або менш випадковими й пасивними придатками.

в) Общинно-родова й рабовласницька формації. Античний світ виростає на двох перших суспільно-історичних формаціях, у яких людська особистість дуже обмежена абсолютизмом або родової общини, або рабовласницького колективу. Навіть найпередовіші письменники захищали в античному світі демократію саме рабовласницьку, а отже, знову-таки експлуатацію однієї людини іншою, через це й у них було досить обмежене уявлення про активність людського індивідуума й людського суспільства.

г) Пластичний світ. Разом з тим оця духовна обмеженість античної літератури мала й свою величезну перевагу. Не заглиблюючись у суб'єктивну психологію, антична література звертала пильну увагу на матеріальний і тілесний світ і малювала його в максимально привабливому й упорядкованому вигляді.

Античний митець завжди ніби виліплює свій художній образ, і це так — починаючи від Гомера й кінчаючи останніми письменниками античного світу. Пластика ця наївна, але ясність, гармонійність і строгість її образів справляє надзвичайне враження, і ця пластичність залишилась неповторною в наступних віках.

д) Три періоди. Наведена вище характеристика античної літератури стосується головним чином її класичного періоду, кульмінація якого припадає на V ст. до н. е. Докласичний і післякласичний періоди античної літератури вже не володіють цим стилем і цією ідеологією такою мірою, як класичний. Докласичний період характеризується рисами дисгармонії та образами, властивими первісній міфології. Післякласичний період, або еллінізм, є переважно розкладом класики. Йому бракує класичної простоти, строгості й принципової ідейності класики. Тут дуже багато складностей і психологізму. Цей період схильний до всякого роду формалізму й естетизму, побутовізму й натуралізму.

Поступово, в зв'язку зі зростаючим розкладом рабовласницького суспільства, підготовляються наступні суспільно-історичні формації.

2. Антична література в віках. а) Середні віки. Антична література ніколи не завмирала остаточно. Навіть у середні віки, тобто в епоху зовсім іншої суспільно-економічної формації (феодалізм) і релігії абсолютного духу (на протилежність земній античності), ми завжди як не там, то там натрапляємо на античні ремінісценції. Майже на самому початку середньовіччя Карл Великий (VIII ст.) засновує в своїй столиці Аахені Академію, скликаючи для неї вчених з різних країн, тут культивується ан-

тична література й пишуться наслідування стародавніх поетів. У X ст. саксонська черниця Гросвіта пише латинською мовою комедії, хоч і з християнською тематикою, але з використанням стилю Теренція. В XII ст. засновується Паризький університет, у якому викладали не саме тільки богослов'я, тут вивчали й латинських авторів — Вергілія, Овідія, Горація, Цицерона, Лукіана й Стація. В XI—XII ст. у Провансі, на півдні Франції, де й взагалі збереглися певною мірою залишки давньоримської культури, співці кохання й пристрасті, так звані трубадури, використовували любовну лірику Овідія. До тих самих століть належить і виникнення знаменитих лицарських романів. Одним з перших був віршований роман про Олександра Македонського, а потім виникли романи про Енея і про Троянську війну. В «Божественній комедії» Данте, крім Вергілія, знаходимо численні образи античних поетів (Гомер, Горацій, Овідій, Лукіан), античної міфології (вся будова підземного світу, кентаври, судді Еак, Радамант і Мінос, знаменитий Одисей) та історії (Брут і Касій як противники імператорської влади опиняються в пащі в сатани).

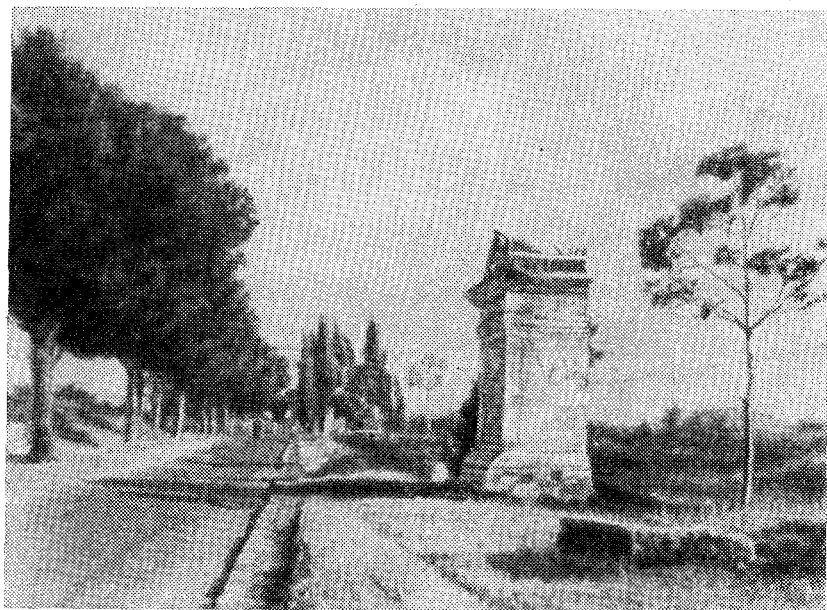
Протягом усіх середніх віків латинська мова була офіційною мовою літератури, філософії, історіографії, законодавства, школи і церкви. Внаслідок цього Європа нового часу познайомилася з античністю переважно в її римському вигляді.

В епоху Відродження в зв'язку зі зростанням буржуазно-капіталістичної культури, на ґрунті якої виростав небувалий індивідуалізм, античність використовується для зміцнення цього індивідуалізму, для боротьби з середньовічним аскетизмом і утвердження на землі сильної, красивої людської особистості зі всіма її прагненнями.

б) Епоха Відродження (Ренесансу). Погляди суспільства звернені в минуле, до Риму й Греції, з їхніми прекрасними олюдненими богами й не менш прекрасними гармонійно розвиненими людьми — героями, філософами, воїнами, письменниками й атлетами. Античність є для людей Ренесансу ідеалом повної свободи тіла і духу, знаменуючи собою бурхливе зростання індивідуалізму молодой буржуазії з її цілком світською культурою. Перші кроки Ренесансу сповнені буйної жадоби все зрозуміти, все охопити, прилучитися до земної мудрості античного світу.

Величезну роль у пізнаванні античності й у широкому розповсюдженні її ідей відіграють гуманісти епохи Відродження.

«Людяність» — *humanitas* — поняття, надзвичайно характерне для Ренесансу й невідоме середньовіччю. Воно втілило в собі утвердження гідності особистості як чогось цілісного, не розколеного безперервною середньовічною суперечкою духу і тіла, як чогось неподільного, тобто індивідуума (лат. *individuum* — «неподільне») зі всім багатством його безмежних можливостей. Гуманісти — вчені, здебільшого духовні особи, навіть ченці. Але



Аппіїв шлях.

хай це нікого не бентежить. До науки в ті часи легше було прилучитися поблизу церковних стін. У тиші вченої самоти народжувалися думки, які здійснять небачені перевороти в світогляді людини Відродження.

Абат Петрарка, доктор богослов'я Йоганн Рейхлін, чернець Еразм Роттердамський, юре і медик Франсуа Рабле, філософ-діалектик кардинал Микола Кузанський, канонік Микола Коперник і чернець Джордано Бруно найменше пам'ятні своєю причетністю до духовного стану. Ці «титани Відродження» справили великий революціонізуючий вплив на культуру Нової Європи.

Далекі греки й римляни змушують учених-гуманістів і письменників уважніше поставитися до своєї рідної історії й літератури, до своєї рідної мови, змушують їх спочатку наслідувати античних авторів, а потім і змагатися з ними. Боккаччо (1313—1375) у своїй пасторальній поемі «Ф'езоланські німфи» дуже інтенсивно використовує «Метаморфози» Овідія. Знаменитий правитель Флоренції Козімо Медічі (XV ст.) заснував у своєму місті Платонівську академію, де Платон був предметом справжнісінького культу. Внук Козімо, Лоренцо Медічі (XVI ст.), є автором відомої карнавальної пісні «Тріумф Вакха й Аріадни». У Франції сильні античні мотиви звучать у творчості Ронсара (1524—1585) та інших членів так званої Плеяди, наприклад, у Дю Белле, який пише трактат на захист французької мови й

закликає вивчати Овідія, Горація, Катулла, Марціала, Гомера і Вергілія. На античні теми багата в Англії творчість Шекспіра (поема «Венера і Адоніс» і трагедії «Антоній і Клеопатра», «Коріолан», «Троїл і Крессіда» та «Тімон Афіньський»), а герої його трагедій раз у раз користуються розумними й гострими античними образами й судженнями. Вчені-гуманісти створюють у добу Відродження найстарішу з гуманітарних (знов-таки *humanitas* — людяність!) наук у Європі — класичну філологію, науку про античність.

Напочатку вчені-гуманісти були зайняті розшуками й збиранням забутої й порозгублюваної греко-римської спадщини. Серед тих, хто полював на манускрипти, не можна не згадати й Франческо Петрарку, якому ми вдячні за те, що він розшукав промову Ціцерона «За поета Архія», а також листи Ціцерона до брата Квінта й до друзів, Аттика і Брута. Починають згадувати й давніх греків. У 1397 р. у Флоренцію прибуває з Константинополя грек Мануїл Хрисолор, автор однієї з перших грецьких граматик. Гуманісти привозять в Італію манускрипти Есхіла й Софокла. З давньогрецької мови перекладають на латинську Арістотеля й Платона, Геродота й Фукідида, Діодора й Страбона, Демосфена і Плутарха. Ще в 1363 р. було перекладено латинською мовою Гомера. Ентузіасти-гуманісти, філологи розшукують стародавні рукописи в старих монастирях, пробираються в Грецію через турецькі землі, іноді з грамотами султана Магомета II, а найчастіше й без них, раз за разом зазнають усіляких злигоднів на суші й на морі, готові віддати життя, рятуючи забуті папіруси.

Кардинал Віссаріон, грек за походженням, залишає Венеції зібрання в 800 манускриптів. Французький король Карл V у 1368 р. створює Луврську бібліотеку, Франціск I у 1529 р. — бібліотеку в Фонтенбло, а бібліотека папи Миколи V налічує близько 5 тисяч чудових фоліантів. Уже через два роки після заснування своєї друкарні Альд Мануцій Старший видає в 1495—1498 роках повне зібрання творів Арістотеля в 5-ти томах. У флорентійській Платонівській академії процвітають гуманісти на чолі з греком Гемістом Плетоном та італійцями Марсіліо Фічіно й Піко делла Мірандолюю. В Болоньї на утримання університету й його професорів витрачають 20 тисяч дукатів на рік, тобто половину всього міського доходу.

Захоплюються не тільки античною літературою й мистецтвом, а й політичними ідеями далекої давнини. Знаменитий Кола ді Рієнці двічі (в 1347 й 1354 рр.) проголошує в Римі республіку, а себе — трибуном і консулом. Петрарка, співець Лаури, вмовляє імператора священної Римської імперії Карла IV (короля Чехії Карла I Чеського) відновити Римську імперію. Гуманісти-філологи втручаються в політику й намагаються впливати своїм ученим авторитетом на королів. При Генріху V в Англію приїжджає Поджо Браччоліні, один з найбільших

учених і автор грайливих «фацецій», Еней Сільвій Пікколоміні — гуманіст, майбутній папа Пій II, пише трактат для виховання угорського короля Владислава.

Поступово, з удосконалюванням класичної філології, розвиваються критика й коментування античних текстів, вивчення стародавніх написів і археологія. Еразм Роттердамський видає твір «Про правильну вимову латинської й давньогрецької мов» і засуджує в ньому новогрецьку вимову при читанні стародавніх авторів, яку проводить гуманіст Рейхлін. У Німеччині Філіпп Меланхтон (XV—XVI ст.) пише граматику латинської й давньогрецької мов. Підручник з 1525 р. до середини XVIII ст. передруковували 84 рази. Жозеф Скалігер закладає основи наукової епіграфіки — вчення про написи. Зібрання всіх відомих античних написів — латинських і грецьких налічує на XX ст. більше як тридцять томів.

Особливого успіху досягає в XVI ст. робота з систематизації мовного багатства античних авторів. У Франції Дені Ламбін (XVI ст.) створює коментарі до Плавта, Лукреція, Цицерона й Горация, якими користувалися цілі покоління. Роберт Стефан (XVI ст.) засновує «Скарбницю латинської мови», яку тільки в XVIII ст. витіснило інше, новіше видання. Робертів син — Анрі Стефан видає «Скарбницю грецької мови» (це видання переробили аж у XIX ст.).

Гуманісти-філологи епохи Відродження навіть і не підозрівали, яку іскру негаснучої любові до античності збудили вони серед своїх сучасників і нащадків.

в) Західна Європа нового часу. Античність протягом кількох століть стає виразницею найзаповітніших ідей кожного покоління. В епоху французького абсолютизму Буало видає трактат «Мистецтво поетичне» (1674 р.), маючи перед собою зразок Горация й протиставляючи розумність, міру, благородство й стрункість форми античної літератури середньовічній, «варварській» поезії (цікаво, що Буало навіть великого Ронсара відніс до «варварів» Відродження). Безмежність і могутність індивідуума Ренесансу тепер контролюються розумом, служачи законові абсолютистської влади. Пристрасті героїв Відродження значно стримує думка, обкутана блискучим покривалом декламації античних трагедій Корнелія і Расіна. Але вже Й. Вінкельман повертається (1764 р.) до ідей гуманізму. Для нього «свобода... була однією з головних умов розквіту мистецтва в Давній Греції, де ніхто не мав виняткового права на велич серед громадян і на безсмертя за рахунок інших людей»¹. Античні ідеї «свобода» і «прекрасна людяність» неогуманістів (Вінкельман, Шіллер) на ціле століття перемогли Європу, але ці ідеї своерідно зрозуміли діячі французької буржуазної революції 1789—1794 років, які оцінили їх політично, використовуючи в боротьбі з феодальною реакцією. У Франції було проголошено Республіку,

¹ Вінкельман Й. История искусств древности. М., 1933, с. 122.

будували храми Верховній Істоті й Вищому Розумові, санкюлоту носили фрігійські ковпаки, були модними костюми й зачіски à la grecque, глава плебеїв Бабеф змінив своє просте ім'я Франсуа на славне римське Грахк і назвав клуб, який він заснував, «Пантеоном». Проте як республіканський Рим звільнив дорогу імперії, так і консул Французької Республіки Бонапарт коронував себе в Римі імператором Наполеоном. Недаремно К. Маркс писав, що «як герої, так і партії і народні маси старої французької революції здійснювали в римському костюмі і з римськими фразами на устах завдання свого часу — звільнення від оков і встановлення сучасного *буржуазного* суспільства»¹, намагаючись утримати своє натхнення на висоті великої історичної трагедії в боротьбі з «готичними забобонами».

Розумно-героїчний ідеал античності поєднувався в романтиків з безмежним прагненням стихійного індивідуалізму. Тут і революційне поривання байронівського «Прометея», і подвиг служіння людству у «Визволеному Прометії» Шеллі (1819 р.), але тут же й герої Генріха Клейста («Пантесілея») і Фрідріха Гельдерліна («Смерть Емпедокла») — вони шалені в своїх почуттях, бентежаться, страждають. Тема синтезу любові й ненависті, життя і смерті, жерця і жертви, ніби вихоплена з тайників стародавнього світу (адже античність — не тільки світла, ясна й розумна класика, а й темна, кривава архаїка), звучить у віршах Клейста і Гельдерліна.

Велику роль античності в історії європейської культури глибоко розкрив Гете в другій частині «Фауста» (1831 р.). Вічний шукач, Фауст спускається в глибини античності до Матерів, символу першооснови світу. Він викликає з небуття Гелену й одружується з нею, здійснюючи органічне, внутрішнє об'єднання духовних пошуків людини середньовіччя з античною земною красою. Але гине Евфоріон, Геленине й Фаустове дитя, символ революційного пориву, зникає й сама Гелена.

Нова Європа, яка дозріла для хижацького користолюбства буржуазних відносин, безжально ставиться й до привидів минулого, які, за словами Маркса, охороняли колыску буржуазного суспільства (див.: К. Маркс і Ф. Енгельс. Твори, т. 8, с. 114). Через це не вдається шлюб Гелени і Фауста. Коли Фауст пробує перебудувати землю, осушити болота, копати канали й будувати дамби, то й це його реальне діло призводить до жертв. У вогні пожежі гинуть старі Філемон і Бавкіда, зворушлива подружня пара, добре відома ще з «Метаморфоз» Овідія, — символ скромних трудівників. А Мефістофель з усмішкою говорить: «Дійшла до мене чутка, що діло йде вже про копання не каналів, а могили».

І досі нова література, яка зазнала потрясінь двох світових воєн, переживає долю людини й суспільства, звертаючись до одвічних сюжетів античності. У Франції пишуть: Жан Кокто —

¹ Маркс К. і Енгельс Ф. Твори, т. 8, с. 114.

«Цар Едіп» (1925), «Антигона» (1922), «Орфей» (1928) і «Вакх» (1951); А. Жід — «Едіп» (1930) і «Тезей» (1946); Жан Жіроду — «Троянської війни не буде» (1935) і «Електра» (1937); А. Камю — «Калігула» (1943); Жан Ануй — «Еврідика» (1941), «Антигона» (1942) і «Медея» (1946); Ж.-П. Сартр — «Мухи» («Орестова помста», 1943). В Німеччині: Г. Гауптман створює «Іфігенію в Дельфах» (1941), «Іфігенію в Авліді» (1943), «Смерть Агамемнона» (1944), «Електру» (1945); А. Мюллер — «Смерть Дідони» (1937); Г. Кайзер — «Беллерофонта» (1944) і «Пігмаліона» (1944); Г. Гомберг — «Хороброго пана С.» («Сократ», 1942); Г.-И. Геккер — «Смерть Одиссея» (1947); Отто Брюс — «Дзеркало Гелени» (1949); Й. Вестфаль — трилогію «Діоніс» (1948); Е. Ешман — «Алкесту» (1950). В Австрії пишуть: Ф. Браун — трагедію «Тантал» (1917); А. Лернет-Голєніа — «Алкеста» (1946); Р. Байр — «Едіп» (1952), «Сафо і Алкей» (1953) і «Агамемнон мусить померти» (1955); Курт Клінгер — «Одіссея знову вирушає в дорогу» (1952). В Данії з'явилися «Фермопіли» (1958) Х. Браннера; в Швейцарії — «Ромул Великий» (1949) та «Геракл і авгієві стайні» (1954) Ф. Дюрренматта; в Італії — «Орфей і Прозерпіна» (1928) С. Бенеллі. В англо-американській літературі знаходимо: Дж. Дрінкуотер — «Ніч Троянської війни» (1917); Р. Тревельян — «Мелеагр» (1927); А. Терні — «Дочки Атрея» (1936); Р. Джефферс — «Медея» (1946); Ю. О'Нйіл — «Траур до лица Електри» (1931); М. Андерсон — «Босоногий в Афінах» («Сократ», 1951); А. Мак-Лей — «Троянський кінь» (1952); Т. Уайлдер — «Алкестіда» (1957).

В усьому цьому потоці драматичної міфотворчості Заходу ХХ ст. є щось символічне.

г) Античність у Росії. Античність не обминула й Росію, яка завдяки історичним умовам була здавна тісно пов'язана з «державою ромеїв», грецькою Візантією, колишньою східною частиною Римської імперії. Якщо Західна Європа, яка успадкувала латинську вченість римлян, тільки в XIV—XV ст. почала знайомитися з давньогрецькими оригіналами, то на Русі давньогрецька мова й давньогрецька мудрість ніколи не були чужими. Тут ми знаходимо, наприклад, переклад збірки повчань Іоанна Стобея (V ст.) і Максима Сповідника (VII ст.), «Бджолу» (XII ст.) — з висловами Сократа, Діогена, Піфагора, Демокріта, Арістотеля, Епікура, Менандра і Плутарха. Особливо популярними були афоризми, приписувані комікові IV—III ст. до н. е. Менандрові. Збірку моральних повчань під назвою «Менандр» використовували новгородські еретики XV ст., борючись з офіційною церквою. В XV—XVI ст. давньогрецька вченість, очевидно, була вже дуже поширеною. Знаменитий Максим Грек, який приїхав у 1518 р. в Москву на запрошення Василя III, навіть радив для розпізнавання освічених людей, які приходять із-за кордону, пропонувати їм для перекладу по два

давньогрецькі вірші, написані гексаметром і елегійним розміром. Для зразка Максим Грек дав свої переклади. Якщо чужоземець «зовсім не вміє перекласти за моїм перекладом, не вірте йому, хоч він і хвалиться знаннями», а якщо перекласти вміє й розмір «грецький і елегійський» знає, «більше ні в чому не сумнівайтесь щодо нього, знання в нього добрі, приймайте його з любов'ю і честю». Добре знайомий з вільнодумством «латинян» італійського Відродження, Максим Грек викривав «еллінські мудрування», побоюючись, як би й на Русі не закріпилися й «злонравні недуги» й «псування догматів». Звичайно, цілком підозрілими були такі «наймудріші» особистості, як, наприклад, Федір Карпов (XV ст.), політик і дипломат, цінитель Гомера й Арістотеля, який цитує Овідія в своєму перекладі, малюючи плачевний стан сучасної йому Русі. Отруївся книжною наукою і князь Андрій Курбський (XVI ст.), який, доводячи Іванові Грозному, що вимушена втеча не є зрадою, разом з листом до царя послав і переклад двох уривків з «Книги премудрого Ціцерона, Римського найкращого синкліту».

Повільно, але наполегливо Росія прилучалася до греко-латинської вченості. В Москві в 1649 р. було відкрито Слов'яно-греко-латинську школу, перетворену в 1687 р. на академію, із стін якої вийшов М. В. Ломоносов.

Наскільки глибоко було захоплене античністю російське суспільство XVIII ст., в освіті якого немало роль відіграв Московський університет, свідчить величезна кількість перекладів стародавніх авторів. Видавались енциклопедії, граматики й словники, збірки з віршування й міфології, зібрання афоризмів та історичних анекдотів і латинсько-греко-французькі розмовники. Греко-латинська освіченість була всім доступна, античність пронизала й літературу, й мистецтво, нею дихали, нею жили.

В. К. Тредіаковський, із сім'ї провінційного священика (закінчив Слов'яно-греко-латинську академію), написав у цей час трагедію «Дейдамія», а з його незграбною «Тілемахідою» Росія вперше одержала правильне вираження жанру — епічний гексаметр. Антіох Кантемир, син молдавського господаря (закінчив ту саму академію), переклав у 1736 р. 55 віршів з «Анакреонтичної збірки» й видав 10 послань з I книги Горация. А холмогорський селянин М. В. Ломоносов не тільки, за словами Пушкіна, «був першим нашим університетом», але, на думку сучасників, поєднав в одній особі «Піндара, Ціцерона і Вергілія» (Державін). Сімнадцятирічний І. А. Крилов написав трагедію «Філомела», типове дітище поезії «Бурі і натиску», викриваючи в душі вільнолюбної античної героїки «тиранів», «варварів», «лиходіїв» і «беззаконня». О. М. Радищев написав скорботні вірші знаменитою сапфічною строфою, тією самою, яку так любив уже Симеон Полоцький у XVII ст. й яка ще розквітне в XX ст. в поезії символістів, у Вячеслава Іванова і Валерія Брюсова.

О. М. Радищев писав незадовго до смерті: «Зовнішній блиск може заіржавіти, а справжня краса не зблякне ніколи. Гомер, Вергілій... читатимуться, поки не зникне людський рід»¹.

Декабристи, виховані на героях-республіканцях стародавнього світу, признавалися: «В той час ми пристрасно любили стародавніх: Плутарх, Т. Лівій, Цицерон і Тацит були в кожного з нас майже настільними книгами» (І. Д. Якушкін. Записки. М., 1905, с. 19). П. І. Пестель на запитання слідчої комісії, звідки він перейняв вільнодумні ідеї, відповів: «Я порівнював величну славу Риму в дні республіки з її плачевною долею під управлінням імператора».

Тепер зрозуміло, чому Пушкін любив дивитися на задумливі обличчя царськосельських мармурових богів і чому в таку мить йому на очі наверталися сльози натхнення. Поет був настільки пройнятий духом античної мудрості й слова, що коли філолог-класик Мальцев бився над якимось місцем із важкого Петронія, Пушкін прочитав і зразу ж пояснив йому, як треба розуміти те місце, хоч і сам зовсім не мав виняткових знань латинської мови.

Зрозумілим є ентузіазм Белінського, який писав: «Про греків (зрозуміло, стародавніх) не можу думати без сліз» (В. Станкевичу, 19 квітня 1839 р.). Атмосфера любові й поваги до давніх греків і римлян дала В. Г. Белінському змогу дійти висновку про те, що «грецька й латинська мови повинні бути наріжним каменем будь-якої освіти, фундаментом шкіл» (В. П. Боткіну, 28 червня 1841 р.).

У російській літературі набули втілення всі сторони античності. Тут класична драма (Ломоносов, Тредіаковський, Сумароков, Озеров) і класичний епос (Херасков), ідилічна пастораль і легка анакреонтика (Ломоносов, Державін, Капніст), республіканські й тираноборчі ідеї (Радищев, декабристи, Пушкін). Пушкінська школа й насамперед сам Пушкін — це розквіт красивої й благородної античності в першій половині ХІХ ст. В середині століття високу оцінку античної літератури знаходимо в революційних демократів (Белінський, Герцен). Античною тематикою сповнена творчість Аполлона Майкова, особливо його драми. Велику данину віддали античності й російські символісти (Вячеслав Іванов, Інокентій Анненський і Валерій Брюсов). І в радянський час антична тематика й античні образи живуть, наповнюючись новим, уже революційним змістом (наприклад, поема «Овідій» Віри Інбер).

Дві теми пронизують сприйняття античності в Росії, важливі для її суспільних ідеалів,— трагедійна героїка й тираноборство. В кожній трагедії, навіть у символістів,— бунт вільної особистості проти насильства; улюблений тираноборець — Прометей. Починаючи з ХVІІІ ст. й кінчаючи ХХ ст. одна за одною йдуть: «Дейдамія» (1750 р.) Тредіаковського, «Демофонт» (1751 р.) Ло-

¹ Радищев О. Подорож з Петербурга в Москву. К., 1949, с. 117.

моносова, «Альцеста» (1759) та «Цефал і Прокріс» (1755) Сума рокова, «Дідона» (1769) Княжніна, «Філомела» (1786) Крилова, «Едіп в Афінах» (1804) й «Поліксена» (1809) Озерова, «Антигона» (1815) Капніста, «Андромаха» (1827) Катеніна, «Аргів'яни» (надруковано неповністю в 1824 р., повністю — в 1839 р.) Кюхельбекера, «Федра» (1844) Д. І. Коптева, «Три смерті» (1852), «Смерть Люція» (1863) і «Два світи» (1881) А. Майкова, «Сервілія» (1854) Л. О. Мея, «Бенкет у поета Катулла» (1853) Г. П. Данилевського, «Сафо» (1854) М. Сушкова, «Кремуцій Корд» (1862) й «Елліни Тавриди» (1884) М. Костомарова, «Намісто Афродіти» (1896), «Смерть Агріппіни» (1886) і «Мессаліна» (1885) В. Буреніна, «Медея» (1892) О. Суворіна і В. Буреніна, «Смерть Мессаліни» (1896) Д. Аверкієва, «Діонісій молодший, тиран Сіракузький» (1894) М. Коваленського, «Смерть Кая Гракха» (повне зібрання творів, т. II, 1907) М. Мінського, «Кассандра» (1902—1907) та «Руфін і Прісцилла» (1909) Лесі Українки, «Сафо» (1916) М. Гартевельда, «Меланіппа-філософ» (1901), «Цар Іксіон» (1902), «Лаодамія» (1906) і «Фаміра Кіфаред» (1913) І. Анненського, «Тантал» (1904) Вячеслава Іванова, «Дар мудрих бджіл» (1913) Ф. Сологуба, «Протесілай померлий» (1914) В. Брюсова, «Прометей» (1919) Вячеслава Іванова.

Подвиг Прометея оспівали багато письменників, і серед них Кюхельбекер, Баратинський, Огарьов, Бенедиктов, М. Щербина, Т. Шевченко, Я. Полонський, Фофанов, М. Мінський, Леся Українка, В. Іванов, В. Брюсов і інші. В А. Малишка — українського радянського поета — Прометей став символом стійкості радянського народу в боротьбі проти фашизму. В романах Г. Серебрякової Прометеєм нового часу є Маркс.

У 1911 р. один з найбільших російських композиторів О. М. Скрейбін написав симфонічний твір під назвою «Прометей. Поема вогню». Цей твір завдяки грандіозності й небувалій сміливості його музичної форми належить до числа тих великих творінь композитора, які А. В. Луначарський назвав пророцтвом світової соціалістичної революції.

Таким чином, антична література й досі є джерелом і натхненником великих літературних шкіл і напрямів, усякого роду філософських, естетичних і політичних учень і навіть революційної практики передового суспільства Нової й Новітньої Європи.

3. Класики марксизму-ленінізму й російські революційні демократи про античність. Класики марксизму-ленінізму й російські революційні демократи висловили свої загальні міркування, зокрема, й про античну свідомість.

Енгельс писав: «У греків — саме тому, що вони ще не дійшли до розчленування, до аналізу природи, — природа ще розглядається загалом, як одне ціле. Загальний зв'язок явищ природи не доводиться в подробицях: він є для греків результатом безпосе-

реднього споглядання. У цьому хиба грецької філософії, через яку вона повинна була згодом поступитися місцем перед іншими поглядами. Але в цьому ж полягає і її перевага над усіма її пізнішими метафізичними противниками. Якщо метафізика права щодо греків у подробицях, то в цілому греки мають рацію щодо метафізики. Це одна з причин, які примушують нас усе знов і знов повертатись у філософії, як і в багатьох інших галузях, до досягнень того маленького народу, універсальна обдарованість і діяльність якого забезпечили йому в історії розвитку людства місце, на яке не може претендувати жоден інший народ»¹.

Герцен писав: «Греко-римський світ був, переважно, реалістичний; він любив і поважав природу, він жив з нею заодно, він вважав найвищим благом існувати; космос був для нього істина, за межами якої він нічого не бачив... Космогонія греків починається хаосом і розвивається в олімпійську федерацію богів, під диктатурою Зевса: не дійшовши до єдності, вони, республіканці, охоче спинилися на цьому республіканському управлінні всесвітом. Антропоморфізм поставив богів дуже близько до людей. Грек, обдарований високим естетичним почуттям, прекрасно збагнув виразність зовнішнього, таємницю форми; божественне для нього існувало прибраним у людську красу; в ній обожнювалась йому природа, і далі за цю красу він не йшов... Особистість індивідуума губилася в громадяниніві, а громадянин був орган, атом другої, священної, обожнюваної особи — особи міста. Тремтіли не за своє «я», а за «я» Афін, Спарти, Риму: такий був широкий, вільний світогляд греко-римського світу... вони поглинули загальним особистість, містом — громадянина, громадянином — людину, але особистість мала свої невід'ємні права, і, за законом відплати, кінчилося тим, що індивідуальна, випадкова особистість імператорів римських поглинула місто міст. Апофеоз Неронів і Клавдіїв та їхній деспотизм були іронічним запереченням одного з найголовніших начал еллінського світу в ньому самому. Тоді настав час смерті для нього і час народження іншого світу. Але плід життя елліно-римського не міг і не повинен був загинути для людства»².

¹ Маркс К. і Енгельс Ф. Твори, т. 20, с. 347.

² Герцен О. І. Вибрані філософські твори, т. 1, К., 1949, с. 28—29.

БІБЛІОГРАФІЯ

МАРКСИСТСЬКО-ЛЕНІНСЬКИЙ МЕТОД ВИВЧЕННЯ ЛІТЕРАТУРИ

- К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. 1—2.
Сост. М. Лифшиц, М., 1967.
- Енгельс Ф. Походження сім'ї, приватної власності і держави.— Твори, т. 21, с. 23—171.
- Маркс К. и Энгельс Ф. Об античном мире. Сборник. Под ред. Ковалева, М., 1932.
- В. И. Ленин о литературе и искусстве. М., 1969.
- В. І. Ленін про літературу. К., 1970.
- В. І. Ленін про культуру і мистецтво. К., 1957.
- Ленін В. І. Філософські зошити.— Повне зібрання творів, т. 29.
- Белинский В. Г. Разделение поэзии на роды и виды.— Полное собрание сочинений, т. 5. М., Изд-во АН СССР, 1954.
- Герцен О. І. Листи про вивчення природи. Лист III. Грецька філософія. К., 1947; Вибрані філософські твори. К., 1949, с. 109—144.
- Чернишевський М. Г. Естетичні відношення мистецтва до дійсності. К., 1970; Вибрані філософські твори, т. 1. К., 1950, с. 49—186.
- Чернишевський М. Г. Про поезію. Твір Арістотеля.— У кн.: Вибрані філософські твори, т. 1. К., 1950, с. 267—297.
- Горький М. Радянська література. Доповідь на I Всесоюзному з'їзді радянських письменників.— Твори в 16-ти томах т. 16. К., 1955, с. 472—504.

АНТИЧНА МІФОЛОГІЯ

- Штоль Г. В. Мифы классической древности, изд. 4, т. 1—2. Пер. Б. И. Покровского и П. А. Медведева. М., 1904.
- Альтман М. С. Греческая мифология. Л., 1937.
- Радциг С. И. Античная мифология. М.—Л., 1939.
- Лосев А. Ф. Олимпийская мифология в ее социально-историческом развитии.— «Ученые записки МГПИ им. В. И. Ленина», т. 72, 1953.
- Лосев А. Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. М., 1957.
- Кун Н. А. Легенды и мифы Древней Греции, изд. 4. М., 1957.

- Тренчени-Вальдапфель И. Мифология. Пер. Е. Н. Елеонской, ред. и предисл. В. И. Авдиева. М., 1959.
- Аполлодор. Мифологическая библиотека, изд. В. Г. Боруховича. Л., 1972.
- Парандовский Ян. Мифология. Пер. Н. Дубова. М., 1971.
- Ботвинник М. Н. и др. Мифологический словарь, изд. 2. Л., 1961; изд. 3, 1965.

ЗАГАЛЬНІ ПОСІБНИКИ І ЗБІРКИ ТЕКСТІВ З АНТИЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

- Тронський І. М. Історія античної літератури. Вид. 3. Перекл. з рос. К., 1964.
- Лосев А. Ф. и др. Античная литература. Под общей ред. А. А. Тахо-Годи. М., 1963.
- Чистякова Н. А., Вулх Н. В. История античной литературы, изд. 2. Л., 1963; 1971.
- Круазе А. и М. История греческой литературы, изд. 2. Русск. пер. СПб., 1919.
- Радциг С. И. История древнегреческой литературы, изд. 2. М., 1959; изд. 3, 1969.
- Борухович В. Очерки по истории древнегреческой литературы классического периода. Горький, 1957.
- История греческой литературы, т. 1—3. М., Изд-во АН СССР, 1946—1960.
- Модестов В. И. Лекции по истории римской литературы. СПб., 1888.
- Нагуевский Д. История римской литературы, т. 1—2. Казань, 1911—1915.
- Мартини Э. История римской литературы, ч. I. Пер. и дополн. Тюлелиева. СПб., 1912.
- На жотт Е. История латинской литературы. Пер. З. Шамонной. М., 1914.
- Покровский М. М. История римской литературы. М., 1942.
- История римской литературы. Под ред. Н. Ф. Дератани. М., 1954.
- История римской литературы, т. 1—2. М., Изд-во АН СССР, 1959—1962.
- Федоров Н. А. Методические указания по курсу «История античной литературы» для студентов-заочников I курса филологического факультета. Изд-во МГУ, 1956 и след. изд.
- Тахо-Годи А. А. Методические указания к курсу «Античная литература». М., 1957.
- Греческая литература в избранных переводах. Сост. В. О. Нилепдер. М., 1939.
- Римская литература в избранных переводах. Сост. С. П. Кондратьев. М., 1939.
- Хрестоматия по античной литературе, т. 1. Сост. Н. Ф. Дератани, Н. А. Тимофеева. М., 1958; т. 2, сост. Н. Ф. Дератани, С. П. Кондратьев, Н. А. Тимофеева. М., 1958; изд. 7, 1966.
- Поэты-лирики древней Эллады и Рима. Пер. Я. Голосовкера. М., 1955, 1963.
- Античная лирика. Пер. с древнегреч. и лат. Сост. С. Апт, Ю. Шульц. М., 1968.
- Греческая эпиграмма. Пер. под ред. Ф. А. Петровского, сост. примеч. и указатель Ф. Петровский и Ю. Шульц. Вступ. статья Ф. Петровского. М., 1960.
- Античная драма. Пер. с древнегреч. и лат., сост. С. Апт. М., 1970.
- Памятники поздней античной поэзии и прозы II—V вв. Под ред. М. Е. Грабарь-Пассек. М., 1964.

Памятники позднего античного ораторского и эпистолярного искусства II—V вв. Под ред. М. Е. Грабарь-Пассек. М., 1964.

Памятники поздней античной научно-художественной литературы II—V вв. Под ред. М. Е. Грабарь-Пассек. М., 1964.

ГРЕЦКИЙ ЭПОС

Переклады

Гомер. Илиада. Пер. Н. И. Гнедича (последнее изд.—М., 1960); пер. Н. М. Минского (последнее изд.—М., 1935); пер. В. В. Вересаева (М., 1949).

Гомер. Одиссея. Пер. В. А. Жуковского (последнее изд.—М., 1959); пер. П. А. Шуйского (Свердловск, 1948); пер. В. В. Вересаева (М., 1953).

Гомер. Поэмы. (Сокращ. изд. подгот. текста поэм, пересказ мифов троянского цикла примеч. и словарь А. А. Тахо-Годи. Вступ. статья и науч. ред. А. И. Белецкого). М.—Л., 1953.

Гомеровские гимны. Пер. В. В. Вересаева.—В. В. Вересаев. Полное собрание сочинений, т. 10. М., 1929.

Гесиод. Теогония. Работы и дни. Пер. В. В. Вересаева.—В. В. Вересаев. Полное собрание сочинений, т. 10. М., 1929.

Война мышей и лягушек. Пер. М. С. Альтмана. М., 1936.

Критична література

Соколов Ф. Ф. Гомеровский вопрос.—«Труды Ф. Ф. Соколова». СПб., 1910.

Джебб Р. Гомер. Введение к «Илиаде» и «Одиссее». Пер. А. Ф. Семенова. СПб., 1892.

Сахарный Н. А. «Илиада». Разыскания в области смысла и стиля гомеровской поэмы. Архангельск, 1957.

Казанский Б. В. Нынешнее состояние гомеровского вопроса. Классическая филология. Л., 1959.

Лосев А. Ф. Гомер. М., 1960. (Обзор главной гомеровской литературы — с. 13—19, 43—46, 128—142, 219—233, 323—329).

Деревницкий А. Н. Гомерические гимны. Харьков, 1889.

Новосадский Н. И. Реализм Гесиода.—«Известия АН СССР. Отделение гуманитарных наук», 1928, с. 147—156.

Лосев А. Ф. Гесиод и мифология.—«Ученые записки МГПИ им. В. И. Ленина», т. 83, 1954.

Тренчен-Вальдапфель И. Гомер и Гесиод. Пер. под ред. В. И. Авидева. М., 1956.

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

Ярхо В. Н. Вица и ответственность в гомеровском эпосе.—«Вестник древней истории», М., 1962.

Маркиш С. Гомер и его поэмы. М., 1962.

Ярхо В. Н. Проблема ответственности и внутренний мир гомеровского человека.—«Вестник древней истории», 1963, № 2.

- Тахо-Годи А. А. Структура поэтических тропов в «Илиаде» Гомера.— В сб.: Вопросы античной литературы и классической филологии. М., 1966.
- Тахо-Годи А. А. Мифологическое происхождение поэтического языка «Илиады» Гомера.— В сб.: Античность и современность. М., 1972.
- Толстой И. И. Аэды. М., 1959.

ГРЕЦКА ЛИРИКА

Переклады

- Вересаев В. В. Сочинения, т. 3. М., 1948.
- Вересаев В. В. Эллинские поэты. М., 1963.
- Лирика древней Эллады. Пер. Я. Голосовкера. М., 1935.
- Пиндар. Оды. Пер. М. Л. Гаспарова.— «Вестник древней истории» (приложение). 1873, № 2 и след.

Критична література

- Семенов А. Ф. Очерк истории греческой лирики классического периода. Ростов-на-Дону, 1910.
- Толстой И. И. Сафо и тематика ее песен.— В сб.: Статьи о фольклоре. М.—Л., 1966.
- Чистякова Н. А. Греческая поэтесса Эринна.— В сб.: Вопросы античной литературы и классической филологии. М., 1966.
- Ярхо В. Н., Полонская К. П. Античная лирика. М., 1967.
- Ярхо В. Н. Алкман. Гиппооконтиды и мировая справедливость.— «Вестник древней истории», 1970, № 3.

ДАВНЬОГРЕЦЬКИЙ ТЕАТР І ДРАМА

Переклади

- Греческая трагедия. Эсхил, Софокл, Эврипид. Пер. под ред. Ф. А. Петровского. М., 1950.
- Греческая трагедия. Под ред. и предисл. А. И. Белецкого. Подгот. текста, вступ. статьи к трагедиям и примеч. А. А. Тахо-Годи. М., 1956.

Критична література

- Еврейнов Н. Происхождение драмы. Фольклористический очерк. Пг., 1921.
- Кагаров Е. Г. Новые труды по истории греческой драмы.— «Гермес», 1917, № 15—16.
- Зелинский Ф. Ф. Происхождение трагедии.— «Новая студия», 1912, № 4 и 5.
- Зелинский Ф. Ф. Арион и трагедия.— «Гермес», т. 4.
- Зелинский Ф. Ф. Происхождение комедии.— В сб.: Из жизни идей. Пг., 1916.

- Дымшиц М. Эпифания Диониса в мифе и обряде.— «Ученые записки ЛГУ», вып. 2, № 33, 1939. Серия филолог. наук.
- Дальский А. Н. Театрально-зрелищные действия на Крите и в Микенах во 2-м тысячелетии до н. э. М.—Л., 1937.
- Казанский Б. В. Аристотель о началах трагедии.— «Вестник МГУ», 1947, № 7.
- Эмихен Г. Греческий и римский театр. М., 1894.
- Цыбульский С. С. Греческий театр. Объясн. текст к XII и XIII табл. СПб., 1904.
- Анненский И. Ф. Античная трагедия (Введение к изд. Еврипида, т. I). СПб., 1906, с. 1—47.
- Мокульский С. История западноевропейского театра, ч. I. М., 1936, с. 7—116.
- Мокульский С. Хрестоматия по истории западноевропейского театра, ч. I. М., 1937, с. 15—72.
- Варнеке Б. В. История античного театра. М.—Л., 1940.
- Головня В. В. История античного театра. М., 1972.
- Полонская К. П. Проблема реализма в древнегреческой трагедии.— «Вестник МГУ», 1942, № 11, с. 58—70.
- Лосев А. Ф. и др. Греческая трагедия. Учебное пособие для пединститутов. М., 1958.
- Казанский Б. В. Общественно-исторический смысл древнегреческой трагедии. (Научные доклады высшей школы).— «Филологические науки». 1958, № 1.
- Федоров Н. А. Греческая трагедия. М., 1960.
- Радциг С. И. Миф и действительность в греческой трагедии. (Научные доклады высшей школы).— «Филологические науки». 1962, № 2.
- Полонская К. Античная комедия. М., 1962.
- Шейман-Топштейн С. Я. К вопросу о социальных истоках древнеэтической комедии.— В сб.: Вопросы античной литературы и классической филологии. М., 1966.

ΕΣΧΙΛ

Переклады

- Эсхил. Трагедии. Пер. Пиотровского. М., 1937.
- Эсхил. Орестея. Пер. С. Алта. М., 1958, 1961.
- Эсхил. Агамемнон. Пер. С. И. Радцига. М., 1913.
- Эсхил. Прометей прикованный. Пер. С. Соловьева и В. Нилендера. М.—Л., 1927.
- Эсхил. Трагедии. Пер. С. Алта. М., 1971.

Критична література

- Ярхо В. Н. Эсхил. М., 1958.
- Полонская К. П. Становление индивидуального героя в трагедии Эсхила. (Научные доклады высшей школы).— «Филологические науки», 1959, № 1.
- Лурье С. Я. Политическая тенденция трагедии «Евмениды».— «Вестник древней истории», 1958, № 3, с. 42—54.

- Тронский И. М. Оксиринхская дидактика к тетралогии Эсхила о Данаидах.— «Вестник древней истории», 1957, № 2, с. 146—158.
- Ярхо В. Н. Размышление и решение Пеласага в трагедии Эсхила «Молящие».— В сб.: Вопросы литературы и классической филологии. М., 1966.
- Ярхо В. Н. Композиция трагедии Эсхила «Молящие».— «Eirene». Praha, 1970.
- Ярхо В. Н. Композиция «Персов» Эсхила.— «Eirene». Praha, 1967, № 6.
- Ярхо В. Н. Идеология архаики и ее преодоление в трагедиях Эсхила.— «Antiquitas Graeco-Romana ac Tempora nostra». Prahae. 1968.
- Радциг С. И. К вопросу о политической тенденции Эсхила в «Евменидах».— «Вестник древней истории», 1968, № 2.
- Нусинов Н. М. История образа Прометея.— В сб.: Вековые образы. М., 1937.
- Дератани Н. Ф. Эсхил и греко-персидская война.— «Вестник древней истории», 1946, № 1.
- Дератани Н. Ф. Образ тирана в трагедии Эсхила «Прометей прикованный».— «Доклады АН СССР», 1929.
- Пичхадзе М. И. «Прикованный Прометей» Эсхила.— «АН Груз. ССР», т. 21, № 5, 1958.
- Пичхадзе М. И. К истории проблемы Прометея.— Там же, т. 19, № 1, 1957.
- Лафарг П. Миф о Прометее.— В сб.: «Религия и капитал». М., 1937.

СОФОКЛ

Переклады

- Софокл. Драмы т. 1—3. Пер. с введ. и вступит. очерком Ф. Зелинского. М., 1914—1915.
- Софокл. Драмы. Пер. С. В. Шервинского. М., 1958.

Критична література

- Аландский Н. Н. Изображение душевных движений в трагедиях Софокла. Киев, 1877. Большие вводные статьи в упомянутом выше полном переводе Софокла у Ф. Ф. Зелинского.
- Радциг С. И. К вопросу о мировоззрении Софокла.— «Вестник древней истории», 1957, № 4.
- Чистяков Н. А. К вопросу об образах трагических героев в драмах Софокла.— В кн.: Классическая философия. М., 1959.

ЕВРИПИД

Переклады

- Театр Еврипида, т. 1. Пер. И. Ф. Анненского. СПб., 1906.
- Театр Еврипида, т. 1—3. Пер. с введ. и послесл. И. Ф. Анненского, под ред. и с коммент. Ф. Ф. Зелинского. М., 1916—1921.
- Еврипид. Пьесы. Ред., вступ. статья и примеч. В. В. Головни. М., 1960.
- Еврипид. Трагедии, пер. И. Анненского, т. 1—2. М., 1969.

Критична література

- Беляев Д. Ф. К вопросу о мировоззрении Еврипида. Казань, 1878.
- Анненский И. Ф. Художественная обработка мифа об Оресте, убийце матери, в трагедиях Эсхила, Софокла и Еврипида.— «Журнал Министерства народного просвещения», 1900, № 7 и 8.
- Радциг С. И. Романтические мотивы в поэзии Еврипида (Ахилл и Ифигения). Сб. Ярославского гос. ун-та, 1920.
- Тимофеева Н. А. Патриотические мотивы в творчестве Еврипида.— «Ученые записки МГПИ им. В. И. Ленина», т. 32, 1946.
- Толстой И. И. Трагедия Еврипида «Елена» и начало греческого романа.— В сб.: Статьи о фольклоре. М.—Л., 1966.
- Радциг С. И. Опыт историко-литературного анализа «Медеи» Еврипида.— «Вопросы классической филологии», 1969, № 2.

АРИСТОФАН

Переклады

- Аристофан. Комедии, т. 1—2. Пер., вступ. статьи и коммент. А. Пиотровского. М.—Л., 1934.
- Аристофан. Комедии, т. 1—2. М., 1954. (Общая ред. и пер. Ф. А. Петровского и В. Н. Ярхо).

Критична література

- Толстой И. И. Инвективные песни аттических крестьян в древней комедии. АН СССР, XV, acad. Марру. М., 1935.
- Ярхо В. Н. Аристофан. М., 1954.
- Головня В. В. Аристофан. М., 1955.
- Аристофан. Сборник статей к 2400-летию со дня рождения Аристофана. Под ред. Н. Ф. Дератани. М., 1956.
- Соболевский С. И. Сократ и Аристофан.— «Ученые записки Моск. городск. пединститута», т. 6, 1947.
- Соболевский С. И. Рабы в комедиях Аристофана как литературный тип.— «Вестник древней истории», 1954, № 4.
- Соболевский С. И. Аристофан и его время. М., 1957.
- Тимофеева Н. А. Антивоенные комедии Аристофана.— «Ученые записки МГПИ им. В. И. Ленина», т. 30, 1958.
- Сонкина Г. А. Рабы в комедиях Аристофана.— Там же.
- Любарский Я. Типические образы и их роль в последних комедиях Аристофана.— «Ученые записки Великолукского гос. пед. ин-та», 1956.
- Каракулаков В. В. Аристофан и ораторское искусство.— «Ученые записки Сталинабадского пед. ин-та», т. 14, вып. 6, 1956.
- Каракулаков В. В. Из истории античных теорий художественной речи (отражение в «Лягушках» Аристофана современных ему учений о речевом стиле).— «Ученые записки Гос. пед. ин-та им. Шевченко». Филолог. серия, вып. 1. Душанбе, 1952.

Лосев А. Ф. Аристофан и его мифологическая лексика. Статьи и исследования по языкознанию и классической филологии. М., 1965.

ГРЕЦКА КЛАСИЧНА ПРОЗА

Переклади

Басни Эзопа. Пер. М. Л. Гаспарова. М., 1968.

Геродот. История, т. 1—2. Пер. Ф. Г. Мищенко, 1888.

Геродот. История. Пер. Г. А. Стратановского. Л., 1972.

Фукидид. История, т. 1—2. Пер. Ф. Г. Мищенко, переработ., примеч. и вступит. очерк С. Жебелева. М., 1915.

Ксенофонт. Анабасис. Пер. М. И. Максимовой. М.—Л., 1951.

Платон. Сочинения в трех томах. Под общей ред. А. Ф. Лосева и В. Ф. Асмуса. М., 1968—1971.

Аристотель. Поэтика. Пер., введ. и примеч. Н. И. Новосадского. Л., 1927.

Аристотель. Об искусстве поэзии. (Пер. В. Г. Аппельрота, ред. и коммент. Ф. А. Петровского, статьи А. С. Ахманова и Ф. А. Петровского). М., 1957.

Лисий. Речи. Пер. С. И. Соболевского. М., 1933.

Демосфен. Речи. I—XIX. Пер. С. И. Радцига. М., 1954.

Критична література

Гаспаров М. Л. Античная литературная басня (Федр и Бабрий). М., 1971.

Лурье С. Я. Геродот. М.—Л., 1947.

Доватур А. И. Повествовательный и научный стиль Геродота. Л., 1957.

Покровский А. О красноречии древних эллинов. Нежин, 1903.

Казанский Б. В. Аристотель о началах трагедии.— «Вестник ЛГУ», 1947, № 7.

Асмус В. Ф. Искусство и действительность в эстетике Аристотеля.— В сб.: Из истории эстетической мысли древности и средневековья. М., 1961.

Доватур А. И. Платон об Аристотеле.— В сб.: Вопросы античной литературы и классической филологии. М., 1966.

Давыдов Ю. Царь Эдип. Платон об Аристотеле.— В сб.: Вопросы античной литературы и классической филологии. М., 1966.

Давыдов Ю. Царь Эдип, Платон и Аристотель (античная трагедия как эстетический феномен).— «Вопросы литературы», 1964, № 1.

Лосев А. Ф. Жизненный и творческий путь Платона.— В кн.: Платон. Сочинения в 3-х томах. Под общей ред. А. Ф. Лосева и В. Ф. Асмуса, т. 1. М., 1968.

Жебелев С. А. Демосфен. Берлин, 1922.

Шульц Г. Ф. Адвокатура в древних Афинах и один из ее представителей (Лисий).— «Ученые записки Харьковского ун-та», 1897.

Фролов Э. Жизнь и деятельность Ксенофонта.— «Ученые записки ЛГУ», № 251, вып. 28, 1958.

Тахо-Годи А. А. Классическое и эллинистическое представление о красоте в действительности и искусстве.— В сб.: Эстетика и искусство. М., 1966. (Ксенофонт и Филостраты).

ЕЛЛІНІЗМ

Переклади

Аполлоний Родосский. Аргонавтика. Пер.

Г. Ф. Церетели. Тбилиси, 1964.

Менандр. Комедии. Пер., статьи и коммент. Г. Ф. Церетели. М.—Л., 1936.

Герод. Мимиямбы. Пер., ред. и предисл. Б. В. Горнунга. М., 1938.

Менандр. Комедии. Герод. Мимиямбы. Пер. Г. Ф. Церетели и С. Апта. М., 1964.

Феофраст. Характеры. Пер. В. Смирнова.— В кн.: Менандр. Комедии. Герод. Мимиямбы. М., 1964.

Феокрит. Мосх. Бюон. Идиллии и эпиграммы. Пер. и коммент. М. Е. Грабарь-Пассек. М., 1958.

Александрийская поэзия. Сост. М. Грабарь-Пассек. М., 1972.

Лукиан. Собрание сочинений, т. 1—2. Под ред. и коммент. Б. Л. Богаевского, статьи Б. Л. Богаевского и П. Ф. Преображенского. М.—Л., 1935.

Лукиан. Избранное. Пер. и ред. И. М. Нахова, Ю. Ф. Шульца, А. П. Каждана. М., 1962.

Лонг. Дафнис и Хлоя. Вступит. статья, пер. и коммент. С. П. Кондратьева. М.—Л., 1935; М., 1958.

Геллиодор. Эфиопика. Вступ. статья, ред., пер. и примеч. А. Егунова. М.—Л., 1932; изд. 2. М., 1965.

Ахилл Татий. Левкиппа и Клитифонт. Пер. под ред. Б. Л. Богаевского. Л., 1925.

Харитон. Повесть о любви Херея и Каллирои. Пер. и коммент. И. И. Толстого. М., 1954.

Ксенофонт Эфесский. Повесть о Габрокоме и Антии. Пер. С. Поляковой и И. Феленковской, вступит. статья и примеч. С. Поляковой. М., 1956.

Татий. Лонг. Петроний. Апулей. М., 1969.

О возвышенном. Пер., статьи и примеч. Н. А. Чистяковой. М.—Л., 1966.

Элиан. Пестрые рассказы. Пер. С. В. Поляковой. М.—Л., 1963.

Плутарх. Сравнительные жизнеописания. Пер. С. Маршака и др., т. 1—3. М., 1961—1964.

Критична література

Зелинский Ф. Ф. Герод и его бытовые сценки, т. 1. Пг., 1916.

Церетели Г. Ф. Новые комедии Менандра. Юрьев, 1914.

Тронский И. М. Новонайденная комедия Менандра «Угрюмец» («Человеконенавистник»).— «Вестник древней истории», 1960, № 4.

Полонская К. П. Традиционная схема новоаттической комедии у Менандра и Теренция.— В сб.: Вопросы античной литературы и классической филологии. М., 1966.

Тронский И. М. «Сикионец» Менандра.— «Вестник древней истории», 1966, № 4.

Гахо-Годи А. А. О некоторых особенностях языка и жанра комедии Менандра «Дискол» («Ненавистник»).— «Вопросы классической филологии», 1965, № 1.

- Тахо-Годи А. А. Природа и случай как стилистические принципы новоаттической комедии.— «Вопросы классической филологии», 1971, № 3—4.
- Смыка О. В. О композиции «Аргонавтики» Аполлония Родосского.— «Вопросы классической филологии», 1971, № 3—4.
- Тахо-Годи А. А. Стилистический смысл хтонической мифологии в «Аргонавтике» Аполлония Родосского.— «Вопросы классической филологии», 1973, № 5.
- Толстой И. И. Миф в александрийской поэзии.— В кн.: Толстой И. И. Статьи о фольклоре. М.—Л., 1966.
- Старостина Н. А. «Буколика» Феокрита как действенность жанровой формы.— «Вопросы классической филологии», 1971, № 3—4.
- Чистякова Н. А. Ранняя эллинистическая эпиграмма.— «Вестник древней истории», 1970, № 3.
- Апт С. К. Лукиан (Краткий очерк творчества).— «Ученые записки Орехово-Зуевского пед. ин-та», т. 2, 1955.
- Веселовский А. Греческий роман.— «Журнал Министерства народного просвещения», 1876, № 11.
- Замбатова Н. П. Два плана в «Эфиопиках» Гелиодора.— В сб.: Античность и современность. М., 1972.
- Тахо-Годи А. А. Некоторые вопросы эстетики Лукиана.— В сб.: Из истории эстетической мысли древности и средневековья. М., 1961.
- Тахо-Годи А. А. Классическое и эллинистическое представления о красоте в действительности и искусстве.— В сб.: Эстетика и искусство. М., 1966.
- Античный роман. Отв. ред. М. Е. Грабарь-Пассек. М., 1969.
- Аверинцев С. С. Наблюдения над композиционной техникой Плутарха в «Параллельных жизнеописаниях» («Солон»).— «Вопросы классической филологии», 1965, № 1.
- Аверинцев С. С. Подбор героев в «Параллельных жизнеописаниях» Плутарха и античная биографическая традиция.— «Вестник древней истории», 1965, № 2.
- Аверинцев С. С. Приемы организации материала в биографиях Плутарха.— В сб.: Вопросы литературы и классической филологии. М., 1966.
- Аверинцев С. С. К пониманию мировоззренческого стиля Плутарха.— «Вестник древней истории», 1968, № 2.

РИМСЬКА ДОКЛАСИЧНА ЛІТЕРАТУРА

Переклади

- Плавт. Избранные комедии, ч. 1. Пер. А. В. Артюшкова, под ред. и с примеч. М. М. Покровского. Вступ. статья и введ. Н. Ф. Дератани, 1933; т. 2, 1935; т. 3, 1937.
- Тит Макций Плавт. Избранные комедии. Пер. с лат. Вступ. статья С. Ошерова. М., 1967.
- Геренций. Комедии. Пер. А. В. Артюшкова, ред. и коммент. М. Покровского. Вступ. статья П. Преображенского. М., 1934.
- Катон М. П. Земледелие. Пер. и коммент. М. Е. Сергеенко. М.—Л., 1950.

Критична література

- Модестов В. И. Римская письменность в период царей. Казань, 1868.
- О шеро в С. А. О первом литературном оформлении римской республиканской идеологии.— «Вестник древней истории», 1958, № 3.
- О шеро в С. А. «Пуническая война» Гнея Невия.— «Вестник МГУ», 1958, № 1.
- Покровский М. М. Менаандр и его римские подражатели.— «Известия АН СССР», 1934.
- Варнеке Б. Очерки из истории древнеримского театра. СПб., 1903.
- Варнеке Б. Из наблюдений над древнеримской комедией.— «Журнал Министерства народного просвещения», 1904, апрель.
- Варнеке Б. Наблюдения над древнеримской комедией. К истории типов. Казань, 1905.
- Варнеке Б. К вопросу об именах действующих лиц у Плавта и Теренция.— «Журнал Министерства народного просвещения», 1906, октябрь.
- Варнеке Б. К вопросу об инсценировке римской комедии.— «Филологическое обозрение», XVII, с. 1.
- Варнеке Б. Как играли древнеримские актеры.— Там же, XIX, с. 1.
- Варнеке Б. Римское государство и актеры.— Там же, XX, с. 2.
- Савельева Л. И. Художественный метод П. Теренция Афры. Казань, 1960.
- Тронский И. М. Общественная направленность комедий Теренция.— В сб.: Античное общество. М., 1967.
- Полонская К. Гуманистическая проблематика комедий Менаандра и театр Плавта.— «Eirene». Прага, 1967, № 6.
- Полонская К. П. Некоторые особенности композиции комедий Плавта.— «Вопросы классической филологии», 1969, № 2.
- Полонская К. П. Играя в комедиях Плавта.— В сб.: Античность и современность. М., 1972.
- Благовещенский Н. О судьбах римской трагедии.— «Журнал Министерства народного просвещения», 1848, июнь.
- Немировский М. Я. Историческая драма в Древнем Риме.— «Филологические записки», 1906 (II—VI, с. 1—138) — 1907 (I—III, с. 139—196). Отдельно — Воронеж, 1908.
- Мюллер Л. Жизнь и сочинения Гая Луцилия.— «Журнал Министерства народного просвещения», 1873, сентябрь.

РИМСЬКА КЛАСИЧНА ЛІТЕРАТУРА

Переклади

- Лукреций Кар. О природе вещей. Ред. и пер. Ф. А. Петровского, т. I. М., 1945.
- Стихотворения Катутла. В пер. и с объясн. А. А. Фета. СПб., 1899.
- Катулл. Книга лирики. Пер., вступ. статья и примеч. А. И. Пиотровского. М., 1929.
- Катулл Г. В. Лирика. (Пер. с лат., сост., вступ. статья и примеч. М. Чернявского). М., 1957.

- Вергилий. Сельские поэмы. Буколики. Георгики. Пер., вступ. статья и коммент. С. Шервинского. М.—Л., 1933.
- Вергилий. Энеида. Пер. А. Фета с введ., объясн. и проверкой текста Д. И. Нагуевского, I. II. СПб. (год не указ.).
- Вергилий. Энеида. Пер. В. Брюсова и С. Соловьева, ред., вступ. статья и коммент. Н. Ф. Дератани. М.—Л., 1933.
- Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида. Пер. С. Шервинского и С. Ошерова. М., 1971.
- Гораций Флакк К. Полное собрание сочинений. Пер. под ред. и с примеч. Ф. А. Петровского. Вступ. статья В. Я. Каплинского. М.—Л., 1936.
- Гораций Флакк К. Оды. Пер. Н. И. Шатерникова. М., 1935.
- Гораций Флакк К. Оды, эподы, сатиры, послания. Пер. под ред. М. Гаспарова. М., 1970.
- Элегии Тибулла. В пер. и с объясн. А. Фета. СПб., 1898.
- Элегии Секста Проперция. В пер. А. А. Фета. СПб., 1898.
- Катулл. Тибулл. Проперций. Пер. под ред. Ф. А. Петровского. М., 1963.
- Овидий. Баллады-послания («Героини»). Со вступ. статьями и коммент. Ф. Зелинского. М., 1913.
- Овидий Назон. Метаморфозы. Ред. и коммент. Ф. А. Петровского, 1937.
- Скорби Овидия («Tristia»). Пер. А. Фета. М., 1893.
- П. Овидия Назона XV книг Превращений. В пер. с объясн. А. Фета. М., 1887.
- Публий Овидий Назон. Любовные элегии. Пер. С. Шервинского. М., 1963.
- Цицерон. Три трактата об ораторском искусстве. Пер. с лат. Ф. Петровского, И. Стрельниковой, М. Гаспарова, под ред. М. Гаспарова, М., 1972.
- Цицерон М. Т. Полное собрание речей в русском переводе. Ред., введ. и примеч. Ф. Зелинского, т. I. СПб., 1901.
- Письма М. Т. Цицерона, т. 1—3. Пер. и коммент. В. Горенштейна. Л., 1949—1951.
- Записки Юлия Цезаря и его продолжателей. Пер. и коммент. М. М. Покровского. М.—Л., 1948.
- Саллюстий Крисп Г. Полное собрание сочинений. Пер. и объясн. В. Рудакова. СПб., 1894.
- Ливий Тит. Римская история от основания города, т. 1—4. Пер. под ред. П. Андрианова. М., 1892—1899.

Критична література

О Лукреции — много статей в указ. выше изд.

Лукреция, т. 2, 1947.

Боровский Я. М. О термине *natura* у Лукреция.— «Ученые записки ЛГУ», 1952, № 2. Серия филолог. наук, вып. 18. (Вопросы грамматического и словарного состава языка).

Покровская З. А. Первоначальная пустота и вселенная у Лукреция.— «Вестник древней истории», 1960, № 4.

Покровская З. А. Основные понятия этики у Лукреция и Эпикура.— «Вестник древней истории», 1966, № 4.

- Покровская З. А. Философская терминология Лукреция и Эпикура.— «Acta antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae», 1967, XV, № 1—4.
- Васильева Т. В. Философия и поэзия Лукреция как выражение единого мироощущения.— «Филологические науки», 1969, № 4.
- Покровская З. А. Эстетические взгляды Лукреция (идеал женской красоты).— «Acta antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae», 1969, XVII, № 1, 2.
- Васильева Т. В. Концепция природы у Лукреция.— «Вопросы философии», 1969, № 7.
- Корш Ф. Е. Римская элегия и романтизм. М., 1899.
- Савельева Л. И. Идеал и действительность в творчестве Тибулла и Проперция.— В сб.: Античность и современность. М., 1972.
- Тимофеева Н. А. Гражданская лирика Катуллы.— «Ученые записки МГПИ им. В. И. Ленина», т. 22, 1953.
- Покровский М. М. Очерки по сравнительной истории литературы, вып. 1. Роман Дидоны и Энея в «Энеиде» Вергилия и его римские подражатели. М., 1905.
- Старостина Н. А. «Буколика» Вергилия. Некоторые особенности жанровой структуры.— «Вопросы классической филологии», 1971, № 3—4.
- Тахо-Годи А. А. Хтонические мотивы в «Энеиде» Вергилия как один из принципов стиля.— «Вопросы классической филологии», 1973, № 5.
- Мюллер Л. Жизнь и сочинения Горация. СПб., 1881.
- Благовещенский Н. Гораций и его время. Варшава, 1878.
- Кулич С. М. К вопросу о личности и творчестве Горация. Нежин, 1914.
- Нетушил И. В. Тема и план горациевой «Ars poetica».— «Журнал Министерства народного просвещения», 1901 и 1903.
- Каплинский В. Я. Поэтика Горация. М., 1920.
- Сонкина Г. А. Римское общество в сатирах Горация.— «Ученые записки МГПИ им. В. И. Ленина», т. 22, 1953.
- Покровский М. М. Материалы для характеристики Овидия.— «Журнал Министерства народного просвещения», 1901, № 7.
- Покровский М. М. Очерки по римской истории и литературе. СПб., 1907.
- Каплинский В. Я. Любовные элегии Овидия. Курск, 1918.
- Кагаров Е. Г. Источники и композиция «Метаморфоз» Овидия.— «Гермес», 1909, № 4, 8.
- Вулих Н. В. К вопросу о художественном своеобразии поэмы Овидия «Метаморфозы».— «Классическая филология», 1959.
- Цицерон. Сборник статей. (Отв. ред. Ф. А. Петровский). М., 1958.
- Цицерон. 2000 лет со дня смерти. Сборник статей. М., 1959.
- Тэн И. Тит Ливий. Критическое исследование. Пер. В. И. Герье. М., 1900.

РИМСЬКА ПСЛЯКЛАСИЧНА ЛІТЕРАТУРА

Переклади

- Сенека. Трагедия. В пер. С. Соловьева. Вступ. статья Н. Ф. Дератани. М.—Л., 1933.
- Петроний Арбитр. Сатирикон. Пер. под ред. Б. И. Ярхо. М.—Л., 1924.
- Ювенал. Сатиры. Пер. Д. С. Недовича и Ф. А. Петровского. Вступ. статья А. И. Белецкого. М.—Л., 1937.

- Марциал М. В. Эпиграммы. В пер. и с объясн. А. Фета. М., 1891.
- Марциал. Избранное. Пер. Н. И. Шатерникова, ред. и коммент. Ф. А. Петровского. Вступ. статья Н. Ф. Дератани. М., 1937.
- Марциал. Эпиграммы. Пер. Ф. А. Петровского. М., 1968.
- Апулей. Апология, или Речь в защиту самого себя от обвинения в магии. Метаморфозы в XI книгах. Флориды. Пер. М. А. Кузьмина и С. П. Маркиша. М., 1958.
- Сочинения Корнелия Тацита. Пер. с примеч. и статьей В. И. Медестова. т. 1—2, 1886—1887.
- Тацит Корнелий. Сочинения, т. 1—2. Л., 1969.
- Римская сатира. Сост. и коммент. Ф. А. Петровского. М., 1957.
- Федр. Бабрий. Пер. и подгот. изд. М. Гаспарова. М.—Л., 1966.
- Транквилл Гай Светоний. Жизнь двенадцати цезарей. Пер. М. Гаспарова. М.—Л., 1964.
- Истории Рима. Сборник. Пер. с лат. под общей ред. Апта. Вступ. статья С. Утченко. М., 1970.

Критична література

- Пиотровский А. И. Трагедии Сенеки как театральный жанр. (О театре).— «Временник ГИИИ», II. Л., 1927.
- Вишпер Р. Ю. Эстетические и религиозные воззрения Сенеки.— «Вестник древней истории», 1948, № 1.
- Потемкин В. П. Петроний и его роман.— «Русская мысль», 1900, № 7.
- Клингер В. Г. Петроний и его роман.— «Известия Киевского ун-та», 1908, № 10.
- Пузис Г. Вопросы римского романа «Сатирикон» — «Acta antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae», 1966, т. 14, № 3—4.
- Гаспаров М. Л. Социальные мотивы античной литературной басни (Федр и Бабрий).— «Вестник древней истории», 1962, № 4.
- Гаспаров М. Л. Стиль Федра и Бабрия.— В сб.: Язык и стиль античных писателей. Л., 1966.
- Малеин А. И. Ювенал в русской литературе. Сборник статей к 40-летию акад. А. С. Орлова. М., 1934.
- Малеин А. И. Марциал и Лукилий.— «Журнал Министерства народного просвещения», 1895, № 6, 8.
- Савельева Л. И. Литературная жизнь Рима I в. н. э. по эпиграммам Марциала.— «Ученые записки Казанского ун-та», т. 114, кн. 6, 1954.
- Андерсон В. Роман Апулея и народная сказка, т. 1. Казань, 1914.
- Модестов В. И. Тацит и его сочинения. М., 1864.
- Гревс И. М. Тацит. М.—Л., 1946.
- Тронский И. М. Корнелий Тацит.— В кн.: Тацит. Сочинения, т. 2. Л., 1969.
- Кнабе Г. С. Римский гражданин Корнелий Таций.— В сб.: Античность и современность. М., 1972.
- Брюсов В. Я. Великий ритор. Жизнь и сочинения Д. М. Авсония. М., 1911.

АНТИЧНА ЛІТЕРАТУРА У ВІКАХ

I

- Шестаков В. П. Античность в современной буржуазной философии истории.— «Вестник древней истории», 1963, № 2.
- Маркиш С. Античность и современность.— «Новый мир», 1968, № 4.
- Затонский Д. В. Модернистские мифы и действительность.— «Материалы научной конференции и современные проблемы реализма и модернизма». М., 1964.
- Гульга В. Пути мифотворчества и путь искусства.— «Новый мир», 1969, № 5.

II

- Фойгт Г. Возрождение классической древности, т. 1—2. М., 1884—1885.
- Буркгардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения, т. 1—2. М., 1905—1906.
- Грабарь-Пассек М. Античные сюжеты и формы в западноевропейской литературе. М., 1966.
- Гельд Г. Г. Петрарка и Вергилий.— «Гермес», 1915, т. 16, № 6.
- Веселовский А. Н. Боккаччо и Овидий.— Сочинения, т. 4. СПб., 1909.
- Казанский Б. В. Античные аспекты сюжета Тристана и Исольты.— В кн.: Тристан и Исольта. Л., 1932.
- Чуйко В. Гомер и Шекспир.— «Наблюдатель», 1896, № 5.
- Зелинский Ф. Ф. Из жизни идей, т. 4. Возрожденцы, вып. 1. (Гомер—Вергилий—Данте, Плавт—Шекспир); вып. 2 (образ Прометея у Эсхила и Гяур Байрона; Шекспир: «Антоний и Клеопатра», «Перикл», «Лукреция», «Венера и Адонис»). Пг., 1922.
- Аникст А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967.
- Асмус В. Ф. Шиллер как философ и эстетик.— В кн.: Шиллер. Собрание сочинений, т. 4. М., 1957.
- Лифшиц М. Литературное наследие Гегеля.— В кн.: Вопросы искусства и философии. М., 1935.
- Протасова К. С. Гельдерлин и античная трагедия.— «Филологические науки», 1966, № 4.
- Церетели Г. Ф. Бион, Ринсар и Шелли.— «Известия АН СССР. Отдел гуманитарных наук», № 7, серия 7, 1930.
- Анненский И. Ф. Античный мир в современной французской поэзии.— «Гермес», 1908, № 7.
- Нусинов И. История образа Прометея.— В сб.: Вековые образы. М., 1937.

III

- Радциг С. И. Античное влияние в древнерусской культуре.— «Вопросы классической филологии», 1971, № 3—4.
- Черняев П. Следы знамения русского общества с древнеклассической литературой в век Екатерины II.— «Филологические записки». Воронеж, вып. III—VI, 1904; вып. I—II, 1905.
- Веселовский А. Западное влияние в новой русской литературе. М., 1896.

- Всеволодский В. (Гернграсс). История русского театра, т. 1—2. М., 1929.
- Ирои-комическая поэма. Вступ. статьи В. А. Десницкого. Л., 1933.
- Веселовский А. А. Кантемир — переводчик Горация.— «Известия ОРЯС ИАН», т. 19, кн. 1. СПб., 1914.
- Тахо-Годи А. А. Античные источники трагедии Тредиаковского «Дейдамия».— «Иноземна филология». Львов, вып. 28, 1972.
- Резанов В. И. Трагедия Ломоносова.— «Ломоносовский сборник». СПб., 1911.
- Колобова К. М. Разговор М. В. Ломоносова с Анакреоном.— «Вестник ЛГУ», 1951, № 2.
- Пинчук А. Л. Гораций в творчестве Державина.— «Ученые записки Томского ун-та», 1955.
- Веселовский А. А. Капнист и Гораций.— «Известия ОРЯС ИАН», т. 15, кн. 1. СПб., 1910.
- Битнер Г. Драматургия Катенина.— «Ученые записки ЛГУ», № 33, 1939. Серия филолог. наук, вып. 2.
- Тахо-Годи А. А. Эстетически-жизненный смысл античной символики Пушкина.— «Писатель и жизнь», 1968, № 5 (приведена обширная библиография о Пушкине и античности).
- Тахо-Годи А. А. Жанрово-стилевые типы пушкинской античности.— «Писатель и жизнь», 1971, № 6.
- Радциг С. И. Гоголь и Гомер.— «Вестник МГУ», 1959, № 4.
- Фрейберг Л. А. Тютчев и античность.— В сб.. Античность и современность. М., 1972.
- Габов Г. Общественно-политические и философские взгляды декабристов. М., 1954, с. 225—288.
- Тахо-Годи А. А. Проблемы античной культуры у Герцена.— «Ученые записки МОПИ им. Н. К. Крупской. Кафедра зарубежной литературы», т. 26, вып. 1, 1953.
- Тахо-Годи А. А. Проблемы античной культуры у Чернышевского.— «Ученые записки МОПИ им. Н. К. Крупской», т. 34, вып. 2, 1955.
- Тахо-Годи А. А. Проблемы античной культуры у Белинского, ч. I.— «Ученые записки МОПИ им. Н. К. Крупской. Кафедра зарубежной литературы», т. 37, вып. 3, 1956; ч. II; там же, т. 15, вып. 4, 1953.
- Тахо-Годи А. А. Проблемы античной культуры у Добролюбова, ч. I.— «Ученые записки МОПИ им. Н. К. Крупской», т. 5, вып. 5, 1957.
- Егунов А. Н. Гомер в русских переводах XVIII—XIX веков. М.—Л., 1964.
- Гречишко С. К. Поэма Гесиода «Труды и дни» в оценке русской науки и критики.— «Ученые записки Гос. пед. ин-та им. Шевченко», вып. 5. Душанбе, 1954.
- Ярхо В. Н. Аристофан в русском литературоведении XIX—XX вв.— «ИАН СССР. Отделение литературы и языка», т. 13, вып. 6, 1954.

Додаткова література

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

История Греции. Под ред. В. И. Авдиева и Н. Н. Пикуса, изд. 2. М., 1962, 1972.

- Машкин Н. А. История Рима. М., 1957.
- Колобова К. М., Озерецкая Е. Л. Как жили древние греки. Л., 1959.
- Сергеев М. Е. Простые люди древней Италии. М.—Л., 1964.
- Каллистов Д. П. Хрестоматия по истории Древней Греции. М., 1964.
- Утченко С. Л. Хрестоматия по истории Древнего Рима. М., 1962.
- Баумгартен Ф., Поланд Ф., Вагнер Р. Эллинистическая культура. СПб. 1907.
- Баумгартен Ф., Поланд Ф., Вагнер Р. Эллинистически-римская культура. СПб., 1915.
- Боннар А. Греческая цивилизация, т. 1—3. Пер. О. В. Волкова. М., 1958—1962.
- Тарн В. Эллинистическая цивилизация. Пер. С. А. Ляскового. М., 1949.
- Античная цивилизация. Отв. ред. В. Д. Блаватский. М., 1973.
- Асмус В. Ф. История античной философии. М., 1965.
- Лосев А. Ф. Эстетическая терминология ранней греческой литературы.— «Ученые записки МГПИ им. В. И. Ленина», т. 72, 1964.
- Лосев А. Ф. История античной эстетики (ранняя классика). М., 1963.
- Лосев А. Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. М., 1969.
- Лосев А. Ф. История античной эстетики (высокая классика). (Учение Платона об искусстве). М., 1973.
- Тронский И. М., Меликова-Толстая С. В. Античные теории языка и стиля. Л., 1936.
- Полевой В. М. Искусство Греции. М., 1970.
- Соколов Г. Искусство Древнего Рима. М., 1971.
- Соколов Г. Дельфы. М., 1972.
- Виппер Б. Р. Искусство Древней Греции. М., 1972.
- Блаватский В. Д. Архитектура античного мира. М., 1939.
- Колпинский Ю. Скульптура древней Эллады. М., 1963.
- Каллистов Д. Н. Античный театр. М., 1970.

ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

А

Аверкієв Д.— 403
Авл Геллій — 130, 253, 386
Аврелій Віктор — 214
Агесілай — 167, 168
Агрікола — 382
Агріппіна — 363, 368
Адріан — 213, 378
Азіній Полліон — 295, 298
Акцій — 148, 271
Алкей — 65, 67, 76, 77, 79, 80, 82, 324
Алкей (епікурієць) — 251
Алківіад — 178, 214, 216
Алкман — 65, 74, 75, 80, 82
Альд Мануцій Старший — 397
Альфен Вар — 298
Альфій — 320
Аммоній Саккас — 213
Анакреонт — 66, 79, 80, 82, 324
Анаксагор — 130, 165
Анаксимандр — 161
Андерсон М.— 400
Анненський І. Ф.— 402, 403
Антифон — 170
Антоній — 216, 217, 275, 278, 319, 324, 336
Ануй Ж.— 400
Аполлідор — 18
Аполлодор — 265
Аполлоній Молон — 276
Аполлоній Родоський — 29, 57, 188, 207, 209—212, 244, 309
Апій Клавдій Сліпий — 249
Апулей — 246, 334, 336, 387—389, 391—393
Арат — 187, 303, 352
Аріон — 65, 75, 76
Аріосто — 317
Арістарх — 56
Арістід — 100, 101, 103, 216, 218
Арістід Мілетський — 232, 388

Арістотель — 56, 72, 91, 92, 96, 123, 129, 136, 138, 147, 149, 150, 152, 170, 172, 173, 175, 179—184, 188, 214, 287, 303, 329, 330, 332, 397, 400, 401
Арістофан — 22, 25, 73, 83, 130, 131, 148, 149, 151—160, 190, 191, 194, 197, 218, 227, 254
Арістофан (олександрійський) — 56
Арнобій — 273
Артаксеркс — 167
Архелай — 113, 130
Архестрат — 253
Архідам — 166
Архій — 217, 279
Архілох — 65, 67, 69—73, 79, 80, 82, 88, 152, 293, 319
Архімед — 187
Асклепіад Самоський — 187
Аспіат Мідійський — 164
Атта — 272
Аттал — 362
Аттік — 397
Афраній — 272
Афраній Бур — 363
Ахілл Тагій — 233, 239

Б

Бабеф Г.— 399
Бавій — 298
Байр Р.— 400
Баратинський Е. А.— 403
Батюшков К. М.— 336
Бембо — 269
Бенедиктов В. Г.— 403
Бенеллі С.— 400
Бернайс — 182
Белінський В. Г.— 58, 116, 148, 317, 360, 382, 391, 402
Біон Смірнський — 206
Богданович І. Ф.— 391
Бойос — 344

Боккаччо Дж.— 374, 396
Бомарше П.-О.— 263
Борисов П. І.— 218
Боткін В. П.— 402
Браннер Х.— 400
Брасід — 166
Браун Ф.— 400
Бруно Дж.— 396
Брут Марк Юній — 216, 275, 278
Брюс О.— 400
Брюсоз В. П.— 401—403
Буало Н.— 57, 328, 398
Буліс — 163
Буренін В.— 403

В

Вакхлід — 66, 82, 86, 87
Валерій Флакк — 316
Варій Руф — 295
Варрон Атацинський — 303
Варрон Марк Теренцій — 253, 256, 306, 352, 369
Варрон Реатинський — 303
Василій III — 400
Вергілій Марон Публій — 21, 57, 206, 244, 245, 252, 295—303, 305—319, 321, 326, 334, 346, 358, 360, 366, 371, 395, 397, 401
Вересаєв В. В.— 59
Веррес — 276, 279
Веспасіан Тіт Флавій — 383
Вестфаль Й.— 400
Вінкельман Й.— 398
Віссаріон — 397
Вітеллій — 383
Вітрувій — 95
Владислав — 398
Вольтер Ф.-М.— 223, 281, 317
Вольф Ф.-А.— 54
Вяземський П. А.— 378

Г

Гавій — 279
Гай Лелій — 265
Гай Цільний — 295
Галл Корнелій — 298
Гальба — 383
Ганнібал — 359, 360
Гартевельд М.— 403
Гауптман Г.— 400
Гегель Г.-В.-Ф.— 182
Гекатей — 161, 162
Геккер Г.-Й.— 400
Гелланік — 306
Геліодор — 237, 238
Гельвія — 364
Гельдерлін Ф.— 399
Геміст Плетон — 397
Генемон Фасосський — 72

Генріх V — 397
Геракліт — 7, 161, 229
Гермократ — 234
Герод (Геронд) — 186, 199
Геродот — 29, 83, 113, 162—165, 172, 397
Герцен О. І.— 402, 404
Гесіод — 16, 18, 27, 28, 30, 59—63, 186, 207, 225, 298, 303, 344, 346, 386
Гете Й.-В.— 75, 236, 337, 378, 399
Гігес — 69
Гігін — 303
Гідарн — 163
Гієрон — 96
Гієрон II Сіракузький — 200, 203
Гімерій — 77
Гіппарх — 80, 81
Гіппонакт — 88, 199
Гіппонакт Клазоменський — 66, 71, 72, 82
Гіртій — 357
Глебов С.— 218
Гнедич М. І.— 58
Гоголь М. В.— 58
Гольдони К.— 263
Гомберг Г.— 400
Гомер — 7, 13, 15, 21, 24—25, 28—30, 32, 35—42, 44—59, 63, 71, 72, 79, 159, 170, 177, 178, 186, 191, 207, 210, 231, 238, 244, 252, 303, 308, 309, 311—313, 316, 317, 342, 360, 366, 386, 394, 395, 397, 401, 402
Горацій, Квінт Горацій Флакк — 76, 85, 245, 253, 295, 317—333, 337, 393, 397, 398, 401
Горгій — 170, 173
Гортенсій Гортал — 274, 276
Гостія — 336
Гракхи (Тіберій і Гай) — 218, 270, 274, 275, 357
Грановський Т. М.— 384
Гросвіта Гандерсгеймська — 269, 395
Гюго В.-М.— 382

Д

Данилевський Г. П.— 403
Данте Аліг'єрі — 57, 316, 368, 395
Дарій — 100, 101, 163, 164
Деметрій — 216
Деметрій Поліоркет — 214
Демокріт — 165, 229, 284, 400
Демосфен — 153, 172—175, 215—217, 275, 278, 280, 397.
Демофіл — 254
Державін Г. Р.— 58, 401, 402
Дестуніс С.— 218
Децій Мус — 358
Джефферс Р.— 400
Диоген із Сінопа — 228, 229, 400

Диоген (член Афіньського посольства в Римі) — 251

Диоген Аполлонійський — 7

Диодор — 275, 397

Диомед — 272

Діонісій Галікарнаський — 175, 306

Діонісій Молодший — 176

Діонісій Старший — 176

Діфіл — 254, 267

Добролюбов М. О. — 254, 317

Доміціан Флавій — 375, 377—379, 382, 383

Донат — 269, 316

Достоевський Ф. М. — 58

Дрінкуотер Дж. — 400

Друз — 324, 326

Дю Белле — 396

Дюрренматт Ф. — 400

Е

Евгемер — 189, 253

Евклід — 187

Евмолп — 20, 24, 29

Евполід — 160

Евріпід — 22, 23, 91, 94, 112, 127, 128,

130—140, 142—148, 153, 155, 156,

158, 165, 182, 185, 217, 252, 309,

340, 366

Едмондо — 77

Езоп — 28, 162, 374

Еккерман — 237

Елій Стілон — 256

Емілій Макр — 344

Емпедокл — 66, 70, 170

Енгельс Ф. — 7, 35, 59, 104, 113, 161,

178, 179, 223, 224, 243, 282, 360—

362, 364, 365, 369, 370, 383, 386, 387,

399, 403, 404

Еней Сильвій Пікколоміні — 398

Енній Квінт — 57, 148, 252, 286, 303,

306, 307, 313, 352, 386

Епікур — 193, 197, 229, 282—285, 363—

365, 370, 400

Епіхарм — 150

Еразм Роттердамський — 396, 398

Ератосфен — 172, 303, 344

Есхіл — 23, 27, 62, 81, 91, 92—94, 96—

100, 102—105, 107—112, 114—116,

128—130, 132, 143, 144, 152, 153,

155, 156, 158, 163, 164, 227, 238,

252, 308, 397

Есхін — 174

Ешман С. — 400

Є

Євматій Макремволіт — 240

Євстафій — 58

Ж

Жід А. — 400

Жіроду Ж. — 400

Жуковський В. А. — 58, 80

З

Зевксис — 220

Зенодот — 56

І

Іван Грозний — 401

Іванов В. — 77, 401, 402, 403

Івік — 66, 79—82

Інбер В. М. — 402

Іоанн Малала — 58

Іоанн Стобей — 400

Іон з Хіосу — 113

Ісократ — 172, 173, 175

Й

Йоганн Рейхлін — 396, 398

К

Кайзер Г. — 400

Калігула Гай Цезар — 273, 363

Калікрат — 215

Каллімах — 187, 207, 210, 336, 344,

352, 378

Калліс — 65, 67, 82

Камоенс Л. — 317

Камю А. — 400

Кандія — 320

Канова А. — 391

Кантемір А. Д. — 58, 401

Капніст В. В. — 402, 403

Карамзін М. М. — 58

Карл Великий — 206, 394

Карл V — 397

Карл IV (Карл I Чеський) — 397

Карнеад — 251

Карпов Ф. — 401

Кассій Лонгін Гай — 274, 395

Катенін П. О. — 403

Катіліна Луцій Сергій — 277, 279, 280, 357

Катон Валерій — 291

Катон Марк Порцій — 251, 252, 303,

306, 355, 386

Катулл Гай Валерій — 291—294, 303,

324, 327, 335, 340, 376, 397, 403

Квінт Опімії — 274

Квінтіліан Марк Фабій — 273, 316,

337, 362

Кімон — 113, 114

Кір Молодший — 167, 168

Кір Старший — 164, 167, 168

Кіри — 69
Клавдіан Клавдій — 18
Клавдій, Тіберій Клавдій Нерон Германік — 363, 364, 366, 383, 404
Клавдій Марцел — 252
Клеїда — 78
Клейст Г. — 399
Клеон — 152, 153, 158, 159
Клеопатра — 216, 217, 319, 324
Клінгер К. — 400
Клісфен — 66, 91
Клодій — 278
Клодій Пульхер — 292
Клодія — 292
Клон — 74
Княжнін Я. Б. — 403
Коваленський М. М. — 403
Кодр — 175
Кокто Ж. — 399
Кола ді Ріенці — 397
Коперник М. — 396
Коптев Д. І. — 403
Корвін Мессала — 295, 334, 335
Корнелій Непот — 213
Корнелій Сізenna — 232, 388
Корнелій Хризогон — 276
Корнель П. — 148, 368, 398
Костомаров М. — 403
Красс Марк Ліціній — 216, 217, 232, 270, 275, 277, 280
Кратет — 154
Кратін — 151, 152, 154
Крез — 162—164
Крилов І. А. — 58, 401, 403
Крітолай — 251
Крузе — 87
Крюков Н. — 218
Ксенарх — 150
Ксенофан — 56, 66, 70
Ксенофонт — 83, 167—169, 180, 224
Ксенофонт Ефеський — 233
Ксеркс — 100, 101, 163, 164
Ктесіфонт — 174
Курбський А. — 401
Кюхельбекер В. К. — 403

Л

Ламбін Д. — 398
Лаура — 397
Лафонтен Ж. — 375, 390
Ленін В. І. — 11, 13, 179, 324
Леонід — 82
Леонід Тарентський — 186
Лермонтов М. Ю. — 75
Лернет-Голенія А. — 400
Лесажа А.-Р. — 374
Лессінг Г.-Е. — 182, 264, 269, 378
Лівій Андронік — 57, 147, 251
Лікамб — 72, 319

Лін — 20, 24, 29
Лісій — 171, 172, 175, 274, 280
Лісіпп — 31.
Ліціній Кальв — 274, 291, 293, 325, 335
Ліціній Красс — 280
Ломоносов М. В. — 58, 401—403
Лонг — 207, 233—236, 238
Лукасинський В. — 218
Лукіан із Самосати — 159, 190, 217, 219—231, 371, 374, 388, 395
Луцій Патрський — 388
Лукрецій, Тіт Лукрецій Кар — 245, 271, 281—290, 303, 308, 317, 386, 398
Луначарський А. В. — 403
Луцій Вер — 227
Луцілій Гай — 273, 274, 293, 321, 323, 327, 328
Люцій Аврелій Котта — 274

М

Мавсол — 27
Магнет — 151, 154
Магомет II — 397
Майков А. М. — 374, 402
Мак-Лей А. — 400
Максим Грек — 400, 401
Максим Сповідник — 400
Малишко А. С. — 403
Мальцев — 402
Мандана — 164
Манілій — 276
Манлій Торкват — 292
Мануїл Хрісолор — 397
Мардоній — 164, 218
Марк Антоній — 280
Маркеллін — 166
Маркс К. — 11, 12, 108, 113, 163, 227, 244, 255, 282, 322, 361, 362, 364, 365, 370, 387, 399, 403, 404
Марсіліо Фічіно — 397
Марген В. — 191
Марцелла — 375
Марціал Марк Валерій — 337, 362, 375—378, 397
Марція — 364
Мевій — 298, 319
Медічі Козімо — 396
Медічі Лоренцо — 396
Меланхтон Філіпп — 398
Мелеагр Гадарський — 187
Меммії — 292
Менандр — 147, 160, 186, 190—191, 193—195, 197, 198, 218, 244, 254, 265, 267, 269, 272, 400
Меніпп — 221, 366, 369
Мессалін — 335
Мессаліна — 363
Метелл Целер — 292
Метродор — 229

Меценат Гай Цільний — 295, 300, 301,
318, 319, 321—324, 327, 334, 336

Микола Кузанський — 396

Микола V — 397

Мілон — 278, 280

Мільтїад — 82

Мільтон Дж. — 317

Мімнерм — 65, 68, 69, 80, 82, 88

Мінський М. — 403

Мірабо В. — 281

Мірсїл — 76

Мітрідат — 276

Молон А. — 276, 355

Мольєр Ж.-Б. — 263, 264

Монтеск'є Ш.-Л. — 281

Мосх Сіцилійський — 206

Мурена — 277

Мусей — 20, 24, 29

Мюллер А. — 400

Н

Наполеон Бонапарт — 384, 399

Невій Гней — 57, 252, 306, 307, 313

Небула — 72

Нерва — 375, 382, 383

Нерон Клавдій Цезар — 363, 365—

368, 371, 378—380, 383, 384, 404

Нікандр Колофонський — 303, 344

Нікій — 153, 166

Нікіта Євгеніан — 240

Новій — 273

Новосадський Н. І. — 87

Нодо — 368

Ноїн Паннопольський — 57

Нума — 343

О

Овідій, Публій Овідій Назон — 20,

23, 246, 295, 316, 335—353, 355,

395—397, 399

Огарьов М. Т. — 403

Озеров В. — 402

Октавіан Август — 214, 247, 278, 295,

296, 299—301, 306, 307, 316—319,

321—328, 335—338, 341, 343, 346,

347, 352, 353, 358, 366, 374, 377

Октавія — 367

Олександр Македонський — 174, 179,

184, 185, 188, 193, 214, 215, 395

Олен — 29

О'Нїл Ю. — 400

Ординський Б. — 184

Орфей — 20, 24, 28—30, 329

Отон — 383

П

Павсаній — 29, 95, 228

Пакувій — 265

Памф — 29

Панетій — 271

Пантея — 227

Парменід — 66, 70

Парфеній Нікейський — 344

Папірій Фабіан — 362

Періандр — 162

Перікл — 113, 152, 162, 165, 166, 170,
171

Перніандр — 75

Перс — 60

Персій — 322, 362, 378

Пестель П. І. — 402

Петрарка Ф. — 396, 397

Петроній — 246

Петроній Арбітр — 368—374, 402

Пізон — 368

Пій II — 398

Піко делла Мірандола — 397

Піндар — 29, 66, 82—87, 89, 207, 326,
401

Пірр — 249

Пісістрат — 28, 53, 68, 91, 162

Піттак — 76

Піфагор — 161, 343, 344, 387, 400

Плавт Тит Макцій — 244, 253—257,

259—264, 268, 269, 328, 340, 386, 398

Планія — 334

Платон — 56, 73, 75, 77, 83, 150, 175—

180, 228, 287, 363, 387, 397

Платон (комедіограф) — 160

Пліній Молодший — 281, 337, 382

Плутарх — 25, 68, 114, 172, 188, 191,
212—219, 232, 397, 400, 402

Поджо Браччоліні — 397

Полевой Б. М. — 147

Полікрат — 80, 162, 163

Полібій — 83, 217, 271, 364

Полонський Я. П. — 403

Помпей Гней — 216—218, 270, 276—
278, 293, 355, 358, 371

Помпоній — 273

Понціан — 388

Пратін — 93

Проксен — 167

Проперцій Секст — 334, 336, 337, 352

Протагор — 115, 130

Птоломей — 185

Птоломей — 187

Птоломей III Євергет — 207, 291

Птоломей Філадельф — 199, 200, 203

Публій Децій Мус — 271

Пудентілла — 388

Пушкін О. С. — 318, 336, 355, 374, 378,
384, 401, 402

Р

Рабле Ф.— 396
 Радишев О. М.— 58, 401, 402
 Расін Ж.— 148, 368, 398
 Рафаель С.— 391
 Репілій Рекс — 322
 Рильський М. Т.— 57
 Робесп'єр М.-М.-І.— 281
 Ронсар П.— 396, 398
 Росцій — 276
 Рулл — 277
 Руфім — 388

С

Саллюстій — 277, 357, 358
 Самоненко Ф. М.— 141
 Сапфо — 65, 67, 77, 78, 80, 82, 292, 324
 Сартр Ж.-П.— 400
 Светоній — 213, 265, 272, 318, 328
 Свіда — 75, 76
 Севф — 168
 Секстій — 317
 Селевк — 257
 Сенка Луцій Анней — 148, 246, 316,
 362—368, 374
 Сенкевич Г.— 374
 Септімії — 293
 Сервій — 316
 Сервій Туллій — 248
 Серебрякова Г. Й.— 403
 Сестій — 278
 Сеян — 375
 Симеон Полоцький — 58, 401
 Сілій Італік — 316
 Сімонід з Аморгу — 65, 71, 82
 Сімонід Кеоский — 27, 66, 70, 75,
 81, 82, 83, 86, 89
 Сірон — 296
 Скалігер — 317, 398
 Скрябін О. М.— 403
 Содомора А. О.— 78, 194
 Сократ — 152, 154, 155, 167, 169, 176,
 178—180, 400
 Сологуб Ф.— 403
 Солон — 53, 65, 66, 68, 69, 82, 88, 152,
 162—164, 175
 Сотіон — 363
 Софокл — 23, 91, 94, 96, 112—121,
 124—130, 138, 143, 164, 181, 182
 Софрон — 150
 Спартак — 270
 Спертій — 163
 Стасін Кіпрський — 30
 Стацій — 337, 395
 Стесіхор — 65, 78—80, 82, 306
 Стефан Анрі — 398
 Стефан Роберт — 398
 Стобей — 69
 Страбон — 228, 397

Суворін О. С.— 403
 Сулла Луцій Корнелій — 270, 276
 Сульпіцій — 275
 Сумароков О. П.— 58, 402, 403
 Сусаріон — 150
 Сушков М.— 403
 Сцевола — 275, 358
 Сціпіон — 253, 265, 274, 359
 Сціпіон Еміліан — 250
 Сціпіони — 251

Т

Тарквіній Гордий — 271
 Тассо Т.— 57, 317
 Тацит Публій Корнелій — 214, 245,
 316, 355, 358, 361, 364, 368, 382—
 384, 402
 Тен Борис — 36, 117, 132
 Теренцій Публій Афер — 244, 265—
 269, 272, 395
 Терні А.— 400
 Терпандр Лесбоський — 74
 Тертулліан — 273
 Тимофій Мілетський — 67, 87
 Тіберій — 324, 326, 338, 375, 383, 385
 Тібулл — 295, 334—337, 339
 Тімей — 306
 Тіртей — 65, 67—69, 82
 Тіт Лівій — 248, 256, 295, 306, 316,
 352, 358, 359, 360, 402
 Тіт Флавій Веспасіан — 383
 Тітій — 272
 Толстой Л. М.— 58
 Толстой Ф. П.— 391
 Торвальдсен Б.— 391
 Траез Пет — 383
 Траян Марк Ульпій — 213, 375, 378,
 381, 382
 Тревельян Р.— 400
 Тредіаковський В. К.— 58, 401, 402
 Тургенев І. С.— 58

У

Уайлдер Т.— 400
 Українка Леся — 403

Ф

Фабій Піктор — 251
 Фалес — 161
 Фалег — 74, 75
 Фамірід — 20, 29, 30
 Фаон — 77
 Федор Продром — 240
 Федр (епікурієць) — 275
 Федр (байкар) — 374, 375
 Фемістокл — 100, 101, 164, 170, 216
 Феогнід Мегарський — 66, 69, 70, 82,
 88
 Феокрит — 150, 187, 188, 199—207, 234,
 296, 297, 343

Феофраст — 188, 197, 214, 303

Ферекрат — 151, 152

Феспід — 93

Фет — 58

Фіброн — 168

Фідій — 6

Філаммон — 29

Філдінг Г. — 374

Філемон — 254

Філет — 336

Філіпп II — 173, 174, 179, 213

Філіск — 251

Філомед — 296

Філон — 275

Філохор — 130

Флакк — 280

Фокілід — 70, 82

Фотій — 388

Фофанов М. Ф. — 403

Фукідід — 165, 166, 175, 224, 274,
356—358, 397

Фунданій — 323

Франціск I — 397

Х

Харітон — 233, 234

Херасков М. М. — 402

Хіонід — 151

Хірісоф — 168

Ц

Цезар Гай Юлій — 216—218, 268, 270,
274, 277, 278, 291, 293, 300, 306,
318, 322, 341, 343, 346, 347, 352,
355—357, 371, 376, 383

Целій — 292

Цец — 58

Ціцілій Стацій — 265, 293

Ціцерон Квінт — 276, 397

Ціцерон Марк Туллій — 57, 172, 173,
175, 216, 217, 269, 273—281, 291,
292, 294, 317, 355, 395, 397, 398, 401,
402

Ч

Чернишевський М. Г. — 58, 184, 279,
317, 322

Ш

Шевченко Т. Г. — 403

Шекспір В. — 263, 264, 368, 384, 397

Шеллі П.-Б. — 399

Шеньє М.-Ж. — 384

Шіллер Й.-Ф. — 80, 378, 398

Щ

Щербина Н. Ф. — 403

Ю

Ювенал Децій Юній — 377—382

Югурта — 357, 358

Юліан Флавій Клавдій — 24

Я

Якушкін І. Д. — 218, 402

МІФОЛОГІЧНІ ГЕРОЇ ТА ЛІТЕРАТУРНІ ПЕРСОНАЖІ

А

- Аврора — 349
 Агамемнон — 22, 25, 27, 32, 33, 37, 38,
 45, 46, 48, 50, 103, 105—107, 127,
 128, 134, 135, 144—146, 288, 372,
 373
 Агат — 312
 Агоракріт — 153
 Адмет — 137, 138, 207
 Адоніс — 77, 78, 200, 201, 343
 Адраст (герой Сікіону) — 91
 Адраст (Евріпіда) — 133
 Аеропа — 21
 Аїд — 208
 Аконтій — 339
 Актеон — 342, 345, 349, 351
 Аллекто — 310
 Алкеста — 137, 138, 207
 Алкіной — 26, 35, 37, 48, 208
 Алкмена — 20, 343
 Алоади — 305
 Амаріліс — 200, 201
 Амата — 313
 Амік — 207
 Амур — 338, 390
 Амфіарай — 103
 Амфідамант — 27
 Амфіон — 20, 29, 209
 Апанке — 75
 Анахарсіс — 198
 Андромаха — 44, 52, 60, 133, 135, 252,
 304, 312, 336, 367
 Андромеда — 336
 Аній — 343
 Антенор — 86
 Антігона — 23, 116—119, 124, 125, 129,
 130
 Анхіз — 17, 303—306, 309, 314
 Аполлон — 17—21, 24—26, 29, 30, 32,
 34, 47, 56, 74, 75, 77, 81, 83, 87,
 103—106, 122, 123, 125, 128, 129,
 132, 134, 136, 139, 143, 168, 207,
 209, 210, 298, 299, 302, 304, 305,
 310, 324, 327, 342, 345, 348, 350,
 371, 390
 Апісірт — 211, 212
 Арахна — 345, 347
 Арг — 207
 Аргус — 349
 Арей — 117
 Арес — 17, 18, 21, 31, 38, 39, 61, 73, 74
 Арет — 208
 Аріадна — 20, 292, 336
 Арістей — 301, 302
 Арлекін — 273
 Арсака — 237
 Артеміда — 18, 21, 74, 75, 132, 142—
 144, 146, 168, 349
 Артотрог — 258
 Асканій — 304, 306, 312
 Аскілт — 369, 372
 Асклепій — 157
 Астіанакс — 367
 Атлант — 343
 Атосса — 100, 101
 Атрей — 21, 22
 Атріди — 126, 128, 129
 Аттіс — 292
 Афамант — 351
 Афіна Паллада — 15, 17, 18, 22, 23,
 30, 34, 38, 47, 50, 62, 77, 104—107,
 127, 128, 208—210, 311, 312
 Афродіта — 17—19, 21, 31, 32, 39, 45,
 56, 57, 68, 75, 78, 125, 132, 209,
 208—210, 239
 Ахелой — 343, 349
 Ахілл — 15, 17, 21, 25—27, 32—34, 37,
 38, 45—48, 50—52, 126, 127, 133—
 135, 144—147, 207, 210, 211, 238,
 304, 308, 311, 339, 343, 347, 351,
 373
 Аціс — 350
 Аякс — 23, 49, 127, 128, 207, 343, 347,
 371, 373

Б

Бавкіда — 343, 347, 349, 350, 399
 Балліон — 262, 263
 Бел — 98
 Беллерофонт — 17, 18
 Береніка — 291
 Бібліда — 347
 Відність — 157
 Божевілля — 351
 Бомбіке — 200
 Бореади — 208
 Борей — 49, 61, 207
 Брігелла — 273
 Брісеїда — 32, 48, 336, 339
 Букай — 200, 201
 Букк — 248, 273

В

Вакх — 90, 299, 300, 345—347
 Вакханки — 200
 Вакхіда — 265—267
 Венера — 282, 287, 303—307, 310, 312,
 324, 371, 380, 390, 392, 393
 Вулкан — 305, 308, 309

Г

Габротонон — 192, 193, 195, 196
 Галатея — 205, 206, 299, 343, 347, 351
 Ганімед (міфол.) — 19, 210, 343, 372
 Ганімед (Петронія) — 370
 Гармонія — 342
 Гарпії — 208, 209
 Геба — 19, 20
 Регіон (Плавта) — 264
 Регіон (Теренція) — 268
 Гекала — 187
 Гектор — 21, 25, 27, 33, 34, 38, 39, 44—
 48, 52, 135, 303, 304, 311, 312
 Гекуба — 134, 135, 343, 347, 351
 Гелен — 304, 312
 Гелена — 30, 32, 79, 86, 133, 135, 138,
 139, 145, 201, 207, 304, 339, 372,
 399
 Геліос — 142, 143
 Гелла — 208
 Гельціона — 349
 Гемон — 117, 118
 Гера — 15—18, 21, 30, 39, 45, 47, 51,
 75, 76, 84, 98, 108, 132, 138, 208—
 211
 Геракл — 14, 17, 18, 20, 22, 26, 30, 55,
 61, 62, 72, 74, 79, 84, 108, 109, 126—
 128, 132, 135, 138, 150, 155, 168,
 200, 201, 207, 208, 210, 339, 342,
 343, 347
 Геракліди — 132; 133
 Геріон — 79

Гермес — 17, 18, 20, 29, 56, 72, 77,
 108—110, 114, 157, 311
 Герміона — 133
 Геро — 339
 Геспериди — 20, 208, 209
 Гестія — 18
 Гета — 194, 195
 Гефест — 12, 17, 18, 45, 62, 77, 109,
 194, 210, 308
 Гея — 16, 61, 209
 Гіантінт — 23, 343, 348
 Гідасп — 237
 Гідаспа — 237
 Гілас — 200, 208
 Гіппій — 178
 Гіппокоонт — 74
 Гіпсіпіла — 207, 208, 211
 Гітон — 369, 370
 Главк — 343
 Глікера — 198, 199, 325
 Горгій — 192—195
 Горгона — 17, 210, 311

Д

Дав — 323
 Данаїди — 98, 99
 Данай — 98
 Дафна — 342, 348
 Дафніс — 77, 200, 204, 207, 234—236,
 298
 Девкаліон — 342, 347, 349
 Дедал — 20, 208, 246, 342, 349
 Делія — 334, 335
 Деметра — 12, 18, 19, 29, 56, 71, 92
 Демея — 267, 268
 Демодок — 26, 27, 40
 Демос — 153
 Демосфен — 153
 Демофонт — 132, 339
 Деяніра — 128, 339
 Дискордія — 371
 Дифірамб — 28
 Діана — 327, 345, 349, 351, 371, 372
 Дідона — 252, 304, 309—314, 339, 340
 Діка — 111
 Діомед — 20, 21, 38, 39, 45, 305, 372
 Діоніс — 15, 22, 23, 28, 29, 75, 76, 87—
 91, 93, 94, 97, 112, 125, 130, 132,
 148—150, 155, 156, 159, 216, 239
 Діоскури — 14, 74, 200, 201
 Доктор — 273
 Доріда — 349, 370
 Доссен — 248, 253, 273
 Дранк — 310, 314
 Дріас — 234, 235

Е

Еагр — 28
 Еак — 156, 366, 395

- Евандр — 305, 307, 308, 312, 313
 Евменіди — 104
 Евмолп — 369—372
 Евріал — 305, 312, 313
 Еврідіка — 117, 301, 302, 343, 347, 349
 Евріклея — 36
 Евріном — 210
 Еврісфей — 132, 133
 Евфоріон — 399
 Егей — 86
 Егіна — 21
 Егісф — 22, 25, 103, 105, 143, 144
 Едіп — 20, 21, 26, 101, 102, 116, 120—
 126, 128, 130, 182, 366, 378
 Еет — 208, 209, 211
 Езон — 207, 342
 Електра — 103, 105, 128—130, 136,
 143—144
 Еней — 252, 303—309, 311—314, 335,
 339, 340, 343, 395
 Енколпій — 369—372
 Еномай — 21
 Еос — 51, 209
 Епаф — 98
 Ерато — 210
 Ергасіл — 264
 Еріда — 30
 Ерімантський вепр — 20
 Ерінії — 16, 22, 103—107, 132, 144
 Ерос — 61, 81, 178
 Ерот — 19, 75, 80, 200, 208, 210, 239
 Есхін — 267, 268
 Егеокл — 21, 102, 116, 124, 133, 238
 Ефіальт — 18
 Ефра — 86
 Ехо (Луна) — 342
- Є**
- Євкліон — 254, 260—262
 Євмей — 35, 36
 Європа — 350
 Єгипет — 98
 Єгиптіади — 98, 99
 Єхидна — 16, 17, 61, 85
- З**
- Загрей — 22, 29
 Зевс — 6, 12, 15, 17—21, 22, 30—32, 35,
 36, 38, 39, 45, 46, 56, 61, 62, 70, 71,
 75, 76, 80, 84, 86, 90, 98, 103, 107—
 111, 132, 152, 157, 168, 209—211,
 221—233, 239, 311, 390, 404
 Земля — 30, 39, 61
 Зет — 207, 209
 Зефір — 86, 239, 390
- І**
- Ідас — 209
 Ідмон — 207, 210
- Ізіда — 389, 392
 Ікар — 20, 246, 342, 345, 349
 Іксіон — 21, 305
 Ілія — 252
 Інах — 97, 342
 Іно — 351
 Іо — 97, 107—110, 342
 Іола — 343
 Іолай — 343
 Іон (Евріпіда) — 139
 Іон (Платона) — 178
 Іпполіт — 132, 142, 339, 340
 Іпполіта — 20
 Ір — 36, 45
 Іріда — 77, 304, 350
 Ісмена — 117, 118, 124, 129
 Ісхомах — 169
 Іфігенія — 27, 105, 144—147, 288, 343,
 373
 Іфікл — 207
 Іул — 306
- Й**
- Йокаста — 21, 120—123
- К**
- Кави — 347
 Кадм — 18, 342
 Калаїд — 207
 Каласірід — 237, 238, 239
 Калідонський вепр — 18
 Калідор — 262, 263
 Каліпсо — 34, 35, 39, 49
 Каліста — 210
 Калліопа — 28, 350
 Калхас — 52
 Камілла — 306
 Каріон — 158, 159
 Касандра — 48, 103, 105—107, 134, 135,
 252
 Кастор — 75, 207
 Квартілла — 370
 Кеїк — 349
 Келей — 71
 Керінейська лань — 20
 Кипарис — 23, 343, 348, 350
 Кібела (Ківеа) — 210, 292, 389, 392
 Кідіппа — 339
 Кікн — 61, 343, 351
 Кінфія — 336
 Кіпріда — 75, 78, 80, 81
 Кірена — 302
 Кірка — 34, 39, 47, 207, 211, 311
 Кіркея — 370
 Клітменестра — 22, 25, 27, 103—105,
 107, 128, 133, 136, 143, 146
 Кнемон (Менандра) — 192—196
 Кнемон (Геліодора) — 238
 Кокал — 20

Конґріон — 262
Креонт — 115—122, 124, 125, 135
Креуса — 139, 304,
Кронос — 210, 225, 226
Ксанфій — 159
Ксенія — 204
Ксуф — 140
Ктесіфон — 267, 268
Куркуліон — 255, 263
Купідон — 390

Л

Лавінія — 305, 306, 309, 310
Лаїса — 228
Лай — 21, 102, 120, 122
Ламон — 234, 235
Лампіс — 236
Лаодамант — 21
Лаокоон — 304
Латин — 305, 306, 308, 309, 310, 313
Латона — 14, 21, 345
Лакет — 266, 267
Леандр — 339
Левкіппа — 239
Левконоя — 325
Лернейська гідра — 16, 20
Лесбія — 292, 293
Лібер — 300
Лідія — 325
Ліконід — 261, 262
Ліх — 372
Люцій — 388, 389

М

Макарія — 135, 145
Макк — 248, 253, 273
Мамурра — 293, 294
Маргіт — 56
Марс — 247, 307, 310, 358, 371
Марсій — 345, 350
Мегадор — 261, 262
Медея — 60, 140—142, 207—212, 342,
347, 350, 351, 367, 378
Медуза — 17, 18
Мезенцій — 305, 310
Мелантій — 36
Мелеаґр — 16, 26, 207
Мелібей — 299
Мемнон — 343
Менекей — 135
Менелай — 32, 39, 44, 46, 48, 50, 86,
128, 133, 134, 138, 139, 145
Менехми — 254
Меркурій — 310, 311, 324, 371, 390
Мефістофель — 399
Мідас — 343, 346
Мізія — 21
Мікіон — 267, 268
Мілон — 389

Мінерва — 300, 345, 347, 349, 350, 371
Мінос — 86, 342, 395
Мінотавр — 18
Мірріна — 266
Міртіл — 21
Місяць — 211
Мойри — 16, 19
Мопс — 212
Мосхіон — 198, 199
Морфей — 350

Н

Навсікая — 37, 60
Нарцис — 23, 342, 345, 349
Небо — 39
Незнання — 196
Немезида — 335
Немейський лев — 16, 20
Неоптолем — 126, 127, 129, 133, 135
Нептун — 300, 304, 310, 311
Нерей — 19, 30, 324
Несс — 128, 343
Нестор — 38, 47, 170
Низ — 305, 313
Ніґрін — 224
Ніка — 19
Нін — 233
Ніоба — 21, 119, 336, 342, 345, 347, 351
Ніч — 103

О

Обмова — 310
Одіссей — 20, 32, 34—39, 44, 45, 47—
49, 52, 115, 126—129, 134, 135, 170,
311, 312, 323, 395
Озіріс — 389, 392
Оїлей — 207
Океан — 16, 107, 109, 110
Океаніди — 107, 110
Олександр — 229, 230
Онїсім — 197
Орест — 22, 103—107, 128, 132, 134,
136, 143, 144, 146
Ори — 19
Оркус — 370
Ороондат — 237
Орф — 16
Орфей — 20, 207, 299, 301, 302, 343,
349—351
От — 18
Офіон — 210

П

Палестріон — 258—260
Палітур — 312
Паллант — 305, 312
Памфіл — 265—267

Памфіла — 192, 193
Пан — 20, 196, 235, 289, 298, 300
Пандар — 50
Пандора — 62
Панталоне — 273
Папп — 248, 273
Паріс — 30—32, 34, 135, 138, 139, 324,
339, 392
Патрокл — 27, 33, 45—48
Пеан — 210
Пеласг — 98, 99
Пелей — 17, 30, 32, 133, 207, 211, 292,
343
Пелій — 207
Пелопс — 21
Пеней — 348
Пенелопа — 27, 35, 339
Пентесілея — 34, 60
Пенфей — 201, 217, 345, 351
Перегрін — 222—224, 299, 230
Періплектомен — 258—260
Періфой — 207
Персей — 18, 342, 347, 350
Персефона — 92, 208
Пігмаліон — 343, 349
Пізони — 328
Пілад — 128, 129
Пірам — 342, 349—351
Піргополінік — 257—260
Пірр — 304, 310
Пірра — 342, 347, 349
Піфія — 105
Піфон — 342
Планкти — 208, 209
Плевсікл — 258, 259
Плеяди — 77
Плутон — 92, 305, 371
Плутос — 72, 157
Полемон — 198, 199
Поліб — 120
Полідевк — 75, 207, 208
Полідор — 134, 311
Поліксена — 134, 135
Поліместор — 134, 311, 347
Полінік — 21, 101, 102, 116, 119, 124,
125, 133
Поліфем — 34, 343, 349, 351
Посейдон — 18, 19, 20, 86, 142, 209
Праксітея — 145
Пріам — 31, 33, 48, 50, 134, 135, 303,
304, 310, 311
Пріап — 370, 372
Прозерпіна — 349
Прокна — 342
Прометей — 22, 23, 60, 62, 107—111,
208, 209, 221, 225, 402, 403
Протагор — 178
Протей — 44, 138, 302
Псевдол — 255, 262, 263
Псіхея — 390, 391

Р

Радамант — 395
Рем — 252, 306, 358
Рея Сільвія — 307
Ридання — 351
Ромул — 252, 306, 358

С

Салмоней — 21
Салмонейя — 305
Сатири — 299
Сагурн — 352
Семела — 22, 342
Сирена — 208
Сівілла — 305, 309, 312, 314
Сізіф — 21
Сікон — 195
Сілен — 298
Сільван — 298, 300
Сіміха — 194
Сімон — 262, 263
Сімплегади — 20, 208, 209
Сінон — 310
Сір — 268
Сіріск — 197
Скеледр — 259
Смікрін — 192, 195
Сон — 350
Сонце — 79, 168, 211, 246, 345, 347,
349, 375
Сострат — 192—196
Сострата — 266
Стімфалійські птахи — 20
Стофіла — 262
Стрепсіад — 154, 155, 159, 160
Стробіл — 260, 262
Страх — 351
Сфінкс — 16, 20, 120
Сцілла — 44, 208, 209, 343, 378

Т

Талос — 208, 209, 212
Тантал — 21, 119
Тартар — 16, 61
Тевкр — 127
Тезей — 17, 18, 86, 124, 125, 133, 136,
142, 143, 187, 207, 292, 336, 342, 347
Теламон — 207
Телемах — 34, 35, 37, 44
Телеф — 15, 21
Терсіт — 381
Титани — 305
Тіберин — 312
Тіндар — 133
Тіресій — 119, 122, 323, 342
Тісіфона — 351
Тітій — 21, 209, 305
Тіфіс — 207, 246

Тіфон — 16, 18, 61
Тлеполем — 390
Тритон — 208, 209
Трімальхіон — 370—372
Тріптолем — 19
Тріфена — 370
Турн — 305, 306, 308, 310, 312—314
Тюхе — 198

У

Улісс — 339, 343, 347
Уран (Небо) — 16, 61, 209
Уранія — 30

Ф

Фаетон — 210, 246, 285, 342, 345, 347, 349
Фамірид — 21
Фауст — 399
Феаген — 237, 238, 239
Феб — 209
Федра — 132, 142, 143, 261, 339, 340, 367
Феміда — 19, 211
Фемій — 26, 27, 40
Феоклімен — 138
Фенікія — 262, 263
Фенікс — 170
Ферапонтігон — 263
Ферсандр — 21
Ферсіт — 37, 46
Ферет — 137, 138
Фетіда — 17, 30, 32, 208, 209, 211, 292, 343
Фіамід — 237
Фідіппід — 154, 155
Фіест — 21, 22, 378
Філемон — 343, 347, 349, 399
Філіпп — 266, 267
Філліада — 339
Філокомасія — 258, 259
Філократ — 264
Філоктет — 115, 126, 127
Філомела — 342
Філополем — 264
Філумена — 265—267

Фіней — 208, 342, 347
Фісба — 237, 342, 349, 350, 351
Фотіда — 389
Фразілл — 390
Фразімах — 178
Фрікс — 208, 209

Х

Хаос — 61
Харібда — 44, 208, 209
Харікл — 237
Харіклія — 237, 238, 239
Харісій — 192, 193, 195
Харіта — 390
Харія — 263
Харон — 305
Херей — 192
Химера — 16—18
Хіона — 233
Хірон — 211
Хлоя — 207, 234—236, 325
Хремет — 268
Хреміл — 157, 158
Хріс — 32
Хрісеїда — 32
Хрісофеміда — 128, 129

Ц

Цербер — 16, 20, 156
Церера — 300, 390
Циклоп — 158, 201, 203, 205, 206, 347, 350

Ю

Юнона — 303—305, 310—312, 339, 349
Юпітер — 12, 223, 299, 301, 303—305, 307, 310, 311, 315, 326, 346, 348, 370, 392

Я

Язон — 29, 140, 207—212, 342, 350, 367
Ямба — 71
Янус — 352
Япет — 22

ЗМІСТ

Вступ	5	7. Гомерівське питання . . .	53
1. Географія і хронологія	5	8. Кінець героїчного епосу	55
2. Общинно-родова формація	5	9. Гомер і подальша література	56
3. Рабовласницька формація	5	IV. Гесіод	59
4. Общинно-родова ідеологія	6	1. Місце дидактичного епосу	59
5. Рабовласницька ідеологія	6	2. Біографічні відомості . . .	60
6. Періодизація античної літератури	7	3. Гесіодові твори	60
		4. Гесіодів стиль	61
		5. Загальна характеристика творчості Гесіода	62
Частина перша		V. Класична лірика. Елегія і ямб	63
ДАВНЯ ГРЕЦІЯ		1. Соціально-історичне походження й загальна характеристика	63
I. Міфологія	11	2. Декламаційна лірика	67
1. Міфологія і первіснообщинна формація	11	VI. Класична лірика. Мелос. VII—VI ст. до н. е.	73
2. Періоди розвитку міфології	14	1. Античне поняття про мелос	73
II. Догомерівська поезія	24	2. Дорійський мелос	74
1. Види ліричних пісень	25	3. Еолійський мелос	76
2. Епічна поезія	26	4. Сіцилійський мелос	78
3. Співці та поети догомерівського часу	28	5. Мандрівні поети	79
III. Гомерівський епос	30	VII. Класична лірика. Мелос. VI—IV ст. до н. е.	81
1. Сюжет	30	1. Загальна характеристика	81
2. Соціально-історична основа	35	2. Сімонід Кеоський	81
3. Організація влади	37	3. Піндар	83
4. Прогресивні тенденції в Гомера	38	4. Вакхлід	86
5. Художній стиль	40	5. Аттічний мелос	87
6. Поетична техніка епосу	51		

VIII. Соціально-історичне значення класичної лірики і перехід від лірики до драми	87	7. «Іфігенія в Авліді»	144
1. Лірика і рабовласницьке суспільство	87	XIII. Походження і розвиток комедії до Арістофана	148
2. Боротьба за перемогу рабовласницького суспільства	88	1. Джерела комедії	148
3. Неприпустимість грубих соціально-історичних схем	88	2. Соціально-історичне значення комедії	148
4. Остаточна перемога особистості над родом і виникнення драми	89	3. Ставлення комедії до старовинного жертвовного ритуалу і до трагедії	149
IX. Походження драми	89	4. Мегари	149
1. Основне джерело	89	5. Сіцилія	150
2. Форми, яких набувало основне джерело трагедії	91	6. Аттика	150
3. Трагедія до Есхіла	92	XIV. Арістофан	152
4. Структура трагедії	94	1. Твори	152
5. Давньогрецький театр	94	2. «Вершники»	153
X. Есхіл	96	3. «Хмари»	154
1. Епоха	96	4. «Жабі»	155
2. Відомості про Есхіла	96	5. «Багатство» («Плутос»)	156
3. Сценічні нововведення	96	6. Загальна характеристика	158
4. Ранні трагедії	97	7. Сучасники Арістофана й кінець давньої комедії	160
5. «Орестея»	103	XV. Зародження літературної прози	161
6. «Прометей закутий»	107	XVI. Проза V—IV ст. до н. е.	162
7. Загальна характеристика	111	A. Історіографія	162
XI. Софокл	112	1. Геродот	162
1. Біографія	112	2. Фукидід	165
2. Ідейна основа трагедій	115	3. Ксенофонт	167 ✓
3. «Антигона»	116	Б. Ораторське мистецтво	170
4. «Едіп-цар»	120	1. Зародження красномовства	170
5. «Едіп у Колоні»	124	2. Лісій	171
6. «Філоктет»	126	3. Художня майстерність Лісія	172
7. «Аякс», «Трахінянки», «Електра»	127	4. Ісократ	172
8. Творчість Софокла	129	5. Демосфен	173
XII. Евріпід	130	В. Філософія. Платон і Арістотель	175
1. Творчий шлях Евріпіда	130	1. Платон	175
2. «Алкеста»	137	2. Арістотель	179 ✓
3. Драми «Гелена» та «Іон»	138	XVII. Еллінізм	184
4. «Медея»	140	1. Загальний характер епохи	184
5. «Іпполіт»	142	2. Культура епохи еллінізму	185
6. Трагування міфа в Евріпіда	143	3. Елліністична література	186
		4. Два періоди	188
		5. Підсумок	190

XVIII. Новоаттична комедія.

Менандр	190
1. Від Арістофана до Менандра	190
2. Твори Менандра	191
3. Сюжет комедій «Відлюдник» і «Полюбовний суд»	192
4. Історична основа та ідейний зміст	193
5. Жанр, характери і розвиток дії	194
6. Художній стиль	196
7. Інші комедії Менандра	198
8. Герс (Геронд)	199

XIX. Феокрит із Сіракуз 199

1. Твори Феокрита	199
✓ 2. Жанри та сюжети ідилій	200
3. Характери в ідиліях	201
4. Розвиток дії	202
5. Речі	203
6. Історична основа	203
7. Ідейний зміст	204
8. Художній стиль	205
9. Історико-літературне значення Феокрита	206

XX. Аполлоній Родоський 207

1. Загальні відомості	207
2. Міф про «золоте руно» до Аполлонія Родоського	207
3. Сюжет поеми	207
4. Традиційні епічні риси	209
5. Елліністична специфіка	210
6. Стиль і жанр	211

XXI. Плутарх 212

1. Біографічні відомості	212
2. Твори	213
3. «Порівняльні життєписи»	213
4. Моральні ідеї «Порівняльних життєписів»	214
5. Особливості жанру й стилю	215
6. Плутарх і Нова Європа	218

XXII. Лукіан із Самосати 219

1. Загальний огляд діяльності Лукіана	219
2. Перший риторичний період	220

3. Перехід від софістики до філософії	220
4. Філософський період	221
5. Пізній період	224
6. Ідеологія Лукіана	225
7. Жанри Лукіана	229
8. Художній стиль	230
9. Загальні висновки про Лукіана	231

XXIII. Давньогрецький роман 231

1. Ранні романи	232
2. Лонг	234
3. «Ефіопіка»	237

**Частина друга
РИМ****I. Вступ** 243

1. Особливості давньогрецької й римської літератури	243
2. Три специфічні особливості римської літератури	243
3. Періодизація римської літератури	247

II. Архаїчна пора докласичного періоду 247

1. Фольклор	247
2. Аппій Клавдій Сліпий	249
3. Загальна характеристика літератури	249

III. Зріла пора докласичного періоду (середина III — до першої половини II ст. до н. е.) 250

1. Соціально-історична обстановка	250
2. Перші кроки римської поезії під впливом давньогрецької	251

IV. Плавт 253

1. Біографія та огляд творчості	253
2. Комедія «Хвальковитий воїн»	257
+ 3. Комедія «Скарб»	260 ✓
4. «Псевдол»	262
5. Стиль і мова	263

6. Плавт у пізнішій європейській літературі	264	2. Письменники епохи принципату	295
V. Теренцій	265	XI. Вергілій	295
1. Біографія	265	1. Життя і твори +	295
2. Комедія «Свекруха»	265	2. «Буколіки», або «Еклоги»	299
3. Комедія «Брати»	237	3. «Георгіки» +	300
4. Стиль і мова	268	4. «Енеїда»	303
5. Теренцій і наступна література	269	5. Історичне значення Вергілія	316
VI. Кінець докласичного й початок класичного періоду. Час кризи й загибелі республіки (середина II ст. — до 30 р. I ст. до н. е.)	270	XII. Гораций	317
1. Соціальна й політична боротьба	270	1. Біографія	317
2. Література періоду громадянських воєн	271	2. «Еподи»	319
3. Луцилій	273	3. «Сатири»	320
VII. Цицерон	274	4. Стиль сатир	323
1. Ораторське мистецтво	274	5. «Оди»	323
2. Біографія, політична й літературна діяльність Цицерона	275	6. Стиль і мова од	326
3. Мова й стиль промов Цицерона	279	7. Ювілейний гімн	327
4. Риторичні твори	280	8. «Послання»	327
5. Листи Цицерона	281	9. «Послання до Пізонів»	328
VIII. Лукрецій	281	10. Гораций — теоретик римського класицизму	330
1. Епоха	281	XIII. Тибулл і Проперцій	334
2. Загальний характер поеми Лукреція	282	1. Тибулл	334
3. Зміст поеми	282	2. Проперцій	336
4. Світогляд Лукреція	284	XIV. Овідій	337
5. Суперечливі риси в світогляді Лукреція	286	1. Життя	337
6. Художній стиль поеми	286	2. Перший період творчості	338
7. Зауваження про мову Лукреція	290	3. Другий період творчості	341
IX. Катулл	291	4. «Метаморфози»	341
1. Неотерики	291	5. «Фасти»	352
2. Катулл	291	6. Третій період творчості	353
X. Загальний огляд класичної літератури періоду принципату	294	XV. Історіографія I ст. до н. е.	355
1. Принципат	294	1. Римська історіографія	355
		2. Юлій Цезар	357
		3. Саллюстій	357
		4. Тит Лівій	358
		XVI. Післякласична література.	
		Рання Римська імперія (I ст. н. е. — перша половина II ст. н. е.)	360
		1. Сенека	362
		2. Петроній	368
		3. Федр	374
		4. Марціал	375
		5. Ювенал	378
		6. Тацит	382

XVII. Післякласична література. Пізня Римська імперія (II ст. н. е.)	384	2. Антична література в віках	394
1. Загальна характеристика епохи	384	3. Класики марксизму-ленінізму й російські революційні демократи про античність	403
2. Література	386	Бібліографія	405
3. Апулей	387	Іменний покажчик	422
XVIII. Загальні висновки з історії античної літератури	393	Міфологічні герої та літературні персонажі	429
1. Підсумки	393		

Сек

Сек

0 2/2/2/1

НБ ПНУС



bn21064

АНТИЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА

(под ред. А. А. Тахо-Годи)

Допущено Министерством просвещения СССР в качестве
учебника для студентов педагогических институтов

(на украинском языке)

ИЗДАТЕЛЬСКОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ «ВИЩА ШКОЛА»
ГОЛОВНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

Редактор *Л. О. Біда*

Оправа художника *В. И. Дейниченка*

Художній редактор *М. М. Панасюк*

Технічний редактор *Н. О. Шалагіна*

Коректор *Л. Г. Батшесва*

Здано до набору 17.04.1975 р. Підписано до друку 24.02.1976 р.
Формат паперу 60×90^{1/16}. Папір друк. № 1. Друк. арк. 27,5+0,25 форз.
Обл.-вид. арк. 29,11+0,14 форз. Тираж 17 000. Видав. № 2488.
Ціна 1 крб. 27 коп. Зам. 497.

Головне видавництво видавничого об'єднання «Вища школа».
252054, Київ-54, Гоголівська, 7.

Надруковано з матриць друкарні № 2 видавництва «Радянська Україна», Київ, Анрі Барбюса, 51/2 в Київській книжковій друкарні наукової книги Республіканського виробничого об'єднання «Поліграфкнига» Держкомвидаву УРСР, Київ, вул. Рєпіна, 4. Зам. 6-446.

21-81-5