В.І. Пащенко, Н.І. Пащенко

АНТИЧНА ЛІТЕРАТУРА

Допущено Міністерством освіти і науки України

Підручник для студентів вищих навчальних закладів

Київ
«Либідь»
2001

ББК 83.3(О)я73
П22

Рецензенти

О.Б. Алексєєнко — канд. філол. наук, доц. кафедри зарубіжної літератури Київського національного університету ім. Тараса Шевченка;

Б.Б. Буніч-Ремізов — канд. філол. наук, доц. кафедри викладання мов і літератур КМІУВ ім. Бориса Грінченка

Допущено Міністерством освіти і науки України
(лист № 2/628 від 24.04.2000)

Головна редакція літератури з гуманітарних наук

Головний редактор *С.В. Головко*

Редактор *О.О. Вербило*

П $\frac{4603020300 - 038}{2001}$

ISBN 966-06-0190-5

ЗМІСТ

РИМ

ВІД АВТОРІВ

З давніх-давен людину, не обізнану з античною культурою, в Європі вважали неосвіченою. Не лише тому, що вона не знала геніальних представників античного світу, як-от Гомер чи Вергілій, котрих культурній людині *обов'язково* слід знати. Але й тому, що саме там, уже в далекому світі греків і римлян, зародилися думки про невмирущі загальнолюдські цінності, про правила спілкування між людьми й моральні взаємини між ними. І пізніше, у вже більш-менш цивілізованій Європі, не було такого періоду, коли б не зверталися до законів, правил моралі античності, не використовували їх для творення своїх законів і правил, тобто не вчилися в античних мудреців.

Інакше кажучи, вона, ця прадавня старовина, лишалася *актуальною* впродовж усіх наступних історичних епох. Актуальність античності є незаперечною й сьогодні. Думки та твори давніх поетів і філософів, письменників і вчених виявляються напрочуд сучасними. Просто неможливо перелічити античних мислителів та художників, які вже три—два з половиною тисячоліття тому порушили соціально-політичні чи морально-психологічні питання, які хвилюють людство досі. Вони висунули ідею розв'язання конфліктів мирними засобами, засуджували війну і славили мир, викривали несправедливість експлуатації людини людиною, в умовах рабовласницької системи доводили, що раб — також людина. Нещадній критиці піддавали вони тих, хто стояв коло державного керма й боронив

власні інтереси, покривав хабарництво й корупцію урядовців, підкупом перетворював членів Народних зборів на покірних виконавців своєї егоїстичної волі.

Глибоко гуманними були й моральні заповіді античних мислителів. Устами своїх героїв (а часом і власними) вони переконували людей бути чесними, справедливими й добрими, допомагати іншим, тобто завжди лишатися людьми, такими, якими їх задумала Природа чи Творець. Класики античного світу першими звернули пильну увагу й на людську особистість з її розумом і почуттями. Вони піднесли голос на захист кохання, і це було однією з важливих тем багатьох античних творів. Особливо непримиренними класики античності ставали тоді, коли це почуття виявлялося сплюндрованим через соціальну несправедливість, наступ цинічних грошових відносин. У них, до речі, античні автори побачили найбільшу загрозу щастю й добробуту людського суспільства.

Сказаного досить, щоб усвідомити, якого сучасного звучання набуває антична спадщина в ті нелегкі часи, що їх переживає сьогодні наша держава. Цілком закономірно, що в межах процесу гуманітаризації освіти, який прийшов на зміну її тотальній «суспільнізації», курси античної літератури й культури у вищих та середніх навчальних закладах України значно розширилися. Таку тенденцію можна тільки вітати, але її реалізація гальмується гострою нестачею україномовної навчальної літератури та українських перекладів античних авторів.

На жаль, у довоєнні роки в Україні мало звертали уваги на видання творів античних письменників, хоч і були кваліфіковані й талановиті перекладачі — М.Зеров, який переклав «Енеїду» (на жаль, вона залишилася невиданою), М.Білик, Б.Тен та ін. Та й у повоєнні роки вийшли друком лише окремі твори — «Байки» Езопа (1961), «Поетика» Арістотеля (1967), три трагедії Есхіла та окремі вірші античних поетів.

Подією в літературному житті стало видання в 1963 р. «Одіссеї» Гомера. Можливо, за межами нашої країни українська діаспора здійснювала видання окремих творів античних класиків, але до нас вони не доходили.

70—90-ті роки позначилися випуском найголовніших (хоч і далеко не всіх) античних творів. Велика заслуга в цьому належить видатному українському перекладачеві Борису Тену, який здійснив уже згадуваний переклад «Одіссеї», «Іліади» (1978), близько десятка грецьких трагедій і комедій, великої кількості ліричних віршів. Вагомий внесок у справу ознайомлення українських читачів з античною спадщиною зробив професор кафедри класичної філології Львівського медичного університету Андрій Содомора, який переклав понад двадцять грецьких трагедій і комедій, а також «Твори» Горація (1982), «Метаморфози» (1985), «Любовні елегії», «Мистецтво кохання» і «Скорботні елегії» (1999) Овідія Назона. Переклади драматичних творів Б.Тена й А.Содомори склали видання «Комедій» Арістофана (1980), «Давньогрецької трагедії» (1981), «Трагедій» Софокла (1989), Есхіла (1990) та Евріпіда (1993). 1972 р. з'явилося перше повне видання «Енеїди» в перекладі М.Білика. З античною лірикою частково познайомила невеличка збірка «Золоте руно» (1985), з художньою прозою — збірка «Дамоклів меч. Антична новела» (переклад Й.Кобова та Ю.Цимбалюка, 1984). Нарешті, 1989 р. вийшла друком книга І.Білика «Золотий Ра. Геродотові історії у вільному переказі Івана Білика». А повний переклад «Історії» зробив професор Київського національного університету А.О.Білецький (1993). Останні видання — це твори Ціцерона «Про державу», «Про закони» і «Походження богів» (переклад В.Литвинова, 1998) і «Закони» Платона (переклад З.Коваля, 2000).

Значно гірше стоїть справа з навчальною літературою. Щодо підручників, то 1968 р. вийшла впорядкована академіком О.І.Білецьким «Хрестоматія з античної літератури». В українських навчальних закладах користувалися та й досі деінде користуються московськими виданнями («История античной литературы» І.Тронського, «История античной литературы» Н.Чистякової і Н.Вуліх та «Античная литература» за редакцією А.Тахо-Годі). Українські переклади книг І.Тронського й А.Тахо-Годі побачили світ відповідно в 1959 та 1976 рр. і відтоді не перевидавалися.

З російської на українську мову були перекладені також «Легенди та міфи стародавньої Греції» М.Куна (1967) і з польської — «Міфологія» Я.Парандовського (1977). Українськими авторами створена лише популярна та довідкова література з античної тематики. Видано «Словник античної міфології» І.Козовика та О.Пономарева, довідник з історії та культури Греції й Риму «Античний світ у термінах, іменах і назвах» І.Лісового (1988), довідник «Антична література» за редакцією проф. С.В.Семчинського (1993). Під різними назвами три видання витримала невелика книжка Г.Підлісної — «Історія античної літератури» (1972), «Світ античної літератури» (1981, 1989), що містить короткі відомості про творчість античних письменників та їхні твори, про використання їх сюжетів в українському мистецтві. 1992 р. вийшов друком дещо розширений посібник тієї ж авторки «Антична література».

Пропонований підручник не є всеохопним викладом історії античної літератури: він зорієнтований на аналіз лише періодів найвищого піднесення грекоримської літератури й культури. Йдеться про періоди, репрезентовані такими постатями, як Гомер і Гесіод, Солон і Архілох, Алкей і Сапфо, трагічними поетами Есхілом, Софоклом та Евріпідом, комедіографами

Арістофаном і Менандром, Плавтом і Теренцієм, ліриками Катуллом, Лукрецієм, Вергілієм, Горацієм, Овідієм та ін.

Підручник стане в нагоді студентам гуманітарних факультетів, які вивчають античну літературу, а також студентам технічних вищих навчальних закладів, які слухають курс української й зарубіжної культури. Він цілком відповідає як програмі з античної літератури, так і програмі курсу «Українська і зарубіжна культура» в тій частині, що стосується культури античності.

АНТИЧНА КУЛЬТУРА У ВІКАХ

Майже три тисячоліття відділяють нас від епохи, що увійшла в людську історію під назвою «античний світ» (II тисячоліття до н. е. — кінець V ст. н. е.). Коли кажуть про античність, мають на увазі дві країни — стародавні Грецію і Рим. І хоч крім них існували ще старіші держави — Єгипет, Вавилон, Індія, Китай тощо, — їхня культура, у тому числі література, у західноєвропейських країнах довгий час була маловідомою. А популярність античної цивілізації вже з часів Середньовіччя зростала з кожним століттям. Греко-римська література стала однією з важливих підвалин при створенні літератури народів Західної Європи і, безперечно, прискорила цей процес.

2 — 1-2431

Наприкінці V ст. античний світ, підточений гострими внутрішніми суспільними суперечностями, не витримав натиску варварських племен і був знищений. На руїнах могутньої Римської імперії на території Західної Європи виникають нові, феодальні держави. Водночас поволі починається процес створення національних культур. Фундаментом для них стали здобутки античної цивілізації. Якщо раніше руйнуванню піддавалося все, що було пов'язане з ненависною Імперією, то тепер уламки римської культури дбайливо збираються.

Латинська мова стає мовою духовенства, учених і письменників, а також мовою міжнародного спілкування. Давньогрецька мова була мертвою вже десь із початку нової ери. Тому саме знання латини дало можливість познайомитися не тільки з багатьма творами римських письменників, учених, а й з окремими працями грецьких авторів, перекладеними латинською мовою. Особливо популярними серед них були філософські твори Арістотеля і Платона. А з римських авторів найбільше шанувався Вергілій.

Особливе зацікавлення античністю виявили гуманісти епохи Відродження — могутнього культурного руху, що докорінно змінив науку, філософію, літературу і мистецтво. У вузькому значенні це слово означало відродження давно забутої грецької мови, що відкрило ученим і письменникам доступ до оригіналів невідомих середньовічній Європі творів еллінських авторів. Перед гуманістами постав захоплюючий і неповторний світ еллінської давнини. Найголовніше, в ньому вони виявили багато з тих ідеалів, за які самі розпочали боротьбу. Гуманісти відстоювали можливості людського розуму і свято вірили у його всеосяжність, захищали вільні почуття людини, її прагнення до пізнання навколишнього світу — і раптом усе це знайшли в багатьох творах грецьких письменників. Адже мудрі елліни першими звеличили людину і назвали її «вінцем творіння», еталоном прекрасного.

Тому цілком логічно, що, виступаючи проти теології та схоластики, мракобісся, аскетизму і містики, проти підкорення літератури й мистецтва релігії, тобто розпочавши широкий наступ проти всієї ідеології феодально-церковної системи, гуманісти незмінно зверталися до світлого, вільного від штучної обмеженості, глибокозмістовного античного мистецтва. У ньому вони знаходили інтерес до земного життя, у нього вчилися самостійності творчого мислення, об'єктивного зображення навколишньої дійсності, врешті, поширювали свій кругозір. До того ж античні мислителі часто підка-

зували відповіді на питання, вирішення яких у середньовічній науці чи мистецтві взагалі не було й бути не могло. Досконало ж розроблені античними майстрами художні засоби і стилістичні форми збагачували твори художників-гуманістів. Таким чином, як і народна творчість, античність стала могутнім фундаментом для нової світської літератури та мистецтва.

Відродження почалося в Італії (XIV—XVI ст.). Його найвидатніші представники Петрарка і Боккаччо значну кількість творів, пов'язаних з міфологічними сюжетами, написали латиною. В основному то були наукові трактати, хоч Петрарка, скажімо, тією ж мовою написав і героїчну поему «Африка», і «Буколічні пісні». Усі ранні італомовні твори Боккаччо пов'язані з античними легендами («Філоколо», «Філострато», «Амето», «Ф'єзоланські німфи»). Форма його «Декамерона», так зване «рамкове обрамлення», очевидно запозичене з платонівських «Діалогів». Італійські гуманісти пізніших періодів Відродження, хоч і значно відрізнялися думками і поглядами від своїх уславлених попередників, продовжували їхні традиції, у них також багато ремінісценцій з античної літератури.

В інших країнах Західної Європи Відродження висуває блискучу плеяду своїх представників (кінець XV—XVI ст.). Всесвітньої слави зажили такі титани, як Еразм Роттердамський, Сервантес, Рабле, Мор, Шекспір та багато інших. У їхніх творіннях зв'язок з античністю залишався надзвичайно міцним. Наприклад, славетний роман Ф. Рабле «Гаргантюа і Пантагрюель» рясніє згадками про античних мислителів, а В. Шекспір у своїх поемах і драматичних творах неодноразово обігрує сюжети античної історії та міфології («Юлій Цезар», «Троїл і Крессіда», «Тімон Афінський», «Венера і Адоніс» тощо) або безпосередньо вдається до запозичення сюжету («Комедія помилок»).

За доби класицизму (XVII ст.) культурна вагомість античного світу не зменшилася, проте змінюється сам підхід до античної спадщини. Класицистів не цікавить окрема людська особистість з її пристрастями і шуканнями, конкретною індивідуалізацією. Головним для них стає абстрактний раціоналістичний герой, у якого розум стоїть над почуттями, керує ними. Вимагаючи точності й дисципліни у творчості, класицисти висувають і канонізують суворі правила для поетів і драматургів. Головний принцип — наслідувати в усьому спадщину античних класиків (звідси назва — класицизм). У трагедії класицисти обстоюють штучний принцип — обов'язкове

дотримання трьох єдностей — часу, місця і дії, хоча перших двох не дотримувалися Есхіл і Софокл, третє порушив Евріпід. Інші поетичні твори також регламентувалися встановленими канонами, що вимагали використовувати лише жанри та розміри античних ліриків, яким мали відповідати стиль і мова. Найзначніші французькі поети-класицисти у своїх античних трагедіях усе ж намагалися відбити актуальні в той час проблеми і колізії: П. Корнель у трагедіях «Горацій», «Цінна», «Поліевкт», «Смерть Помпея», «Тіт і Беренїка», Ж. Расін у «Федрі», «Андромасі», «Іфігенії в Авліді», «Британіку» тощо. Уславлений Мольєр, не порушуючи форми класичної комедії, зумів «не розчинитися» у класицистичній доктрині і зберегти свою творчу індивідуальність, власні художні принципи.

У вік Просвітництва (XVIII ст.) ставлення до античності знову змінюється. Характер цих змін залежав від особливостей історичного розвитку кожної європейської країни. У роздробленій, відсталій феодальній Німеччині захоплення французьким класицизмом (а через нього й античністю) відіграло свою негативну роль, оскільки відвертало національну свідомість од найголовнішого завдання — створення національної мови і культури. Проте Гете і Шіллер, звернувшися до античності, зробили величезний внесок у здійснення цього завдання. Ф. Шіллер створює вірші на античні теми («Боги Греції», «Брут і Цезар», «Тріумф кохання», «Скарга Церери», «Івікові журавлі» тощо), Гете — драму «Іфігенія в Тавриді», ліричні «Римські елегії», «Боги, герої та Віланд», «Прометей» та ін. Ці твори органічно пов'язані з конкретною німецькою дійсністю — боротьбою за вільну думку, національну незалежність.

В Англії, що вже пережила буржуазну революцію і заповзятливо почала налагоджувати капіталістичні відносини, вплив античності значно зменшився. Лише в першій половині століття окремі письменники намагалися й далі втілювати доктрину класицизму на сцені та в ліриці (А. Поп, Р. Стіл, Дж. Аддісон).

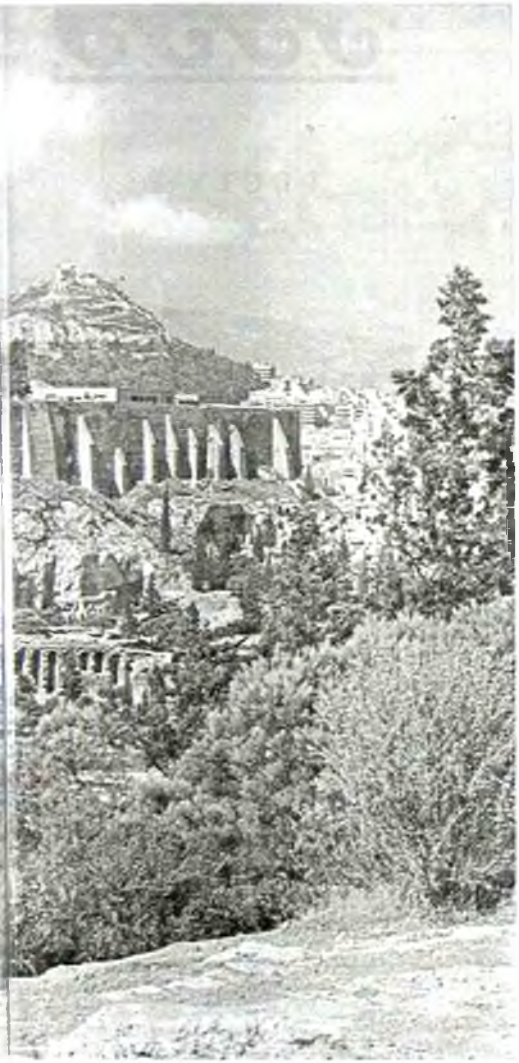
У Франції, що збирала сили для штурму Бастилії, традиції античності виявилися найстійкішими. Але французьких просвітників вже не цікавив формальний підхід до цінностей античного світу. Вони прагнули знайти в античності відповіді на питання соціально-політичного характеру. Яким має бути новий громадянин? Якими стануть його взаємини з державою? Якою, врешті, буде майбутня держава? Ідеальному героєві класицистів просвітники протиставляють також ідеальну, але значно індивідуалізованішу людину-громадянина. Зразків вони шукають у творах античних


письменників. Не відкидаючи класицизм цілком, французькі просвітники докорінно його змінюють, він стає демократичним, революційно-республіканським. Найвидатнішим представником просвітницького класицизму був Вольтер, якому належить близько сорока драматичних творів, зокрема драми на античні теми «Брут», «Смерть Цезаря», «Меропа», «Орест», «Катіліна», «Закони Міноса», «Олімпія» тощо, героїчна поема «Генріада», написана гекзаметром, цикл ліричних віршів.

Раціональне XIX ст., захоплене мистецтвом «робити гроші й капітали», здавалося б, повинно було начисто забути про естетичні цінності еллінів і римлян. Але цього не трапилося. Письменників, учених, філософів, як і раніше, захоплював той дивний світ дитинства людської культури, що й досі зачаровує наївною безпосередністю, радісним сприйняттям життя, світлою вірою в людину, її творчі сили і розум. У різних країнах Європи, в тому числі в Росії й Україні, не було більш-менш відомого письменника, який би не звертався до античної спадщини. Шеллі, Байрон, Т. Мур, Беранже, Гюго, Флобер, Гельдерлін, Гейне, Жуковський, Пушкін, Лермонтов, Фет, Шевченко, Леся Українка, Франко... Цей список письменників, у творчість яких органічно увійшли античні мотиви, можна було б продовжувати. Усі вони любили й чудово знали античну літературу. Багато віршів Пушкіна неможливо зрозуміти, не будучи знайомим із міфами, образами та реаліями античності. Гете, Шеллі, Байрон, Шевченко звеличили й переосмислили грандіозний есхілівський образ Прометея-тираноборця, зробили його символом нездоланної народної сили. Значну частину творчості І. Франка складають переклади античних поетів, науково-популярні статті про них. До сюжетів античності неодноразово зверталася Леся Українка.

Мистецтво греків і римлян живе і в сучасній культурі. Як і в інші європейські літератури, в нашу українську ввійшли майже всі жанри і поетичні розміри, породжені античністю. Епос, лірика, елегія, ямб, дактиль, хорей, трагедія, дифірамб, комедія, епітафій... У нашу лексику ввійшла безліч грецьких та латинських виразів і слів, походження багатьох з яких ми давно забули.

Через тисячоліття маленький, але талановитий і мудрий грецький народ простягнув до нас руки зі своїми безцінними дарами-скарбами, ніби кажучи: «Користуйтеся, люди!» Скарбниця античної культури виявилася невиснажною: тож користуймося нею й ми, як і сотні минулих поколінь.



ГРЕЦІЯ

ВСТУП

Трохи географії. *Гляньте на карту Греції — і відразу впаде в очі найхарактерніша географічна особливість цієї країни — надзвичайно звивиста й порізана берегова лінія, багата у східній частині на бухти і затоки. Сама природа ніби підштовхувала греків до мореплавства — адже в разі небезпеки їхні кораблі завжди могли знайти порятунок у затишному місці.*

Стародавня Греція займала територію південної частини Балканського півострова, всі острови Егейського моря та західне узбережжя Малої Азії — аж до протоки Геллеспонт (сучасні Дарданелли).

Материкова Греція — гориста країна з важкообробнювальними і малородючими землями, поганим зрошенням. Гірські пасма перетинали її в різних напрямах — з півдня на північ, зі сходу на захід. Територія країни поділялась на низку самостійних історичних областей. До північної Греції входили Епір, Етолія і Фессалія, оточені з трьох боків горами. Середня Греція, що називалася Елладою і на півночі була відділена стрімкими схилами могутнього Парнаського хребта, охоплювала області Локрида, Фокіда, Беотія і Аттика. І, нарешті, у південній Греції

Карта грецьких діалектів

1. Іонійсько-аттична група. 2. Аркадо-кіпрська група. 3. Дорійська група. 4. Еолійська група. 5. Говір Ахайї. 6. Говір Еліди. 7. Північно-західна група

(півострів Пелопоннес) розмістилися Ахайя, Арголіда, Еліда, Лаконія і Мессенія. Майже кожна область, відділена від сусідніх горами, мала вихід до моря, що стало важливою передумовою для появи сепаратистських тенденцій, властивих грецьким державам. Мешканці всіх цих областей мали спільне походження, але розмовляли різними діалектами грецької мови. Головними серед них були іонійський, аттичний, дорійський та еолійський.

Гори і малоплодючі грунти не сприяли розвиткові зернових культур, селяни здебільшого вирощували оливкові й фігові дерева та виноградники, розводили дрібну худобу — кіз та овець. Проте в країні було багато копалень, де видобували залізо, срібло, золото, мармур тощо. Ці обставини — нестача хліба і багатство технічної сировини — сприяли ранньому розвиткові торгівлі. Надзвичайно розвинений у греків дух пізнання нового і допитливості, гостра зацікавленість навколишнім світом, пристрасть до подорожей

Палац Міноса в Кноссі (о. Крит). XIX–XIV ст. до н. е.

штовхали їх на пошуки нових країн для розширення торгівлі й колонізації. Вже з початку II тисячоліття до н. е. вони розселяються на всіх островах Егейського та Іонічного морів, на західному узбережжі Малої Азії, де виникають такі великі міста, як Фокея, Ефес, Мілет, Галікарнас, Кнід тощо. У VIII ст. до н. е. греки захоплюють і колонізують острів Сицилію, частину Південної Італії.

З VI ст. до н. е. назва середньої Греції — Еллада — переходить до всієї країни.

Грецькі племена. *Історія стародавньої Греції починається з III тисячоліття до н. е. Грецькі племена з'явилися на території Балканського півострова в результаті тривалого процесу переселення з півночі. Вважається, що першими його заселили ахейські племена, культура яких в окремі періоди досягала високого рівня. Значних успіхів у розвитку як матеріальних, так і духовних цінностей домоглися й інші племена. Це насамперед стосується критян. У першій половині II тисячоліття до н. е. острів Крит став могутньою монархією, завоювавши багато островів і навіть Аттику. На Криті вже існувало рабовласництво, він став центром розвинутої цивілізації («критської культури»), з'явилася й писемність. Міфи оповідають про мудрого законодавця, легендарного критського царя Міноса, за часів правління якого держава досягла найвищого розвитку. Величним пам'ятником цієї епохи лишився царський палац у м. Кноссі, відомий з міфів під назвою «Лабіринту». Він був розкопаний англійським ученим Артуром Евансом у першій третині XX ст.*

Кольорові фрески в апартаментах цариці. Кносський палац (о. Крит). XV–XIV ст. до н. е.

Проте в XIII ст. до н. е. критська цивілізація загинула. Щодо причин цього існує кілька не досить переконливих гіпотез. Майже водночас з Критом значно піднеслися й Мікени, місто на Пелопоннесі, що породило (не без впливу критян) «мікенську культуру» (XVII–XIII ст. до н. е.). Вона також зникла, залишивши по собі численні міфи та легенди, епічні перекази.

Загибель крито-мікенської цивілізації пов'язують із новою хвилею переміщення грецьких племен у XIII–XII ст. до н. е. Ці події відкинули грецьку культуру на кілька століть назад. Серед нових володарів грецьких земель особливе місце належало дорійським та іонічним племенам. Порівняно з критянами і мікенцями вони перебували на значно нижчому рівні культурного розвитку. Дорійці розселилися в основному на Пелопоннесі. Еолійці захопили північно-західне узбережжя Малої Азії й окремі великі острови — Лемнос, Лесбос, Імброс тощо. Іонійці осіли в Аттиці, на південно-західному узбережжі Малої Азії й на значній частині островів Егейського моря. Усі ці групи грецьких племен відрізнялись від інших своєрідними діалектами грецької мови і пізніше плідно сприяли розвиткові грецької літератури. До речі, аттичні іонійці також з часом створили свій, іонічний діалект, що відіграв велику роль у літературному процесі Еллади. Діалекти існували і в інших племінних угрупованнях, але якогось значення у створенні літературних цінностей пізніших часів не мали.

Отже, особливістю історичного розвитку давньої Греції було її заселення спорідненими племенами, що розмовляли різними діалектами грецької мови. Усі вони брали участь у створенні єдиної для всіх олімпійської релігії, сповідували її і, зрештою, об'єднувалися спільною еллінською культурою.

Періодизація давньогрецької літератури. *Греція пройшла довгий історичний шлях, на якому відбувалися відчутні зміни в суспільно-політичному та економічному житті країни. Докорінно змінювалися умови існування грецьких племен, зростала й ускладнювалася свідомість людей, їхнє сприйняття навколишнього світу. Всі ці зміни позначилися на процесі творення літератури й мистецтва, що жваво відгукувалися на запити часу.*

Взаємний зв'язок між літературою і потребами суспільства був в античному світі завжди надзвичайно тісний. Отже, для того щоб зрозуміти причини появи тих чи інших літературних жанрів у різні періоди розвитку грецького суспільства, слід визначити найголовніші етапи становлення літератури.

Кожна зі створених досі періодизацій давньогрецької літератури має, безперечно, умовний характер. Важко розкласти по поличках літературні напрями, види, жанри, розміри, що розвиваються протягом тривалого часу, поступово набувають певної форми, ускладнюються, змінюються і ніяк не хочуть вміщуватися у прокрустове ложе історичних періодів. Тому й наведена нижче періодизація давньогрецької літератури, розроблена в основному радянськими вченими, також є умовною і не вільна від вад, проте, здається, вона найлогічніше поєднує етапи історичного розвитку грецького суспільства з загальним літературним процесом.

Найчастіше вирізняють чотири епохи, окремі автори дві останні поєднують в одну — елліністично-римську. Отже, маємо чотири головні епохи розвитку давньогрецької літератури:

I. Література архаїчної Греції *(до VII ст. до н. е.):*
1) долітературний період (до середини IX ст. до н. е.);
2) гомерівський період (до VII ст. до н. е.).

II. Класична література Греції:
1) післягомерівський період (VII—VI ст. до н. е.);
2) аттичний період (V—IV ст. до н. е.).

III. Література доби еллінізму *(кінець IV—II ст. до н. е.).*

IV. Література епохи римського панування *(середина II ст. до н. е. — IV ст. н. е.).*

ЛІТЕРАТУРА АРХАЇЧНОЇ ГРЕЦІЇ

ДОЛІТЕРАТУРНИЙ ПЕРІОД

(до середини IX ст. до н. е.)

Общинно-родовий устрій. Це перша в історії людства соціально-економічна формація. У Греції в усіх догомерівських племенах (тобто до середини IX ст. до н. е.) складаються общинно-родові відносини, їхня основа — колектив (рід) найближчих родичів. Кілька родів (навіть до тридцяти) складали *фратрію*, а вже певна кількість фратрій утворювала великі родоплемінні об'єднання — *філи*. Навіть у рабовласницьких Афінах періоду розквіту цей родовий принцип поділу суспільства зберігся — філ було десять. Родова община вирішувала всі життєві проблеми племені.

Общинно-родовий устрій вирізнявся низьким рівнем продуктивних сил, колективною працею на землі і за різними ремеслами. Приватної власності не було, земля і всі засоби виробництва належали общині. Через це не було класів і експлуатації, держави з її часто несправедливими законами, суспільство ще не поділялося на бідних і багатих. У період розквіту общинно-родового устрою його головну

Найдавніша скульптура з Кікладських островів — «Музикант». 2400—2200 рр. до н. е.

ланку становила материнська родова община, що об'єднувала по родинній лінії жінок (цей період називався *матріархатом*). В ході історичного розвитку матріархат замінюється *патріархатом*, і ця зміна несподівано виявилася дуже важливим чинником у становленні релігійного мислення греків.

Основу економіки в родовому суспільстві становило натуральне господарство, тобто всі продукти харчування і всі речі, необхідні для існування, людина виробляла сама разом зі своїми родичами. Примітивною формою торгівлі був товарний обмін.

Значно пізніше, коли в родовому суспільстві вдосконалюються знаряддя праці і виникають індивідуальні господарства, тобто з'являється приватна власність, в общині починається і соціальне розмежування. *Басилевси* (басилеї), родові вожді або царі, з найближчими членами своїх родин переростають у родову знать, аристократію і починають збагачуватися за рахунок общинної власності, зокрема общинних земель. Це стало початком кризи, а потім і загибелі родового устрою.

У часи родового суспільства міст як промислово-торговельних центрів ще не було. Численні родоплемінні угруповання проживали в окремих укріплених поселеннях, що мали своїх обраних правителів. Пізніше, з розвитком суспільних відносин, такі напівсільські селища, якщо вони розташовувалися неподалік одне від одного, об'єднувалися і створювали місто, яке також старанно укріплювалося на випадок несподіваного нападу ворогів. Усе залежало від спільності економічних і політичних інтересів, необхідності колективного захисту. Зростання античних міст було здебільшого пов'язане з розвитком ремесел і торгівлі.

Суспільний поділ праці, наявність приватної власності призводять до концентрації великих багатств у руках окремих людей. З'являється необхідність у додатковій дешевій робочій силі, яку швидко знаходять у ви-

Тренос. Поховальне оплакування героя. Ваза. VI ст. до н. е.

гляді полонених або просто боржників. Так у надрах общинного устрою виникає рабство, хоч у зародковому стані воно зберігало патріархальний характер: раб міг ще сидіти за одним столом зі своїм господарем і навіть вважатися членом його сім'ї (як-от годувальниця Одіссея рабиня Евріклея). У цей початковий період рабовласницьких відносин у рабовласника ще не з'являється презирства до важкої фізичної праці і він може й виконувати поруч зі своїм рабом. Це стане неможливим у часи розвинутого рабовласництва.

Народно-поетична творчість. У всіх народів фольклорна пісня була чи не першим естетичним проявом людських почуттів. Вона з'явилася ще тоді, коли людина зі своїми одноплемінниками щойно оволоділа засобами виробництва і почала працювати. Перші пісні народилися з трудового процесу, організуючи і полегшуючи його своєю ритмікою. Тому робочі або трудові пісні були поширені всюди, де працювали колективи людей одного фаху. Ці пісні мали цілком певні зміст і форму, оскільки вони відбивали специфіку трудового процесу і професію співців.

Грецька усна трудова пісня не становила виняток. Мабуть, у греків було багато пісень такого роду, але з упевненістю можна говорити лише про ті, що згадуються у якихось джерелах. Адже у своєму первісному вигляді жодна з них до нас не дійшла — писемності тоді ще не існувало. Про них довідуємося з пізніших записів чи досліджень окремих учених або поетів. Вони і дають можливість стверджувати, що існували пісні збирачів і давильників винограду, пісні гончарів, мукомелів. Композиція робочої пісні не була складною. У трьох-чотирьох строфах розповідалося

про певну працю, могли звучати звернення до божеств із проханням допомогти трударям, а часом і одверте хизування плодами своєї праці. Ці строфи зв'язані нехитрим рефреном, у якому головним стає не зміст, а ритм, тому часом рефрен складається навіть не з слів, а з окремих ритмічних вигуків типу «е-ойя, ойя, ойя-я!»

Гомер, розповідаючи в «Іліаді» про щит Ахілла, згадує пісню винограларів, що її співають хлопці й дівчата після закінчення роботи і супроводжують танцями. В цій поемі багато плачів, вони хоч і піддані автором літературній обробці, але в цілому передають зміст і загальний характер народної пісні. Ось як тужить Андромаха над тілом Гектора:

...Рано ти, мужу мій любий, пішов із життя і вдовою
В домі мене залишаєш. Тож син наш — мале ще дитятко,
Що породили його ми, бездольні, — квітучого віку
Не досягне він, гадаю. Раніш-бо наш город дощенту
Буде зруйновано. Сам-бо загинув ти, наш оборонцю...

(«Іл.», XXIV, *725—729*)*

Поряд із трудовими поширеними були весільні пісні (*гіменеї*), з яких пізніше пішов своєрідний ліричний жанр *епіталами*, поховальні (*френи*), численні побутові, що супроводжували різні події в житті людини. Багато було бенкетних, або застольних, пісень, які вирізнялися досить різноманітними тематикою й засобами їх виконання. Особливу групу становили обрядові й релігійні пісні, гімни на честь богів. Часто вони діставали у греків назви залежно від того, хто виконував дану пісню або якому божеству вона була присвячена. Наприклад, пісня, яку виконував хор дівчат, називалася *парфенія*, богу Аполлону співали *пеан*, богу Діонісу — *дифірамб*, який через багато століть відіграв вирішальну роль у появі трагедії.

Поряд з пісенним жанром у долітературну епоху значного поширення набули народні байки і приказки, що увібрали давню мудрість людей.

«Іліада» та «Одіссея» стали першими творами, за якими було закріплене ім'я їхнього автора. Звичайно, ще до Гомера поряд з «безавторними» колективними піснями почала зароджуватись індивідуальна поетична творчість. Адже Гомер не міг раптом з'явитись, подібно до Афіни з голови Зевса, на «чистому» місці, без попередників, які вже до нього розробили основні принципи епічної поезії. Отже, гомерівські поеми завершують процес створення епосу, а не започатковують його. Гомер сам свідчить про існування давніших за нього поетів. В «Одіссеї» з'являється сліпий співець Демодок, а в «Іліаді» Гомер згадує про сумну долю поета-співця Таміра-фракійця, покараного богами за свою зухвалість.

* Тут і далі «Іліада» та «Одіссея» цитуються в перекладі Б. Тена, номер пісні подається римськими, рядки — арабськими цифрами.

Епічна поезія, як правило, спирається на історичні факти. Тому цілком можливо, що Гомер називає історичних співців, імена яких з плином часу оповила легенда. Ряд грецьких істориків згадує видатних поетів минулих часів, імена яких були дуже популярні.

Давнє сказання називає ім'я найпопулярнішого фракійського поета Орфея, який своїми солодкозвучними піснями зачаровував навіть природу. Збереглося ще кілька імен поетів — Памфоса, Хризотеміса, Олена. Найближчими друзями Орфея були Музей, Евмпол. Очевидно, всі ці поети складали гімни на честь богів, а пізніше дехто з них поряд з подіями на небі вводить у свої твори певні історичні події, історичних героїв. Таким чином, ще тоді в епічній розповіді тісно переплітаються міфологічні події та історична правда, персонажами в ній стають як боги, так і земні герої. Подібний прийом використовує у своїх поемах і Гомер.

Цілком зрозуміло, що значення великої й багатожанрової народної поезії було величезним, оскільки вона стала головним джерелом дальшого розвитку літератури Греції.

Міфотворчість. Міфи починають виникати на зорі існування людського суспільства у всіх без винятку племен. Це час формування первіснородового суспільства, коли людина знала лише общинно-сімейні відносини. Навіть і в окремих сучасних племен, через різні історичні обставини відсталих у культурному розвитку (скажімо, у районі Амазонки в Південній Америці, в Центральній Африці, у східній частині Азії, в Австралії), міфи лишаються важливим чинником їхнього життя і визначають ставлення людей до навколишнього світу.

Як і чому починається процес міфотворчості? Ця складна проблема в основному вже вивчена багатьма вченими різних країн (Г. Штоль, М. Нільсон, І. Голдзіхер, І. Тренчені-Вальдапфельд, М. Альтман, С. Радциг, О. Лосєв та ін.). Ми не ставимо за мету висвітлити всі періоди міфологічного розвитку — від тотемізму до фетишизму та анімізму, — обмежимося коротким з'ясуванням відповіді на поставлене запитання.

У прадавні часи, коли люди ще не володіли засобами виробництва, тобто ще нічого не вміли і за своїм розвитком нагадували дітей, вони жили серед жорстокої й страшної для них природи, що повсякчасно загрожувала їхньому існуванню. Землетруси і виверження вулканів, блискавки і раптові повені, зливи і хуртовини, спека і холод забирали безліч людських життів і викликали сліпий жах перед цими грізними і невблаганними силами природи. До того ж люди спостерігали зміну дня і ночі, пір року, схід і захід Сонця, а вночі появу Місяця і незчисленних зірок, джерельця, річки, що несли свої води в невідому далечінь... Уся природа, що восени ніби гинула, щоб відродитися навесні, врешті сама земля, на якій усе зростало, — здавалася неймовірним дивом, пояснень якому тоді ще бути не могло. Людський розум, не маючи змоги осягнути суть і причини того чи іншого явища, починав його пояснювати втручанням

Аполлон і Артеміда. Ваза

якихось вищих, надприродних сил — демонів, богів. У процесі історичного розвитку людського суспільства ці божества обростають обрядами, культовими дійствами з принесенням жертв, якими нібито можна було задобрити ці божества, випросити в них заступництва. Водночас починають складатися і їхні біографії, до яких пізніші покоління додають дедалі нові й нові подробиці та факти, створюють варіанти тощо. Живучи в первісному суспільстві, люди й саму природу, і всю навколишню дійсність розглядають і сприймають із погляду родинних відносин. Небо, земля, підземний світ постають у їхній свідомості об'єднаними у велику родову общину. У різних народів боги відрізнялися один від одного, але в них були й спільні риси. Вони, як правило, мали людську статуру, що часом зливалася з окремими частинами тіла деяких тварин, але були жахливими на вигляд, могутніми і всесильними.

Старше покоління богів. Перші божества стародавніх греків, мабуть, були схожі з цими потворними богами, тільки мали величезні розміри. У цьому виявилися космогонічні уявлення греків, що становили, можливо, першу інтуїтивну спробу людини осягнути походження всього сущого з єдиного цілого.

Грецький пантеон богів починається з вічної і безмежно-неозорої порожнини — ***Хаосу***, у якому з'являються ***Гея*** (Земля) і ***Ерос*** (Любов). Це були три начала майбутніх поколінь «старших богів», що свідчили про бажання стародавніх греків ще тоді філософськи осмислити ці міфологічні образи, які символізували поняття простору (Хаос), матерії (Гея) та постійного руху (Ерос). У різних поколіннях вони породжують ***Урана*** (Небо), ***Селену*** (Місяць) та багатьох інших. З надр Землі з'являється ***Понт*** (Море).

Химера. Етруська бронзова статуя

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

Молодше покоління богів. Очевидно, вже після першого поділу праці, коли скотарство відділяється від землеробства, а матріархат поступається місцем патріархату, влада в общині переходить до чоловіків. Учені називають цей період *епохою героїзму*.

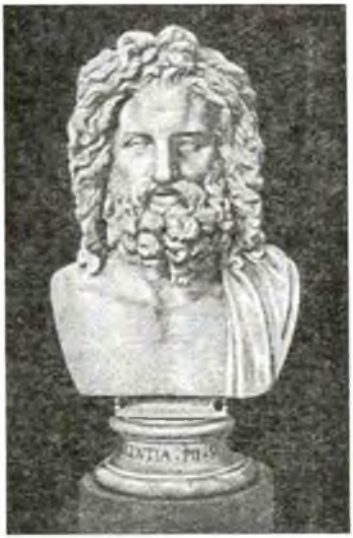
З ним пов'язаний новий етап у міфотворчості греків — вони створюють антропоморфних, тобто людиноподібних, богів, які ні в чому не відрізняються від людини за винятком двох рис — безсмертя і вроди. Їх звали *олімпійськими богами*, або «богами молодшого покоління». Багата фантазія греків оселила їх на вищій горі Греції — Олімпі (2911 м), де за

Зевс і Гера. Аттична ваза

наказом Зевса кульгавий бог-ремісник Гефест збудував розкішний кришталево-золотий палац, у якому мешкали численні олімпійці. То були щасливі боги. На Олімпі ніколи не було снігу чи дощів, спеки чи холоду, над ним завжди простягалося ясне безхмарне небо, а сонце посилало теплі й ніжні промені. Безтурботне життя небожителів проходило серед вічної весни в розвагах і бенкетах. Вони слухали чарівні пісні Муз, гру Аполлона на лірі чи кіфарі, голосно сміялися, полюбляли кепкувати. Горе і страждання, сльози і нещастя були далеко від них і начебто їх не торкалися. З вершини Олімпу вони з байдужістю («олімпійським спокоєм») дивилися на людський мурашник, їх ніби не турбували тривоги й страждання людей, скоєні декотрими з них злочини, соціальна несправедливість, війни і жорстокість. Такими їх малювала, підкреслюючи їхню цілковиту зверхність над людиною, традиційна міфологія, такими їх сприймали греки.

І тут виникає питання, на яке вчений світ до цього часу чіткої відповіді ще не дав: як, чому відбулася подібна метаморфоза з грецькими богами? Адже в жодній іншій країні нічого подібного не траплялося, створювані народами в незапам'ятні часи боги і в нову пору залишалися страшними, викликаючи в людей шанобливий страх, примушуючи їх покірливо схилятися перед своєю величчю і могутністю.

Інакше сталося з молодими богами Греції. Можливо, саме тут слід шукати головну причину того неймовірного спалаху культури, що відбувся в цій маленькій країні. Адже олімпійські боги в усьому були схожі на людей, а їхня родина досить точно копіювала земну сім'ю. Хоча в них



Зевс Олімпійський. Школа Фідія. Мармур. V ст. до н. е.

і залишилися окремі риси богів старшого покоління, але загалом ставлення греків до олімпійців істотно змінилося. Як змінилася й оцінка самої природи, що раніше була сповнена такими страшними і не зрозумілими для людей силами. Відтепер вона стає для них значно привітнішою, в ній з'являється умиротворення, вона обертається своїми красотами і як така починає опоетизовуватися всіма наступними поколіннями.

Опоетизовуються і боги, яких любили, шанували, незмінно відправляли всі їхні культи, в міру боялися. І все одно ці олюднені боги вже не були такими страшними й тому ставали значно ближчими. З ними можна було спілкуватися, дружити і навіть кохатися, змагатися і... критикувати їхні дії або вчинки. Тобто підсвідомо людина починає звільнятися від того гнітючого і принизливого страху, який завжди відчувала перед богами старшого покоління.

Цілком можливо, що, створюючи цих нових богів, греки, народ надзвичайно допитливий, аналітичний і філософічний, намагалися через них зрозуміти своє власне єство, зміст і мету людського існування, гармонійно розвинути себе. Це допомагало пізнавати навколишній світ, пояснювати його, проникати у взаємини між ним і самою людиною.

Цілком слушно відомий французький філософ і теоретик літератури Іпполіт Тен писав про цю особливість сприйняття греків: «Це — умоглядачі, що полюбляли блукати по вершинах, пробігати, наче Гомер, велетенськими кроками якусь нову обширну галузь, одним поглядом раптом охоплювати увесь світ... Філософська уява орудувала в них ідеями та

Посейдон. Мармур. Кінець II ст. до н. е.

гіпотезами так само, як міфологічна уява — легендами і богами»*. Так чи інакше, але поява Олімпійських богів привела до внутрішнього морально-духовного й розумового розкріпачення людини, до нових форм мислення й творчості. Саме тому вже в давню епоху розумова праця маленького, але геніального грецького народу стала основою майбутньої еллінської цивілізації. Міфологія ж з її численними й цікавими історіями богів та легендами про героїв стала не тільки арсеналом, але й грунтом усієї грецької культури.

Але повернімося до богів молодшого покоління. Наділені усіма фізичними органами та якостями людини, олімпійці мали і всі людські почуття — як позитивні, так і негативні. Тому насправді їхня байдужість до людей певною мірою видається удаваною. Набравши вигляду звичайної людини, вони часто спускалися на землю, розмовляли з поселянами і ремісниками, героями і царями. Серед них у богів з'являлися друзі й фаворити, яким вони допомагали. Але лихо було тому, хто ненароком ображав чи кривдив небожителя, тоді він сповна відчував гнів божества, його швидко спостигало суворе покарання. Ткаля Арахна, досвідчена майстриня, перемогла на змаганні саму Афіну, і розсерджена богиня перетворила її на павука. Сілен Марсій переміг Аполлона у грі на флейті, і той вбив його і здер з нього шкіру. На вічні муки за злочин перед богами були засуджені Тантал і Сізіф.

* *Тен И.* Философия искусства в Греции. СПб., 1894. С. 346.

Афіна.
Статуя IV ст. до н. е.

Олімпійські боги не тільки спілкувалися з людьми, але й закохувалися в них і навіть одружувалися. Морська богиня Фетіда була віддана за земного царя Пелея, від цього шлюбу народився наймогутніший герой Троянської війни Ахілл. Роман богині Афродіти з Анхізом закінчився народженням троянського героя Енея. Улюбленою розвагою Зевса було спокушення вродливих дівчат і жінок, німф і богинь, які народили йому кілька десятків дітей. Його приклад наслідували й інші боги та герої (в одного Геракла налічується понад 70 дітей).

Кожне божество виконувало певні «службові» функції, які з часом змінювались і ускладнювались. У період, коли в общині починає зароджуватися родова аристократія, у богів, також об'єднаних за родовим принципом, виділяється дванадцять найголовніших олімпійців. Наведемо їхні грецькі й римські імена, а також їхні «професії» та обов'язки.

Олімпійці. ***Зевс*** (римський ***Юпітер***) — верховний правитель, володар небес і землі, цар богів і людей. Його атрибути — егіда, скіпетр, інколи — жмут блискавок у руці. Центр культу Зевса — о. Крит.

Посейдон (Нептун) — брат Зевса, володар морів та океанів, покровитель мореплавства й конярства. Його атрибут — тризуб у руці.

Гестія (Веста) — сестра Зевса, богиня вогню, домашнього вогнища, сімейного щастя і добробуту. Її свято шанували в кожній родині. Ніколи не залишала Олімпу.

Відпочиваючий Арес.
Школа Лісіппа.
Кінець IV ст. до н. е.

Деметра (Керера) — сестра і дружина Зевса, богиня хліборобства та родючості, покровителька шлюбу. Атрибут її — кошик з овочами і фруктами, центром культу стало місто Елевсін.

Гера (Юнона) — сестра Зевса, його дружина після Деметри, богиня родинного щастя, подружнього кохання. Її культ особливо був поширений на Пелопоннесі — в Мікенах, Аргосі.

Афіна (Мінерва) — дочка Зевса, яка народилася з його голови. Богиня мудрості, військових наук, оборонної війни, справедливості. Зображувалася у бойовому вбранні зі списом, у супроводі сови або Ніки, богині перемоги. Центр культу — місто Афіни.

Аполлон, або ***Феб*** (ці імена збереглися і в Римі) — син Зевса, покровитель медицини і музичного мистецтва, захисник лікарів і пастухів, переселенців, охоронець худоби. Атрибут — ліра або кіфара. Центр культу і найголовніше святилище протягом тисячоліття — м. Дельфи.

Артеміда (Діана) — дочка Зевса, сестра-близнюк Аполлона. Богиня полювання, природи, рослин і звірів, охоронниця непорочності, дітородіння, покровителька мисливства. Зображувалася з сагайдаком, повним стріл, у супроводі оленя або мисливських собак.

Арес, або ***Арей (Марс)*** — син Зевса, бог агресивної війни. Зображували у вигляді юнака з щитом і мечем або списом у руці.

Гермес (Меркурій) — син Зевса, вісник Зевса і богів, покровитель мандрівників, купців, торгівців, шахраїв та злочинців. Атрибут — каду-

Народження Афіни з голови Зевса. Аттична ваза. VI ст. до н. е.

кей (жезл із двома зміями). Його зображували в шоломі й сандаліях із крильцями.

Афродіта (Венера) — дочка Зевса (за іншим варіантом міфу народжена з морської піни біля острова Кіпр), богиня кохання і вроди, любовного зачарування, покровителька закоханих. Центр культу — о. Кіпр.

Гефест (Вулкан) — син Зевса і Гери, чоловік Афродіти, бог вогню і ковальства, покровитель ремісників.

Три трійці богинь захищають владу цих елітних олімпійців: ***Ори***, які слідкують за дотриманням світового порядку (законності, миру і права); ***Мойри (Парки)***, які визначають долю людей; ***Харити (Грації)*** — вони боронять усе прекрасне, роблять життя жаданим.

До олімпійських богів належав і бог вина й виноградарства ***Діоніс***, або ***Вакх (Бахус)***, син Зевса і смертної жінки Семели. Його культ поширився серед грецьких селян у VII ст. до н. е. як бога рослинності та плодючості й, незважаючи на опір аристократії, став чи не найголовнішим серед культів інших богів, конкуруючи лише зі святами богині Деметри.

Брат Зевса ***Гадес***, або ***Аїд (Плутон, Оркус)***, володар підземного царства мертвих і жахливого Тартару, не став олімпійцем, бо завжди мешкав у похмурій темряві.

Інші боги. Крім них, існувало у грецькому пантеоні багато інших богів, але нижчих за рангом, таких як богиня юності ***Геба***, богиня здоров'я ***Гігієя***, її батько, бог лікування ***Асклепій***, богиня правосуддя ***Феміда***, боги вітрів ***Евр***, ***Нот***, ***Ефір*** та ***Борей***, богиня зірниці ***Еос***, її дочка, богиня Місяця ***Селена***, богині поезії, наук і мистецтва ***Музи***, володар лісів, покровитель пастухів бог ***Пан*** та ін.

Землю, ліси й річки заселяли безліч дрібних божеств — *німф*, що втілювали сили і явища природи і, власне, були проміжними істотами між богами і людьми. Безсмертя оминуло їх, вічно юні, вони помирали у призначений долею час. Німфи мали назви залежно від місця свого перебування: ***нереїди*** (у морях), ***океаніди*** (в океанах), ***наяди*** (у річках, джерелах та озерах), ***ореади*** (у горах), ***дріади*** (у деревах) тощо.

Геракл і Антей. Кратер роботи Евфронія. Кінець VI ст. до н. е.

Культи героїв. Надзвичайно поширеними в Греції були культи численних героїв — напівбогів, легендарних полководців, засновників міст. Їх вважали посередниками між богами і людьми. Деякі з них у давні часи самі були богами. Греки вірили, що герої, які часто несли в собі риси казковості, впливали навіть на долю людей, захищали і рятували їх від злих сил — жорстоких розбійників, ненажерливих потвор.

Так, ***Тесей*** убиває Періфета, Скірона, Сініса, Керкіона, Прокруста-розбійника, Мінотавра в Лабіринті, а герой ***Персей***, знищивши морське страховисько, врятовує красуню Андромеду. Вважалося, що відсутність пошани до героїв з боку мешканців якогось міста або невідправлення відповідного культу могли викликати їх гнів і помсту, наслідки яких важко було передбачити.

Найвизначнішим героєм Греції був ***Геракл***, син Зевса і земної жінки Алкмени, що здійснив дванадцять знаменитих подвигів.

Він знищив лютого Немейського лева, жахливу Лернейську гідру, стімфалійських птахів з мідними пазурами і дзьобами, отруєним пір'ям-стрілами, вполював Ерімантського вепря, Кірінейську золоторогу лань, подолав Критського бика, здобув пояс цариці амазонок Іпполіти, очистив Авгієві стайні, переміг царя Діомеда і викрав Геріонових корів, а потім золоті яблука німф Гесперід і, насамкінець, здійснив найважчий свій подвиг — здолав і вивів на поверхню пекельного пса Кербера. Після смерті став олімпійським божеством.

Популярними героями були згадувані Тесей, легендарний афінський цар, і Персей, син Зевса й аргоської жінки Данаї, який здійснив ряд подвигів. Про подорож героя ***Ясона*** з товаришами до берегів далекої Колхіди за золотим руном з багатьма пригодами оповідає чималий міфологічний *цикл про аргонавтів*.

Проте найзначнішим таким циклом, у якому діє величезна кількість уславлених героїв — ***Ахілл, Діомед, Одіссей, Гектор, Менелай, Аякси, Ага-***

Персей і Горгона. Аттична ваза

мемнон, Паріс та ін., — став *Троянський цикл міфів*. Він становить розповідь не тільки про Троянську війну, але й про події, що їй передували. Крім цих двох, по-справжньому героїчних циклів, існував ще *Фіванський міфологічний цикл*, що розповідає про трагічну долю нещасного і багатостраждального героя ***Едіпа*** і чотирьох його дітей — ***Антігону*** та ***Ісмену, Полініка*** та ***Етеокла***.

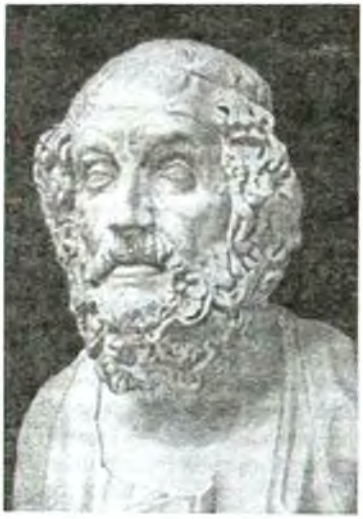
Та хоча процес міфотворчості давно завершився, а самі легенди й міфи набрали сталої форми, деякі зміни в них усе ж відбулися. «Винними» у цьому стали трагічні поети, які, відповідно до своїх творчих задумів, сміливо йшли на зміну окремих епізодів того чи іншого міфу або, можливо, використовували маловідомі якісь варіанти, що з'являлися в інших районах Греції. Отже, міфи набували нових ознак і нюансів, а герої міфів удруге народжувалися у творах античних письменників, змінюючи з волі автора свої риси та якості.

Немає сумніву, що титан ***Прометей*** (бог старшого покоління) так і залишився б одним із маловідомих богів-велетнів, якби не геній Есхіла, що надав йому зовсім інших рис, зробив ідейним борцем проти Зевсової деспотії, носієм усього світлого й прогресивного («Прометей закутий»). І якщо слава Прометея дійшла до наших днів і втілилася в багатьох присвячених йому творах (як не згадати тут шевченківського Прометея!), то цим ми завдячуємо тільки Есхілові. Саме він переосмислив міфологічний образ і, сповнивши його новими якостями, зробив символом тираноборства, гуманізму та безмежної відданості своїй ідеї.

ГОМЕРІВСЬКИЙ ПЕРІОД

(середина IX—VIII ст. до н. е.)

ГОМЕР



З давніх-давен грецька традиція поєднувала ім'я Гомера з найдавнішими епічними поемами «Іліада» та «Одіссея». Проте будь-які достовірні дані про місце, час народження і смерті поета, його біографію повністю відсутні. До наших днів дійшов навіть двовірш, який свідчить, що вже стародавні греки не мали якихось певних свідчень щодо місця його народження:

> Сім сперечалися міст і звалися
> Гомера вітчизною: Смірна, Родос,
> Колофон, Сзмалін, Ірос, Аргос й
> Афіни.

Врешті невідомо, яким було справжнє ім'я Гомера, оскільки в Греції «гомерами» називали сліпих співців (погруддя Гомера відтворює сліпого старого), а ще це слово можна перекласти як «співець».

Раніше вважалося, що Гомер міг жити між XII і IX ст. до н. е. Завдяки археологічним розкопкам і дослідженням цей період істотно уточнений — найімовірніше, поет жив у кінці IX—VIII ст. до н. е. В античності

Гомера сприймали як історичну особу, проте й тут якісь докази відсутні. Йому приписували, крім «Іліади» та «Одіссеї», ще низку епічних творів, але вже в V ст. до н. е. від цієї версії відмовились. Віра в існування й авторство Гомера не гаснула впродовж усієї пізнішої античності. У нові часи особливе зацікавлення його поемами виявляли учені й поети доби Відродження, наступних століть. Часом його наслідували, намагаючись використати форму і художні прийоми епічних поем у нових історичних умовах, проте всі ці спроби закінчувалися невдачею.

«Гомерівське питання». У XVII ст. була зроблена перша спроба переглянути традиційні уявлення про авторство Гомера. Засновник гомерівської критики французький абат д'Обіньяк доводив, що «Іліада» являє собою збірку окремих пісень, укладених без усякого плану. А в 1795 р. вийшла друком сенсаційна книга німецького знавця класичної давнини Фрідріха-Августа Вольфа «Передмова до Гомера», у якій він заперечував авторство Гомера і обгрунтовував тезу, що його поеми — зібрання окремих пісень, складених у різні часи поколіннями аедів, тобто поетів-співців.

XIX ст. було позначене низкою жвавих дискусій з цього приводу, виходом у світ багатьох нових праць, у яких висувалися все нові й нові гіпотези щодо походження поем Гомера. Усіх авторів цих критично-дослідницьких робіт поділяють на два табори — *«аналітиків» («вольфіанців»)* і *«унітаріїв»*. Перші, часом не заперечуючи існування самого Гомера, загалом зводили свої міркування до таких найголовніших гіпотез: «Іліада» та «Одіссея» складені з присвячених Троянській війні або мандрам Одіссея окремих пісень, які оброблялися і до яких аеди поступово додавали нові епізоди, факти, героїв; основу поем становлять «праІліада» і «праОдіссея» — первісний кістяк поем з уже закладеним у них змістом, який, з допомогою тих самих аедів, поступово обростає живою поетичною плоттю; у поемах багато суперечностей і непослідовностей, що виникли від пізнішої обробки їх аедами, тому «ядром» «Іліади» є маленька поема «Гнів Ахілла», розширена численними вставками і доповненнями до розмірів великого твору (гіпотеза «первісного ядра»).

«Унітарії» обстоюють єдність і художню цілісність обох поем, а певні невідповідності в них і суперечності пояснюють пізнішими вставками або просто перекрученнями. Адже слід урахувати, що між їхнім виникненням і офіційним записом у середині VI ст. до н. е. (так звана «Пісістратова реформа», за якою в поемах заборонялося щось змінювати — додавати чи викидати) минув три-

валий час. Декотрі «унітарії» навіть підтримують якусь гіпотезу «аналітиків», але доповнюють її обов'язковим доказом-твердженням, що на останньому етапі в складанні поем брав участь геніальний поет, який обробив їх художньо і довів до вищої форми досконалості. Цей поет мав могутній талант і завдяки своїй поетичній силі здобув загальне визнання. Він запропонував, як писав один з дослідників, свідоме й цілком зріле мистецтво, обдумане в деталях, цілеспрямоване і зовсім далеке від дитячої наївності.

Цікаво, що всі докази та гіпотези представників обох таборів дістають у поемах як підтвердження своєї правоти, так і заперечення. Дискусія навколо Гомера та його безсмертних творів триває і сьогодні. І хоч вирішити це питання за браком конкретних даних просто неможливо, сучасна класична наука все ж більше схиляється до думок «унітаріїв». І ще такий факт. На початку 50-х років двоє англійських учених-класицистів використали для експерименту «кібернетичний мозок» і, розділивши поеми на кількасот тисяч уривків, заклали їх у машину із завданням провести порівняльну роботу. Через деякий час вона видала дві відповіді: «Іліада» — твір одного поета; автор «Іліади» був водночас і творцем «Одіссеї».

Спір про особистість Гомера, його біографію, часи життя, авторство, тобто проблеми, що становлять суть «гомерівського питання», сприяв надзвичайно глибокому вивченню спадщини поета. Учені різних країн доклали величезних зусиль, щоб якнайдосконаліше проаналізувати поеми, провели колосальні підрахунки епітетів, героїв, географічних назв, використання різних матеріалів греками, зокрема металів і особливо заліза. Це допомогло уточнити час життя поета і довести, що «Одіссея» була складена на 30—40 років пізніше «Іліади».

Водночас довга дискусія учених навколо імені Гомера негативно вплинула на громадську думку — епічному поетові перестали вірити. Поширилося переконання, що Гомер насправді ніколи не існував, так само як і Троя, і Троянська війна. Красою і поетичністю гомерівських поем захоплювалися, але здебільшого їх сприймали як фантастичну й прекрасну казку сивої давнини, у якій усе від початку до кінця було чудовою вигадкою. Так творіння геніального поета сприймалися до 70-х років XIX століття, коли увесь світ облетіла звістка, що якийсь німець-дилетант Шліман розкопав Трою і знайшов скарб троянського царя Пріама.

Генріх Шліман (1822—1890) був геніальною людиною зі складним і важким життям. Змушений самостійно пробивати собі шлях, не закінчивши ліцею, він почав працювати з 14 років. Спробував шукати долі в Америці, але ледве не загинув коло берегів Голландії після корабельної катастрофи, потрапив до торговельної фірми. А в ній, щоб бути корисним, за п'ять років за допомогою винайденого ним самим методу вивчив майже всі західноєвропейські мови, а також російську. Як представник фірми 20 років пробув у Росії, став мільйонером, багато подорожував. А в 45 років решту своїх днів вирішив присвятити здійсненню дитячої мрії — розшукати Трою. Захоплений з дитинства грецькою античністю, знаючи напам'ять майже усього Гомера (Шліман також досконало вивчив латинську і давньогрецьку мови), у 1871 р., всупереч усталеній думці вчених про місце розташування Трої, він почав розкопки на величезному пагорбі Гіссарлик (біля Дарданелл). І знайшов Трою та величезний «скарб Пріама». Кабінетні вчені з приводу розкопок Шлімана здійняли страшний галас, обвинувативши його у шахрайстві, розпочали кампанію брудних наклепів. Через три роки Шліман з тим самим успіхом провів розкопки в Мікенах і в «могилі Агамемнона» знайшов ще один скарб, що складався із золотих предметів побуту, прикрас, зброї, посмертних масок. Що особливо вразило вченого, у скарбі були деякі речі, докладно описані Гомером у поемах, у тому числі так званий «келих Нестора». Вони, а також написані Шліманом книги про його розкопки, вмішені там фотографії стали переконливими аргументами, що вимагали повної переоцінки уявлень про Гомера. Вивчення його поем завдяки Шліманові було піднесено на якісно вищий щабель, сповнилося яскравим і повнокровним живим життям.

«Іліада». Гомерівська «Іліада» побудована на Троянському циклі міфів, що розповідає про десятирічну війну між захисниками міста Трої (або Іліона) і греками. Події спочатку відбуваються на Олімпі, потім переходять на землю.

Події Троянського циклу міфів були добре відомі всім грекам, тому Гомер на них лише натякає у своїй поемі. Сама ж «Іліада» розповідає тільки про один епізод десятого року війни під Троєю, що тривав 53 дні — це гнів наймогутнішого героя ахейського війська Ахілла. Власне, у перших рядках поеми вже закладений весь зміст поеми:

Гнів оспівай, богине, Ахілла, сина Пелея,
Пагубний гнів, що лиха багато ахеям накоїв:
Душі славетних героїв навіки послав до Аїду

Темного, їх же самих він хижим лишив на поталу
Псам і птахам...

(«Іл»., І, *1—5*)

Отже, головні події розвиваються у зв'язку з гнівом Ахілла. Що ж його викликало? Агамемнон захопив у полон і зробив своєю наложницею дочку жерця храму Аполлона Хрізеїду. Ображений батько звернувся до Аполлона з проханням покарати ахейців, і той послав у військо «моровицю», тобто пошесть чуми. Греки почали гинути. Налякані вожді на своїй раді, щоб угамувати гнів грізного бога, примусили Агамемнона повернути дівчину її батькові Хрізу. Компенсуючи втрату коханки, він вирішив відібрати в Ахілла його бранку — Брізеїду. Роздратований такою несправедливістю, герой хотів вихопити меча і кинутися на царя, але з'явилася невидима для всіх богиня Афіна і наказала Ахіллові вкласти меча у піхви та здійснити свою помсту інакше — вийти з бою. Ахілл так і зробив. Він зачинився у своєму наметі і не виходив з нього, оплакуючи кохану.

Перед троянцями вже не поставала грізна фігура героя, який для них став символом невблаганної смерті. Сміливість і відвага повернулися до них, і вони раз по раз почали здобувати перемоги над греками, ледве їхні кораблі не поспалювали. Розгублений Агамемнон неодноразово виряджав до Ахілла послів, переконуючи його знову вийти на поле бою, але той незмінно відхиляв усі його прохання. За час відсутності цього уславленого героя у поемі на перший план виходять інші відважні вояки, як-от Одіссей, Діомед, Аякс, Менелай, Агамемнон, показуючи свою силу і хоробрість.

Гірко було дивитися другові Ахілла, юному Патроклу, на загибель своїх товаришів. Почав він умовляти Ахілла віддати йому своє бойове спорядження і зброю. Троянці побачать доспіхи Ахілла і подумають, що то він вийшов у бій, і відразу ж їхній наступальний запал зникне. Довго відмовляв Ахілл другові, боячись за його життя, але врешті поступився його мольбам. На своє нещастя, після безлічі здійснених подвигів Патрокл зустрічає троянського героя Гектора, який з допомогою Аполлона убиває його. Зі сльозами зустрів Ахілл звістку про загибель Патрокла. Забув він про свою образу і заприсягся помститися Гекторові. Кілька днів шукав його на полі бою, аж поки не зустрів. Даремно той намагався втекти, після відчайдушного двобою Ахілл з допомогою богів убиває Гектора.

Різким контрастом кривавим сценам боїв є епізод зворушливого прощання цього героя з дружиною Андромахою. Обоє знають, що Гектор має загинути від руки безжалісного Ахілла, але вдіяти нічого не можуть: Андромасі залишаються одні страждан-

Двобій Ахілла з Гектором. Ваза

ня, Гектору — виконання свого обов'язку захищати місто і гідно зустріти смерть.

Засмучений загибеллю сина, цар Пріам з допомогою Гермеса досягає намета Ахілла і вмовляє віддати тіло сина за великий викуп. Розчулений батьківськими сльозами, герой погоджується і встановлює перемир'я для поховання Гектора.

«Одіссея». У поемі викладені події після закінчення Троянської війни, зокрема повернення Одіссея до рідної Ітаки на десятий рік його блукань. Про долю інших героїв Гомер згадує лише побіжно, оскільки їм була присвячена окрема поема. «Одіссея» охоплює сорок днів.

На своїй раді боги вирішують дозволити Одіссеєві повернутися на батьківщину — острів Ітаку. Цілих сім років його затримує німфа острова Огігія Каліпсо, яка покохала героя і пообіцяла йому вічну молодість і безсмертя. Афіна після ради богів під виглядом друга Одіссея Ментора відвідала острів Ітаку і наказала синові Одіссея Телемаху виїхати на розшуки батька. Вона побачила, як женихи настирливо сватаються до вірної дружини Одіссея Пенелопи, пожирають його худобу і розкрадають майно.

За наказом Зевса Каліпсо відпускає Одіссея, і той на збудованому плоті рушає в путь. Але Посейдон переслідував героя, не міг він забути його вчинку — адже той осліпив його сина, кіклопа Поліфема. Бог морів надсилає страшну бурю і топить пліт. Довго носять хвилі Одіссея, але врешті викидають на берег острова, де мешкали гостинні феаки-мореплавці. Першою Одіссея бачить

Корабель Одіссея пропливає повз острів сирен. Ваза

царська дочка Навсікая, яка і показує героєві шлях до палацу царя Алкіноя. На честь троянського героя той влаштовує бенкет, на якому Одіссей розповідає про всі свої пригоди: побачення з богом вітрів Еолом, зустріч з лихими лістригонами, які знищують одинадцять кораблів, річне перебування на острові Ея у чаклунки Кірки; подорож до похмурого царства Аїда, пророкування там фіванця Тіресія і розмова з тінню матері; врятування від підступних сирен і жахливих Скілли і Харібди, довге перебування у німфи Каліпсо.

Обласканий Алкіноєм, Одіссей урешті прибуває до берега рідної Ітаки. Афіна допомагає герою — розповідає про безчинства, що коять у домі Одіссея женихи, і перетворює героя, щоб урятувати від їхньої помсти, на дряхлого старця. Одіссей прямує до свого раба, свинопаса Евмея. До нього ж приходить і син Одіссея Телемах. Одіссей відкриває себе сину, і вони обмірковують план розправи з женихами.

У своєму домі Одіссею доводиться терпіти образи від знахабнілих юнаків. Пенелопа, дізнавшись про чужинця-мандрівника, запрошує його до себе, щоб розпитати — можливо, той щось знає про долю її чоловіка. Шануючи правила гостинності, вона наказує старій рабині Евріклеї, годувальниці Одіссея, обмити йому

Одіссей викликає душі померлих. Ваза

ноги, і та по шрамові на коліні пізнає свого господаря, та він велить їй мовчати і не відкривати таємницю свого прибуття.

А женихи вимагають від Пенелопи обрати когось із них у чоловіки. Вона пропонує їм останнє випробування — натягнути лук Одіссея і випустити з нього стрілу. Всі виявляються неспроможними зробити це, лише сам герой, незважаючи на образи і протести женихів, натягає тятиву і пускає стрілу через дванадцять кілець. А після цього з допомогою Телемаха і вірних слуг — свинопаса Евмея і пастуха Філотія — розправляється з женихами, карає служниць, які зрадили його домівку. Пенелопа, ще не вірячи своєму щастю і боячись обману, перевіряє чоловіка таємницею, відомою лише їм.

Звістка про смерть багатьох юнаків розноситься по Ітаці. Розлючені родичі приходять до оселі Одіссея, щоб помститися на ньому. Проте на Олімпі дальша доля героя вже вирішена. З'являється Афіна, яка виголошує рішення Зевса, — між Одіссеєм і родинами вбитих повинен бути встановлений вічний мир.

Гомер і традиція. Традиції епічної поезії стародавніх греків утвердилися задовго до Гомера. Вони закріплюють властиві епосу

певні художні й стилістичні прийоми, які Гомер широко використовує. Але, відбиваючи ідеологію общинно-родового устрою, він уже сприймає усе те нове, що з'являється в суспільстві у зв'язку з розкладом цього устрою, появою нових соціальних відносин. Тому епічний митець відображає і складність відносин окремих осіб у суспільстві, і політичні пристрасті, що починають потрясати суспільство. Це вже не нечулий аед, який лише спостерігає і з об'єктивною байдужістю фіксує чи констатує події, не висловлюючи свого ставлення до них і не коментуючи їх.

Зовні складається враження, що людські хвилювання і турботи чужі й Гомеру, поет ніби розчиняється у грандіозних подіях і величних учинках могутніх героїв. Проте це враження оманливе, а спокій автора виявляється тільки удаваним. Уже навіть на початку XX ст. окремі вчені, як і раніше, бачили в Гомері примітивного літописця казкових подій з дитячим сприйняттям навколишнього світу. Проте докладний і об'єктивний аналіз його творів свідчить, що ця проблема неоднозначна і набагато складніша. Віяння нового часу, початок кризи олімпійської релігії приводять до змін у ставленні поета до традиційних уявлень чи то в соціальній, чи моральній, чи релігійній сферах. Гомер часто втрачає епічний спокій і вустами своїх героїв висловлює ставлення до зображуваних подій, учинків богів та героїв. Він критично підходить до політики родової аристократії, позиції олімпійців. Гомера називають співцем героїки, але разом із тим у його поемах трапляється багато епізодів, де звучать антивоєнні мотиви, засуджуються війни, яким протиставляється мирне життя, прославляються мирні професії людей. Узявши все краще, що було вироблено до нього народними співцями, Гомер і в їхні засоби вніс багато свого, збагатив їх тонкощами неповторної майстерності.

Композиція поем. Пізніші давньогрецькі вчені розбили «Іліаду» та «Одіссею» на 24 пісні кожну, що складають відповідно 15 693 і 12 110 рядків. Побудовані поеми за єдиним планом: перша розповідає про десятий рік війни під Троєю, друга — про десятий рік блукань Одіссея і повернення його на батьківщину. Зміст поем зосереджений навколо одного героя (Ахілл—Одіссей) та однієї події. В «Іліаді» — це гнів Ахілла, з ним пов'язані всі подальші події. В «Одіссеї» — це мандри Одіссея, зокрема останні сорок днів його пригод, про попередні довідуємося з розповіді самого героя. У поемах багато відступів від основного сюжету, що, з одного боку, уповільнюють розвиток дії, а з іншого — доповнюють і розширюють уявлення слухачів як про героїв, які беруть участь у подіях, так і про характер самих подій. Наприклад, такими відступами стає в «Іліаді» «перелік кораблів», тобто сил ахейців і троянців, розповіді про подвиги Діомеда, нічну розвідку

Діомеда та Одіссея, в «Одіссеї» — рада богів на Олімпі, епізод полювання юного героя на дикого кабана тощо.

Обидві поеми Гомера являють класичний зразок народної епічної творчості. За своїм змістом вони мало схожі, відрізняються і в жанровому плані. «Іліаду», в якій переважають сцени, пов'язані з військовим побутом і бойовими діями героїв, можна визначити як *військово-героїчну* поему. «Одіссею», де подібних епізодів зовсім мало (в основному — в розповіді самого Одіссея і сцені побиття женихів), а переважають численні пригоди, казково-фантастичні зустрічі героя, побутові й сімейні сцени, є підстави назвати *казково-пригодницькою* і *родинно-побутовою* поемою.

Гекзаметр. Поетичний розмір, яким складені обидві поеми, називається *гекзаметром*, тобто «шестимірником». Ми не знаємо, як співали чи виконували речитативом стародавні греки свої епічні твори, оскільки їхня система віршування відрізнялася від нашої. Вона грунтувалася на чергуванні довгих і коротких складів, вимовляти які ми не вміємо. Українське віршування, як і в інших європейських мовах, побудоване на наголошених і ненаголошених складах. Оскільки звучання і ритміку давньогрецької поетичної фрази передати цими мовами неможливо, умовно їх відтворюють наголошеними і ненаголошеними складами. Тобто довгому складові відповідає наголошений /—'/, короткому — ненаголошений /∪/.

Особливістю гекзаметра було те, що він не мав рими, ритм був суворо регламентований *дактилічною стопою*, а в середині поетичного рядка була *цезура* — логічна пауза, що посилювала метричну розмаїтість вірша, робила його гнучкішим. Графічно гекзаметр можна зобразити так:

/—'∪∪/—'∪∪/—'‖∪∪/—'∪∪/—'∪∪/—'/—'/.

Отже, це шестистопник, що складається з п'яти *дактилів* та останнього *спондея*. Проте Гомер часто порушує класичний гекзаметр, свідомо випускаючи в багатьох рядках один якийсь (переважно в 1—4 стопах) ненаголошений склад, дактилічна стопа перетворюється на *хореїчну*, і це надає більшої гнучкості самому розмірові. Наприклад:

Хто із безсмертних богів ‖ призвів їх до лютої свари?

/—'∪∪/—'∪∪/—'‖∪/—'∪∪/—'∪∪/—'—',

тобто 1—2, 4—5 — дактилі, третя стопа — хорей, 6 — спондей.

Чому ж саме гекзаметр використовували греки для свого епосу? Можна зробити припущення. Почуття пропорцій і міри було притаманне їм з давніх-давен. Уже з самого початку зародження

Ахілл та Аякс за гральною дошкою.
Аттична амфора роботи Ексекія. VI ст. до н. е.

в них поетичного мистецтва елліни тонко відчули і зрозуміли залежність форми від змісту. Саме це допомогло їм ще на зорі своєї поетичної творчості встановлювати певні закони віршування, а в пізніші часи — започаткувати всі види поезії й прози. Вони збагнули, що певний розмір і стиль, які відповідають одному твору, зовсім не придаються для іншого. Епічні поеми греків розповідали про нелегку долю народів, про діяння всемогутніх богів і уславлених героїв, про різні трагічні події в їхньому житті. Цим високим і часто урочистим сюжетам мав відповідати і розмір, що підкреслював би значущість змісту. Усім цим вимогам найбільше відповідав гекзаметр. Довгий, важкуватий і урочистий, він у співі сприймається як широка велична річка, що повільно, але невпинно несе свої могутні води, які ніщо не може зупинити. Якби був застосований якийсь коротший розмір з короткою стопою, то вірш звучав би як скоромовка, а це аж ніяк не відповідало б високому характерові змісту.

Двоплановість. Цікавою особливістю будови поем є і так звана двоплановість, тобто перенесення розповіді з плану земних героїв, земних подій до плану небожителів, життя олімпійських богів. Поява богів завжди спричинена якимись земними ускладненнями, напруженими ситуаціями, екстремальними подіями. Вони й примушують олімпійців втручатися у справи земних героїв. Завдяки цьому художньому прийомові Гомера люди й боги виявляються пов'язаними спільними почуттями — гнівом і ненавистю, любов'ю і стражданнями, і всі разом відчувають гніт загрозливої і невблаганної долі, що визначає майбутнє і героїв, і богів.

Проте ця фатальна приреченість не перешкоджає героям виявляти свою особистість, залишатися вільними у своїх учинках і тим самим наближати чи віддаляти уготоване їм долею. Про це досить чітко говорить Гера в бесіді з Зевсом:

Часом і смертному щось замислить на іншого можна,
Хоч він і вмерти повинен, і задумів наших не знає.

(«Іл.», XVIII, *362—363*)

Використання двоплановості дає можливість епічному поетові з однаковою досконалістю розповідати про життя і звичаї як людей, так і богів. Наприклад, коли охоплений бойовою люттю Діомед зустрічає на ратному полі Афродіту, яка рятує свого сина Енея, він не вагаючись починає її переслідувати і потім ранить їй руку:

І замахнувсь тоді син великого духом Тідея,
І, налетівши, руки її ніжної шкіру він списом
Гострим поранив. Дійшов аж до тіла той спис мідпокутий
Крізь божественне одіння, самими Харитами ткане,
Вище долоні, й безсмертна богинина кров пролилася...

(«Іл.», V, *335—339*)

Страждаюча від болю богиня дістається Олімпу і скаржиться матері Діоні на зухвалість Діомеда. Діона виліковує її і втішає, розповідає про інші випадки поранення богів земними героями. Виникає типово земна побутова сценка, що підсилюється втручанням Гери й Афіни, які в присутності Зевса глузують з Афродіти. Своєю поведінкою вони нагадують двох земних кумась, які висміюють свою подругу-невдаху. І сам «батько людей і богів» Зевс виглядає добродушним дідусем, коли доброзичливо радить Афродіті не втручатися більше у війну і займатися лише своїми справами, «шлюби єднати». Пізніше Діомед у тому ж бою ранить самого грізного бога Арея (щоправда, за порадою Афіни), який скаржиться на нього Зевсові. Дуже цікава реакція володаря Олімпу — він починає Ареса лаяти так, як це б зробив перший-ліпший батько, засуджуючи негідну поведінку сина:

Найненависніший ти із богів, що живуть на Олімпі!
Любі тобі лише звади та війни, та січі криваві.
Матері вдача у тебе затята, украй непокірна
Гери, що ледве її погамовую й сам я словами...

(«Іл.», V, *890—893*)

Те, що боги у своїй поведінці нічим не відрізняються від людей, діють і відчувають так само, як і вони, створює ефект цілковитої правдоподібності. Описані «по-земному», в епосі вони відрізняються від людей лише тим, що мають над ними владу, право на втручання в їхні справи та інколи — вирішення долі героїв. Гомерівські описи Олімпу доволі реалістичні: епізоди перебування богів у палаці Зевса, їхні розмови, зображення бенкетів і навіть інтимних сцен великою мірою наближені до земного життя.

Народність Гомера. У своїх творах Гомер відобразив історію грецького народу від часів героїчного патріархату, усього общинно-родового устрою і до зародження в ньому нових рабовласницьких відносин.

Поет підсумував і вдосконалив художні засоби і прийоми, вироблені до нього аедами. Його поеми відобразили найгостріші моменти розвитку родового суспільства, увібрали в себе мотиви та образи, породжені світосприйманням греків і багатою народною фантазією. Герої обох поем здебільшого стають носіями кращих і часто ідеальних рис народу. Серед них вирізняються три герої — Ахілл, Одіссей і Гектор. Кожний з них стає певним символом своєї епохи. Ахілл — втілення військової доблесті й фізичної сили, Одіссей — розуму, хитрощів та кмітливого практицизму, Гектор — патріотизму і відданості родині. Майже всі герої «Іліади» та «Одіссеї», що належать до найрізноманітніших племен і соціальних верств, за невеликими винятками, виявляють лише позитивні якості. Розповідаючи про них, Гомер милується їхніми сміливістю, відданістю, шляхетністю, майстерністю у бою і мирному житті чи ще якоюсь доброчесністю.

Цілком зрозуміло, що всі ці риси робили гомерівських героїв близькими і зрозумілими народу, який бачив у них самого себе, своїх кровних дітей. Поеми Гомера являють собою той дивний і неповторний випадок, коли твори, складені геніальним поетом, відобразили найхарактерніші й найглибші тонкощі життя народу, сконцентрувавши в собі його мудрість, і самі стали скарбницею, невичерпним джерелом цієї мудрості. Покоління греків не тільки з неослабною увагою і насолодою сприймали захоплюючу оповідь Гомера, але і вчилися у нього. Протягом століть поеми були вагомим засобом впливу на розум і серця людей.

Народність Гомера виявляється і в *об'єктивності зображення* людей і подій. У поемах не можна знайти жодного епізоду, у якому б поет, сам грек-іонієць, намагався якось принизити чи дискредитувати того чи іншого троянського героя, довести зверхність над ним ахейців. Плем'я, національність не мають для нього значення. У центрі уваги перебуває людина з усіма її люд-

Ахіллі прив'язує тіло Гектора до колісниці. Аттична гідрія. VI ст. до н. е.

ськими якостями. Тому всі троянці і їхні подвиги зображені поетом з такою ж об'єктивною доброзичливістю, як і ахейці. Він оспівує людину, пишається нею, особливо коли виявляє в ній якісь нові принадні риси. Звідси випливає ще одна особливість народності Гомера — *гуманізм*.

Здається, що це поняття несумісне із зображеною в «Іліаді» війною. І все ж поет, який присвятив цілий твір описам кривавих битв, є справжнім гуманістом. Війни, мабуть, він сприймав як страшну і жорстоку необхідність — адже в той час племена безперервно воювали між собою. Справді, в поемі дуже багато сцен боїв, убивств, поранень. Через це, до речі, ще зовсім недавно Гомера незмінно називали співцем героїки війни. Але це твердження хибне. Бо з тієї ж самої поеми стає очевидним, що автор не оспівує, а засуджує війни, особливо агресивні. Устами старого Нестора Гомер узагалі відкидає думку про війну як засіб вирішення справ:

> Лиш нечестивцям бездомним, без роду, без племені, любі
> Чвари війни міжусобної, людям такі осоружні.
>
> (*«Іл.»*, V, *63—64*)

А втім, Гомер припускає морально виправдану війну. На його погляд, Троянська і була такою війною, оскільки троянці вчинили злочин, викравши Єлену і скарби Менелая, і тим самим обра-

зили грецький народ. Щоправда, поет сам розуміє слабкість такого обгрунтування війни, розв'язаної ахейцями. Про це говорить і Гектор — греки прибули «проти волі богів», і навіть сам Ахілл, який розуміє, що б'ється «проти мужів, що власних дружин боронили». Рядових учасників війни Гомер розглядає як покірливих виконавців волі богів, винагорода для них — смерть. Таким чином, в «Іліаді» можна простежити чітку тенденцію — *антивоєнне спрямування*, і воно цілком відповідає гуманному ставленню Гомера до людини.

Змальовуючи криваві картини війни, Гомер-гуманіст разом з тим інколи дуже різко засуджує всякі прояви жорстокості, звірячого ставлення до суперника, глузування з переможеного. Ахілл — улюблений герой Гомера, але коли він, убивши Гектора, починає знущатися з його тіла, тон поета різко змінюється, вустами інших героїв він його засуджує. Навіть Аполлон, який славився своєю жорстокістю, обурений дикою поведінкою Ахілла:

Волите завжди зловмисному ви помагати Ахіллу,
Мужеві, що справедливості в серці і щирого в грудях
Розуму в ньому немає. Він схожий на дикого лева,
Що лиш на поклик могутньої сили й зухвалого духу
Напади чинить на людські стада, щоб поживу здобути.
Так же утратив Ахілл милосердя та навіть і сором...

(«Іл.», XXIV, *39—44*)

Симпатії Гомера тут явно на боці переможеного Гектора, а не звитяжця Ахілла, який б'ється заради помсти, а троянець гине, захищаючи своє рідне місто.

Гостро критикує поет і «вождя народів» Агамемнона за його пихатість, несправедливі вчинки і зневагу до простих воїнів. Проте є у нього епізоди, у яких герої, вихваляючись своїми подвигами, розповідають про вчинені ними звірства, та й сам поет говорить про них, не виявляючи ніякого обурення. Один з російських перекладачів Гомера М. Мінський у передмові до «Іліади» слушно писав: «Герої кидаються в бій, наче вовки, здирають обладунок з убитих, нівечать їхні тіла». Подібні «варварські» сцени виникають, мабуть, у поета не випадково. Адже він не міг відійти від об'єктивності і змушений був зображувати звичаї і вчинки людей, що йшли від стародавнього дикунства. Але, показуючи подібні пережитки цього звірячого минулого, хижі інстинкти людей цієї доби, Гомер намагається перебороти їх новою психологією чи ідеями пізнішого культурного суспільства.

Антивоєнні тенденції Гомера виявляються і в тому, що він ніколи не забуває про мирне життя. «Іліада» — поема про війну,

але мрії багатьох воїнів і навіть героїв зосереджені навколо їхніх рідних домівок і повернення до них. Про це думає навіть ініціатор походу Менелай:

Врешті озвався із словом до них Менелай гучномовний:
«Слухайте ж ви і мене. Найтяжчим-бо пройняте болем
Серце моє. І сам-бо я мислю — вже час розійтися
Мирно аргеям з троянами. Досить вже лиха зазнали
Через цю зваду мою і призвідця її Александра...»

(«Іл.», III, *96—100*)

Де тільки можливо, поет незмінно згадує мирну працю. Наприклад, двоє суперників мають розпочати бій. Але перед цим Гомер називає ім'я одного з них, його батька, місто, з якого він прийшов, професійну майстерність, якщо він був землеробом чи ремісником:

Всі утікали. А Гектор убив одного Паріфета,
Сина Копрея, з Мікен, що від владаря Еврістея
Вісті приносив не раз могутній Геракловій силі.
Син в цього гіршого батька родився, кращий багато
В доблестях різних — у швидкості ніг і воєннім мистецтві,
Розумом же між найперших мікенських мужів визначався.

(«Іл.», XV, *638—643*)

Або інший приклад з тієї ж поеми:

Син Гармоніда Тектона Ферекл був тоді Меріоном
Вбитий, а мав до майстерності він усілякої вмілі
Руки, — його відзначала й любила Паллада Афіна.
Він мужоборцю Парісу човни збудував рівнобокі...

(«Іл.», V, *59—62*)

Показовим є опис Ахіллового щита і зокрема картин, вирізьблених на ньому Гефестом. Здавалося б, що ця важлива частина бойового обладунку героя мала прикрашатися виключно сценами боїв і військового побуту. Проте лише один малюнок з усіх — облога міста і бій під його стінами — присвячений війні. Решта ж змальовує мирне життя людей: тут і весілля з танцюючими юнаками й дівчатами, і орачі на родючих ланах, і женці, які вже збирають буйний врожай, і молоді виноградарі з корзинами, сповненими зрілими гронами, і череда «круторогів биків», на яких несподівано нападають леви, і танцювальний майданчик з мальовничими танками.

В «Одіссеї» батальні сцени взагалі відсутні, крім тих, що про них розповідає Одіссей чи співець Демодок. Вона сповнена картинами мирного життя, у якому головними дійовими особами стають ремісники, селяни, виноградарі, торгівці, слуги, раби і самі господарі. Навіть дружина Одіссея, «Пенелопа розумна», тче покривало і займається іншими роботами. Та й сам Одіссей ніколи не був лінивим до роботи. Таким же працьовитим виявляється і Телемах, і старий батько Одіссея Лаерт. З особливою симпатією розповідає поет про вірних слуг Одіссея свинопаса Евмея і волопаса Філотія, які дбають про добробут Одіссеєвого дому і ненавидять марнотратних та пожадливих женихів.

Герої. В обох поемах Гомера вражає величезна кількість дійових осіб, особливо в «Іліаді». Запам'ятати їх неможливо, та це й непотрібно. Багато з них з'являються, щоб відразу зникнути, бо самим перебігом Троянської війни більшість із них приречена на загибель. Вони не вирішують долю того чи іншого бою, оскільки постають як звичайні воїни, нездатні протистояти справжнім героям. Найчастіше Гомер показує їх у вигляді досить пасивної маси, яку ватажкам потрібно постійно спрямовувати і підбадьорювати. Діомед «запал у данаїв будив», Акамант «будив у троянців відвагу і мужність», Гектор «в бій закликає троянців», Гера радить Агамемнону «дух підняти у військах», і він це робить, звернувшися до вояків з лайливою промовою:

Сором, аргеї, бридкі боягузи, лиш з вигляду мужні!
Де ті хвальби, що немає на світі за нас хоробріших,
Де хвастовитість, з якою на Лемносі ви запевняли...

Ніби з вас кожен один проти сотні троян чи й двох сотень
Встоїть в бою, а тепер ми єдиного навіть не варті...

(«Іл.», VIII, *228—230, 233—234*)

Звичайних воїнів Гомер здебільшого характеризує двоматрьома словами і називає їх імена. Герої, що діють у поемі в багатьох піснях, наділені індивідуальними рисами. Особливо це стосується головних персонажів поеми, яких не так уже й багато. З грецького табору це Агамемнон, Менелай, Ахілл, Діомед, Одіссей, Аякси (Еанти), Патрокл, Нестор; з троянського — Пріам, Гектор, Паріс, Еней та деякі інші. Саме вони стають головною силою у Троянській війні. Ці могутні герої згуртовують воїнів, ведуть їх у наступ, запалюють особистими подвигами і, власне, вирішують долю даного бою.

Образи героїв статичні, позбавлені динаміки внутрішнього розвитку. І якщо в ході розповіді поет додає певному образові

якихось нових рис, то ці риси лише розширюють уявлення про нього, а не поглиблюють. Тобто з'являються певні зовнішні ознаки, які не розкривають внутрішнього світу героя, його почуттів і думок, а лише свідчать, що вони в нього є. Адже Гомер жив у часи, коли люди ще вкрай мало знали про власну психологію. Тому він не міг розкрити всю складність людської душі, людських переживань, психологічні спонуки вчинків того чи іншого героя. Не знаючи, як умотивувати дальшу дію героя (а вона мала б бути підказана його розумом чи почуттям), Гомер вдається до постійного в його поемах прийому — *втручання богів*. Саме порада чи наказ якогось божества зумовлює дії персонажа.

Ахілл. У цьому можна переконатись на прикладі наймогутнішого героя ахейців Ахілла. За сталою традицією його коротко характеризують як ідеального епічного героя. Проте це один із найскладніших образів Гомера, суперечливий і, як можна здогадатися, достатньо вразливий.

З самого початку поет відмічає надзвичайну запальність героя:

...І гірко Пелідові стало, і серце
В грудях його волохатих між двох рішеннів завагалось:
Вихопить зразу із піхов при боці свій меч гостролезий
І, проклавши дорогу крізь натовп, Атріда убити,
Чи побороть в собі гнів і палке заспокоїти серце?

(«Іл.», І, *188—192*)

Отже, Гомер лише констатує у героя боротьбу між розумом і гнівом, але ніякого внутрішнього конфлікту не показує. Якою ж буде дальша поведінка Ахілла? Що в ньому переважить — запальність чи тверезість? Відповіді немає і бути не може. Зате з'являється Афіна, яка і радить Пелідові помститися Агамемнону іншим чином — вийти з бою. Відразу ж виявляються нові риси Ахілла — пасивність і слізлива м'якість, навіть сентиментальність, що дивно контрастує з його суворістю. Плачучи, він скаржиться матері Фетіді на втрату коханої Брізеїди. Незабаром виявляється і його ніжна любов до друга Патрокла, турбота за його життя. Після вбивства Патрокла Гектором в Ахіллі зникають всі інші почуття, крім жаги помсти, ненависті до троянця і водночас — любові й болючої жалості до друга. На полі бою Ахілл стає ще жахливіший. Це втілення сліпої непереборної й руйнівної сили, що наводить жах на троянців, дикої звірячої помсти, нещадної й невмолимої смерті. І, хоч як дивно, все це співіснує з любов'ю і скорботою, образ вірного друга не залишає Ахілла ні на мить.

Брізеїда. Аттична ваза. V ст. до н. е.

До рис, що характеризують Ахілла, слід додати його побожність. Він часто звертається до богів, зокрема до Зевса. Коли з'являються посли від Агамемнона, герой поводить себе стримано, навіть виявляє лагідність до них — адже це ні в чому не винні його товариші по зброї. У час свого гніву він не забуває про пораненого воїна і посилає до нього Патрокла, а пожежа на кораблях спонукає його вступити в бій і допомогти ахейцям. Його розчулюють сльози Пріама, він ставиться до нього з чуйністю і людяністю, погоджується віддати тіло Гектора. Таким чином, в Ахіллі уживаються і співіснують прямо протилежні начала. З одного боку — люта злоба, жорстокість, безсердечність, звіряча мстивість. Не випадково навіть Патрокл дорікає йому за загибель ахейців:

...Ти ж невблаганний і досі, Ахілле,
Гніву бодай-бо ніколи не знав я такого, як в тебе,
Гордий завзятцю! Чи буде яка з того користь потомкам,
Як одвернуть од аргеїв загибелі ти не бажаєш?
Немилосердний! Батьком твоїм не Пелей був, комонник,
Матір'ю — не Фетіда, а синє море й безплідні
Скелі тебе породили, — того ти і серцем жорстокий.

(«Іл.», XVI, *29—35*)

Ахілл перев'язує рану Патроклу. Кілік. V ст. до н. е.

З іншого боку, цей герой-велет здатний сумувати, гірко ридати, скаржитись, ніжно любити і співчувати. І ті, й ті почуття породжені в Ахілла певними стихійними началами, що надають його образові і могутності, і наївно-дитячої безпорадності. До того ж він оповитий ореолом трагічності, бо йому рокована загибель у цій війні. Ім'я героя часом супроводжує епітет «короткочасний». Але він сам, знаючи про близьку загибель, свідомо не намагається втекти від страшної долі:

Знаю я й сам, що судилось мені тут загинуть, далеко
Від свого рідного батька і матері. Та не спинюсь я,
Поки не будуть удосталь трояни вже ситі війною!

(«Іл.», XIX, *421—423*)

За міфом, тіло Ахілла було непроникливим для людської зброї, єдине вразливе його місце — п'ята (*«ахіллесова п'ята»*). Проте Гомер не згадує цієї деталі і в даному випадку «деміфологізує» героя. Стихійно-наївний реалізм поета вже не може прийняти подібну, надто вже казкову рису — адже вона б тільки принизила і навіть дискредитувала подвиги героя. Справді, він би став схожим на різника, який зайшов в отару овець і почав різати беззахисних тварин. Уникаючи подібного ефекту, Гомер протягом усієї оповіді підкреслює величезну фізичну силу Ахілла, його бойову майстерність, які й допомагають перемагати ворогів, а самому залишатися неушкодженим.

І все ж, незважаючи на всі свої суперечності і деякі риси, що дісталися йому з періоду варварства раннього родового суспільства, образ Ахілла постає як утілення героїчного начала і відданості інтересам батьківщини. Саме тому Ахілл — найвидатніший трагічний герой епічних поем і, значною мірою, всієї античної літератури.

Гектор. Змальовуючи образ цього троянського героя, Гомер наділяє його деякими рисами, притаманними як Ахіллу, так і іншим воякам. Він наймогутніший серед троянців, у бою — хоробрий, жорстокий і нещадний до ахейців. Гомер підкреслює його побожність, хоча перед самою смертю Гектор і розуміє, що став жертвою підступної богині Афіни, яка обдурила його. Проте найхарактерніша його риса полягає у безмежній вірності обов'язку, переконанні у справедливості його мети на землі — захисті Трої. Цьому високому завданню підпорядковані дії та помисли героя, і ніщо не може відвернути Гектора від його звершення.

Гектор завжди відчуває сором від самої лише думки, що троянці можуть його звинуватити в нестачі сміливості й невмінні керувати військами. Тому деякі його подвиги набувають характеру сліпої одчайдушності, самовідданого героїзму. Проте в героя неодноразово виникають вагання, страх перед суперником. Зустрівши в бою Еанта, який одним своїм грізним виглядом лякає всіх троянців, Гектор відчуває, «як в грудях сильніше забилося серце», але він переборює цей раптовий страх і приймає виклик ахейця. Навіть поранений, продовжує двобій. Гектор позбавлений богатирської непохитності Ахілла; крім вагання, він сповнений непевності, усвідомлює свої помилки (і тому страждає), звинувачує себе в даремній загибелі багатьох воїнів. Глибоким трагізмом проникнуті рядки, що оповідають про сум'яття почуттів героя перед останньою його зустріччю з Ахіллом:

> Горе мені! Якщо я за цей мур чи за браму сховаюсь,
> Поліламант мене перший образливим словом зустріне,

Гектор одягає обладунок. Евфімідська ваза

Що він до міста троян одвести мені радив раніше,
В ніч ту злощасну, як вийшов до бою Ахілл богосвітлий.
Я ж не послухав його. А було б набагато це краще!
Нині ж, коли стільки люду своїм погубив я безглуздям,
Сором мені і троян, і троянок у довгім одінні,
Щоб не закинув хто-небудь із них тоді, гірший од мене:
«Гектор наш люд погубив, на свою покладаючись силу».
Так говоритимуть. Тож набагато було б мені краще
Як на двобої здолати Ахілла й звитяжно вернутись,
То від руки його славну загибель прийняти перед містом.

(«Іл.», XXII, *99—110*)

Він згадує ридання й благання близьких йому людей, які вмовляли не виступати проти Ахілла, але Гектор тоді не зважив на них. Самовпевненість і нерозсудливість, засліплення перемогами приводять його до драматичного фіналу. Особливо жахливим виглядає епізод двобою троянця з ахейським героєм. Не витримавши напруження, Гектор тікає від Ахілла і тричі оббігає навколо стін Трої. Але його доля вже вирішена на Олімпі. Біг перериває підступна Афіна, набравши вигляду його брата Деїфоба, який, мовляв, допоможе йому в бою. Проте з початком сутички богиня зникає, і Гектор, до якого повертається рішучість, починає свій останній бій:

5 — 1-2431

Горе мені! Мабуть, справді до смерті боги мене кличуть!
Я-бо гадав, що герой Деїфоб недалеко від мене,
Він же за мурами, в місті, й мене обманула Афіна!
Ось вже зловісна наблизилась смерть, і нікуди від неї
Не утекти...

... і от доля уже настигає.
Але нехай уже не без борні, не без слави загину,
Діло зробивши велике, щоб знали про нього й потомки!

(«Іл.», XXII, *297—301, 303—305*)

Ще один важливий епізод відкриває у Гекторі нові риси. Під час прощання з Андромахою він постає не тільки як полум'яний патріот, а і як ніжний, турботливий чоловік і батько. Відважний герой раптом перетворюється на звичайну людину, яка мусить розстатися з найдорожчими для неї створіннями. Ця сцена настільки життєва і реально-достовірна, що своєю зворушливою безпосередністю і драматизмом завжди хвилюватиме людей.

Одіссей. Безпосередньою антитезою іншим головним героям гомерівських поем стає «велемудрий», «незламний», «розумний», «хитромудрий», «невпинний в трудах і лукавстві» Одіссей. Самі епітети свідчать, що найголовнішою зброєю цього «мужоборця» є хитрість, поєднана з великим практичним розумом і досвідом. Це дає йому можливість неушкодженим виходити з найскладніших і найнебезпечніших ситуацій. Проте слід зауважити, що сили й бойової майстерності йому не бракує. Після Ахілла і Діомеда він третій за доблестю у війську ахейців. Хитрість, здатність до обману — якості в Одіссея природні, такою є його натура. Часом він починає брехати навіть тоді, коли немає ніякої потреби, заради самої брехні. За розум та інші чесноти його високо цінує Афіна, але вона радить йому позбутися крутійства:

Хитрому ж треба й лукавому бути, щоб в підступах різних
Все ж подолати тебе, хоч би й бог із тобою змагався!
Надто вигадливий ти й хитромудрий, ба навіть не хочеш,
В рідним краю опинившись, оманливих слів і лукавства,
Любих тобі ще із віку дитячого, врешті зректися!

(«Од.», XIII, *291—295*)

Образ Одіссея також надзвичайно складний, тому однозначно, тільки як хитруна, дурисвіта і прагматика, його кваліфікувати не можна. Нерідко він схожий на інших героїв.

І це не випадково. Значною мірою Одіссей був породженням нового періоду, у який вступило общинно-родове суспільство.

Осліплення Поліфема. Ваза

Безперечно, за традицією. Гомер залишив йому певні якості від варварської епохи. Наприклад, Одіссей також надзвичайно жорстокий. Та якщо в інших героїв ця риса характеру пояснюється запалом бою, ненавистю до суперника, загалом — тривалою війною, то Одіссей виявляє жорстокість і в мирних умовах. Досить пригадати розправу з обеззброєними женихами й особливо — страту за його наказом Мелантія і дванадцятьох служниць.

Новий період родового суспільства позначився зародженням торговельних відносин, появою рабовласництва, приватної власності. Відповідні зміни відбулися і в окремій індивідуальності, у якій особливо розвивається ініціатива, прагнення діяти, відігравати дедалі більшу роль у громадському житті. Тонкий спостерігач, Гомер робить носієм усіх цих якостей Одіссея. Розумний і далекоглядний, здатний орієнтуватися у найскладніших обставинах, енергійний і красномовний, практичний у всіх своїх вчинках, він утілює ті нові зміни, що відбувалися в суспільстві. Це дістає свій вираз і в надзвичайній кмітливості й діловитості, фантастичній спритності, що так контрастували з прямолінійними діями і подвигами інших наївних героїв. Він винаходить дерев'яного коня, завдяки якому було спалено Трою (звідси епітет «городоборець»), з дивовижною спритністю пропливає через Скіллу і Харібду, повз підступних і звабливих сирен, обдурює і осліплює Поліфема, детально розробляє план знищення женихів. Розсудливий хазяїн, він ніколи не випустить із рук те, що йому належить. Навіть смуток чи туга не заважають йому пам'ятати про вигоду. Наприклад, прибувши від феаків на Ітаку, він передусім потурбувався про їхні подарунки:

...Гляну тим часом, скарби полічу я свої та побачу,
Чи не забрали феаки чого, кораблем від'їжджавши.
Мовивши так, заходивсь він котли і триноги лічити,
Й вироби всі золоті, і чудові одіння взористі, —
Не бракувало нічого. У тузі по рідному краю
Над узбережжям шумливого моря почав він блукати,
Тяжко сумуючи ...

(«Од.», XIII, *215—221*)

Обачливий розум Одіссея завжди спрямований на досягнення практичної мети. У повсякденному житті, на народних зборах чи військових нарадах він ніколи не забуває про свою вигоду. Мабуть, значною мірою саме вона штовхає його до нових пригод, до пошуків нового й невідомого. Але до практицизму героя домішується і щось інше, що змушує його нехтувати природну обережність, навіть не слухати «віщого серця», яке попереджує про небезпеку. Це — допитливість. Ідучи до кіклопа, «потвори страшної», зовсім не схожої на людину, Одіссей каже:

Товариші мої вірні, лишайтеся тут, а тим часом
Я на своїм кораблі з гребцями своїми поїду
Певно дізнатися, що за мужі в тій країні домують, —
Чи непривітні і дикі там люди, що правди не знають,
Чи доброзичливі серцем, гостинні і богобоязні.

(«Од.», IX, *173—177*)

Сподівання відшукати дивних і невідомих людей, на власні очі побачити те, чого ще не бачив, перетворюють Одіссея на справжнього дослідника — географа, ботаніка, етнографа. Його все цікавить у нових країнах: звичаї, одяг і мораль, невідомі рослини з дивними властивостями у країні лотофагів, соціальний і політичний устрій суспільства на острові кіклопів, їхній побут і харчування, що вражають Одіссея своєю дикістю і примітивністю. Та ж сама спонука штовхає його почути звабливо-смертельні для людини пісні сирен, щоправда, перед цим він просить своїх товаришів прив'язати його міцно до щогли.

Гомер неодноразово нагадує про страждання Одіссея. Справді, його десятирічні мандри після Троянської війни супроводжуються безперервними муками, викликаними тугою за батьківщиною і дружиною. Не випадково з'являється новий епітет — «багатостраждальний». Засмучений він і тим, що йому доводиться багато потерпати від гніву богів, хоч він їх шанує і завжди приносить щедрі жертви. Проте героя переслідує і Посейдон, і Ге-

Телемах і Пенелопа. Ваза. V ст. до н. е.

ліос, і сам Зевс за завдані їм образи. Звідси й саме ім'я Одіссея, що означає «ненависний богам».

Страждання примушують героя проливати багато сліз у різних ситуаціях. Він плаче, коли перебуває у німфи Каліпсо або чаклунки Кірки, коли слухає пісні сліпого Демодока про героїв Троянської війни. Заспокоюється Одіссей лише тоді, коли дістається рідної домівки і його впізнає Пенелопа. Згадаємо ще одну рису. Незважаючи на свої багатства, Одіссей вміє, коли це потрібно, вправно працювати і майструвати. Колись він власноручно збудував і спальню, і подружнє ліжко, використавши для нього пеньок величезної маслини, та ще й «золотом, сріблом оздобив його і слоновою кістю». Одіссей сам дає собі характеристику:

З ласки Гермеса-посла, що людям у різноманітних
Справах і радість, і успіх, і славу дарує велику,
З смертних зі мною ніхто не зрівняється в жодній роботі:
Швидко розкласти вогонь, сухих на те дров нарубати,
Різати й смажити м'ясо, вино розливати по кубках —
Все, що на службі в заможних людина виконує проста.

(«Од.», XV, *319—324*)

Резюмуючи викладене, можна зробити висновок, що образ Одіссея поряд з образом Ахілла — один із найскладніших у гомерівських поемах. Носій головної риси — пристрасно-фанатичної вірності вітчизні і дружині, — він разом з тим має і ряд інших якостей, властивих уже новій епосі — епосі самого Гомера.

Зевс (Посейдон).
Статуя з мису Артемісіон. Бронза.
Бл. 460 р. до н. е.

У пізнішій літературі їх носіями будуть численні персонажі комедій і навіть трагедій різних авторів.

Боги. Ставлення Гомера до богів досить суперечливе і своєрідне. Він їх визнає, сповнює поему епізодами, у яких герої благають богів у молитвах, приносять їм жертви, влаштовують на їхню честь вшанування, вірять у віщування оракулів. Проте сам автор часто не поділяє думок і почуттів своїх персонажів, у його ремарках помітне скептично-іронічне ставлення до богів і оракулів. Наприклад, він уїдливо зауважує, що хоч троянець Еннон і був птаховішуном, але «від загибелі чорної не врятували його птахи», так само як тлумач снів Евріламант не розгадав віщих снів своїх синів — і вони обоє загинули.

Гомерові боги мають ті ж почуття і бажання, що й люди. Але якщо героїв поет оспівує, намагається показати з кращого боку, наділяє різними чеснотами, то боги у цьому відношенні їм значно програють. Вони показані автором жорстокими, несправедливими, злими, вередливими, підступними, брехливими, невдячними тощо. Прикладами подібної їхньої поведінки рясніє поема. От кілька з них: Афіна обдурює Гектора — і через те він гине. Щоб допомогти ахейцям, Гера спокушає Зевса, і він засинає, а вона добивається свого, хоч Зевс заборонив дружині втручатися у людські справи. Загалом вона постійно обманює свого грізного чоловіка. За надмірну цікавість Зевс обіцяє побити Геру і нагадує, як

Артеміда та Актеон. Аттична ваза. V ст. до н. е.

вона вже була покарана. Аполлон обдурює Ахілла: набравши вигляду троянця Агенора, відвертає увагу героя від Трої і рятує її. Афродіта зраджує Гефеста з Аресом. Загибель Патрокла спричинена втручанням Аполлона, який б'є героя в спину, і той на мить навіть знепритомнює, чим і користується Гектор.

Подібно до людей, боги часто сваряться між собою й одного разу справа доходить навіть до бійки. Арес називає Афіну «мухою собачою ... гордою і зухвалою», а та, у свою чергу, обзиває його «лурнем» і вдаряє каменем так, що він падає. Розпалена Гера ображає Афродіту, б'є Артеміду:

> Мовила так, і лівицею в неї обидві схопила
> Руки при кистях, правицею ж, лук Артеміди зрвавши
> З пліч її, била богиню по вухах із сміхом глузливим.
>
> (*«Іл.»*, XXI, *489—491*)

У цій так званій «великій битві богів» цікавою є реакція Зевса, який щиро тішиться, спостерігаючи картину бійки:

> З шумом великим зіткнулись вони, аж земля застогнала
> Й небо велике вгорі загриміло. З висот олімпійських

Зевс їх почув, і радістю серце у ньому заграло
В грудях, коли він побачив, як битись богове зійшлися.

(«Іл.», XXI, *387—390*)

Характерно, що боги ніколи не плачуть (сльози — це доля людей), але постійно і нестримно сміються, і цей сміх часто переходить у регіт (*«гомеричний сміх»*). Сміються вони цілий день під час бенкетів, які дуже полюбляють, глузливо сміються у трагічні для героя моменти, сміються з когось із собі подібних:

Сміхом лунким почали всеблаженні боги реготати,
Дивлячись, як по покоях Гефест метушився культавий.

(«Іл.», I, *599—600*)

Спостерігаючи Афродіту й Ареса, які лежали на ліжку, спіймані сіткою ревнивого Гефеста,

Благоподавні боги зупинились юрбою при вході:
Сміхом лунким почали всеблаженні боги реготатись,
Глянувши, що змайструвать умудрився Гефест хитромудрий.

(«Од.», VIII, *325—327*)

Коли ж Гермес зізнається, що навіть і в цій комічній ситуації він радий був би «із золотою лягти Афродітою», то «безсмертні від реготу знов аж лягали» (VIII, *343*).

Активні, життєрадісні й оптимістичні герої Гомера не дуже бояться богів, їхні несправедливі дії чи вчинки викликають критику смертних людей, незгоду і навіть протидію. Одіссей не бажає проміняти коротке життя і земну дружину на вічне безсмертне блаженство з красунею Каліпсо. Обманутий Аполлоном Ахілл звинувачує бога в тому, що він одібрав у нього славу:

Ти ошукав, дальносяжче, мене, із богів найхитріший,
В даль заманивши від мурів!...

(«Іл.», XXII, *15—16*)

Менелай, звертаючись до Зевса, свого покровителя, прямо говорить, що «ніхто із богів не вредніший за тебе!» («Іл.», III, *365*). Деякі герої просто повстають проти богів, Діомед ранить Афродіту й Ареса.

В олімпійських богах Гомера розкрита вся їхня тисячолітня історія. Попри численні негативні риси, вони певною мірою уже втратили якості, притаманні дикунству і варварству, і наблизились до культури гомерівської епохи, стали зрозумілішими у своїх

учинках. Головним художнім прийомом для зображення олімпійців, загалом усього укладу їхнього життя, їхніх взаємин, Гомер обрав постійну іронію і гумор, які часто переростають у сарказм. Тому майже всі сцени на Олімпі виглядають як бурлескні, коли «висока» тема — діяльність самих богів — розкривається у знижено-пародійному плані. Ці художні засоби поета — іронія, гумор, сарказм, бурлеск — не зменшують загального трагічного напруження поеми. І якщо для пізніше виниклої трагедії «Іліада» та «Одіссея» стали невичерпним сюжетним джерелом, то бурлескні сцени на Олімпі та їхні персонажі чималою мірою визначили характер аттичної комедії й появу в ній комічних персонажів.

Ця специфіка зображення богів у поемах Гомера вже в пізнішій античності викликала критику, оскільки виглядала як нешанобливість до них. Навряд чи це було справедливо. Адже в гомерівську епоху міфологічне уявлення про олімпійців прогресувало. Боги постають в очищеному від архаїчних нашарувань вигляді, їхнє ставлення до людей стає вмотивованішим. Крім того, за гомерівської доби вже почалася криза грецької релігії. Зародження філософської думки посилювало скептичне ставлення до самого поняття божества, а тим більше — до благості й справедливості його задумів.

Можливо також, що Гомер наділив олімпійських богів всіма зазначеними негативними рисами у зв'язку зі своїм ставленням до родової аристократії. Воно було негативним — це можна простежити за тими нищівними оцінками, що їх дають персонажі «Одіссеї» женихам — представникам вищих аристократичних родин Ітаки. Оскільки, за міфами, суспільство самих олімпійців — цієї еліти, вищої знаті серед богів — побудоване за принципом людського, то Гомер на них переніс і негативні якості родової аристократії.

Індивідуалізація характерів. Гомер створив велику галерею несхожих між собою образів головних героїв, кожен з яких має свої неповторні ознаки й риси характеру. Один із них, Одіссей, зауважує, що різні люди мають різні схильності — одні до мирної праці, «що множить добробут родини», другі — до морської справи й «кораблів многовеслих», треті — «до боїв з ворогами» тощо.

Характери головних героїв не повторюються, кожен являє собою яскраво виражену індивідуальність. Навіть численним епізодичним персонажам поет намагається надати певних рис, які роблять їх образ більш рельєфним. Цієї індивідуалізації Гомер досягає, по-перше, показуючи *вчинки героя*, його дії в різних обставинах, коли найяскравіше виявляється його вдача. По-друге,

Зевс та Іріда. Аттична ваза. V ст. до н. е.

він використовує систему *постійних епітетів*, тобто визначень, що закріплюються за даним героєм, божеством та навіть річчю. Функція кожного з постійних епітетів полягає в тому, щоб підкреслити певну рису характеру. Очевидно, деякі з них виникли ще в догомерівську епоху. Окремі герої мають по одному чи по два й більше десятків епітетів. У Ахілла їх 46, у Одіссея — 45 тощо, наприклад:

Ахілл — *прудконогий, короткочасний, богоподібний, могутній, непереборний, богорідний, бездоганний* та ін. Одіссей — *велемудрий, мудрий, хитрий, розумний, багаторозумний, хитромудрий, незламний в біді, богорівний, городоборець, тямущий, досвідчений, витри-*

валий та ін. Гектора Гомер називає в основному *«шоломосяйним»* і *«осяйливим»*. Більше епітетів у Агамемнона, який очолює військо греків: *«владущий»*, *«вождь народів»*, *«широкодержавний»*, *«владар мужів»*, *«поводатар люду»*, *«Атрід»*, *«державець»* тощо.

У поемах багато загальних епітетів, що супроводжують імена всіх інших героїв, підкреслюючи їхні достоїнства. Усі вони *«божественні»*, *«богосвітні»*, *«гучномовні»*, *«відважні»*, *«сміливі»*, *«мідянозбройні»* тощо. Якщо постає група воїнів, то епітет підкреслює специфіку їхнього одягу: ахейці — *«мідноxітонні»*, іоняни — *«довгохітонні»*, афінські юнаки — *«щитоносні»* і т. ін.

Усі боги в поемах також мають свої епітети, найбільше їх у Зевса — *«олімпієць»*, *«громовладний»*, *«хмаровладний»*, *«батько людей і безсмертних»*, *«владар блискавиць»*, *«володар небес і землі»*, *«великий»*, *«егідодержавний»*, *«премогутній»* і т. п. У всіх інших богів підкреслюються певні поодинокі якості. Гера завжди *«волоока»*, *«білораменна»*, Афіна — *«ясноока»*, *«егідодержавна»* (як і у Зевса, її атрибут — егіда, щит), Аполлон — *«срібнолукий»*, *«променистий»*, *«лікійський»*, *«дальносяжний»*, Арес — *«щитопробивний»*, *«мідноз бройний»*, *«людовбивця»*, *«мужовбивця»* тощо.

Майже всі речі викликають у Гомера захоплення своїм виглядом, хоч призначення в них і буває досить прозаїчним. Але вони — витвір людських рук, і для поета постають як свідчення їхньої майстерності, а звідси — як предмети високої естетичної цінності. Тому він називає їх *«священними»*, *«чудовими»*, *«божественними»*, вони ніби випромінюють сяйво. Ткання Пенелопи *«прекрасне»*, кратера Телемаха *«блискуча»*, крісла Лаерта *«обточені добре»*, *«різьблені прегарно»*, кораблі феаків *«добропалубні»*, *«бистрохідні»* тощо. Особливо багато епітетів в «Іліаді» у речей військового побуту, зокрема у списа, яким герої користувалися найчастіше, і кожний з його епітетів визначає якусь особливість цієї зброї: *«мідногострий»*, *«ясеневий»*, *«бистролетний»*, *«блискучий»*, *«міднокутий»*, *«довготінний»* тощо.

Стародавні греки були чудовими мореплавцями і добре знали море. Гомера також захоплювала загадкова морська стихія, її здатність нести на своїй поверхні кораблі, годувати людей. Тому море має численні епітети, поет називав його *«шумливим»*, *«розбурханим»*, *«багатошумним»*, *«хвилястим»*, *«широкодорожнім»*, *«багатим рибою»*, *«безмежно широким»* тощо. Часом епітети передають кольорові відтінки моря залежно від його стану — *«винно-темне»*, *«виноподібне»* (чорне), *«багряне»*, *«сиве»*, *«туманне»*.

Проте в Гомера трапляються й епітети, не пов'язані з характерами героїв або явищами природи. Пенелопа називає женихів

«благородними», хоч у них усяка шляхетність відсутня, небо традиційно навіть удень має епітет *«зоряне»*. Епітети часом не відповідають і стану героя. Ахілл *«прудконогий»* навіть тоді, коли просто розмовляє, а не біжить.

Порівняння. Живучи серед природи, Гомер виявився надзвичайно тонким її спостерігачем. Проте самостійних картин природи в поемах майже немає, винятки становлять описи розбурханого моря, що вражає поета своєю могутністю і величчю, а також окремі ліричні замальовки, що відповідають лагідним і красивим людям, які проживають у певній місцевості. Чарівним здається Гермесу зелений куточок на острові Огігія перед печерою Каліпсо, «з богинь найяснішої» (**«Од.»**, V, *63—73*). Чудово зображено катастрофу плоту Одіссея й одчайдушні спроби героя перебороти хвилі та дістатися берега:

... із шумом страшним величезна
Хвиля згори налетіла на пліт і у вир закрутила.
Сам він далеко під плоту упав і стерно із ослаблих
Випустив рук; у жахливій завії вітрів протилежних
Переламало якраз посередині щоглу високу;
Рею з вітрилом зірвало й далеко закинуло в море.
Сам, захлинаючись, довго тримавсь він, проте, під водою.
Виринуть швидко хвиля велика йому заважала...

(**«Од.»**, V, *313—320*)

Проте подібні картини в поемах є поодинокими. Чим же пояснити, що Гомер ніби обминає тему природи? Можливо, тим, що він сам, дитя природи, не вважав за потрібне розповідати про те, що всі інші бачили навколо себе, ці краєвиди не вимагали якихось додаткових пояснень.

І все ж обидві поеми, особливо «Іліада», сповнені численними картинами природи. Тільки вони з'являються у тих випадках, коли поет намагається посилити чи зробити наочнішою дію або подвиг якогось героя. Тоді в порівнянні виникають знайомі слухачам краєвиди, явища цієї природи, з якими вони дуже добре були обізнані в повсякденному житті. А це відразу ж робило дію героя зрозумілою, наочною та яскравою.

Порівняння у Гомера бувають *прості* й *складні*. У перших він дуже коротко порівнює своїх персонажів з левом, биком, вовком, орлом тощо. Наприклад, троянці кидаються до кораблів, «наче ті леви, що м'ясо сире пожирають».

Егіст Агамемнона «вбив, як вола біля ясел вбивають», а його товаришів «повбивали, мов свиней білоіклих». Жінок поет най-

частіше порівнює з рослинами. Феакійські дівчата сидять, «мов листя тополі стрункої». Поліфем закриває вхід до печери, «мов сагайдак ковпачком покривав він».

Складні, або розгорнуті, порівняння перетворюються у Гомера на справжні маленькі поеми. Вони прикрашають розповідь поета, підкреслюючи якості чи дії людини, особливості тих умов, у яких вона живе. Крім зображення природних явищ, у порівняннях часом показані і сцени людського життя, зокрема, згадується соціальна нерівність (про яку в поемах прямо нічого не говориться). Наприклад, поет розповідає про бідування вдови з малими дітьми, несправедливість суддів тощо.

В «Одіссеї» порівнянь значно менше, ніж в «Іліаді». Тут переважають сцени мирного життя, відсутні картини війни. Праця ремісників, землеробів, риболовів, ковалів, мореплавців, теслярів, поведінка свійських тварин, хижаків, що нападають на них, — ось головні теми цих порівнянь. Із надзвичайною переконливістю у кількох рядках поет зобразив важкий труд плугатаря:

Так, як вечері жадає ратай, що майстерного плуга
На новині цілий день йому тягнуть воли винно-темні,
Й серцем радіє, коли вже на захід схиляється сонце
Й близько вечеря, і вже він іде, ледве тягнучи ноги,
Так же радів Одіссей...

(«Од.», XIII, *31—35*)

Дуже яскраво зображує Гомер процес гартування заліза, порівнюючи з ним шипіння випаленого в Поліфема ока:

Як в коваля, коли він топірець чи велику сокиру
Суне гарячими в воду холодну й сичить те залізо,
Гартом узяте, — стає-бо воно ще міцнішим від того, —
Так від оливного кия і око його засичало...

(«Од.», IX, *391—394*)

Таким чином, в «Одіссеї», що розповідає про мирне життя і побут людей, порівняння відповідають самій темі поеми, доповнюють і підкріплюють її численними картинами тієї ж самої мирної дійсності.

Зовсім інший характер вони мають в «Іліаді». У цій сповненій кривавими сценами боїв і смертей поемі лише кілька порівнянь безпосередньо пов'язані з війною. Скажімо, крик Ахілла порівнюється зі звуком сигнальної труби. Усі інші стосуються мирного

Кузня Гефеста. Барельєф. II ст. до н. е.

побуту людей. Найдивніше, що всі воєнні дії порівнюються з мирними заняттями тих самих ремісників чи селян. Навіть бойове завзяття двох Аяксів (Еантів) порівнюється з працею двох биків, що зорюють землю, а радість Менелая — «з ранковими росами вмитим колоссям». Смерть героя порівнюється зі стрибком риби на сушу під час бурі, вирваною бурею маслиною або зі зрубаним деревом. Одіссей і Діомед переслідують троянця Долона — і поет порівнює їх із двома мисливськими псами, що мчать за зайцем чи ланню. Загалом у Гомера дуже багато порівнянь, пов'язаних із процесом праці:

В жвавому танці на звиклих ногах вони легко кружляли,
Наче той круг у руках гончаревих, коли забажає
Він перевірити тільки, як круг обертатися буде...

(«Іл.», XVIII, *599—601*)

Так, наче шкуру велику з бика, наповнену жиром,
Людям своїм доручає господар як слід розтягнути,
Ті ж, ухопившись за неї і ставши навкруг, на всі боки
Тягнуть її, і з неї вологість виходить із жиром,
Поки від спільних зусиль поволі розтягнеться шкура.
Так же туди і сюди на малому просторі тягнули
Тіло ті й другі ...

(«Іл.», XVII, *389—395*)

Показовим є порівняння Діомеда з гірським потоком. Щоб зробити наочнішим і більш переконливим бойовий порив героя, який прокладе кривавий шлях через ряди троянців, поет порівнює його з розбурханою стихією, лють якої усім слухачам була добре знайома:

Він бушував на рівнині, немов та ріка в водопілля,
Що від зимових набухла дощів і всі греблі зриває.
Стримать не зможуть її ні міцно збудовані греблі,
Ні огорожі навкруг виноградників, рясно розквітлих, —
Раптом нахлине вона, обтяжена зливою Зевса,
Й гине багато у ній прекрасної праці людської.
Так перед сином Тідея троян захитались фаланги...

(«Іл.», V, *87—93*)

Той же Діомед в іншій бойовій сцені після свого поранення порівнюється з грізним левом. Взагалі порівняння з цим хижаком трапляються дуже часто. Ахілла Гомер порівнює з конем, який на змаганнях отримує нагороду, з наїзником, який стрибає з коня на коня, Паріса — з погордливим конем, що, одержавши волю, мчить на пасовисько, тощо.

У порівняннях часом з'являється людина, яка своїми діями пожвавлює їх, надає їм життєвості. Інколи відчувається, що почуття цієї людини близькі й самому поетові, він переживає разом із нею. Разом із батьком Гомер оплакує гірку долю дітей, радіє, коли той обнімає живих синів, коли селяни насолоджуються врожаєм оливок, голодує разом з дроворубами. Він щиро співчуває Гектору в момент його поранення:

Як під ударом Зевсовим, вирваний геть із корінням,
Падає дуб, і навколо розноситься сірки огидний
Запах, і той, хто це зблизька побачить, одразу втрачає
Дух відваги, бо блискавки Зевса для всіх небезпечні, —
Так же і Гектора сила на землю, у порох, упала...

(«Іл.», XIV, *414—418*)

Порівняння виявляють глибоку людяність поета, який співчуває усім беззахисним чи приреченим на смерть — людям чи звірам, усім тим, хто не має звання бога чи героя. На навколишній світ Гомер дивиться очима своїх маленьких персонажів з порівнянь. У його порівняннях відсутні герої, які вирішують долю битв, їх заміняють прості, звичайні трударі на кшталт свинопаса Евмея чи пастуха Філотія.

Хронологічна несумісність. Епічна розповідь Гомера має своєрідну рису — хронологічну несумісність одночасних подій. Різні

події, які відбуваються водночас у різних місцях, зображені Гомером у послідовному порядку.

Оповідь Гомера ніколи не повертається до своєї відправної точки, він знає лише простий, лінійний вимір. Через це зображення паралельних дій у нього й бути не може. Наприклад, у першій пісні «Одіссеї» Афіна у вигляді друга Одіссея Ментора приходить до Телемаха, який з пошаною приймає гостя. У цей час збираються женихи і починають бенкетувати. Після цього Телемах розмовляє з Ментором, у кінці той зникає. Телемах повертається до женихів, починає співати Фемій. Але ж ці нібито послідовні події насправді частково були і паралельними: розмова Телемаха — бенкетування женихів, спів Фемія. У Гомера відсутні «попереджувальні» слова чи вирази, які б готували слухачів сприймати одночасність подій, типу «У той час, як ... в іншому місці ...» чи якісь подібні.

Хронологічна несумісність властива і зображенню боїв. Битва відбувається на великому полі, але поет ще не в змозі охопити її одним поглядом і дати об'ємну картину великого бою. Якщо ж подібне і трапляється, то виглядає надто поверхово:

Щойно на місці однім наступаючі раті зійшлися,
Разом зіткнулися шкіри щитів, і списи, і зусилля
Мідянозброїних мужів. Один об один ударялись
Круглоопуклі щити, аж луною навкруг гуркотіло.
Все тут змішалось — і крики звитяжні, і стогони людські
Тих, що губили і гинули, й кров'ю земля підпливала.

(«Іл.», VIII, *60—65*)

(Як тут не згадати пушкінську «Полтаву» й опис битви зі шведами.) В основному ж битва в Гомера складається з низки двобоїв, про які поет розповідає з послідовною докладністю і в яких прославляє відвагу і військову доблесть ахейців і троянців. Подібний прийом називають ще *оповіддю через перелік*.

Епічний простір. Незвичайною є сама розповідь поета про події. Повільна, неквапліва, вона зачаровує тією наївністю і простотою, з якими Гомер сприймає і передає фантастично-реальний світ героїв і богів. Та звабливість його мистецтва і полягає в тому, що саме ця наївність, ця простота слова Гомерового покоряють і надають можливість відчути справжню насолоду.

Гомер нікуди не поспішає і розповідає про все, що йому підказали міфологія і реальний світ: про земне й олімпійське життя, про шляхетність героїв і не зовсім благородних богів; він примушує цих героїв сперечатися, битися, вершити неймовірні подвиги, виголошувати довгі промови, згадувати цікаві історії... І раптом перериває свою захоплюючу оповідь про них і докладно зу-

Рабиня Евріклея обмиває ноги Одіссею. Ваза

пиняється на описі якоїсь речі — дверей, крісла, келиха, меча, щита, застінки тощо — або явища, торкається зовсім інших тем і, лише вичерпавши їх, знову повертається до попередньої. Ніщо не стримує і не зупиняє цю повільно-урочисту розповідь великого поета. Про все він говорить спокійно, докладно, майже ніколи не висловлюючи свого ставлення до зображуваних подій. Ця невимушеність розповіді Гомера, вільність, з якою він переходить до найрізноманітніших тем, і створює те, що називається *епічним простором*.

Гомер завжди намагається прикрасити свою оповідь численними художніми прийомами: метафорами, порівняннями, повторами, епітетами, докладними описами усього, на чому зупиняється його зір.

Значне місце належить також численним відступам, що уповільнюють розвиток сюжетної лінії. Цей прийом називають *ретардацією*, він загалом властивий епічному твору і становить його відмітну ознаку.

Найтиповішим зразком подібної ретардації є, наприклад, сцена пізнавання годувальницею Евріклеєю Одіссея по шрамові на

коліні. Гомер нічого не говорить спочатку, що трапилось після цього пізнавання, а починає знайомити з самим фактом поранення, тобто заглиблюється в минуле і пригадує нещасливе полювання героя на вепра, це в нього займає 75 рядків («Од.», XIX). Лише після цього він повертається до самого моменту пізнавання. Подібне уповільнення дії відбувається при описах речей, наприклад, щита Ахілла, виготовленого Гефестом (130 рядків — «Іл.», XVIII), лука Одіссея (30 рядків), зворушливої історії свинопаса Евмея (бл. 100 рядків — «Од.», XIV). Зустріч Гектора з Андромахою і сином перетворюється на глибоко драматичну сцену (понад 100 рядків — «Іл.», VI). Подібних прикладів можна навести безліч.

Повільність розповіді Гомера часом різко контрастує з діяннями героїв чи богів. Бойові колісниці шалено мчать на полі бою, герої кидаються уперед і діють блискавично, кораблі летять по морських хвилях, боги миттєво переносяться з Олімпу на землю і навпаки... Гомер же ніколи не прискорює свою розважливу оповідь.

Промови. Греки надзвичайно шанували людей, що володіли ораторським чи поетичним мистецтвом і вважали їх обдарованими самими богами. Так Гомер говорить про Агамемнона, Одіссея, про сліпого співця Демодока.

Гомерові персонажі надзвичайно красномовні, їхні промови часом займають десятки, а то й сотні рядків поем. Вони, як правило, мало схожі одна на одну, в них досить чітко розкривається характер кожного оратора, цим самим вони сприяють його індивідуалізації. Яскравими є промови Ахілла до віщуна Калхаса («Іл.», I), Андромахи до Гектора («Іл.», VI), Пріама до Ахілла («Іл.», XXIV), трьох послів Агамемнона до Ахілла («Іл.», IX). Останні прийшли до Ахілла, щоб передати прохання царя повернутися до війська і вийти в бій, оскільки троянці починають перемагати. Отже, мета в послів одна, але виконують своє завдання вони по-різному. Промова Одіссея рясніє хитрими переконаннями, розумна й обгрунтована, містить і частину промови Агамемнона, ту, де він обіцяє подарунки Ахіллові і повернення Брізеїди з ще сімома дівчатами (80 рядків). Багатослівний старий Фенікс, вихователь Ахілла, вдається до численних відступів, спогадів, слізливо намагається розчулити героя (170 рядків). А грубуватий і прямий Аякс (Еант), який не звик до лукавства і діє прямолінійно, взагалі вважає за непотрібне переконувати Ахілла, оскільки той

> ... Диким шаленством свої гордовиті наповнює груди;
> Надто жорстокий, він приязні друзів своїх не шанує,
> Що на швидких кораблях його нею усі відзначали, —

Серцем безжальний! Навіть і той, в кого брата убили,
Винагороду приймає, так само, як батько за сина!

(«Іл.», IX, *629—633*)

Лише в кінці свого короткого звернення (18 рядків) він нагадує, що вони «послані людом данайським», а Ахілл посварився з ахейцями.

Кожна промова — це недосконалий, але типовий для того часу зразок ораторського мистецтва, адже тоді ще не було риторики, тобто науки красномовства з її законами, правилами та обмеженнями. Відчувається, що Гомер милується промовцями, їхнім умінням красиво висловлювати свої думки, використовувати чаклунську силу «крилатого слова». Дещо наївні за своєю будовою, твердженнями й висновками, промови посідають важливе місце в тексті поем. Вони завжди урочисті, достатньо переконливі й грунтовні, інші герої слухають їх з великою увагою і ніколи не переривають. Більше того, промови переконують героїв, впливають на їхню активність, вчать і примушують діяти. Достатньо було Агамемнону, Гектору, Діомеду, Ахіллу закликати своїх товаришів до сміливості, як у всіх воїнів відразу ж відновлювалися відвага і мужність і вони кидалися в бій:

Гектор, як тільки побачив, що з поля подавсь Агамемнон,
Голосом дужим гукати почав до троян і лікійців:
«Трої сини і лікійці, й дарданські бійці рукопашні!
Будьте мужами, о друзі, відвагу згадайте завзяту!
Воїн хоробрий пішов, мені ж славу готує велику
Зевс велемудрий. Ви ж коней женіть своїх однокопитих
Проти могутніх данаїв, щоб славу ще більшу здобути!»
Мовлячи так, він у кожному силу збудив і завзяття.

(«Іл.», XI, *284—291*)

У поемах Гомера промови виголошуються у найрізноманітніших ситуаціях і людьми, і богами. Навіть починаючи двобій, герой інколи звертається до суперника із загрозливою промовою:

...Еант тоді, син Теламона,
Став перед Гектором близько й, йому похваляючись, мовив:
«Гекторе, нині, коли ми один проти одного вийшли,
Знатимеш ясно, чи є між данаїв ще інші герої,
Окрім Ахілла, мужів переборця із лев'ячим серцем.
Біля своїх крутобоких човнів мореплавних лежить він,
На Агамемнона гнівом палаючи, пастиря люду.
Є ще між нами такі, що здатні з тобою зустрітись,

Навіть багато ще є. Починай же борню і змагання!»
В відповідь Гектор великий сказав йому...

(«Іл.», VII, *224—233*)

Отже, промови в Гомера відіграють велику роль. Допомагаючи індивідуалізації образу, вони пожвавлюють розповідь поета, позбавляють його необхідності самому давати оцінку героям чи подіям, сприяють посиленню враження об'єктивності.

Докладність викладу. Невимушена розповідь Гомера має ще одну цікаву особливість: про все він говорить надзвичайно детально. Явища, дії людей, речі військового чи домашнього вжитку незмінно привертають увагу поета. Жоден персонаж чи предмет не залишається поза полем його зору, про кожного він обов'язково щось скаже — більше, менше, але скаже. Безліч героїв з'являється в «Іліаді» для того, щоб тут же загинути. Про кожного Гомер подає короткі відомості. Наприклад, у двобої зустрічаються два суперники. Гомер назве ім'я одного з них (другий уже відомий), ім'я батька, місцевість, звідки він прийшов чи де народився:

... Еант убив Сімоесія, парость
Антеміона квітучу; в долину з батьками своїми
З Іди зійшовши колись, щоб отари провідать овечі,
На берегах Сімоентових мати його породила,
Тим-то й назвали його Сімоесієм. Але віддячить
За піклування батькам своїм любим не встиг він: коротким
Вік його став перед списом великого духом Еанта.
Першим він вийшов вперед, і спис йому в груди улучив,
В правий сосок: і, пройнявши плече йому, вийшло іззаду
Мідяне вістря, й на землю упав він у порох, неначе
Той осокір...

(«Іл.», IX, *473—483*)

З цієї драматичної сцени двобою можна дізнатися не тільки про ім'я батька Сімоесія, місце його народження, але й про хід поєдинку та причини смерті героя. У цьому і полягала мета поета — через докладність опису зробити сцену *наочною*. Адже його слухали, а не читали. Традиція епічної творчості греків вимагала, щоб слухачі могли «наочно» уявляти все, про що співав аед. Гомер майстерно добивається такої наочності. Досконалість його описів дає змогу в деталях уявити весь процес дії, зовнішній вигляд якогось предмета.

Речам у поемах Гомера належить особливе місце, вони завжди викликають у поета захоплення. Він наділяє їх епітетами, підкреслюючи їхню красу, довершеність і вишуканість форми, хоч насправді не всі з-поміж них були такими вже сяючими і прекрас-

ними. Чим пояснюється шанобливе ставлення Гомера до речей? Можливо, відповідь слід шукати у слабкому на той час економічному розвиткові самого суспільства, коли людині доводилося все робити самій своїми руками. Не було тоді ще магазинів, де можна було б придбати речі, необхідні для вжитку. Тому Одіссей самотужки ставить стіни опочивальні, робить ліжко, конструює великий пліт, щоб залишити острів Огігію. Гомер був свідком такої щоденної праці людей — своїх родичів, друзів, знайомих, а може й сам брав у ній участь. Для нього як художника перетворення грудки глини у витончену амфору, якогось шматка деревини в корисну річ або витвір мистецтва ставало маленьким чудом. Для Гомера ці речі були доказом могутності людського розуму, безмежних можливостей умілих рук людини. Показовим є коротенький, але переконливий опис келиха Нестора:

Келих чудовий дала їм, то Нестор привіз його з дому,
Золотом весь поцвяхований, мав на собі він чотири
Вушка, й при кожнім мов зерна клювали по двійко голубок,
З золота кутих; глибокі два дна було в келисі тому,
Кожен його по столі ледь-ледь пересунути міг би,
Повен вина, та легко старий піднімав його Нестор.

(«Іл.», XI, *632—637*)

З великою докладністю змальовує поет зброю, одяг воїнів, жіноче вбрання і туалети Кірки, Гери, Пенелопи, згадуваний уже щит Ахілла, зовнішній вигляд та інтер'єр палаців Менелая та Алкіноя, Одіссея (хоч в останнього будівля виявилася досить скромною). Навіть двір раба Евмея з побудованими ним свинарниками поет характеризує як «гарний, великий і просторий».

Трагічне і комічне. Характерною ознакою гомерівських поем є наявність у них яскраво виражених моментів трагічного і комічного. Трагічним для людей стає втручання богів у їхні справи. Боги в поемах з'являються не як миротворці чи посередники в мирних переговорах між двома ворожими таборами, а щоб підбурити їх ще завзятіше знищувати один одного. З допомогою божества один якийсь герой убиває величезну кількість своїх суперників, і божество цим тішиться.

Глибоко трагічним конфліктом постає самий міф про Троянську війну, внаслідок якої гине могутня Троя. І хоч Гомер не показує подій попереднього десятиліття, а також падіння самого міста, драматичного для багатьох переможців повернення з-під Трої, але трагедію багатьох народів, які втратили в цій нещадній війні величезну кількість своїх синів, утілено в «Іліаді» з надзви-

Золотий келих з Мікенського скарбу. XIV—XIII ст. до н. е. («Келих Нестора»?)

чайною силою. Не випадково ще вчені античної Греції оцінювали поему як трагедію. Трагічна доля чекає і на багатьох воїнів — ахейців і троянців, серед них є по-справжньому трагічні образи. Передусім це стосується Ахілла, якому вже від народження була рокована рання смерть у разі, якщо він стане героєм. Він знає, що помре у якийсь момент Троянської війни, і це створює навколо нього ореол трагічності. Вона посилюється зображенням його переживань після втрати Брізеїди й Патрокла.

Трагічними постають образи Гектора й Андромахи, які передчувають свою страшну долю. Андромаха оплакує близьку загибель чоловіка і маленького сина. Гектор страждає від того, що в майбутньому не зможе допомагати своїй дружині, на яку чекають рабство і незавидна доля наложниці:

> День той настане колись, і Троя священна загине...
>
> Але не так за троян бере мене жаль і турбота...
>
> Скільки за тебе, хтось із мідянозбройних ахеїв
> Сльозами умивану десь поведе й дня свободи позбавить.
> Будеш для іншої в Аргосі дальньому ткати на кроснах,
> Будеш їй воду носить з Мессеїди або з Гіпереї
> Проти бажання — могутня примусить тебе неминучість.
>
> (*«Іл.»*, VI, *448, 450, 454—458*)

Незважаючи на всі свої огидні риси, відсутність симпатій до них з боку слухачів, трагічна доля бенкетуючих женихів не може не викликати співчуття. Наче тварини перед загибеллю, вони інтуїтивно відчувають прихід чогось жахливого і невблаганного, що має обрушитися на них:

... В женихів же Афіна Паллада
Сміх розбудила нестримний і всі їм думки помішала.
Реготом, мовби чужі, зайшлись у них шелепи дужі.
Їли сире вони м'ясо криваве, рясними сльозами
Повнились очі, — серця-бо їх передчували ридання.

(«Од.», XX, *345—349*)

Та якщо женихи лише непевно відчували смерть, їх прямо попереджає про неї провісник Теоклімен. Його слова через мить стануть кривавою правдою:

О жалюгідні! Яке це вас лихо спостигло? Обличчя,
Голови ваші й коліна — вам темрява ночі окрила!
Стогоном все запалало, всі лиця спливають сльозами!
Кров'ю забризкано мури й під стелю сволоки гарні!
Сіни вже привидів повні, й подвір'я наповнене ними,
В пітьму Ереба вони поспішають. Сонце у небі
Зникло раптово — імла лиховісна його огорнула.

(«Од.», XX, *351—357*)

Проте в епосі трагічне завжди межує з комічним, рис комізму в поемах також чимало. Насамперед це стосується кола богів, завжди зображуваного Гомером з відтінком прихованої або відкритої іронії. Гумористичними виглядають сцени ревнощів Гери, загрози Зевса здійняти на неї «руки нездоланні», їхнє примирення на подружньому ліжку, зізнання Афіни Одіссеєві у її схильності до хитрощів:

...Я між богами безсмертними славлюсь
Розумом гострим і хитрістю влачі...

(«Од.», XIII, *298—299*)

Одверто бурлескною виглядає «велика війна між богами», а по суті звичайна бійка, або сцена викриття Гефестом любовного побачення Афродіти й Ареса.

Зрозуміло, що в «Іліаді», поемі героїчній, комічних епізодів у людському суспільстві значно менше. Наприклад, коли «язикатого без міри» Терсіта Одіссей б'є своїм берлом «по плечах його і по спині», усі воїни сміються. Доволі натуралістичною постає комічна сцена падіння Еанта в багно під час змагань з Одіссеєм, що викликало регіт у присутніх. Часом комізм у Гомера межує з гротеском — згадаймо епізод перебування Одіссея у кіклопа Поліфема або зображення бійки цього ж героя з ненажерливим бродягою-боягузом Іром.

Отже, трагічне в поемах «Іліада» та «Одіссея» тісно переплітається з іншими естетичними категоріями — гумором, іронією, сатирою, створюючи неповторний гомерівський художній стиль. До того ж комічні сцени не знижують загального ставлення епічного поета до тієї дійсності, яку він зображує. Характерно, що трагедії людей, їхні горе і страждання, що сповнюють поеми, не вгамовують активність, постійну терплячість і непереборний оптимізм цих людей. «Багатостраждальний» Одіссей (а йому справді довелося багато страждати!) завжди залишається бадьорим, рішучим, упевненим у собі і ніколи не втрачає віри в життя, навіть у найважчі моменти своїх блукань.

Повтори й типові місця. В обох поемах Гомера налічується понад 9250 повторів (повторень) або типових місць (тобто розширених повторів). Вироблені до Гомера традицією пісенної народної творчості, вони визначають неодноразово повторюване, але те ж саме явище природи, якийсь перебіг подій чи дію самої людини. Так, схід сонця поет передає одним постійним рядком — «Щойно з досвітньої мли заясніла Еос розоперста». Герої в нього часто промовляють «крізь огорожу зубів». Уражений списом чи мечем воїн «тяжко гримнув об землю, і пітьма йому очі покрила». Чимось невдоволений герой відповідає, «глянувши спідлоба». Початок бенкету: «Руки до поданих страв одразу ж усі простягнули».

Подібними короткими *формулами* Гомер уводить у свою оповідь репліку чи промову героя, що допомагає слухачеві відрізнити мову автора від прямої мови персонажа: «так він промовив», «так він сказав», «скрикнув тоді», «із словом звернувся», «мовивши так», «так він благав», «голосно крикнув», «крикнув з обуренням», «так відповів», «розмову почав», «він запитав» тощо. Усі ці формули-повтори попереджають як про початок, так і про закінчення прямої мови героя і продовження мови поета:

Так, ледве дишачи, вимовив Гектор шоломосяйний:
«Хто ти, з богів найдобріша...»
Відповідаючи, мовив йому Аполлон дальносяжний...

(«Іл.», XV, *346—347, 353*)

Поширені повтори, або *типові місця*, дають змогу слухачам відпочити. Були спроби тлумачити їх як ознаку примітивізму Гомера, але це не так. Аеди, які увібрали в себе народну мудрість і стали її виразниками, не могли не помітити, що, співаючи про все нові й нові події чи подвиги, вони врешті втомлювали слуха-

Фетіда й Гефест. Чаша. V ст. до н. е.

чів, хоч якими б уважними ті були. Практичний досвід підказав співцям необхідність повторення кількох уже знайомих слухачам рядків про певні події, аби тимчасово відвернути активну увагу людей, які їх уже чули. Так, у різних піснях «Іліади» герої починають готуватися до бою. Роблять це Менелай, Агамемнон, Одіссей, Патрокл, Гектор, Ахілл та ін. Процес підготовки Гомер передає одними й тими самими словами, заміняючи лише ім'я героя:

Спершу наклав наголінники гарні собі на голінки,
Срібною пряжкою кожен до місця як слід прикріпивши.
Потім і лати міцні прудконогого внука Еака,
Зорями квітчані рясно, на груди свої надягнув він
І через плечі срібнопвяхований меч перевісив,
Кутий із міді, та щит величезний узяв і незламний.
А на могутнє чоло шолом він добрий насунув
З кінським хвостом, що над гребенем страшно вгорі розвівався.
Взяв ще два списи міцні, що немов приросли до долоні.

(«Іл.», XVI, *131—139*)

Подібні ж типові місця подибуємо в описах спорядження корабля, бойової колісниці, численних бенкетів на землі чи Олімпі тощо.

Зародження наукової фантастики? Майже в усіх книгах чи дослідженнях про Гомера відсутні згадки про епізоди, що не можуть не викликати здивування нашого сучасника. Усі вчені обминали їх, вважаючи звичайним казковим елементом, як-от Скілла, Харібда чи якісь інші фантастичні створіння.

Йдеться, зокрема, про сцену відвідання богинею Фетідою, матір'ю Ахілла, оселі бога-коваля Гефеста. Фетіда прийшла до нього просити виготовити для її сина нове бойове спорядження,

оскільки попереднє після загибелі Патрокла потрапило до рук Гектора. Почувши про прихід шановної гості, Гефест квапливо облишає роботу:

Біля ковальського міха, спітнілий увесь, метушився
Він, поспішаючи двадцять триніжників мідних скінчити,
Щоб біля стін поставить в спорядженій добре кімнаті.
Ще й золоте колішатко до кожної ніжки пристроїв,
Щоб на зібрання безсмертних самі вони легко в'їжджали
І поверталися потім у дім, що очі вбирає.

(«Іл.», XVIII, *372—377*)

Із майстерні Гефестові допомагають вийти і дійти до зручного крісла у вітальні такі ж незвичайні, як і триніжники, витвори:

...Поруч із ним поспішали,
Наче дівчата живі, дві служниці, із золота куті.
Мали і розум у грудях вони, і мову, і силу,
І від безсмертних богів усякої праці навчались.

(«Іл.», XVIII, *417—420*)

І, нарешті, після бесіди з Фетідою Гефест повертається до своєї кузні, щоб продовжити перервану роботу. Перед цим він дає команду міхам почати працювати, але дотримуватися різного режиму:

Зразу ж міхи скерував на вогонь і звелів працювати.
Всі вони разом — аж двадцять було їх — задихали в горна.
Різноманітним диханням, щоб сильно вогонь роздувало,
Й допомагали то швидше кувати, а то повільніше.
Як того волив Гефест, щоб виконать працю найкраще.

(«Іл.», XVIII, *469—473*)

В іншому випадку щось подібне вже трапляється у міфі: за наказом Зевса Гефест зліпив жінку Пандору, в яку потім боги вдихнули життя. У поемі Гомера «золоті служниці» не живі створіння, хоч і виконують цілком людську роботу. За сучасними поняттями це досконалі роботи-автомати, що мають і штучний розум, і фізичну силу, і мовний апарат. Про інші роботи-машини — самопересувні триніжники і міхи-автомати із заданим режимом праці — у міфах нічого не згадується.

Або ще один дивний приклад. В «Одіссеї» також розповідається про «розумні» машини. Це кораблі феаків, що не потребують втручання з боку людей і пливуть туди, куди їх спрямовує людська думка. Так може діяти лише найсучасніша досконала

комп'ютерна система. Алкіной тільки просить героя назвати своє ім'я і назву рідної землі, куди чудовий корабель його доставить:

Землю свою ти назви, і місто, й народ, щоб свідомо
Шлях спрямувати могли кораблі, які плинуть з тобою.
На феакійських-бо суднах у нас не буває стерничих,
Навіть немає стерна, як на інших то суднах буває, —
Наміри й мислі людей вони-бо й самі розуміють,
Знають усякого люду міста і поля плодоносні,
Швидше від інших усіх безодню морську пропливають,
Млою й туманом густим оповиті. І не бояться
Шкоди якої зазнати чи й зовсім загинути в морі.

(«Од.», VIII, *555—563*)

Звідки ж ідея подібної автоматичної робототехніки могла з'явитись у Гомера? Мабуть, про це ніколи не дізнатися. Проте самий факт постановки такої проблеми, що буде вирішена лише в далекому для Гомера майбутньому, просто вражає. І дає право зробити висновок, що елементи літературного жанру наукової фантастики з'явилися не в нові часи, а в ранній античності. Це був ще один здобуток талановитого грецького народу.

Поеми Гомера як історичне джерело. «Іліада» та «Одіссея» побудовані на міфі про Троянську війну, але самий міф має історичну основу. Троя, що знаходилася на малоазійському узбережжі біля входу в протоку Геллеспонт (сучасні Дарданелли), існувала вже з III тисячоліття до н. е. Її неодноразово руйнували і спалювали. У кінці XIII ст. до н. е. ахейські племена знову захопили і зруйнували місто. Відомості саме про цю війну і зберегла народна пам'ять, але вже в міфологізованій формі. Тому історичні події та особи тісно переплітаються з міфологічними уявленнями і сюжетами стародавніх греків. На їх основі виникають численні варіанти опису подій Троянської війни, один з яких врешті був закріплений гомерівськими поемами.

Розповідаючи про події цієї війни, Гомер не міг відтворити історичні обставини і реалії тих часів. Писемності ще не було, отже не існувало і якихось документів, що зафіксували б минулі події. Тому за браком даних поет оповідає не про минувшину XIII ст. до н. е., а про свій час, свою епоху. Подібне хронологічне зміщення дає йому можливість із надзвичайною докладністю і правдивістю розкрити всю суперечливість і складність подій та змін, що відбувалися в родовому суспільстві. А разом узяті поеми являють собою справжню грандіозну «енциклопедію давнини», з якої можна дізнатися не тільки про рівень матеріальної культури

гомерівського суспільства, але й про його соціальне й духовне життя. Пізніші археологічні розкопки повністю підтвердили цілковиту правдивість Гомера. Адже як справжній художник-реаліст він намагався якнайточніше відобразити свою дійсність. І якщо уважно прочитати поеми, вони розкриють дуже багато цікавих і різних відомостей про його час.

Зокрема, крито-мікенська культура, що досягла свого вищого технічного рівня у середині II тисячоліття до н. е., дістала відображення у творах Гомера. Він згадує «стоградний» і «плодоносний Крит», буйні набіги критян-мореходців на інші країни, критського володаря Міноса, «златобагаті» Мікени. Ряд речей крито-мікенської культури, зокрема пряжка і шолом Одіссея із зубами вепра, величезні щити Гектора й Еанта, згадуваний уже келих Нестора описані поетом з дивовижною точністю.

Аналіз тексту поем показує, що з'явилися вони в період інтенсивної кризи первіснородового суспільства. Риси родового устрою виразно вимальовуються на прикладі родини троянського царя Пріама, який мешкає разом зі своїми п'ятдесятьма синами в спільному палаці. Дуже часто Гомер згадує племена, роди і фратрії (тобто родові об'єднання), навіть війська шикуються за цим принципом. Так, старий Нестор радить цареві:

По племенах і родах поділи, Агамемноне, воїв,
Родові рід, а племені плем'я нехай помагає.
Тільки-но зробиш ти так, і тобі покоряться ахеї.

(«Іл.», VII, *362—364*)

Але гомерівські часи — це нова сторінка історії родового суспільства, у ньому вже з'являється приватна власність, зростає особиста ініціатива окремої людини. Вже розпочався процес відчуження общинних земель у приватну власність окремих землеробів:

Так наче двоє мужів, зустрівшись на нивах суміжних,
З мірою кожен в руці, про межу сперечаються спільну,
Про щонайменший окраєць, щоб поля однаково мати...

(«Іл.», XII, *421—423*)

Розклад родового суспільства виявляється і в тому, що в ньому вже формуються соціальні стани. Зокрема, Гомер часто говорить про родову аристократію, про її багатства і постійну похвальбу ними, безперервні бенкетування і нехтування господарськими справами.

Родова община майже не торгувала, бо торгівля перебувала тоді в зародковому стані. Але вже з'явилося рабовласництво, продаж рабів. Свою сумну історію розповідає свинопас Евмей, якого купив батько Одіссея Лаерт. У свою чергу, сам Евмей без дозволу господарів придбав для послуг хлопчика-раба. Одіссей розповідає, як один фінікієць ледве не продав його в рабство, тощо.

І все ж, як свідчить Гомер, однією з основних форм обміну товарами були численні й великі подарунки, які робилися господарями гостям і гостями — господарям. Ці дари були первісною вигідною і примітивною формою торгівлі. Так, Менелай наділяє подарунками Телемаха, цар Алкіной — Одіссея, Агамемнон для замирення з Ахіллом надсилає величезні дари і повертає Брізеїду тощо. Часом обмін уже нагадує торгівлю, як-от коли вино обмінюють на різні товари і навіть на рабів. В одному з епізодів Гомер розповідає про прибуття фінікійського корабля, купці якого цілий рік продавали свої товари, купували грецькі й звозили їх на своє судно:

Двом Атрея синам, Агамемнону та Менелаю,
Тисячу мірок вина послав Ясоніл у дарунок.
Там же черпали вино собі довговолосі ахеї,
Хто обмінявши на мідь, а хто за блискуче залізо,
Хто за шкуру волячу, а хто і за цілу корову,
Хто за невільника навіть...

(«Іл.», VII, *470—475*)

З початком торговельних відносин розвивається і ремесло, що досягає досить високого рівня. Гончарі, теслярі, ковалі, ткачі, майстри з обробки золота й срібла, лікарі, співці, провісники з'являються у багатьох піснях обох поем. А з ними — переселенці, наймити, жебраки на кшталт Іра, з якого знущаються женихи. Неодноразово Гомер показує безправність цього нижчого стану населення, і його симпатії на боці злидарів, а не знаті.

Однією з характерних ознак розкладу родового устрою стала поява в ньому рабства. Згідно з докладними описами Гомера, рабство за його часів перебувало ще в зародковій стадії і мало патріархальний характер. Здебільшого рабами були пастухи і домашні слуги, окремі серед них користувалися привілеями. Годувальниця Одіссея Евріклея власне стає членом родини, управителькою і дає поради Пенелопі. Свинопас-раб Евмей навіть господарює самостійно, за відсутності Одіссея будує дім, нові приміщення для свиней, огороджує подвір'я і поводить себе вільним господарем. Він стає другом і наставником героя, і той

сприймає поведінку Евмея як щось цілком зрозуміле і нормальне. Тобто рабство перебуває на тому шаблі розвитку, коли господар ще бачить у рабові людину, може сісти з ним обідати за один стіл, разом із ним виконувати якусь важку фізичну працю. Значно пізніше, вже з установленням рабовласництва, стануться зміни у його психіці: раб перетвориться лише на «знаряддя праці, що розмовляє», йому випадуть на долю найважчі роботи (у срібних копальнях греків працювали виключно раби) і повне безправ'я. Щоправда, і в часи Гомера рабовласник міг суворо розправлятися зі своїми рабами — достатньо пригадати нелюдську розправу Одіссея зі слугою Мелантієм і дванадцятьма служницями, що стали коханками женихів, зрадивши родину свого господаря. З такою ж жорстокістю Ахілл убиває усіх безневинних, захоплених ним у полон родичів Андромахи. Проте різкого розмежування між працею раба і господаря не було. Всі працювали, і ніхто не соромився фізичної праці. Навіть Одіссеїв батько, старенький Лаерт, живучи в «добре збудованому домі» з прибудовами, «де спочивають челядники, їжу їдять і ночують», постійно працював у своєму саду, «пильнував його, трудячись в ньому старанно» (**«Од.»**, XXIV, *207*). Цікаво, що Гомер уже розумів як позитивні, так і негативні сторони рабства. Рабство було для нього своєрідним мірилом багатства, не випадково Одіссей, змінений Афіною на жебрака, відповідає Антіноу:

> В мене й челядників* досить було, і усього багато,
> З чим у нас добре живеться і за що нас звуть багачами.
>
> (**«Од.»**, XVII, *422—423*)

Але поет вважає працю рабів малопродуктивною. Що найдивніше, цю думку висловлює раб Евмей:

> 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.
>
> (**«Од.»**, XVII, *320—324*)

З поем Гомера можна також дізнатися, що влада *басилевса*, тобто родового вождя, була вже обмежена: він не міг приймати самостійних рішень. Коли в таборі ахейців почалася моровиця, Ахілл скликає військову раду вождів (*буле*), яка примушує Агамемнона віддати Хрізеїду батькові. Народні збори общини (*агора*), тобто весь народ, у період розквіту родового суспільства були найвищою владою. У гомерівські часи їх значення різко знижу-

* У даному перекладі «челядник» означає раб.

ється, але й тоді царі розуміли силу народу, завжди намагалися заручитися його підтримкою і, як правило, не виступали проти його волі. В «Іліаді» є відомий епізод з Терситом, який закликав воїнів посідати на кораблі й залишити Трою. Але цю думку декласованого аристократа, який не розумів вимог народу, ніхто не підтримав, і він став після ударів Одіссея для всіх посміховищем.

Отже, обидві поеми розгортають досить широку панораму гомерівського суспільства. Виходячи зі свідчень Гомера, можна зробити висновок, що воно було ще докласовим, а люди проживали в родоплемінних об'єднаннях, очолюваних родовою аристократією. Змальовані умови життя людей, зміни в структурі самого суспільства дають підстави стверджувати, що зображувана поетом епоха становила межу двох формацій — віджилої общинно-родової і рабовласницької, що тільки народжувалася. Звідси — переплетення архаїчних явищ і елементів, рис глибокої старовини, що сягає навіть крито-мікенських часів, з сучасністю самого поета і всім тим, що вже почало в ній з'являтись. Розповідаючи про прадавні події, Гомер намагається дати їх відбиток у вчинках і характерах героїв (сльози Ахілла, пропозиція Алкіноя Одіссею стати його зятем), поєднати з численними міфологічними мотивами. І поряд з цим — ознаки наступу нової доби з її прагматизмом, зростанням значущості окремої індивідуальності, зародженням торговельних відносин тощо. Символом, характерним виразником цих тенденцій стає Одіссей з його новим баченням світу, практицизмом і кмітливістю, вмінням досягати жаданої мети і пристосовуватися до нових обставин.

❁ ❁ ❁

Мистецтво Гомера складне і незвичайне, як життя, яке він зображує. Він височить в античній літературі подібно до величної гірської вершини. І для того, щоб вичерпно пізнати її — ту рослинність, що вкриває її, тваринний світ, що населяє її, сховані у її надрах мінерали й викопні поклади, — цю вершину слід ретельно вивчати. Гомер вклав у свої поеми величезну ерудицію, енциклопедичні знання про свою епоху, глибокі й цінні спостереження, врешті весь колосальний талант художника. Тому, уважно читаючи його творіння, в них можна відкривати дедалі нові й нові дані, факти, свідчення та деталі, що складають величезну панораму гомерівської доби. А вплив Гомера на розвиток дальшої грецької літератури переоцінити взагалі неможливо.

Першою відчула на собі вплив гомерівських поем грецька трагедія, що запозичила в них зачин дії. Адже кожна трагедія розпочинається з якогось гостродраматичного моменту міфологічного сюжету, який негайно вводить читача в центр подій. У «Прометеї прикутому» Есхіла це покарання бога-титана, в «Антігоні» Софокла — розповідь Антігони про смерть двох братів і суворий закон Креонта, в «Медеї» Евріпіда — розмова між годувальницею і вихователем дітей Медеї про зраду Ясона тощо. Усі ці події чи діалоги відразу визначають граничне напруження і швидкий розвиток подальших драматичних подій.

Трагічний ореол навколо персонажа (в трагедії) часом створюється тими ж засобами, що і в гомерівських поемах. Наприклад, трагічність образу Ахілла посилює його знання про свою неминучу загибель у Троянській війні, драматизм образу Едіпа — наперед визначена страшна доля і марні зусилля втекти від неї. Прийом «пізнавання», чудово розроблений Гомером в «Одіссеї», пізніше стане улюбленим як для трагічних, так і для комедійних авторів.

Особливий вплив гомерівські поеми справили на римську літературу. Багато елементів з них використали у своїх епічних поемах Енній та Невій. Надзвичайно виразно це виявилося у творчості найвизначнішого римського поета Вергілія. Найбільша його поема «Енеїда» цілком спирається на твори Гомера і в дечому навіть копіює їх і повторює. Вергілій, який хотів стати «римським Гомером», запозичує для своєї поеми композицію «Іліади» та «Одіссеї» (перші шість пісень повторюють події «Одіссеї», шість наступних — «Іліади»), відповідно будує систему образів героїв, використовує майже всі художні засоби Гомера. Навіть у нові часи Гомера (інколи через більш відомого Вергілія) намагалися наслідувати багато поетів різних країн (Т. Тассо, П. Ронсар, Вольтер, Гете, Ф. Шіллер, М. Херасков, В. Тредьяковський та ін.).

У період античності епізоди гомерівського епосу та їхні герої були широко відображені в мистецтві грецьких і римських художників і скульпторів. Вазовий розпис здебільшого втілював гомерівські сюжети. У пізніші часи художники охоче використовували найдраматичніші епізоди поем для своїх полотен, зверталися до них і композитори.

Окремі гомерівські образи і мотиви втілилися у творчості українських письменників П. Куліша, І. Франко, М. Рильського, І. Білика, І. Немировича та ін.

Перший український переклад «Іліади» був здійснений наприкінці XIX ст. і належав С. Руданському, «Одіссеї» — П. Нішинському. Окремі пісні перекладали П. Куліш, Леся Українка, І. Франко, В. Самійленко, А. Білецький. Кращий повний переклад обох поем належить відомому перекладачеві Борисові Тену.

ДИДАКТИЧНИЙ ЕПОС

ГЕСІОД

(кінець VIII — початок VII ст. до н. е.)

Життя і творчість. Після Гомера першим поетом, історичне буття якого не викликає жодних сумнівів, був Гесіод. Його історична поява спричинилася самим часом, точніше, дальшим розкладом общинно-родового суспільства, який засвідчив уже Гомер у своїх поемах. Дедалі поглиблювався конфлікт між аристократією і селянством. У самій общині почався соціальний поділ, розшарування землеробів, що привело до появи середнього і біднішого селянства. Нові соціальні групи вже не задовольнялися традиційними темами щойно народженої літератури. Розвиток сільського господарства змінював психологію селянства, вже міцно зв'язаного з клаптиком власної землі, якої раніше в нього не було. Тепер цьому селянинові потрібні були твори, які б розповідали не про війни і подвиги міфологічних героїв, значною мірою вже йому чужих, а про мирний побут і працю, твори, які б практично йому допомагали у важкій повсякденній роботі.

Виразником нових духовних запитів землеробів і став Гесіод, засновник *дидактичного* епосу (від давньогрецького слова «дидактос» — настановчий, повчальний).

Час життя Гесіода визначити неможливо за браком точних відомостей. Але найімовірніше він жив наприкінці VIII і на початку VII ст. до н. е., хоч дехто з учених і припускає, що Гесіод міг бути молодшим сучасником Гомера. Як розповідає сам поет у своїх творах, батько його був мореплавцем, але через деякий час мусив відмовитися від цієї небезпечної професії, придбав шматок землі в малопридатній для сільськогосподарської праці Беотії

Деметра — богиня родючості й землеробства. Статуя. IV ст. до н. е.

(одна з центральних областей Греції з головним містом Фіви), збудував хатину. З дитинства Гесіод допомагав батькові хазяйнувати, випасав його невеличку отару овець біля гори Гелікон. За міфами, на ній проживали покровительки мистецтва — прекрасні Музи. Цікаво, що свій поетичний талант Гесіод пов'язує з цими богинями:

Пісень прекрасних своїх научили вони Гесіода
У ті часи, як овець під священним він пас Геліконом...
З буйнозеленого лавра і посох чудовий зробили,
Дали мені, божественних пісень надихнули в дарунок,
Щоб я оспівував в піснях тих те, що було і що буде.
Плем'я блаженних богів величати мені наказали...

(Тут і далі переклад Н. Пашенко. **«Теогонія»**, *22—23, 30—34*)

Після смерті батька Гесіод з молодшим братом Персом поділили його спадщину. Гесіод продовжував господарювати і нажив певного достатку. Інакше сталося з Персом. Він виявився людиною легковажною і швидко розтринькав усе, що дісталося у спадок. До того ж ще й підкупив нечесних суддів і відібрав у брата значну частину його батьківщини. Цей учинок дуже образив Гесіода. Коли ж Перс і відібране пустив на вітер, а потім звернув-

Сцени оранки. Ваза. Кінець IV ст. до н. е.

ся за допомогою до Гесіода, той вирішив допомогти братові, але не матеріально, а ... у вигляді моральних повчань. Для цього він і створив свою дидактичну поему **«Роботи й дні»**.

Мабуть, перед цим поет склав велику поему **«Теогонія»** («Походження богів»), від якої збереглася лише початкова частина (трохи більше тисячі рядків). Прославивши за традицією спочатку Муз («Музи навчили мене незрівнянні заспівувать гімни»), Гесіод розповідає, як з безодні Хаосу постають Гея (Земля), підземне царство Тартар, сила любові (Ерот). Від Геї народжується Уран (Небо), Ереб (Пітьма) і Ніч, а від Ночі — Ефір і День. Від союзу Урана і Геї з'являються титани, яких очолює могутній Крон, батько Зевса. Далі Гесіод розповідає про народження інших богів, боротьбу Зевса з Кроном, якого Зевс скидає з трону в Тартар і стає володарем землі й небес, війну з титанами тощо. Ін-

коли поет обмежується простим переліком імен богів, що народжувалися, але часом створює цікаві й складніші в художньому плані картини — такі як покарання Кроном свого батька Урана, врятування Реєю сина Зевса, боротьба Зевса з титанами, з потворним велетом-драконом Тіфоном, подвійний обман Зевса хитрим Прометеєм.

На жаль, основна частина «Теогонії», що давала повний родовід богів і героїв, до наших днів не дійшла. А вона була б цінним свідченням про ранню систему міфологічних уявлень греків, бо пізніші перекази або згадки про ці міфи зазнали значних змін чи переробок.

«Роботи й дні». Поема дає можливість чітко уявити особистість самого поета. Він постає простою, мудрою і працьовитою людиною, яка, глибоко шануючи роботу землероба, сама звикла до суворих умов життя, важкої фізичної праці, хоч часто вона дає жалюгідні результати. Свій твір Гесіод адресував Персу, якого хоче залучити до корисної праці, і з цією метою дає низку настанов. По суті ж поема являє собою зведення правил народної мудрості, які має виконувати середній беотійський селянин. Тобто поет звертається (і водночас сам виступає як виразник його інтересів) до такого землероба, у якого вже є ділянка землі, хата з добром, пара волів. Але він ще не такий багатий, щоб придбати одного-двох рабів, у нього навіть немає наймитів, яких, радить Гесіод, слід залучати до робіт лише у короткий період жнив, щоб зібрати врожай швидко і без усяких втрат. Отже, головним знаряддям праці цього селянина стають його власні руки та руки його домочадців.

Поет не приховує труднощів, пов'язаних із сільськогосподарськими роботами, часом він взагалі досить песимістично оцінює все життя селянина. Попри пануючу в суспільстві несправедливість, невідповідність витрачених зусиль плодам роботи, поет усе ж єдиний вихід із скрути бачить у важкій і часом невдячній, але чесній праці, яку все одно поважає, любить і цінує, а працелюбність уважає чи не найголовнішою доброчесністю людини. І хоч Гесіод інколи і скаржиться на різні життєві труднощі, але дістає внутрішню насолоду, переборюючи їх і отримуючи практичні реальні результати, — адже вони досягнуті завдяки його працьовитості й розсудливості.

Поему «Роботи й дні» можна умовно розбити на чотири частини. У першій (*1—212*) Гесіод після звернення до брата розповідає йому кілька притч і одну байку, мораль яких — у світі панують несправедливість, неправда, і людські справи на землі безперервно погіршуються.

Це історія двох сестер Еріл, одна з яких сварить людей, вносить в життя суспільства жахливі війни, «злу ворожнечу», а друга, навпаки, допомагає селянам у їхній мирній праці, корисній практичній діяльності і навіть намагається підштовхнути до мирного змагання:

Здатна вона і ледачого навіть примусить до праці:
Бачить ледащо, як поруч сусіда його багатіє,
Й сам почина поспішати з сівбою, посадкою, краще
Щоб було в хаті. Змагання вони починають і кожний
Прагне багатства. Корисна оця лиш Еріда для смертних.

(*20—24*)

Друга історія — це легенда про зловісну й хитру Пандору, жінку, створену й оживлену богами і послану Зевсом на землю як покарання людям за вчинений Прометеєм злочин — викрадення з неба вогню і передання його смертним. Прийшовши до домівки Епіметея, Прометеєвого брата, Пандора стала його дружиною. Через деякий час, незважаючи на заборону Зевса, відкрила подаровану ним скриньку, звідки вилетіли всі нещастя, лиха і хвороті й обрушилися на рід людський. Налякана жінка миттю зачинила кришку, але в скриньці залишилася одна надія. Досить песимістично звучить думка Гесіода з цього приводу:

Напасті інші без ліку крутом поміж нами блукають,
Повно-бо їх на землі, та й на морі великому повно.
Слабості всякі між люди і вдень, і вночі без зазову
З власної волі приходять, приносячи смертним нещастя...

(Тут і далі переклад В. Свідзинського. *100—103*)

Третя оповідана Гесіодом легенда торкається проблеми зміни людських поколінь. Він першим в античності поставив це питання і, відбиваючи позицію ранніх грецьких філософів, прийшов до невтішних висновків: людське суспільство деградує і в майбутньому його чекає регрес, поступова втрата всіх людських цінностей, і передусім моральних. Поет уважає, що спочатку існувало найпрекрасніше золоте покоління людей, подібних до богів, якому земля постачала вдосталь все необхідне для життя, кілька разів на рік давала врожаї, її не потрібно було обробляти, люди проживали в мирі й злагоді. Проте вже срібне покоління було іншим, не схожим на золоте. Надто погордливе, воно навіть відмовлялося від своїх богів. Йому на зміну прийшло грізне покоління людей-воїнів, закутих у бронзу, вони розпочали криваві війни. На

короткий час поліпшилося життя у вік героїв, людей-напівбогів, але він виявився надто короткочасним, бо «люта війна і страшні бойовища звели їх із світу». Поет має на увазі як Троянську, так і Фіванську війни за спадщину царя Едіпа, у них і загинули могутні герої Греції. Гесіод особливо бідкається, що йому доводиться жити серед людей найжахливішого — залізного покоління:

Нашо ж судилося жити мені серед п'ятого роду?
Чом я раніш не помер або чом не родився пізніше?
Нині-бо плем'я існує залізне. Ні вдень, ні вночі вже
Не перепочити йому від труда, позбутися смутку.
Долі не має. Турботи тяжкі від богів йому дані...
...нема односердя між батьком і сином.
Гостю немилий господар, товаришу давній товариш,
Навіть не дружні брати між собою, як перше бувало.
Хутко безчестити стануть ці люди батьків стародавніх...

(*174—178, 182—185*)

Останні рядки, якими закінчується перелік поколінь, також сповнені смутку і невіри в щасливе майбутнє:

...Стид віддалився і честь, і самі лиш останутся біди
Смертним рожденцям землі, і не буде на муки поради.

(*200—201*)

Переспіви легенди Гесіода про п'ять поколінь можна знайти у творах римських письменників — Овідія, Вергілія, Горація, Ювенала.

Першу частину поеми завершує байка «Про солов'я і яструба». Яструб несе нещасного співця лісів, уп'явши в нього свої пазурі, і той пищить від болю. А яструб йому говорить, що він значно сильніший і, отже, доля пташки залежить від бажання хижака:

Я й пообідати можу тобою й пустити на волю.

(Тут і далі переклад Н. Пащенко. *209*)

Алегорія цієї байки досить прозора. Гесіод говорить про сучасні йому відносини між людьми, коли родові аристократи були ще всевладні й бідніші люди перебували в цілковитій залежності від них. Можливо, й сам Гесіод відчув на собі «справедливість царів», але його песимістичний висновок звучить як протест проти існуючого порядку (до речі, ці слова з гордістю промовляє яструб):

Розуму в того нема, хто хотів би змагатися з сильним;
Він перемоги не матиме, горе й ганьбу лиш заробить.

(*210—211*)

Проте песимізм Гесіода виявляється не таким уже безнадійним. Він сам протиставляє йому досить тверде переконання, що всі лиха і нещастя можна подолати працею і незмінною вірою в правду і богів. Вони врешті принесуть людям полегшення.

Друга частина поеми, яку можна назвати «Поради» (*213—380*), прославляє правду, без якої люди не можуть жити. Інша справа, що в буденному житті вона дуже часто порушується «царями-дарояцями», але поет нагадує, що безсмертні боги пильно стежать за їхніми діями, «Зевсове око все бачить і всякую річ примічає». Ідея справедливості стає у Гесіода вищим етично-моральним принципом.

Вже в першій частині Гесіод неодноразово звертається до Перса, закликаючи його прислухатися до правди і до корисних порад: «Я ж тобі, Персе, лиш чистую правду сказати бажаю». Ця друга частина також рясніє окремими порадами і зверненнями до брата:

Персе, ти гордошів бійся і слухайся голосу правди!

(*213*)

Гесіод повчає, що люди і держави можуть бути щасливими там, де розквітає правда, яку незмінно дає Зевс:

Персе, візьми до душі й якнайкраще розваж моє слово:
Слухайся голосу правди та думки не май про насильство,
Цей-бо закон для людей встановив олімпієць Кроніон...

А чоловікові правду він дав, найкоштовніше благо.
Хто, усвідомивши правду, її привселюдно шанує,
Щастя тому дає Зевс, що далеко сягає очима.
Як же хто, свідчачи, каже неправду й клянеться брехливо,
Той справедливість порушив, самого себе загубивши.
Після такого й нащадки лишаться у світі нікчемні,
Хто присягає правдиво, у того й нащадки величні.

(Тут і далі переклад В. Свідзинського. *274—276, 279—285*)

Гесіод засуджує насильство, несправедливість, зло, прославляючи доброчесність людини, її уміння слухати поради. Особливо він вихваляє схильність і прагнення людей до роботи, яка відганяє голод. Лише праця може допомогти придбати багатства.

Поет із презирством ставиться до ледарів і нероб, протиставляючи їм працьовитого труляря:

Голод-бо завжди товариш тому, хто не хоче робити.
Люди й безсмертні однако ненавидять тих, хто в неробстві
Вік проживає, подібно до трутнів, позбавлених жала,
Що, не працюючи, бджіл працьовитих з'їдають роботу.
Хай тобі приязно буде добром невеликим рядити,
Щоб своєчасно стодоли твої виповнялися хлібом.
Все нам робота дає — і великі отари й багатство...

Жодна робота не чинить ганьби, лиш неробство ганебне.

(*302—308, 311*)

Наведені рядки являють справжній гімн людській праці, для поета всяка робота почесна, і зневажати її не можна.

Гесіод радить Персові уникати поширених пороків: ніколи не зазіхати на чуже багатство, не знущатися зі слабких і немічних, з пошаною ставитися до старих батьків і взагалі шанувати старість, допомагати нещасним сиротам, ніколи не забувати приносити жертви богам.

Решта рядків цієї частини — короткі афористичні думки, не пов'язані між собою сентенції (можливо, деякі з них здавна вже були прислів'ями), а всі разом — прояв глибокої народної мудрості. Усі вони спираються на життєвий досвід багатьох поколінь землеробів. Інакше кажучи, Гесіод створює для селянина досить компактний моральний кодекс поведінки в житті, якого той має дотримуватися в умовах страшного «залізного віку». У всіх цих практичних і моральних порадах якоюсь мірою віддзеркалюється і внутрішній світ самого поета, звичайного беотійського селянина, тільки значно мудрішого за інших, з його практицизмом, недовірливістю, хитрістю, жадобою до збагачення, з його мораллю і забобонами тощо. Поміркованість такого селянина видно з його ставлення до сусідів. А з ними він будь-що хоче налагодити хороші взаємини.

«Справжня холера — поганий сусід, а хороший — то щастя» (*346*), — наголошує Гесіод, і це зрозуміло: від взаємин із сусідами багато в чому залежить добробут землероба.

Поет сам пояснює: не вистачить борошна до нового врожаю, то в кого позичити його? Ясна справа, що в сусіда. Але якщо береш мірку, то з нового врожаю віддавай мірку, та ще й з горою (своєрідні проценти!) — наступного разу сусід знову позичить з охотою. Або якщо селянин з приводу якоїсь урочистої дати влаш-

Оранка. Аттична ваза

товує бенкет, то він не повинен забути про сусіда й має обов'язково його запросити.

Практицизм Гесіода виявляється і в тому, що він радить, будуючи взаємовідносини з людьми, дотримуватись єдино можливого принципу — «ти — мені, я — тобі». Він пропонує давати лише тому, хто тобі дає. Є в нього і ряд серйозних застережень, що виникли, мабуть, як результат негідних дій Перса.

Передусім попереджає, що багатство слід здобувати чесним шляхом, працею, насильство користі не принесе і рано чи пізно, але буде покаране. Крім того, особливо він застерігає від захоплення легковажними жінками, які становлять для чоловіка велику загрозу і можуть легко зруйнувати його добробут:

Бійся жінок-шелихвісток, облудних промов їх не слухай.
Ум тобі жінка задурить і разом стодоли обчистить.
Злодію вірить нічному те ж саме, що й жінці повірить!

(Переклад Н. Пащенко. *373—375*)

Тема основної, третьої, частини поеми (*382—764*) охоплюється першою половиною її назви — «Роботи». Йдеться про ті роботи, що їх повинен виконати селянин протягом чотирьох сезонів року. Гесіод не обіцяє Персові легкої праці й великих успіхів, навпаки, попереджає про важкі умови сільськогосподарських робіт. Але це єдиний засіб «з голодом більше не знатись», єдина можливість досягти добробуту. Говорячи про роботи, Гесіод має на увазі виключно сільський труд, навіть не згадуючи про працю ремісі-

Збирання винограду та виготовлення вина.
Аттична ваза. VI ст. до н. е.

ників численних професій, яких у Греції на той час уже було багато.

Огляд робіт позбавлений послідовності. Починає Гесіод свою оповідь про них з весни, коли всюди розпочинається оранка земель. Давши побіжно кілька настанов про необхідність добре працювати, він переходить до робіт осінньої пори, радячи, зокрема, «коли сиплеться листя з дерев», виготовляти з них необхідні в господарстві речі — ступи, скріпи для плуга, а потім знову повертається до весняних турбот і розповідає про годування «волів криворогих», яких придбали завчасно, про оранку землі без усякого перепочинку, сівбу з обов'язковим загортанням зерна землею й тут же додає, що всі ці роботи мають бути заздалегідь визначені і виконані вчасно. Тобто в поета виникає ідея завчасного планування,

... Бо добрий порядок для смертних
Найкорисніший за все, а найгірше за все — безголов'я.

(Переклад В. Свідзинського. *471—472*)

Отже, щоб виростити хороший урожай, уже з весни про це слід потурбуватися і готувати його запланованими роботами. А коли хліба визріли, то їх слід швидко скосити, висушити та обмолотити на току, висипати в підготовану посудину, сховати та ще й завести собаку — охоронця від «сплячої вдень людини». Радить він, коли слід обрізати й обкопувати виноградні лози, як готувати виноградні грона для давлення, якого віку треба купувати биків, коли брати бездітних наймита і служницю тощо.

Поради Гесіода мають найрізноманітніший характер. Трапляється, що він сам визнає свою некомпетентність у якомусь питанні і ... все-таки радить. Він попереджає, що плавав у морі лише один раз, з узбережжя міста Авліда до острова Евбея (відстань між ними зовсім невелика — кілька кілометрів) на співочі змагання, звідки повернувся переможцем — з «вухатим триніжком». Гесіод не фахівець «у справах морських», і все ж низку порад щодо часу відплиття корабля, його підготовки і спорядження, місця, де можна зерно вигідно продати, він докладно подає. І неодноразово попереджає про небезпеку морських плавань, що не зупиняє людей, охоплених жадобою наживи:

Та в безрозсудстві своїм сміливішає люд нерозумний:
Зараз багатство для смертних самою душею їх стало.

(Переклад Н. Пашенко. *685—686*)

Даючи вказівки, Гесіод виходить із прикмет природи, яку чудово знає.

Практичність поета виявляється і в останніх рядках цієї частини, що містять житейсько-повчальні та моральні настанови і часом торкаються інтимного життя людини. Так, Гесіода хвилюють проблеми, пов'язані зі створенням юнаком нової родини, з вибором дружини, одруженням. Він підходить до цього дуже серйозно, вважаючи, що чоловік повинен спочатку придбати ділянку землі, збудувати житло і лише тоді вводити до нього молоду дружину:

Зрілим станеш коли, то веди в будинок дружину,
До тридцятьох як років небагато тобі залишилось
Чи недалеко за них перейшло — саме час цей для шлюбу;

... Діву в дружини бери, щоб її ти навчив поведінки;
Ту вибирай переважно, до тебе живе щонайближче...

(Переклад В. Свідзинського. *695—697, 699—700*)

Коли Гесіод радить брати дівчину, яка «живе щонайближче», то виходить із того, що, взявши її здалеку, юнак не знатиме вдачі дівчини. А якщо вона живе поблизу, тобто є дочкою сусіда, то юнак з дитячих років грався з нею та іншими дітьми й тому все про неї йому відомо. Піклується поет і про майбутнє молодої родини — в ній має бути лише один син — спадкоємець землі. Якщо ж буде два (як у батька Гесіода), то братам доведеться землю ділити навпіл, а на вдвоє меншій ділянці сім'ю вже важко прогодувати.

Як і попередня, третя частина також містить ряд повчально-афористичних сентенцій, декотрі з яких є, мабуть, народними прислів'ями:

Кару накликать блаженних безсмертних завжди стережися. (706)
Небалакучий язик для людей — то найкраще багатство. (719)
Дій лише так: утікай від страшного людей поговору. (760)
Слави відлюдника чи хлібосола ти оберігайся. (715)
Справи роби своєчасно та й міру в усім зберігай. (694)
Бійся вважатись товаришем злим, ненависником добрих. (716)
Міру в словах збережеш — і всякому будеш приємним. (720)
Гірше про себе почуєш, коли поноситимеш інших. (721)

(Переклад Н. Пашенко)

У заключній, четвертій, частині поеми (*765—828*) розгортається тема, пов'язана з другою половиною назви — «Дні». Посилаючись на судження народу, Гесіод перелічує дні, щасливі й не щасливі для початку тієї чи іншої роботи. Визначені завдяки спостереженням багатьох поколінь, ці дні в стародавні часи були єдино відомим своєрідним календарем для землеробства, який зумовлював порядок сільських робіт.

Гесіод називає «священні» дні — «перед першим числом і четвертим», сьомий день («народивсь Аполлон ліроносний»), а також восьмий і дев'ятий. Та особливо «чудові для людських звершень» одинадцятий і дванадцятий дні. Але тринадцятого дня не можна починати сівбу, хоч він придатний для саджання городніх рослин тощо.

Безперечно, на переліку хороших і поганих днів відбився вплив забобонів, що виникли у значно давніші й примітивніші періоди існування грецького суспільства. Проте цілком відкидати всі спостереження поета в жодному разі не можна. Адже це означало б заперечити народну мудрість. Народ, що забуває її, неодмінно тяжко розплачується за свою легковажність. У часи життя Гесіода і в пізніші періоди існування Еллади поема «Роботи й дні» була надзвичайно популярною, конкуруючи з епосом Гомера, в усі часи її вивчали у школах. Правдивість житейських істин, сконцентрованих у ній, її проста і зрозуміла кожному селянинові мова зробили поему його вірним порадником, у якому він знаходив не тільки напівзабуті істини, відповідь на те, як, що і коли робити, але й моральну підтримку в житті.

Гесіод використовує розмір епічних поем — гекзаметр, але його мова відрізняється від гомерівської. Тут немає тих яскравих зображальних засобів, якими користувався Гомер. Суто ділові

Збирання олив. Амфора. VI ст. до н. е.

поради і настанови Гесіода вимагали лаконізму, стислих форм, простоти й чіткості у викладенні думки, адже йшлося про буденне життя, працю і мораль звичайного селянина. У поемі «Роботи й дні» вже немає могутніх міфологічних героїв, величних богів Олімпу, не вирішувалася доля окремих героїв, племен і народів, відповідно немає і пафосу героїки, високого стилю, особливих художніх прийомів. Гесіод обома ногами стоїть на землі, пише про землю і тих, хто її обробляє.

Гесіод, мешканець села, виявив себе тонким знавцем та уважним спостерігачем природи. Увесь його твір — свідчення глибокого розуміння поетом природних явищ, його прагнення поставити їх на службу людям. Особливо виділяється в поемі епізод наступу зими (у 3-й частині), де талант Гесіода-художника розкривається повною мірою. У Гомера подібних розгорнутих картин природи немає. Наочною, зримою постає оповідь поета, коли він зображує льодове дихання північного вітру Борея, від якого все живе намагається укритися в затишні місця, а людина поспішає до теплого житла і, як радить Гесіод, їй потрібно

Плащ натягати м'який, а під нього хітон довгополий,
Добре підбитий густим пітканням по звичайній основі.

(Тут і далі переклад В. Свідзинського. *537—538*)

Навіть звірі не можуть сховатися від жорстокого подиху Борея:

... стогону повен весь ліс незліченний,
Скулені звірі, хвости підібравши під себе, трясуться,
Навіть такі, що їх хутро шитить. Бо їх протинає
Холодом вітер жалкий, хоч які волохаті їм груди.
Навіть крізь шкуру вола він проходить: нема йому стриму.
Кіз довгошерстих проймає! І тільки овечим отарам
Сила Борея не шкодить, бо дуже густа на них вовна...

Всі лісові населенці — рогаті й безрогі — однако,
Зуба не зводячи з зубом, ховаються в темрявих пущах
Та по глибоких байраках — одна їм турбота на думі:
Десь у горі земляній або в скельній печері безпечний
Захисток мати...

(511—517, 529—533)

З болем і співчуттям ставиться поет до цього страшного випробування холодом і нагадує, скільки лиха може принести Борей у найтяжчий місяць зими (йдеться про січень) і звірям, і людям. Проте, стверджує Гесіод, Борей може бути і корисним, бо приносить «туман хлібодайний».

З ім'ям Гесіода пов'язаний ще ряд творів: «Щит Геракла» (збереглося близько 480 рядків), «Каталог жінок» і «Великі праці» (дійшли нечисленні фрагменти), але вже в античності виникли сумніви щодо авторства Гесіода. Це питання залишається невирішеним донині.

КЛАСИЧНА ЛІТЕРАТУРА ГРЕЦІЇ

ПІСЛЯ-ГОМЕРІВСЬКИЙ ПЕРІОД

(період становлення рабовласницьких держав, VII—VI ст. до н. е.)

Період VII—VI ст. до н. е. позначився докорінними змінами в економічному й соціально-політичному житті Еллади. То був період бурхливого розвитку продуктивних сил суспільства, коли прогресували майже всі галузі виробництва. Швидко поширюються по всій території нова техніка лиття металів, їх гаряча обробка і гартування, паяння заліза. Починається інтенсивна розробка в самій Греції рудних родовищ золота, срібла, міді, заліза, олова та інших металів, що раніше завозилися з Азії та Африки. Вдосконалюються процес виробництва тканин, кераміки, техніка обробки каменю, з'являється валяльне ремесло.

Але чи не найбільше значення мала поява з початку VII ст. до н. е. грошових відносин, що незабаром проникають у всі сфери господарського життя й особливо сприяють швидкому поширенню торгівлі. А це викликало необхідність у дальшому зростанні мо-

реплавства і розвиткові морської справи. Насамперед ішлося про вдосконалення самих кораблів, будівництво перших морських причалів, збільшення навігаційного періоду плавання (відтоді елліни почали плавати не два літні місяці, а 7—8 місяців на рік).

Вже з кінця VIII ст. до н. е. в Елладі починається процес об'єднання дрібних розкиданих поселень у великі самостійні міста-держави, які називалися *полісами*. Найбільшими полісами на території самої Греції були Афіни, Коринф, Мегари, Фіви, Аргос, на узбережжі Малої Азії — Мілет, Ефес, Смірна, Фокея, на островах — Егіна, Халкіда, Еретрія тощо. Поступово ці міста стають центрами економічного, політичного і культурного життя усієї області, як, наприклад, Афіни стали центром Аттики.

Античний поліс був своєрідним колективом, общиною рабовласників. Всюди, де концентрувалися маси рабів, виникав і поліс, а точніше, він з'являвся там, де патріархальне рабство переходило в рабовласницьку систему, де необхідно було утримувати маси рабів у покорі. Найбільш відома історія Афінського поліса.

Його населення поділялося на вільних громадян і тих, що не мали політичних прав. Вільними громадянами в Афінах вважалися ті, в кого і батько, і мати були афінськими громадянами, лише тоді вони користувалися усіма політичними і громадянськими правами. У свою чергу, в категорію «вільних» входили аристократи (або *евпатриди*) і народ (*демос*) — селяни, ремісники та частина торгівців. Крім них, у полісі проживали численні ремісники і торгівці з інших полісів, «іноземці» (їх називали *метеками*). Всі вони особисто були вільними, але політичними правами не користувалися і мали лише досить обмежені громадянські права. У полісі проживала і значна маса рабів, які, зрозуміло, ніяких прав не мали, їх розглядали як живі речі, що розмовляють. У VII—VI ст. до н. е. у зв'язку зі зростаючими темпами економічного прогресу рабовласництво розвивається надзвичайно швидко. Давно вже минула пора патріархального рабовласництва, коли господар міг сісти за один стіл з рабом чи сприймав його, як у родині Одіссея, навіть членом своєї сім'ї. Відтепер рабовласник відчував огиду до тих фізичних робіт, що їх виконував раб, а його самого вже не вважав за людину.

У тісному зв'язку з виникненням полісів почалася інтенсивна *колонізація* греками Середземного і Чорного морів. Очевидно, до цього спричинилися кілька факторів, а саме: розвиток торгівлі; перенаселення Греції; нестача родючих земель, сконцентрованих у руках евпатридів; жорстока боротьба збіднілого населення колишньої общини з земельною аристократією, що часом виливалася у криваві конфлікти і навіть повстання.

Говорячи про грецьку колонізацію, слід розрізняти тодішній зміст цього поняття з його сучасним змістом. Заснована якимось полісом мет-

Раби-рудокопи. Ваза. VI ст. до н. е.

рополії колонія також швидко ставала полісом, незалежною державою і часто поривала економічні зв'язки з тим містом, з якого виїхали колоністи. Тобто колонія-поліс загалом наслідувала традиції античних полісів, пов'язаних між собою нетривкими і часто випадковими, короткочасними союзами. Як і поліси метрополії, поліси-колонії тяжіли до економічної й політичної незалежності (*автаркії*).

Вже на початку VII ст. до н. е. (і навіть ще у VIII ст. до н. е.) майже всі торговельні поліси Греції, крім Афін, мали свої «заморські» колонії. Елліни засновують колонії-міста Сіракузи, Катану і Леонтіну на о. Сицилія; Сібарис, Кротон, Куми, Тарент — на півдні Італії. Найвіддаленіші колонії на півдні були на о. Корсика і на узбережжі Франції — Массілія (суч. Марсель). На півночі в Мармуровому морі (грецька назва — Пропонтіда) з'являються поліси Кізик, Візантій, на південному узбережжі Чорного моря (Понту Евксінського) — Гераклея, Синопа, Трапезунт, на Кавказькому узбережжі — Фасіс, Діоскуріада, на Східному — Аполлонія, Томи, Істрія, на північному — Ольвія, у Криму (Таврії) — Херсонес, Феодосія, Пантікапей (Керч) та багато інших.

Швидкому розвиткові економіки сприяв наступ нових соціальних сил, породжених рабовласницькими виробничими відносинами. Вони, як прогресивніші порівняно з первіснородовим устроєм, створювали значно більші можливості для розвитку технічних засобів у різних галузях грецької економіки. А зміни в технології виробництва не могли не позначитися на всій політичній структурі суспільного устрою, спричинивши повну його перебудову. На цей час общинно-родове суспільство давно вже перебувало в стані глибокої кризи. Відійшла в минуле стара родова монархія, що довгий час зберігала форму військової демократії, її місце заступила родова аристократія (евпатриди), яка перетворила родові установи на знаряддя свого панування. В результаті майнового поділу серед членів общини, появи приватної власності на землю і засоби виробництва в самій общині відбувається соціальне розшарування. Переважну більшість усіх общинних багатств захоплюють знатні евпатриди, які починають жорстоко експлуатувати підлеглу їм бідноту. Не маючи змоги самостійно обробляти величезні земельні наділи, знатні родини віддава-

ли їх в оренду сільським трудівникам, які сплачували за це п'ятьма шостими свого врожаю. І часто найбідніша частина цих орендарів перетворювалася за несплачені вчасно борги на рабів.

Про тяжке становище сільського демосу свідчив у своїй праці «Афінська політія» Арістотель: «Річ у тім, що взагалі державний устрій Афін був олігархічним, до того ж бідні були поневолені багатіями — вони самі, їхні дружини і діти. Називалися вони пелатами і шестидольниками, оскільки за таку платню обробляли поля багатіїв. Уся ж земля була власністю небагатьох. І якщо вони (тобто селяни) не віддавали платню, то потрапляли до кабали і самі, і їхні діти. Позики також проводилися під заставу особистості».

Короткозора політика родової аристократії, збільшення кількості рабів, поява значної й сильної групи ремісників і торгівців, які вимагали для себе політичних прав, наближали соціальні вибухи. Серед самих евпатридів починається розкол, виникає «лівий» табір, що складається з фінансово-земельної знаті, яка підтримувала нові форми господарювання і не була заінтересована у збереженні старих, віджилих відносин. У тих полісах, де становище селянства, цілком залежного від знатних родин, ставало нестерпним, а нові торговельно-виробничі відносини штучно гальмувалися шаленим опором евпатридів, спалахували революційні повстання. Оскільки всі грецькі поліси розвивалися нерівномірно, то й ці революції відбувалися в різні часи, до того ж кожна мала свої особливості.

Історичний зміст їх полягав у знищенні влади і всіх організацій родової знаті, зокрема поділу на родові філи, боргової кабали, заборони розпоряджатися майном, права володіння величезними ділянками землі тощо. Основною силою у боротьбі з евпатридами ставало безземельне, пригнічене і, власне, перетворене на рабів селянство. Очолювали рух, як правило, заможні представники демосу з-поміж ремісників чи торгівців, проте в багатьох випадках вождем ставав евпатрид.

Подібних вождів, які захоплювали верховну владу, незалежно від того, у чиїх інтересах вони її використовували, називали *тиранами*. Отже, це слово тоді ще не мало того різко негативного, антидемократичного відтінку, якого набрало за нових часів. Здебільшого тирани були справжніми народними вождями, які через певний час приводили державу до *демократії*. Найяскравіший приклад (до того ж найкраще вивчений) — встановлення демократії в Афінах. Цей процес розтягнувся майже на сто років. Демократія в Афінах врешті перемогла не в результаті революційного перевороту, а досить мирним шляхом — завдяки реформам мудрого поета Солона, діяльності першого афінського тирана Пісістрата (який правив у місті з 560 по 527 р., хоч за цей час — 17 років — тричі був у вигнанні) і реформам Клісфена, що завдали останнього удару аристократам і всьому родовому устрою. Подібні події розвивалися в Коринфі: бо-

ротьба демосу з родовою знаттю закінчилася встановленням тиранії Кіпсела, а потім його сина Періандра, але пізніше владу захоплюють олігархи, яких урешті змінює демократія.

В інших полісах гостра боротьба між демосом і евпатридами часом набирала характеру довгої кривавої громадянської війни. Так було в Мегарах, Аргосі, на о. Лесбос. У Сікіоні боротьба за владу йшла з перемінним успіхом, скинута аристократія збирала сили і, в свою чергу, знищувала тиранію, але врешті поступилася місцем демократії. Те ж саме відбувалося в полісах, розташованих на малоазійському узбережжі, в острівній Греції та навіть у далеких колоніях.

Проте спільна особливість революційних рухів цього періоду полягала у виникненні тиранії, через які пройшли всі поліси Греції. Вони були прогресивним явищем в історії країни, оскільки найчастіше становили своєрідну форму демократичних диктатур, які згодом переростали в демократії.

У результаті революцій чи соціальних переворотів у Греції встановлювалися в основному дві форми рабовласницької держави: демократії й *олігархії*, коли владу захоплювала вузька група багатих осіб — торгівців, купців-фінансистів і навіть нова генерація евпатридів. Встановлювались у Греції й поодинокі рабовласницькі *монархії*, що виникали як наслідок узурпації влади тиранами з допомогою військової сили. Найсильнішою монархією була Спарта, постійний суперник Афінського поліса, хоч її виникнення вирізнялося своєрідністю і несхожістю на державотворчі процеси в інших полісах.

Отже, революційні рухи VII—VI ст. до н. е. завершилися цілковитою поразкою і ліквідацією родового устрою та створенням рабовласницького суспільства, а з ним — і рабовласницьких держав. Проте ці події не привели до об'єднання країни, і в кінці VI ст. до н. е. вона залишалася роздрібненою, а в західній її частині ще існували відсталі аграрні області з досить помітними ознаками старих родових відносин.

ЕПОС

КІКЛІЧНІ ПОЕМИ

Процес епічної творчості тривав і після Гомера. «Іліада» та «Одіссея» стали зразком для пізніших поетів. Але якщо Гомерові поеми розповідали про один якийсь короткий епізод Троянської війни — відповідно про «гнів Ахілла» і «повернення Одіссея» — то *гомериди*, продовжуючи традиції свого вчителя, на-

Калліопа — муза епічної поезії. Мармурова статуя. III—II ст. до н. е.

магалися викласти всю міфологічну легенду в кількох епічних поемах, кожна наступна з яких була продовженням попередньої. Так виникли епічні «кікли» (цикли). Ранні античні вчені навіть пов'язували кіклічні поеми з ім'ям Гомера, підкреслюючи таким чином їхню близькість до «Іліади» та «Одіссеї». Пізніше античні дослідники довели, що кіклічні поеми були створені іншими поетами, навіть називали їхні імена, щоправда, не зовсім достовірні.

Найбільше поем присвячено *Троянському циклу міфів*. Перша поема, «Кіпрії», починалася з бесіди між Зевсом і богинею правосуддя Фемідою, які вирішили допомогти Ге̂ї-матері й у великій війні знищити частину людей, які стали для неї важким тягарем. До того ж Зевс закохався у морську богиню-красуню Фетіду, але від Прометея дізнався, що народжений від нього син стане сильнішим за нього і скине його з трону, як він сам вчинив із Кроном. Тому вирішив Зевс віддати Фетіду за земного царя Пелея.

Усі боги зібралися на весілля, всі принесли щедрі подарунки. Принесла свій дарунок і зла богиня розбрату Еріда, яку не запросили на бенкет. І кинула на весільний стіл чудове яблуко з напи-

сом: «найпрекраснішій». Особливою вродою серед богинь славилися Афродіта, Гера та Афіна. От і засперечалися вони за те яблуко, тобто за право називатися найвродливішою. Щоб установити мир між богинями, Зевс порадив їм звернутися до прекрасного пастуха Паріса, що випасав стада на горі Іді й не знав, що він син троянського царя Пріама. Кожна з богинь пообіцяла Парісові свої дари: Гера — багатство і родинне щастя, Афіна — мудрість і славу могутнього воїна, Афродіта — кохання найпрекраснішої жінки Єлени, дружини царя Менелая. Паріс обрав дар Афродіти. Через це в Троянській війні, що згодом розпочалася, ображені Гера й Афіна стали на бік ахейців, а не троянців.

Гостюючи після змагань у Менелая, Паріс скористався його від'їздом у справах і викрав Єлену, а з нею і скарби царя. Розгніваний Менелай звернувся до всіх грецьких вождів із закликом допомогти йому повернути дружину. Колись усі вони були закохані в Єлену і вирішили, що тому, хто стане її чоловіком, усі допомагатимуть захищати її. Зібралося величезне військо, а в морському місті Авліда для нього було збудовано багато кораблів. Та не схотіли спочатку боги, щоб грецький флот вирушав на Трою, і наслали безвітряну погоду. Лише принесення в жертву найвродливішої дівчини Греції могло врятувати похід. Нею вважалася Іфігенія, дочка Агамемнона, який очолював військо. Довелося царю обманом викликати з Аргосу Іфігенію і заколоти її на священному олтарі. Ніхто й не помітив, що в останню мить богиня Артеміда підмінила дівчину ланню, а саму Іфігенію перенесла в далеку Тавриду і зробила її головною весталкою свого храму.

Після цього з попутним вітром кораблі ахейців вийшли в море. Прибувши під Трою, вони вирядили до міста послів — Одіссея і Менелая — з вимогою повернути Єлену. Але троянці їм відмовили. Почалася кривава війна, що тривала десять років. Троянцям допомагали азійські царі, що приводили загони воїнів. Боги, незважаючи на заборону Зевса, постійно втручалися в події й навіть самі брали участь у війні. Дев'ять з лишком років облягали греки оточену високими мурами неприступну Трою.

Поема закінчувалася епізодом поділу трофеїв після чергового бою. Крім коштовностей, Агамемнон одержав дочку жерця храму бога Аполлона Хріза — Хрізеїду, а Ахілл — красуню Брізеїду. Автором поеми вважався ***Стасін*** з острова Кіпр (звідси її назва — «Кіпрії»).

Другою поемою циклу була «Іліада», яку продовжувала «Ефіопіда», названа так на честь ефіопського царя Мемнона, що з великим військом прийшов на поміч Трої.

Поема містила відомості про войовниче плем'я амазонок, які також прийшли виручати троянців, їх очолювала відважна Пенфесілея, що загинула у двобої з Ахіллом. Проте незабаром був убитий і цей прославлений герой, його вразив стрілою троянець Паріс. Далі йшлося про запеклу суперечку за право володіти бойовим обладунком Ахілла між Одіссеєм і могутнім Аяксом Теламонідом. Розпалений образою — підкуплені Одіссеєм полонені засвідчили, що Аякс переміг меншу кількість троянців, ніж його суперник — герой втратив розум і почав знищувати отару овець. Прийшовши до тями, заколов себе від сорому. Особливе місце займала розповідь про подвиги царя Мемнона, вбитого Ахіллом. Син богині Еос Мемнон стає безсмертним. Завершувалася поема, подібно до «Іліади», похованням героя, цим разом — Ахілла. Можливим автором називали ***Арктіна Мілетського.***

Наступна **«Мала Іліада»** розповідала про збудованого за порадою хитрого Одіссея дерев'яного коня, з допомогою якого ахейці врешті захопили Трою. У череві цього величезного коня сховалися наймогутніші грецькі герої, його залишили під троянською брамою, а все військо посідало на кораблі й відпливло до острова Тенедос, розташованого поблизу. Головним героєм цієї поеми був Одіссей. Від стріли Філоктета гине Паріс. Автором поеми вважають ***Леха.***

«Загибель Іліона». Троянці не знали, що робити з дерев'яним конем. Жрець Лаокоон закликає спалити його, пророкуючи загибель міста в разі, якщо вони введуть коня у Трою. Афіна тоді наслала на провісника двох величезних змій, що задушили і його, і двох його синів. Не послухали троянці й віщу Кассандру, одну з дочок Пріама, яка попереджала троянських громадян про близьке лихо, і ввели коня до міста. Вночі герої вийшли з нього, знищили вартових і відчинили браму. Ахейці, які ще ввечері повернулися на кораблях, увірвалися в місто. Воно було зруйноване і спалене, мешканців повбивали чи захопили в полон. Лише частині троянців, згуртованих Енеєм, пощастило врятуватися. Поему приписують згадуваному вже ***Арктіну.***

«Повернення». У цій поемі йшлося про повернення найголовніших героїв Троянської війни до своїх домівок. Понад вісім років мандрував з Єленою Менелай, доки дістався до Спарти. Швидко доплив ватажок ахейців Агамемнон із бранкою Кассандрою, але обох спіткала раптова смерть від руки зрадливої Клітемнестри, дружини царя, та її коханця Егіста. Власне, головною темою поеми стає драматична історія Агамемнона, за якого через вісім років мститься його син Орест. Він вбиває і матір Клітемнестру, і Егіста. У «Поверненнях» також згадується доля інших

героїв. Гине другий з Аяксів, син Ойлея. Через кілька років повертається додому в Епір син Ахілла Неоптолем (або Пірр) з Андромахою, колишньою дружиною Гектора, яка дісталася Неоптолемові після здобуття Трої. Згодом він був убитий ображеним Орестом. Ця поема приписувалася ***Гагію Трезенському***.

Після включення до циклу **«Одіссеї»** останньою його поемою стала **«Телегонія»**. Вона розповідала про ті пригоди Одіссея, які йому напророкував у підземному царстві Аїда провісник Тіресій (**«Од.»**, XI, *100—137*). Одіссей мав узяти корабельне весло на плече і йти з ним доти, доки не зустріне людину, яка спитає його, навіщо він несе таку довгу лопату для віяння зерна, тобто яка нічого не знала про кораблі та море. У цьому місці герой повинен був увіткнути весло в землю і повернутися додому. Одіссей витримав це випробування. Згодом на Ітаку прибув син Одіссея Телегон, народжений німфою Кіркою. За порадою матері він вирушив на пошуки батька. На Ітаці зустрів отару овець і забрав кількох з них. Одіссей виступив проти нього й у двобої був убитий сином. Телегон дізнався, що це його батько, оплакав його та одвіз тіло до Кірки, яка зробила Одіссея безсмертним. Телемах одружився з Кіркою, а Телегон — з Пенелопою.

Поема була написана ***Евгаммоном***.

На основі *Фіванського циклу міфів* про драматичну долю Едіпа та його нащадків виникли три кіклічні поеми — **«Едіподія»**, **«Фіваїда»** й **«Епігони»**. Відомо про існування кіклічних поем **«Титаномахія»**, про подвиги Геракла, подорож аргонавтів за золотим руном на чолі з Ясоном тощо.

Кіклічні поеми до нових часів не дійшли, їх сюжети відомі з інших античних джерел. Найімовірніше, це пояснюється художньою недосконалістю самих поем. Досить примітивні за викладом, вони в послідовному порядку розповідали про окремі події та епізоди, часом не пов'язані між собою. По суті, це був поетичний виклад міфологічних хронік, головну увагу автори звертали на зміст, нехтуючи формою. За художньою вартістю кіклічні поеми непорівнянні з гомерівськими.

ГОМЕРІВСЬКІ ГІМНИ

Так називаються поетичні твори на честь богів, що виникли у VII—VI ст. до н. е. Старовинна рукописна збірка складалася з 34 гімнів, більшість яких має від 4 до 20 рядків. Лише п'ять із них сягають кількох сотень рядків.

Походження назви точно не відоме. Можливо, гімни були написані послідовниками гомерівської школи. Проте ймовірніше, що названі вони так, оскільки, як і гомерівські, складені епічним гекзаметром. Та розповідають гімни не про героїв, а про богів. Великі за обсягом гімни дають уявлення про міф, пов'язаний з певним божеством, про його подвиги чи діяння, встановлення культу, заснування храму («До Деметри», «До Аполлона»). Невеликі гімни просто прославляють бога, наділяючи його пишними епітетами. Зразком такого гімну може бути п'ятивірш **«До Гери»**:

Реєю роджену, золототронну прославлю я Геру
Вічноживущих царицю, з лицем незрівнянної вроди,
Гучногримучого Зевса сестру його рідну й дружину
Славную. Всі бо боги на великім Олімпі блаженні
З благоговінням шанують її із Кронідом нарівні.

(Тут і далі переклад Н. Пащенко)

Ще лаконічніший гімн **«До Деметри»**:

Пишноволоса Деметро преславна, тебе я співаю,
Також і доньку чудову твою, Персефону вродливу.
Слався, богине! Будь міста захисниця. Першою в пісні.

Усі ці гімни були, очевидно, своєрідними молитвами-заспівами, зверненням до даного бога під час відправлення його культу, після яких починали виконувати героїчну билину про нього. Про це свідчить і останній незмінний рядок у багатьох гімнах — «Зараз, тебе пом'янувши, до іншої пісні беруся».

Найважливішим гімном вважають гімн **«До Деметри»** (495 рядків), сюжетом якого є викрадення дочки Деметри Персефони (або Кори) богом Аїдом, який робить її своєю дружиною і володаркою підземного царства мертвих. Засмучена втратою доньки і не знаючи, що з нею сталося, Деметра залишає свої справи і, набувши вигляду літньої жінки, спускається з Олімпу до міста Елевсін, де стає служницею царського подружжя Келея і Метаніри. Вона пообіцяла їм виховати маленького сина Демофонта. Богиня полюбила хлопчика і вирішила дати йому вічну молодість і безсмертя, а для цього щоночі очищала його вогнем. Та нерозумне втручання Метаніри порушило плани Деметри. Розгнівана богиня розкрила себе й наказала елевсінцям збудувати на свою честь храм з жертовником. Пізніше вона сама встановила свій культ із таїнствами, в яких брали участь тільки посвячені і розголошення яких каралося смертю. Деметра

... всіх посвятила
В таїнства. Святі вони і величні. Про них ні питати
Права не має ніхто, відповісти на розпит ще гірше:
У шанобі до безсмертних великих вуста замовкають.
Той з земнородних людей, хто таїнства бачив, — щасливий.

(476—480)

Але Деметра далі сумувала і не поверталася на Олімп. На землі почалася посуха. Тоді Зевс наказав Аїдові тримати в себе Персефону лише третину року, решту часу вона має проводити з матір'ю. Щаслива богиня з дочкою піднімається на Олімп і щедрою рукою розсипає на землю свої дари.

Так поетично пояснювали елліни зміну пір року: навесні, влітку і восени, коли Кора гостює у матері, на землі все починає зеленіти, цвісти і плодоносити. Коли ж Персефона врешті повертається до Аїда, Деметру знову охоплює смуток. Настає холодна й непривітна зима.

Гімн закінчується зверненням поета до богині з проханням послати щасливе життя за складену на її честь пісню. Він містить найдавнішу згадку про таїнства Деметри з участю посвячених у них людей — *«містів»* (звідси — *«містерії»*). Містів було багато — понад тридцять тисяч. Пізніше «елевсінські містерії» — таємна частина культу Деметри в місті Елевсін — стали одним з важливих джерел виникнення давньогрецької трагедії.

Гімн **«До Аполлона Делоського»** (178 рядків) розповідав, як богиня Лето після довгих блукань урешті обирає острів Делос і зі згоди бога народжує на ньому сина Аполлона. **«Гімн до Аполлона Дельфійського»** (368 рядків) присвячено пригодам і подвигам молодого бога (зокрема перемозі над драконом Піфоном) та заснуванню на його честь храму з жертовником. Протягом тисячоліття Дельфійський храм відігравав надзвичайно велику роль в історії Еллади, став головним релігійним центром усієї країни. Усередині храму віща Піфія вишукувала малозрозумілі слова оракула, жерці тлумачили їх. Жодна більш-менш значна подія не відбувалася в Елладі без схвалення дельфійського оракула.

Найбільший **«Гімн до Гермеса»** (580 рядків) присвячений народженню і витівкам з першого ж дня появи на світ покровителя торгівців, шахраїв та мандрівників Гермеса, сина Зевса і німфи Майї:

Син народивсь у богині — хитрун, витівник і пролаза,
Злодійкуватий крадій, бикокрад, сновидінь повелитель,
В двері підглядник, нічний розбишака, який незабаром

Діянь преславних на подив богам мав багато звершити...
Вранці з світанком народжений, грав на кіфарі опівдні,
Ввечері ж викрав корів у стрільця дальносяжного Феба.

(*13—18*)

«Гімн до Афродіти» (293 рядки) розповідає про один епізод з життя цієї богині. Закохана в пастуха Анхіза, Афродіта, набравши вигляду прекрасної діви, з'являється до нього, освідчується і поділяє з ним ложе. Від цього союзу закоханих має народитися родоначальник могутнього роду героїв Еней. Після пробудження від сну Анхіза Афродіта постає перед ним у всій своїй божественній величі. Богиня заспокоює наляканого Анхіза і скаржиться на свою долю — вона, яка раніше вселяла кохання в безсмертних богів і тому панувала над усіма ними, тепер сама потрапила у свою ж пастку. Вона пророчить щасливе дитинство Енея і наказує Анхізові ніколи не розголошувати нікому таємницю їхнього інтимного зв'язку:

Бо коли правду ти скажеш й хвалитись почнеш безрозсудно,
Що сам зійшовсь з Кіферею ошатновіночній в коханні, —
Зевс тебе в гніві понищить і блискавки жаром обвуглить.

(*286—288*)

З надзвичайною тактовністю і цнотливістю описує поет сцену кохання Анхіза й Афродіти, докладно малюючи принадну вроду богині.

У всіх названих гімнах боги постають зі своїми характерами, особливостями власної вдачі, і це відбивається на внутрішній тональності присвячених їм гімнів. Образ Деметри перетворюється на символ невтішної матері, що позначається на звучанні гімну, в якому переважають мінорні тони. Гімн до Гермеса сповнений доброзичливої іронії, сміху, жартівливих сцен, які викликають посмішку і відповідають веселій вдачі і грайливому розуму молодого бога-витівника. Недаремно Зевс, дивлячись на пустотливі вигадки свого сина, неодноразово починає голосно реготати. Світлим і могутнім зображений у присвячених йому гімнах Аполлон-переможець, серйозний тон їх ніби підкреслює величні й далекоглядні наміри цього бога.

Гомерівські гімни становлять цікаве й важливе явище ранньої грецької літератури не тільки як джерело, що віддзеркалює досить давні уявлення еллінів про життя богів, але і як визначні художні твори, що вплинули на розвиток цього поетичного жанру в пізніші часи.

ПАРОДІЙНИЙ ЕПОС

Пародію можна визначити як сатиричне відтворення якогось сюжету чи образу у формі, що не відповідає змістові. Пародійний епос у Греції з'явився на початку нової епохи, умовам якої старі, тобто епічні, форми вже не відповідали. Для селянина чи ремісника післягомерівської епохи урочистий стиль епосу, величні почуття і подвиги його аристократичних героїв були малозрозумілими і далекими від їхніх інтересів і запитів. Щонайбільше, вони могли викликати лише глузливу посмішку. Можливо, це й привело до появи пародійної поеми **«Батрахоміомахія»**, або **«Війна жаб і мишей»** (299 рядків), у якій пародійовано події «Іліади». Поема проникнута доброзичливим гумором, м'якою іронією.

Невідомий автор намагався дотримуватись усіх художніх прийомів, властивих гомерівським поемам. Гекзаметр, традиційне звернення до Муз із проханням запалити серце поета «на пісню натхненну», двоплановість, втручання богів у земні справи, постійні епітети, численні порівняння, промови, докладність викладу, — все це знаходимо і в «Батрахоміомахії». До того ж її персонажі — жаби та миші — стали носіями всіх найхарактерніших рис героїв Гомера. Анонімному поетові пощастило повною мірою — комічно-пародійний ефект поеми виявився настільки вдалим, що вона, подібно до творів Гомера, живе досі.

Комічний епізод, зображений у «Батрахоміомахії», пародіює Троянську війну зі збереженням епічного стилю «Іліади». Після традиційного звернення до Муз поет попереджає, що розповість «про колотнечу страшну», яка почнеться після нападу мишей на жаб, і про подвиги, які «повторяли мужів земнородних Гігантів». Коротко про зміст.

Урятувавшись від кішки, мишеня прибігло напитися водички до озера, де його зустрів і почав розпитувати жаб'ячий цар Надуйгуба. У стилі героїв «Іліади», які докладно розповідають про себе, це ж саме робить і мишеня:

Звати мене Крихтохапом, до того ж дитям величаюсь
Батька свого Хлібогриза вельможного. Ну, а матуся —
Це Жорнолизка, відома дочка владаря Шинкогриза:
В хаті мене породивши, на ласощах різних ростила —
Фігах, горіхах та всяких, які тільки є, марципанах.

(Переклад П. Стрільцева, *27—31*)

Надуйгуба запропонував новому знайомому показати своє царство. Крихтохап стрибнув на широку спину жаб'ячого царя і той поплив, але на нещастя скоро зустрів страшного для обох вужа-водяника. Наляканий Надуйгуба, забувши про гостя, для свого врятування пірнув на дно і таким чином «втік від чорної смерті», а мишеня, вже тонучи, пророкує йому страшну помсту з боку мишей. Розгнівані зрадливістю жаб'ячого царя, миші оголошують жабам війну і починають готуватися до неї. Промова Хлібогриза пародіює картину військових зборів в епосі. Вона запалює мишей жадобою помсти, до того ж їх підбурює «Арей, зачинатель кривавих побоїщ». Подібно до того, як ахейці готувалися до бою, так до нього готуються і миші, і жаби. Але підготовка цих «героїв» виглядає комічно: на ноги миші взувають стручки зелених бобів, лати роблять із висушеної котячої шкіри, шоломи — з шкаралупи горіхів, списи — з довгих голок. Звістка про наближення страшного ворога примушує і жаб взятися за підготовку. З такою ж докладністю автор розповідає, як з листків мальви вони роблять лати на ноги, з зеленого буряка — «панцирі міцні», з листків капусти — щити, шоломи — з черепашок, а списи — з загостреного комишу.

А тим часом Зевс збирає на Олімпі богів і, показуючи на «раті, подібні по силі кентаврам чи велетням гордим», питає в Афіни, чи не хоче вона допомогти комусь із них — мишам чи жабам. Богиня відмовляється, і причини в неї досить комічні:

> ...Ніколи мишам на підмогу не стану,
> Навіть в лютій білі їх: од них потерпала багато;
> Масло лампаднес лижуть і завжди вінки мої шкодять...
>
> Новенький плащ мій погризли...
>
> Дір наробили багато, тож майстер за тії всі латки
> Плату велику бере, а богам те найбільша-бо прикрість.
>
> (Тут і далі переклад Н. Пшенко. *178—180, 182, 184—185*)

Подібна ж мотивація відмови Афіни допомогти жабам: по-перше, в них надто «мінлива вдача», а, по-друге, коли вона повернулася втомлена після битви,

> Спати мені не давали кувіканням жаби ті лунким,
> Так я, очей не стуливши, всю ніч пролежала безсонну.
>
> (*190—191*)

Своє виправдання Афіна закінчила висновком, що богам узагалі не потрібно втручатися у справи жаб і мишей, які до того ж зухвалі:

Можуть стрілою поранити гострою навіть безсмертних.
Бій одчайдушний у них, тож і богу пощади не буде.

(*194—195*)

Олімпійці погоджуються з Афіною і йдуть у «місце безпечне».

Цей епізод розмови двох богів — незрівнянна пародія на користолюбних безсмертних, які постійно вступають у справжні ділові стосунки з людьми.

А битва тим часом уже набрала сили. Як і в «Іліаді», двобій змінюється двобоєм, герої завдають могутніх і точних ударів. Опис битви супроводжується переліком убитих героїв, які мають відповідні імена: Крохобор, Норолаз, Лизог'ят, Горшколаз, Болотяник, Кувікун, Грімоквак, Траволюб тощо. Суперники вражають один одного «гострими списами», падають на землю «з гуркотінням страшним», «бряжчанням панцира», з їхніх тіл «душа відлітає з стогнанням», «чорна пітьма закриває повіки». Серед мишей виділяється схожий на Ахілла чи Діомеда герой Скибокрад-верховода, який погрожує знищити весь жаб'ячий рід. Зевс, стурбований цими погрозами, вирішує послати на допомогу жабам Афіну й Ареса, проте Гера йому говорить:

Тут ні Афіні, Кроніде, ні навіть погузі Арея
Не відвернути від жаб цих над ними навислої згуби.

(Тут і далі переклад П. Стрільцева. *277—278*)

І далі нагадує чоловікові про його власну зброю — грізну блискавку.

Вислухавши Геру, Зевс кидає свою блискавицю... Але якщо Гомерові герої, лише почувши грім Зевса, відразу лякалися і негайно припиняли битву, то тут герої виявляються настільки відважними, що продовжують її з ще більшим запалом:

Всіх громовиця злякала: і жаб, певна річ, і мишей теж,
Та не спинила навали мишей; навпаки, їх ще більше
Вибити впень поривалося жаб задирливих кодло.

(*285—287*)

Тоді вже, не покладаючись на власну силу, Зевс «зглянувсь на жаб із Олімпу» і послав їм на допомогу клишоногих раків:

...Хвостики раки мишам відгризати взялися
Й ноги та руки також, а мишачі леза згинались.
І, налякавшися раків, не встояли миші нікчемні —
Кинулись притьмом тікать...

(*295—298*)

Але тут сонце вже зайшло за обрій, спустилася ніч

Й справа війни одноденної зрештою так закінчилась.

(*299*)

Ця дотепна комічна поема, незважаючи на свій невеликий розмір, відобразила (шоправда, наче у кривому дзеркалі) майже всі основні моменти героїчної «Іліади». Не випадково вона довгий час приписувалася самому Гомеру. Навіть ще в III ст. до н. е. на рельєфі «Апофеоз Гомера» біля ніг обожненого епічного поета сиділи жаба й миша. Пізніше його авторство вже заперечувалося. З цього приводу виникла низка гіпотез. Залишається невідомим і час створення «Батрахоміомахії», її відносять до VI-го і навіть V ст. до н. е.

Говорячи про літературу стародавньої Греції, доводиться виходити не з усієї сукупності художніх творів, що мали вплив на громадську думку, а з тих, що подолали невмолимий час і дійшли до наших днів. Адже античні автори неодноразово свідчили про існування творів і поетів, надзвичайно популярних серед сучасників, але ми їх майже не знаємо, від них лишилися тільки окремі імена й назви.

Так, безперечно найдавнішим (VII ст. до н. е.) і, можливо, значно найяскравішим, ніж «Батрахоміомахія», зразком пародійного епосу була поема «**Маргіт**», що, на думку Арістотеля, належала Гомерові й стала основою «комедії, подібно до того, як «Іліада» та «Одіссея» — основою трагедії». Від цієї поеми дійшло до нас лише шість рядків, пізніше вона приписувалася Пігрету з Галікарнаса. Герой поеми — недоумкуватий юнак, який знав багато справ, «але знав їх погано». Він міг рахувати до п'яти й тому навіть намагався підрахувати морські хвилі. Питав у матері, чий він син — її чи батька. Після одруження не насмілювався навіть доторкнутися до дружини, боячись, що вона поскаржиться матері. У давній Греції ім'я цього героя — Маргіт — було образливою лайкою, бо означало повного дурня, йолопа. Тому особливий комізм поеми полягав у тому, що подібного «героя» з великою урочистістю славили як справжнього героя.

ЛІРИКА

Революційні рухи привели до формування могутнього й енергійного соціального прошарку ремісників-промисловців і торгівців, що почав створювати нові традиції. Змінився самий устрій життя, звичаї поступилися місцем праву. У суспільстві формувалися значно складніші, ніж раніше, відносини, що вимагали сталості, надійності й визначеності нових форм життя. Тобто виникає необхідність у законодавчому закріпленні нових суспільних відносин.

Усі ці зміни викликали появу нових видів літератури. Для Греції взагалі характерним було те, що певна історична епоха породжувала в ній лише один якийсь вид поезії. У попередні часи домінував епос. Раніше за нього з'явилася пісенна народна поезія, що значно більше, ніж епос, була пов'язана з життям родового суспільства і врешті стала міцною основою для появи лірики. Але довгий час найголовнішим видом поетичної творчості лишався епос.

Лише у VII—VI ст. до н. е. становище змінюється. Значно менш талановиті за вчителів послідовники Гомера і Гесіода вже не могли своїми творами захопити розум і серця своїх співвітчизників. Крім того, їхні твори розповідали про подвиги героїв, діяння далеких богів. Тим часом напружена дійсність з її соціально-політичними змінами ставала для людей значно важливішою, аніж хоч і цікаві, але надто вже віддалені оповіді про міфологічні події. Починається занепад епічної творчості. До того ж гостра боротьба, що розгорталася в усіх полісах, вимагала нових форм ідейного впливу на маси демосу. До нього, до воїнів зверталися народні вожді — *демагоги*, а також тирани, щоб привернути народ до себе. Оскільки на той час прози ще не було, саме поезія стає постійним засобом звернення до демосу як законодавців, так і воєначальників, філософів. Тому закони набирають форми дидактичних віршів, військово-патріотичні заклики — похідних і бойових пісень (*ембатерій*). Отже, життя владно вимагало появи нових поетичних форм.

Вони з'являються у вигляді невеликих поетичних творів найрізноманітніших розмірів. Усі ці твори охоплюються широким поняттям *лірика*. Саме слово походить від назви музичного інструмента — ліри, під акомпанемент якої виконувалися пісні. Проте назва ця встановилася значно пізніше, лише в період еллінізму. До цього часу ліричні твори греки називали просто *мелосом* або *мелікою* (відповідно «пісня», «лірична пісня»).

Алкей і Сапфо. Аттична ваза

Значним поштовхом для розвитку лірики стали поетичні змагання, що виникли вже, мабуть, у VIII ст. до н. е. Гесіод у поемі «Роботи й дні» розповідав про свою перемогу в місті Халкіда на острові Евбея, де відбулися співочі змагання на честь «Амфідаманта розумного»:

... Я там-то
Гімном досяг перемоги й одержав вухастий триніжник.
У подарунок триніжник цей Музам приніс Геліконським.

(Переклад Н. Пашенко. *657—658*)

Не менше значення мало проведення подібних змагань під час численних спортивних ігор, що їх заснували греки. Дивний народ! Адже де тільки можливо, він улаштовував урочисті змагання. Змагалися за першість епічні поети, поети-лірики, дифірамбічні хори, пізніше — трагедійні й комедійні поети, не говорячи вже про змагання майже з усіх видів спорту. От і на Піфійських іграх у Дельфах (з 590 р. до н. е.), Істмійських іграх у Коринфі

(з 582 р. до н. е.), Немейських іграх в Арголіді (з 573 р. до н. е.) поряд із змаганнями атлетів і кіннотників виборювали золотий триніжник поети й музиканти. На Олімпійських іграх (з 776 р. до н. е.) урочистими гімнами і піснями вони славили олімпіоніків-переможців — людей і навіть коней.

У післягомерівські часи ліричних творів з'являлося дуже багато, але до наших днів дійшла невелика кількість віршованих уривків нечисленних поетів. Лише деяким з них пощастило більше — залишилися окремі вірші, навіть цикли віршів. Але повністю спадщина жодного ліричного поета не збереглася.

Втрата значної частини ліричних творів пояснюється, зокрема, встановленням *«канону александрійських учених»*, у якому з усіх численних грецьких поетів VII—VI ст. до н. е. фігурували лише дев'ять найвидатніших (звичайно, з погляду еллінських учених) — ***Піндар, Сімонід, Вакхілід, Алкей, Сапфо, Алкман, Стесіхор, Івік*** та ***Анакреонт***. Їхні твори переписувалися значно частіше, ніж твори інших, «не видатних», тому й збереглося їх значно більше. Крім того, велика частина віршів з часом втрачала свою актуальність і значення, і про них поступово просто забували.

Спочатку всі ліричні твори виконувалися під акомпанемент якогось музичного інструмента — ліри, кіфари, арфи, авлоса (флейти) і навіть пастушої сопілки. З часом деякі ліричні твори втратили музичний супровід і по суті стали самостійними літературними жанрами. Інші зберегли свою пісенну форму, і музика до них була обов'язкова. Тому лірика почала поділятися ще з давньогрецької традиції на *декламаційну* і *пісенну*. До першої увійшли *елегійний* і *ямбічний* жанри, до другої — *мелічний* жанр (або *мелос*), що виконувався або сольно (*монодійний* мелос), або колективом *хоревтів* (*хоровий* мелос).

Ліричні твори еллінські вчені розрізняли відповідно до їхньої зовнішньої форми — ритму, тобто віршового розміру. Найчастіше ця форма нерозривно пов'язувалася з певним змістом. Елегія, ямб і мелос висунули своїх визначних представників, і все ж віднести цих талановитих поетів до певних категорій надзвичайно важко, оскільки вони виявили себе в різних поетичних формах. Архілох, Солон, Феогнід були водночас і елегійними, і ямбічними поетами. Мелічний поет Алкей у часи запеклої політичної боротьби тиранії з лесбоськими аристократами уславився своїми гострими елегіями. І навпаки, елегійний поет Феогнід писав застольні й любовні пісні — улюблені теми мелосу.

Не менш умовним є і поділ поетів на еолійську, дорійську і сицилійську школи, оскільки й тут провести точні межі неможж-

ливо: з різних причин поети переїздили з місця на місце, часто назавжди залишали свою батьківщину й оселялися в інших полісах і тоді користувалися іншими діалектами. Так, іонічний діалект став мовою епосу, тому еолійський поет Гесіод і дорієць Феогнід користувалися ним для написання своїх епічних творів, хоч інші твори складали на рідному діалекті.

ЕЛЕГІЙНА ЛІРИКА

Елегійними віршами, незалежно від змісту, називалися такі, у яких гекзаметр чергувався з *пентаметром* (п'ятистопником). Пентаметр двічі повторював першу частину гекзаметра до цезури:

—∪∪—∪∪—//∪∪—∪∪—∪∪—∪
—∪∪—∪∪—//—∪∪—∪∪—

Саме слово *«елегія»* означало двовірш, що складається з гекзаметра і пентаметра («елегійний двовірш»). Саме через наявність гекзаметра елегію називають переходом від епосу до лірики. Присутність пентаметра значною мірою порушує урочистість і повільність гекзаметра, робить його гнучкішим. Елегійні вірші, пов'язані з фольклорно-обрядовими традиціями, у VII—VI ст. до н. е. перетворюються на твори індивідуальної поезії — ім'я автора закріплюється за кожним із них.

Якщо сучасне поняття елегії позначає поетичний твір, у якому переважають журба, сумні роздуми над життям чи коханням, невблаганністю смерті, самотністю на лоні природи, то грецька елегія була досить оптимістичною, пронизаною почуттям бадьорості, часом — патріотизму. Теми й мотиви елегійних віршів були найрізноманітнішими, інколи несли в собі повчальний елемент: це роздуми про суспільні події і проблеми навколишнього життя, політичні заклики, прославлення воїнської доблесті, звернення до молоді, поради, філософські сентенції, якісь інтимні проблеми, що турбували автора, тощо.

КАЛЛІН

(перша половина VII ст. до н. е.)

Елегія виникла і розвинулася в Малій Азії серед іонічних племен (до речі, як і епос). Калліна вважають одним із засновників цього жанру лірики. Він походив із грецького міста Ефес, що в Малій Азії, але ніяких відомостей про його життя ми не маємо. Навіть період життя поета приблизно визначається тими подіями, про які він говорить у своїх віршах. А події для малоазійських міст були справді драматичними — над ними нависла загроза вторгнення кіммерійців, що раніше проживали в Північному Причорномор'ї. Витиснуті зі своїх територій войовничими скіфами, вони увірвалися в Азію, зруйнували місто Магнесію, захопили столицю Лідії Сарди. Ці події відбувалися у 690—660 рр. до н. е.

До нас дійшла лише одна елегія Калліна, що є закликом до ефеських громадян об'єднатися перед загрозою поневолення (чотири уривки, всього 25 рядків). У цій елегії поет постає як патріот і політичний діяч, якого турбує над усе доля своїх співвітчизників. Він закликає їх забути лінощі, безжурне життя, прокинутись і виявити «дух могутній», оскільки «всюди війна на землі» і вона наближається до їхньої батьківщини. Поет нагадує, що кожний громадянин повинен захищати її, незважаючи на можливу смерть.

За батьківщину достойно й преславно мужам воювати,
Битись за малих діток, також за любу жону
З ворогом злим. Смерть тоді лише прийде, коли нам на долю
Мойри її напрядуть... То вже націлений спис
Кожного кличе вперед, а той груди щитом прикриває,
Духом могутні, коли лютий спалахує бій?

(Переклад Н. Пащенко)

Елегії Калліна були дуже популярними і розходилися по всій країні. Проте ті невеликі й нечисленні фрагменти, що залишилися після нього, не дають змоги поповнити наші знання про інші теми, що розроблялися цим талановитим поетом. Йому приписувався великий гімн на честь Зевса, ряд віршів, основою яких були фольклорні пісні, а також поема з трьох книг «Наксоська історія», проте її авторство викликає сумнів.

ТІРТЕЙ

(перша половина VII ст. до н. е.)

Відомості про життя цього видатного елегійного поета досить суперечливі. Ще з античних часів дійшла легенда, що він був афінським громадянином і походив з дему Афідна. Спарта на цей час вела Мессенську війну, але перемогти суперника вкотре не могла. За порадою дельфійського оракула спартанці ніби звернулися до Афін із проханням призначити для спартанського війська полководця. Афінські громадяни, які не дуже полюбляли спартанців за їхню схильність до монархії, вирішили з них поглузувати і виділили їм кульгавого вчителя і поета Тіртея. А той у першому ж бою наголову розбив війська мессенців. І назавжди залишився жити у Спарті.

Проте ця легенда малоймовірна, бо спартанці ніколи б не призначили іноземця, та й ще з фізичною вадою, своїм полководцем — це їм забороняв закон. Приводом твердження про афінське походження Тіртея був збіг двох географічних назв: місто Афідна було і в Аттиці, і в Лаконіці. Та й афінянам, мабуть, надто вже кортіло приєднати до блискучої плеяди своїх поетів і талановитого Тіртея, тим більше що Спарта взагалі їх не мала — мистецтво в ній було заборонене. Імовірнішим усе ж здається переказ про спартанське походження Тіртея. Це підтверджують значною мірою і його вірші — усі вони насичені ідеологією суворого воїна-спартанця. Поет постійно прославляє мужність і вірність високому обов'язкові спартанського вояка, закликає його до бою.

Врешті питання про походження цього поета не таке вже й важливе. Хай там як, Тіртей постає автором талановитих елегій, що сприяли перемозі спартанського війська над ворогом. Перед тим, як іти в бій, він написав для спартанських вояків глибоко патріотичну елегію, яку вони й заспівали, вирушивши у вирішальну битву. І ця пісня так запалила їхні серця, що вони в єдиному нестримному пориві вмить зламали опір супротивника.

Вже згадувалося, як високо, ще в пору фольклорної творчості, греки цінували красне слово, розуміли його чарівну й незбагненну силу. Приклад Тіртея зайвий раз підтверджує цю думку. Слово стає у його творчості справжньою могутньою зброєю. Не випад-

ково пізніше в Греції з'являється красномовство, ораторське мистецтво, теорію якого було розроблено досконально.

У своїх маршових піснях — *ембатеріях* — Тіртей створює образ ідеального воїна, який вважає за вище щастя вмерти в бою за вітчизну:

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

(Тут і далі переклад Г. Кочура)

Проте гіркота й осудження звучать у віршах поета, коли він говорить про тих, хто осоромив себе в бою, втік і тим самим прирік себе і свою родину на ганьбу і вигнання:

Лихо та злидні тяжкі гнатимуть скрізь втікача.
Він осоромить свій рід і безчестям лице собі вкриє.
Горе й зневага за ним підуть усюди слідом.

Ідея переваги чесної смерті воїна в бою над безслав'ям боягуза стає головною у ряді елегій Тіртея. Він неодноразово повторює думку про необхідність юним воякам виховувати в собі не лише сміливість, але навіть і презирство до смерті:

О юнаки, у рядах тримайтесь разом серед бою,
Не утікайте ніхто, страхом душі не скверніть.
Духом могутнім і мужнім ви груди свої загартуйте,
Хай життєлюбних між вас зовсім не буде в бою.

Кілька елегій об'єднані назвою **«Поради»**, у них поет подібно до Гесіода дає низку настанов. Але якщо Гесіод наставляв Перса і розповідав про мирну працю селянина, то Тіртей вчить мистецтва бою:

Кожен туди поспішай, де жорстока борня закипає,
Ратищем довгим, мечем гострим вражай ворогів!
Щит до щита, до китиці китицю, щільно зімкнувшись,
Станьте плече до плеча, ногу щільніш до ноги
Ставте, шолом до шолома і ворога бийте нещадно,
Кожен, тримаючи меч, стиснувши списа держак!

Тіртей часто нагадує про славу героїв, мертвих і живих, які повинні стати зразком для інших. Поет уважає, що лише воїнська доблесть у бою залишає по людині «добру пам'ять, робить її достойною слави і честі». І хоч як би швидко людина бігала на спортивних змаганнях або здобувала перемоги в боротьбі чи кулачному бою, хоч якою б красивою, «до Тіфона подібною», була,

хоч як би намагалася «багатством своїм Міда з Кініром затьмить», усього цього для спартанця замало:

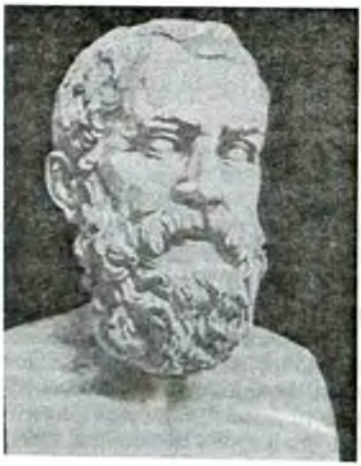
Адже не буде ніхто доблесним мужем в війні,
В разі не буде відважно стояти у битві кривавій
Чи то, рвучись уперед, з ворогом вступить у бій:
Ця лише доблесть і цей лише подвиг для кожного мужа
Краще й прекрасніше всіх!..

(Переклад Н. Пашенко)

Як свідчать фрагменти Тіртеєвих елегій, що не торкаються воєнної теми, поет брав участь у державному житті Спарти, часом у них звучать і політичні мотиви. Ці елегії мають загальну назву «**Благозаконність**» і стосуються різних проблем спартанської дійсності, зокрема стверджують справедливість установлених у Спарті законів.

Елегії цього поета мали характерну композицію: визначена на початку тема діставала свій дальший розвиток, а закінчувалася закликом. Прості для сприйняття, виразні за лексикою, лаконічні й стримані елегії Тіртея відповідали суворому й мужньому змістові втілених у них думок.

Популярність Тіртея у Греції була величезною, його елегіями захоплювалися всюди в країні (крім Аттики і Криту), а покоління спартанців завжди виконували його пісні й навіть влаштовували співочі змагання.



СОЛОН

(бл. 638—558 рр. до н. е.)

Життя видатного поета, державного діяча і реформатора відоме значно краще, ніж біографії інших ліриків. Багато свідчень про нього дає Арістотель, пізніше були написані докладні біографії Солона.

Солон належав до аристократичного, але збіднілого роду.

Він багато подорожував, займався торгівлею, побував у всіх грецьких державах, навіть у Єгипті, зустрічався з багатьма видатними людьми. Ці подорожі збагатили його знання, розширили його кругозір. До Афін Солон повернувся освіченою, з великим життєвим досвідом людиною. Своє рідне місто ледве впізнав. Політична боротьба між селянством і евпатридами загострилася до краю. Зубожіле селянство от-от готове було повстати. В полях на селянських наділах усюди стояли стовпи з написами про заставлену за борги ділянку або про її продаж. Багато селян цілими родинами вже потрапили в рабство.

Солон чудово розумів необхідність докорінних змін у державі. Евпатриди, зважаючи на його аристократичне походження і боячись розправи з боку демосу, погодилися надати Солонові примиренські повноваження. У 594 р. він одержав повноваження на проведення державних реформ. Перед цим з його ініціативи було здійснено похід на острів Саламін, завойований в афінян мегарцями. В елегії **«Саламін»** поет пристрасно закликає афінських громадян повернути свій острів, змити ганьбу з імені «афінського громадянина», про якого вже поширюється по країні глузливий рядок: «Це один з тих, хто із рук випустив свій Саламін». Елегія закінчується закликом поета негайно звільнити острів:

На Саламін! Як людина одна, то ж за бажаний острів
Вийдемо всі, і з Афін змиємо кляту ганьбу!

(Переклад Н. Пашенко)

Після повернення Саламіну Солон узявся за реформи. Він ліквідував борги за землю аттичного селянства, продаж людей за них у рабство. Важливим його законом було введення майнового цензу, що позбавляв евпатридів прав на різні важливі урядові посади, які раніше діставалися виключно членам аристократичних родин.

У своїй елегії **«Настанови афінянам»** Солон висловлює глибоку впевненість у славному майбутньому Афінської держави, яку підтримують боги. Він уважає, що люди своїми безрозсудними чи підступними діями можуть згубити країну. Похмурими стають думки поета, коли він розповідає про аморальну поведінку декого з афінських громадян. З хижацькою жадібністю намагаються вони загарбати народні багатства, піднімаючи руку навіть на храми богів. Порушення справедливості в державі примушує багатьох селян залишати батьківщину і шукати щастя в інших країнах:

Швидко-бо любу державу підкопують люди зловмисні
З змовницьких тих товариств, що до вподоби лихим.

Так повелось воно зле в громадянстві; а з тих, хто бідує,
Тягнуть багато кого геть у далекі краї,
Проданих в рабство, в кайдани й ярмо неподобне закутих,
Примусом вкинутих злим в лютий невільництва стан.

(Переклад В. Державина)

Збірка елегій Солона **«Поради самому собі»** — це роздуми поета над проблемою багатства, про пороки й недоліки, властиві багатьом афінським громадянам, про себе ж він говорить мало. Поет визнає за щастя наживати багатства, але тільки чесним шляхом, закликаючи ніколи для цього не вдаватися до насильства чи якихось інших неправедних дій. Бо рано чи пізно такі дії спричинять гнів Зевса і винуватець або його діти все одно будуть покарані.

Багато міркувань Солона стосуються питання людського щастя, що полягає для нього в доброчесності людини та її прагненні збільшувати свої знання. Розповідаючи про закони, поет проповідує вищий ідеал і мету діяльності людини, які невіддільні для нього від служіння громадянина на благо вітчизни. У цьому плані цікаве свідчення подає у своїй «Історії» визначний історіограф V ст. до н. е. Геродот. Він розповідає, що на запитання лідійського царя Креза, кого Солон вважає найщасливішою людиною, поет назвав афінського громадянина Телла. Здивований і ображений Крез (бо через свої неймовірні багатства він уважав, що Солон мав назвати його ім'я) попросив роз'яснення, і той відповів, що Телл жив у найпрекраснішому місті, виростив чудових синів і онуків, був заможним, шанованим людьми і достойно помер — у бою переміг ворогів ціною власного життя.

Елегії Солона настільки тісно були пов'язані з соціально-політичним життям Афінської держави, що певний час служили навіть історичними документами про цю епоху.

Крім елегій, Солон писав *сколії* — застольні пісні, у яких прославляв героїзм предків, щедрі дари бога Діоніса. До нас дійшли незначні уривки віршів, написаних ямбічним розміром. Політично спрямовані, вони різко критикують аристократів, які прагнуть лише збагачуватися і жадібно розкрадають державу, несучи тим самим їй загибель. Своїми законами Солон їм це заборонив, хоч і викликав їхній гнів, він мріяв задовольнити потреби як багатих, так і біднішої частини населення:

Хто прийшов, щоб грабувати, повен був надій багатих.
Всі чекали, що багатства величезні знайдуть там,

То ж були даремні мрії, і тепер вони сердиті,
Поглядають хижим оком, наче ворог став я їм.
... Та не схочу я ніколи
Ввести силу тиранії, бо в землі своїй багатій
Злидарям і благородним рівна доля має буть.

(Переклад Н. Пашенко)

І у своїй політиці, і в житті золотої середини дотримувався і сам поет. У його віршах немає бурхливих емоцій, вони м'які, спокійні і проникнуті миролюбністю. Поет переконаний у праведності своєї діяльності, спрямованої на благо людей. У пам'яті багатьох поколінь він залишався мудрим і справедливим діячем і політиком, проникливим і талановитим поетом, який випробував себе в багатьох ліричних жанрах.

ФЕОГНІД

(друга половина VI ст. до н. е.)

Життя і творчість поета-аристократа родом із Мегар Феогніда нерозривно пов'язані з гострою політичною боротьбою, що розгорнулася між аристократами і народною партією. Після перемоги демосу поет змушений був емігрувати і решту життя провів у блуканнях по інших містах Еллади. Маєток і землі у Феогніда конфіскували, що викликало його ненависть до народу, яку він проніс через усе життя.

Феогнід залишив досить велику кількість елегійних творів, до нас дійшло близько 1400 рядків. Значна їх частина присвячена питанням соціально-політичної боротьби. Поет поділяє людей на «хороших» («добрих», «шляхетних», «благородних»), тобто аристократів, наділених усіма чеснотами, і «поганих» («злидарів», «злих», «низьких»), до яких він відносить усіх представників демосу, наділяючи їх виключно негативними рисами:

Підлому хто посприяв — той намарно потратив зусилля,
Начеб зерном засівав сивого моря глибінь:
Море засієш — повік не діждешся ніякого жнива,

Підлому зробиш добро — він не віддячить добром.
Підлого серце несите: хоч раз ти йому не догодиш,
Він осквернить, осміє всі твої добрі діла.
Лиш благородний оцінить послугу і пам'ять про неї,
Вдячність незмінну в душі буде повік берегти.

(Переклад А. Содомори)

Поет неодноразово повертається до цієї думки про невдячність «низьких» і навіть закликає підкоряти їх силою:

Чернь пустодумну п'ятою притиснути треба міцніше,
Вістрям колоти її, шию схилити в ярмо...

(Тут і далі переклад Г. Кочура)

Спостерігаючи зростання сили грошей, Феогнід скаржиться на те, що віднині «благородні» перестали цуратися «низьких» людей, якщо в них є гроші, і навіть одружуються з ними. Для поета це найвища ганьба, адже в родинах через це «велике й низьке перемішалось у нас»:

Коней, ослів, баранів добираємо добрих ми, Кірне,
Кожен бажає від них мати найліпший приплід.
А благородний бере собі жінку із роду низького,
Лиш би з собою вона грошей у дім принесла.
Жінка шляхетна також не зречеться дружитися з мужем
Простого роду, бо їй краще багатство, ніж рід.
Гроші в пошані тепер. Благородний бере собі просту,
І благородну — низький. Гроші змішали усіх.

Найстрашнішим нещастям для благородної людини Феогнід уважає зубожіння, воно «гірше, як старість важка, гірш, як пропасниця зла», бо бідна людина вже не має ваги в суспільстві, ні на що не спроможна. Подібно до Солона поет радить ні в якому разі не здобувати багатства ганебним, нечесним шляхом, а завжди дотримуватися золотої середини:

Краще людині за все не ставати багатій надмірно,
Краще не знати-бо їй злиднів жахливих довік.

(Тут і далі переклад Н. Пащенко)

Велику кількість моральних, а часом і політичних настанов Феогнід подає юному синові аристократа Поліпая Кірну, з яким його з'єднує тісна дружба. Короткі, з двох-чотирьох рядків, ці повчання мають афористичний характер, часом їх називають *гно-*

мами (звідси — *гномічна* поезія). Феогнід радить Кірнові бути завжди розважливим, не водити дружбу із «злими», триматися «хороших», від яких можна почерпнути багато корисного, навчитися, хоч як це важко, відрізняти брехню та лицемірство від правди, справжніх друзів — від фальшивих, бути справедливим, не відкривати для всіх своїх думок, стійко зносити нещастя чи удари долі, прощати справжнім друзям їхні помилки («...Вільні од них, Кірне мій, лиш боги»). Феогнід радить Кірнові йти своїм шляхом і не звертати увагу на інших, завжди розплачуватися як із друзями, так і ворогами, ніколи не нав'язувати свою дружбу, не бажати неможливого. Крім того, Феогнід нагадує Кірнові, щоб той ніколи не вдавався до насильства, брехні, які спочатку здаються корисними, але пізніше обертаються ганьбою, радить завжди бути стриманим («Хто невгамовний, тому завжди загрожує зло»), розраховувати на власні сили. Мабуть, дружба з Кірном не була безхмарною, оскільки поет деколи висловлює невдоволення його поведінкою і докоряє за якісь проступки. Усі ці елегії-гноми Феогніда мають переважно високоморальний характер, вони спрямовані на вдосконалення людської натури. Деякі з них дуже нагадують настанови Гесіода.

Часто поет роздумує і над власною долею, сповненою страждань і несправедливого ставлення до нього, оскільки він залишився осторонь важливих справ, у яких міг би бути корисним. Розчарування у житті, постійні переживання і невдоволення надають загалом усій творчості Феогніда песимістичного звучання. Часом у Феогніда виникають навіть думки про смерть, бажання її якнайшвидшого приходу:

Доля найкраща для смертних — на світ не з'явитись ніколи,
Променів сонця ясних бачить шоб не довелось.
В браму Аїда ввійти чимскоріш, якщо вже народився.
Бути глибоко в землі, в темній могилі лежать.

Щоправда, остання частина збірки віршів, присвячена еротичній темі, більш життєрадісна, поет оголошує себе вірним прислужником муз і Венери. Та вже з античних часів висловлювалися сумніви в належності цих віршів Феогнідові.

Елегійні твори Феогніда здобули надзвичайно велику популярність у пізніші століття, їх згадують у своїх творах Арістофан, Платон, Арістотель, Плутарх та інші відомі автори.

МІМНЕРМ

(друга половина VII ст. до н. е.)

Даних про життя цього поета майже немає. Відомо лише, що народився поет у місті Колофон (Мала Азія). Специфіка творчості Мімнерма пояснюється політичними змінами, що сталися в місті. У той час воно вже було підкорене лідійським царем, тому всяка політична боротьба тут уже вщухла. Очевидно, її перипетії дістали відображення в елегіях поета, проте від них дійшли лише незначні фрагменти. З них можна зробити тільки висновок, що поет оспівує мужність колофонців у війні з лідійцями. Можливо, ці події лягли в основу великої поеми **«Смірнеїда»**, що не збереглася.

Значно більше фрагментів залишилось з чуттєво-інтимних елегій Мімнерма. Його називають зачинателем любовної лірики в Елладі. Еротичні елегії Мімнерма стали своєрідним відгалуженням від елегії соціально-політичної, відтоді любовна лірика пішла своїм шляхом. Її форму і зміст використали й розвинули римські поети, любовна елегія перейшла і до нової літератури.

На жаль, нам невідомо, наскільки майстерно змалював почуття кохання Мімнерм, надто мало збереглося фрагментів його творів. Традиція приписує поетові кохання до флейтистки Нанно, якій Мімнерм ніби присвятив цілу збірку і назвав її ім'ям, проте конкретних доказів цієї версії немає. Невідомо, які події особистого чи суспільного життя наклали свій відбиток на досить песимістичну лірику Мімнерма. Розповідаючи про радощі й насолоди кохання в юності, поет повсякчас згадує ті зміни, що з роками відбуваються в людині, і численні нещастя, пов'язані з наближенням старості. Його гнітить сама думка про майбутнє, адже зі швидким плином часу людина доходить кінця життя:

Гасне життя, гасне радість, коли золота Афродіта
Кине нас. Краще сконать, як перестане манить
Тайне кохання, і ліжка принади, й дарунки солодкі.
Цвітом розкішним цвіте тільки життя молоде,
І в чоловіка, й у жінки. Коли ж наступає скорботна
Старість і люди стають рівно потворними всі —
Людське серце турботи тоді опанують, жорстокі
Навіть і сяєво дня втіхи уже не дає.

Станеш бридкий юнакам і від жінки зневажений будеш.
От яку старість важку бог посилає усім!

(Переклад Г. Кочура)

Старість приносить людям, бідкається Мімнерм, самі лише прикрості, хвороби, цілковиту відсутність якихось радощів, утіх чи розваг. Сила кохання залишилася в минулому, тож попереду чекання однієї смерті. Тому поет не хоче жити довго і вважає шістдесятирічний вік найбажанішою межею людського існування. Не випадково він згадує міф про Тітона, земного царя, коханця богині світанку Еос, якому вона випросила у Зевса безсмертя, але забула попросити вічну молодість:

Тяжку й довічну послав Громовержець Тітонові старість.
Смерть-бо сама менш страшна, ніж та старість огидна.

(Переклад Н. Пащенко)

Життя без кохання, за Мімнермом, не має вже ніякого сенсу.

Інші уривки елегійних творів поета свідчать про досить широке коло тем, що хвилювали його. І все ж переважним мотивом залишалося кохання. Велику популярність Мімнерм здобув у Греції, особливо високо його цінували римські письменники.

Протягом тривалого часу елегія служила засобом для розробки соціальних, політичних, патріотично-громадянських, воєнних, повчальних, філософських і навіть любовних мотивів. Народжена тогочасною дійсністю, вона розвивалася в тісному зв'язку з розвитком самого суспільства, мобільно реагуючи на його запити. Елегія певний час залишалася головним поетичним жанром, що увібрав у себе надзвичайно широке й різноманітне коло проблем, оскільки інші жанри не були ще достатньо розвинені. Проза ще тільки зароджувалася. Тому елегія становила і спосіб викладу наукових положень, зокрема з галузі історії та філософії. Проте скоро почався зворотний процес.

Проза, не обмежена формою викладу, властивою для лірики, поступово вчиться точно висловлювати складність людської думки і з часом перебирає на себе традиційно розроблювані елегією теми й проблеми. Елегія концентрується на суто інтимних переживаннях і людських почуттях, серед яких чільне місце починає посідати почуття кохання. Любовна елегія особливо припаде до

душі александрійським, а потім і римським поетам Горацію, Овідію, Проперцію та ін.

До нас дійшли імена багатьох елегійних поетів — ***Крітія, Евена, Архелая, Клеобулена, Меланфія***, відомо, що елегії писали визначні трагічні поети Есхіл, Софокл та Евріпід, комедіографи Епіхарм і Менандр, історіограф Фукідід, проте їхні елегійні твори до нас не дійшли.

ЯМБІЧНА ЛІРИКА

Ямбічна лірика з'явилася майже водночас з елегійною і також є одним із найпростіших ліричних жанрів. Джерела ямбічної лірики слід шукати в народних піснях, присвячених богині Деметрі. У **«Гімні до Деметри»** згадується ім'я служниці царя Келея Ямби, яка розвеселила, не знаючи, що це богиня, невтішну й сумуючу жінку:

Так без усмішки сиділа, їства і питва не торкнувшись,
Смутком мучима тяжким за дочкою із поясом низьким.
Жвавим тоді жартуванням й дотепами гострими стала
Ямба багаторозумна богиню пречисту смішити:
Тож посміхнулась вона, засміялася й стала весела.
Так відтоді і лишилась їй любою в таїнствах Ямба.

(Переклад Н. Пашенко)

Жартівливо-веселі, часом не дуже скромного характеру ямбічні пісні стали обов'язковою складовою Елевсінських свят на честь богині Деметри. Вони виконувалися після закінчення закритої частини свят («Елевсінських містерій»), коли починалися загальнонародні торжества. Ім'ям міфічної дівчини назвали ліричні пісні, за змістом схожі з піснями Ямби, і розмір, який найкраще відповідав темпові розмовної мови, якою були складені вірші.

Ямбічна стопа складалася з короткого й довгого складів (за метричною системою — ненаголошеного і наголошеного / ∪ — /). Якщо ж, навпаки, перший склад був наголошений, другий ненаголошений, то така стопа називалася *хореїчною* (або *трохеїчною*) і мала такий вигляд: / — ∪ /.

Найпоширенішим був шестистопний ямбічний (або хореїчний) вірш:

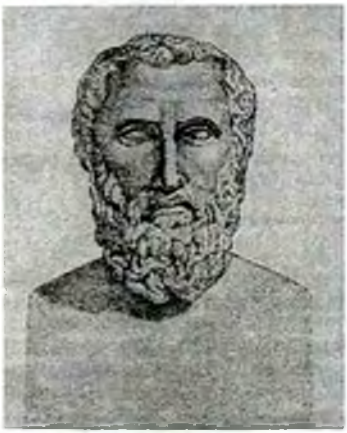
/∪—/∪—/∪—/∪—/∪—/∪—/ **ямбічний вірш,**
/—∪/—∪/—∪/—∪/—∪/—∪/ **хореїчний вірш.**

Оскільки двоскладова ямбічна (або хореїчна) стопа була надто малою, вона об'єднувалася з наступною стопою, виникала пара ямбічних (або хореїчних) стоп — *диподій*, а сам вірш тоді називався *ямбічним* (або *хореїчним*) *триметром*. Особливість цих віршів полягала в можливості зміни в непарних складах ямба (або в парних — хорея) на спондей:

/ ⏑̄ — ⏑ — / ⏑̄ — ⏑ — / ⏑̄ — ⏑ — / **ямбічний триметр.**
/ — ⏑ — ⏑̄ / — ⏑ — ⏑̄ / — ⏑ — ⏑̄ / **хореїчний триметр.**

АРХІЛОХ

(VII ст. до н. е.)



Архілох був першим і найвидатнішим представником ямбічної лірики, хоч писав також елегійні вірші. Він народився на кам'янистому острові Парос, був позашлюбною дитиною аристократа Телесікла і рабині Еніко. Відомо, що все життя поета супроводжувала бідність і він змушений був стати воїном-найманцем. Воював у Фракії, на острові Евбея, захищав грецьку колонію на острові Фасос, засновану ще його дідом, загинув у бою на острові Наксос. Про свою небезпечну професію він сам свідчив: «Хліб мій на списі замішаний, теж і вино я на списі/ Маю ісмарське, і п'ю, спершись на списа також» (переклад Г. Кочура).

В іншому двовірші поет з гордістю повідомляє, що він не

тільки «служитель царя Енеалія» (тобто бога війни Ареса), але йому добре відомий і «солодкий дар муз». Військова служба виробила в поета-воїна певний кодекс поведінки. Головним для нього стають воїнські доблесті, він, наприклад, зізнається, що шанує лише такого вождя, який вирізняється не зовнішністю — привабливою чи огидною, а виявляє «відвагу в душі». Безперервні бої виховують у ньому і філософське ставлення до життя, що уявляється йому продовженням битви. Поет радить завжди бути стійким і зносити удари долі, ніколи не виявляти свого смутку в разі невдачі чи радощів при досягненні мети. Крім того, поет уважає, що майбутнє людини залежить від долі й випадку. Його філософія відповідала новій суспільній моралі, що відкидала всі традиції й правила аристократії.

Сам Архілох це підтверджує і життям, і поведінкою. Так, він не звертав уваги на закиди недоброзичливців, відкрито поривав з деякими традиціями. Наприклад, найганебнішим для воїна вважалося втратити зброю. А поет сміється з цього й зізнається, що після невдалого бою з одним із фракійських племен він змушений був тікати, залишивши свого щита:

Хтось із саійців щитом моїм добрим пишається нині:
В битві його хоч-не-хоч десь у кущах я лишив.
Душу зате врятував! А щитом, далебі, не журюся:
Хай собі! Втратив один — інший, не гірший, куплю.

(Переклад А. Содомори)

Не менш іронічно ставиться поет-воїн і до деяких своїх перемог:

Наздогнали ми й побили за рахунком аж сімох,
Ціла тисяча була нас...

(Тут і далі переклад Н. Пашенко)

Поет завжди одвертий у своїх почуттях. Коли він стикається зі зрадництвом, то щиро висловлює свою ненависть і кличе всі біди й нещастя обрушитися на голову зрадника. Знайоме йому і почуття страху — на морі він побачив наближення страшної бурі, й тоді жах його «душу раптом огорнув».

До нас дійшло близько двадцяти фрагментів інтимної лірики Архілоха, у яких ніжність і раптове озлоблення зійшлися поруч. Особливо болісно він переживав своє нещасливе кохання до дівчини Необули, дочки знатного паросця Лікамба. З надзвичайною щирістю і цнотливістю описує він вроду нареченої, мріє про те, щоб доторкнутися до Необули, розповідає про любовні муки, що

охоплюють його. Проте після повернення з чергового походу він з якихось причин дістав відмову Лікамба. Відразу ж тон віршів Архілоха докорінно змінюється. З'являються уїдливо-разючі ямби, у яких він розвінчує колишню кохану: і шкіра в неї вся вкривається зморшками, і вже «злая старість борозни проводить», а порівнює він дівчину з похітливою вороною, яка «від пристрасті тріпоче». Розгніваний поет навіть загрожує:

> …У цій справі я мастак:
> Злом відплачувать жахливим тим, хто зло мені завдасть.

З гнівними ямбами поет обрушується і на Лікамба, обвинувачує його в тому, що той порушив велику присягу, «забув і сіль, і трапезу». Знущаючись зі старого, він уїдливо питає, хто позбавив його розуму, адже тепер у місті він став посміховищем. Пізніша легенда розповідає, що знеславлена дошкульними ямбами Необула та її батько ніби від сорому покінчили з собою. Проте то лише легенда, її правдивість не підтверджена.

Мабуть, ще до цього поет одним з перших у грецькій літературі висуває ідею золотої середини, яка надзвичайно чітко пізніше буде сформульована римським поетом Горацієм. У чудовому хореїчному тетраметрі він так формулює свої думки:

> Серце, серце! Біди люті звідусіль тебе смутять —
> Ти ж відважно захищайся, з ворогами поборись.
> Хай на тебе скрізь чатує ворожнеча — завжди будь
> Непохитне. Переможеш — не хвались відкрито цим,
> Переможене — удома в самотині стримуй плач,
> Радість є — радій не надто, є нещастя — не сумуй
> Понад міру. Вмій пізнати зміни в людському житті.
>
> (Переклад Г. Кочура)

Отже, хоч поет і проповідує помірність і стриманість у горі й нещасті, але особисті неприємності викликають у нього нестримне шалене озлоблення.

Архілох узагалі надзвичайно емоційний. Є уривки, у яких поет звеличує дружбу. Один із них присвячений пам'яті зятя, який загинув у морі. Архілох дуже його любив, високо цінував і тому зі щирістю і ніжністю оплакує його і навіть зізнається, що після його смерті «ні ямби, ні втіхи на розум не йдуть». Проте поет знаходить засіб від горя, посланий самими богами — «стійкість незламну». У всіх своїх нещастях, навіть коли доводиться і «руку простягати», поет незмінно покладає надії на всевидющих богів. Всемогутні, вони можуть і підвести людину з чорної землі та поставити на ноги, і кинути напризволяще. Він радить ніколи не

дивуватися діям Зевса і богів, бо для смертних вони незбагненні. Боги — вершителі долі людей:

О Зевсе, батьку мій! Царюєш в небесах,
Ти свідок справ усіх людських —
І злих, і правих. Тож тобі не все одно,
По правді звір живе чи ні.

(Переклад Н. Пашенко)

Під час перебування в Греції Архілох відвідав Олімпію, де написав гімн на честь Геракла, легендарного засновника Олімпійських ігор. Цей гімн із популярним приспівом «тенелла» пізніше протягом багатьох століть виконувався на цих іграх.

Творчість Архілоха надзвичайно багата за змістом і формою. Він створив чудову за багатством і чистотою поетичних засобів лірику, сповнену найтонших відтінків. Ним були написані не тільки ямби та елегії, але й епіграми, гімни, пов'язані з сучасністю байки («**Мавпи**», «**Лисиця і Орел**»).

Виразність Архілохової стриманої, невимушеної й витонченої мови, ліричних образів зробила його чи не найвидатнішим поетом античності. Його ім'я було оточене загальною любов'ю, про що свідчить пам'ятник, поставлений на початку I ст. до н. е. на батьківщині поета. На ньому були вирізьблені найголовніші дати життя Архілоха (вони майже не збереглися). На честь поета встановлено культ — свідчення, що його шанували як міфологічного героя. Лірика його дуже вплинула на багатьох еллінських, а пізніше і римських поетів.

СЕМОНІД

(VII ст. до н. е.)

Семонід був молодшим сучасником Архілоха. Родом з острова Самос, він дотримувався демократичних поглядів. Коли владу на острові захопили аристократи, Семонід зібрав групу самосців і відплив на острів Аморгос (Кіклади), де заснував колонію і прожив усе життя. Він писав елегії і ямби, до нас дійшли лише уривки ямбічних творів. Більшість віршів Семоніда були пере-

співом уже відомих тем: залежність людини від богів, людина і не відома їй доля, надія на богів, сподівання щастя і швидкоплинність людського життя з його хворобами, нещастями та старістю. Семонід зовсім не торкається соціально-політичних проблем, закликаючи користуватися благами та насолодами, поки людина ще жива:

Найвища в світі влада й присуд, хлопче мій, —
У Зевса-громовержця. Як захоче він,
Так і керує. Смертні — ті без розуму.
То й живемо, як трави, й не вгадаємо,
Яку для кого долю приготовано,
Надія всіх нас живить і довірливість
У марних пориваннях.

(Переклад А. Содомори)

Дійшла до нас повністю ямбічна поема Семоніда **«Про жінок»**, де поет розповідає про десять жіночих типів-характерів, які походять од різних тварин чи стихій. Класифікація його відповідно до походження жінок така: від свині — вони брудні й неохайні, більше сидять, «нагулюючи жир»; від лисиці — хитрі й розумні, здатні «до добра і зла», мають мінливий і суперечливий характер; від собаки — жінки-пронози втручаються не в свої справи, зводять плітки, лихословлять і кричать; зроблені з грудок землі (натяк на Пандору) — зовсім дурні, не можуть відрізнити добро від зла; з морської хвилі — капризні, свавільні, з різкими змінами настрою; від осла — над усе люблять їсти і легко зраджують чоловікові; від ласки — не мають вроди й чарівності, злодійкуваті й похітливі; від коня — страшенно ледачі, люблять лише прикраси; від мавпи — найгірші для чоловіка, з потворним обличчям, хитрі пройди, які не чинять ні добра, ні зла; від бджоли — єдині жінки, що стають даром божим для чоловіків. Свої думки з приводу жінок Семонід закінчує усе ж «антижіночою» сентенцією:

Так, зло із зол усіх, що жінкою зовуть,
Дав Зевс, од неї майже користі нема.
Господар від жони без міри терпить зло.

(Переклад Н. Пащенко)

ГІППОНАКТ

(друга половина VI ст. до н. е.)

Про життя цього поета відомо також дуже мало. Він був вигнаний тираном з рідного міста Ефес (Мала Азія), можливо, причиною були дуже гострі, нестримані й грубуваті ямби, з якими він міг виступати проти правителів. Проте мотивів страждання у зв'язку з розлученням із батьківщиною у нього немає. Усе своє життя він провів у місті Клазомени, потерпаючи від бідності й постійних пошуків грошей для існування. У цьому він одверто зізнається майже в усіх нечисленних збережених уривках віршів, де звертається безпосередньо до богів із проханням допомогти йому. У ямбі до Гермеса поет благає допомогти, як останній жебрак:

Гермесе, Майї син, Кіленейський бог, любий,
Почуй поета! Плащ-бо мій в дірках, мерзну.
Тож Гіппонакту одежину дай, дай взуття,
Монет насип в кишеню шістдесят — важких.

(Переклад Н. Пашенко)

У зверненні до бога багатства Плутоса поет дорікає йому, що той жодного разу не завітав до нього в гості й не приніс «тридцять мін срібла», та навіть починає його лаяти. В іншому ямбічному фрагменті Гіппонакт розповідає про якогось знатного ненажеру, який проїв свої багатства і тепер змушений працювати в каменоломні й споживати «рабське їство».

Відомо, що поет писав пародії на героїчний епос, його сміливa сатира завжди була прямою і часто брутальною. Витонченій мові знаті він протиставляє мову вулиці і жебраків, одверто висловлює презирство до всіляких літературних правил. В одному з віршів він навіть обіцяє суперникові вибити око. У наведеному вище вірші до Гермеса Гіппонакт пародіює високий стиль епосу і традиційне прохання до божества допомогти у великому звершенні чи оспівати подвиг героя (пригадаймо початок «Іліади»: «Гнів оспівай, о богине, нашадка Пелея, Ахілла...»). Іронічний ефект у Гіппонакта виникає завдяки невідповідності звернення поета до самих богів і більш ніж прозаїчного прохання замінити драний плащ і дати черевики. Існує версія про те, що Гіппонактові належить пародія на «Одіссею».

Терпсіхора — муза танців. Мармурова статуя. IV ст. до н. е.

Цілком можливо, що вільне поводження поета зі словом, любов до простонародних виразів, уїдлива сатира його ямбів вплинули на процес становлення на початку V ст. до н. е. давньої аттичної комедії, у якій досить чітко проглядається ненормативність Гіппонактових ямбів.

У повному обсязі ямбічні вірші поета до нас не дійшли, хоч відомо, що у XII ст. н. е. ще існувало кілька збірок його творів. Гіппонакт увів у ямбічний рядок новий прийом, тому цей рядок почали називати *холіямбом* («кульгавим» ямбом). Суть цього прийому полягала в тому, що шоста стопа була трохеїчною (хореїчною), наприклад: «Хламіди з шерсті ти не дав мені теплої». Тут п'ять ямбічних стоп стикаються з шостою хореїчною, що порушує ритміку ямбічного вірша. Холіямб використовували пізніші поети — Герод, Бабрій, Леонід Тарентський.

МЕЛІЧНА ЛІРИКА
(Мелос)

Наступним кроком у розвитку елліністичної поезії була мелічна, тобто власне лірика. Платон, філософ кінця V — першої половини IV ст. до н. е., дав досить точне визначення мелосу:

«мелос складається з трьох частин: слова, гармонії та ритму», тобто поєднує у собі слово, музику і танок. Поет не лише писав ліричний вірш, але складав і музику до нього та відповідний танець. Елліни розрізняли види мелічної лірики відповідно до музичних мотивів, що відтісняли на другий план поетичне слово. Без музики мелічний твір уявити неможливо. Один з дослідників лірики з цього приводу писав, що мелос, відірваний від музики, втрачав кращу свою частину, свою душу, і чарівність його пісень загинула для наступних поколінь разом із плавною гармонією, під звуки якої вони колись народилися.

ТЕРПАНДР

(друга половина VII ст. до н. е.)

Великим поштовхом до розвитку мелосу був винахід лесбоського музиканта Терпандра, який майже все життя прожив у Спарті. Він збільшив кількість струн у лірі з чотирьох до семи, що привело до появи повної гами тонів. Спарта стала колискою мелічної поезії. Тут з'являються мелодії на честь богів, які називалися *номами*. Мелічні пісні виконувалися або сольно, або хором, що поєднував ритмічні звуки з ритмічними рухами. Терпандрові належить і ряд сколій, до нас дійшов лише один уривок.

Великий внесок у розвиток мелосу зробили молодші сучасники Терпандра ***Каон***, творець авлодичних номів, тобто пісень, що виконувалися під звуки флейти або авлоса (духового інструмента, подібного до кларнета), ***Фалет***, який надав спартанським військовим танцям мирного характеру і почав писати хорові пісні.

МОНОДИЧНИЙ МЕЛОС

Порівняно з елегією і ямбом літературна мелічна лірика розробила значно меншу кількість тем. Зі зростанням свідомості окремої особистості збільшується зацікавлення власними почут-

Ерато — муза любовної лірики. Мармурова статуя. III—II ст. до н. е.

тями. Мелос стає засобом для виявлення суб'єктивних почуттів, по суті поет сам є носієм тих емоцій, які він відтворює. Тому в більшості мелічних поетів на другий план відступають соціально-політичні й громадянські проблеми й акцентуються питання, пов'язані з індивідуальними, інтимними почуттями. Головні теми підказані самою дійсністю. Культові, обрядові відправи, застілля, кохання, вино і ті радощі, що їх вони дають, дружба, захоплення мистецтвом і поезією породжують безліч ліричних творів. Усі вони переломлюються крізь призму особистих та інтимних переживань і настроїв поета.

Батьківщиною монодичного мелосу стала острівна Греція, зокрема острів Лесбос, потім міста малоазійського узбережжя. В культурному відношенні вони перевершували міста материкової Греції. Чільне місце серед них посідав Лесбос із центральним містом Мітілена, він уважався серед еллінів одним з п'яти «блаженних» островів. Благодатний клімат, екзотична рослинність, розвинута торгівля, близькість до східної культури, досить легке життя, веселі розваги, пошана до жінок, які відчували себе вільнішими, ніж в інших полісах Греції (особливо в Афінах), і були

повноправними членами суспільства — усі ці чинники сприяли створенню на Лесбосі своєрідного культу краси і насолод, а з ним — і витонченої лірики.

Можливо, саме тому Лесбос з давніх часів уславився своїми піснями й музикантами. Існувала навіть легенда, що буря колись принесла саме до його берегів ліру і голову славнозвісного чудо-пісняра Орфея, вбитого фрігійськими вакханками за відмову взяти участь у їхній оргії. Лесбос, таким чином, немовби сприйняв пісенну спадщину Орфея і породив двох найуславленіших представників ліричної поезії — Алкея і Сапфо.

АЛКЕЙ

(кінець VII — початок VI ст. до н. е.)

Рідне місто Алкея Мітілена пройшло характерний для тих часів шлях боротьби демосу з аристократією, а сам поет повторив долю Феогніда.

Боротьба з тиранією на боці аристократії закінчилася для Алкея вигнанням, під час якого він став воїном-найманцем, брав участь у боях у Фракії та Єгипті. Після амністії поет повернувся і навіть замирився і потоваришував із вождем мітіленського демосу, мудрим тираном Піттаком, з яким до того довгий час боровся. До нас дійшло кілька віршів Алкея часів громадянської війни, у яких поет закликав до повстання і боротьби з демосом і Піттаком (так звані «**Пісні заколоту**»). Ще раніше нестриманість і завзятість Алкея виявилися у боротьбі з ненависним тираном Мірсилом, і коли той несподівано помер, бурхливі почуття радості вилилися в поета в знаменитих поетичних рядках

Пити, почнемо пить! І сп'яніймо всі,
Хоч і не хочеш, пий! Бо ж подох Мірсил!

(Переклад Н. Пашенко)

У ряді віршів Алкей намагається дискредитувати Піттака, називаючи його «ворогом міста», «виродком вітчизни». У «**Посланні Піттаку**» поет дорікає йому за те, що той не повернув його з виг-

нання і повисилав багатьох корисних місту людей. Проте в цих політичних віршах Алкея не можна знайти такої злобної ненависті до демосу та його вождів, як у Феоґніда, у нього скоріше відчувається скорбота людини, яка тонко відчуває несправедливість і страждає, не маючи змоги чимось зарадити.

У кількох фрагментах віршів Алкея з'являється образ корабля, що потрапив у бурю. Один із них вражає своєю поетичністю та глибиною змісту і сприймається як алегорія, хоч поет її так і не розкриває. В описі драматичної еполеї корабля-держави, що от-от має загинути від страшних хвиль-потрясінь і що його намагаються врятувати відважні моряки, відчувається пристрасність почуттів поета. Реалістично і дуже стисло відтворює Алкей відчайдушну боротьбу корабля за своє існування:

Не розумію звади поміж вітрів,
Шаліють хвилі, линуть сюди й туди...
А ми в розбурхану негоду
В чорнім судні серед хвиль кружляєм,
Жорстоко гнані нападом бурі злим.
Сягають хвилі аж до підніжжя щогл,
Вітрило наше розірвалось,
Тільки лахміття по вітру має.
Але найвище посеред хвиль лихих
Іще грізніший вал підіймається,
Біду віщує нездоланну,
Перш ніж боги пристань пошлють нам...

(Переклад Г. Кочура)

Порівняння корабля з державою виявилося надзвичайно вдалим, особливо в періоди потрясінь. Цей образ перейшов до римської й новітньої літератури. Вірш закінчується сумними думками поета про неминучість катастрофи, він висловлює бажання «забути все» і побоювання щодо власної долі.

Найчастіше Алкей постає у своїх творах як пристрасний і бунтівливий борець, котрому не завжди щастить. Зазнавав він поразок і на полі бою. Подібно до Архілоха йому довелося рятуватися втечею і кинути свій щит. У зверненні до друга він пише:

Моїм повідай, що Алкей живий!
Та обладунок зник. Вояк аттичний
Повісив, сміючись, мій щит жаданий
У храмі совоокої богині.

(Переклад Н. Пашенко)

Алкей оспівував чоловічу дружбу, ту насолоду, яку відчуває, підносячи келих з вином. Звертаючись до друга Меланіппа, поет запрошує його пити й не думати про майбутнє, бо «плач не плач — шлях неминучий, попереду тільки смерть». Почуття безнадійності виникло у віршах Алкея після поразки боротьби з тиранією, а можливо, і на початку вигнання, коли майбутнє бачилося позбавленим перспектив.

Одійшовши після повернення на Лесбос від усякої політики, Алкей поринає у традиційні для монодичної лірики теми вина і кохання. Постійний заклик «Питимемо!» стає своєрідним рефреном у багатьох його сколіях. Поет уважає вино найкращим засобом, щоб забути всякі прикрості й турботи, щоб розвеселитися. Воно є справжнім другом, оскільки може відкрити істину. Бажання пити поет виправдує навіть будь-яким сезоном року. Вино для нього — це найкращі ліки з ліків.

Значне місце в ліриці Алкея належить темі кохання. В одному чотиривірші поет з гумором звертається до Ерота, називаючи цього юного бога «найстрашнішим з усіх безсмертних». Як правило, до почуття кохання Алкей ставиться досить серйозно і цнотливо. Це засвідчує, зокрема, його звернення до своєї уславленої співвітчизниці Сапфо, яку поет, мабуть, ніжно кохав:

Сказати дещо хочу тобі одній,
Але як тільки глянеш на мене ти, —
Уста мої замикає сором,
Перед тобою стою безмовний.

(Тут і далі переклад А. Содомори)

Проте поет, очевидно, не виправдує надто сильні пристрасті, що можуть примусити забути обов'язок чи пролити кров. У вірші, умовно названому **«Провина Єлени»**, він саме в цьому обвинувачує героїню. Її кохання до Паріса спричинило трагічну долю Трої:

Біль гіркий колись переніс, говорять,
Цар Пріам з дітьми через твій, Єлено,
Злочин, як спалив Іліон священний
Зевс-громовержець.

Не з такою в колі богів весілля
Еакід справляв, а з палат Нерея
В дім Кентавра він замання любов'ю
Дівчину ніжну.

Так колись Пелей на дівочім стані
Пояс розв'язав і жаданим шлюбом
Поєднались він і дочка найкраща
Бога Нерея.

Рік минув — родився півбог безстрашний
Син білявий в них, жеребців погонич,
А з вини Єлени в боях фрігійці
Кров'ю стікали.

Ще до Алкея лесбоські поети, використовуючи місцеві народні пісні, ввели в монодичний мелос низку нових поетичних прийомів і розмірів. Алкей продовжив цю традицію і залишив так звану *«алкеєву строфу»* — чотиривірш із складною ритмікою, що пізніше зажив чималої слави.

Алкеєм був також написаний ряд чудових гімнів, присвячених Ероту, Гермесу, Афіні, Гефесту й Аполлону. До нас дійшли невеличкі їх уривки, гімн до Аполлона докладно відомий з прозового переказу: Навіть у ньому вражає тонке й проникливе відчуття поетом природи.

Пізніші покоління цінували Алкея як одного з найвидатніших ліриків Еллади.

САПФО

(кінець VII — перша половина VI ст. до н. е.)

На місцевому наріччі Сапфо називали Псапфою. Сучасниця Алкея, вона стала першою у світі геніальною поетесою. Народилася Сапфо в сім'ї мітіленського аристократа Скомона на острові Лесбос. Вийшла заміж за вельможу Керколая, від якого народила дочку Клеїду, котру дуже любила і присвятила їй низку віршів. На початку VI ст. до н. е. Сапфо змушена була залишити рідний острів і певний час прожила на острові Сицилія. Причина еміграції полягала, очевидно, в поразці аристократів у боротьбі з народною партією і подальшому їхньому вигнанні. Сама поетеса була далекою від усяких політичних

чвар. Усе життя її символізувало поклоніння культові кохання і краси, легенда розповідає про її нещасне кохання до красеня-човняра Фаона, через яке вона ніби кинулася з Левкадської скелі в море. Але ця легенда — плід вигадки пізніших комедійних поетів.

Після повернення на Лесбос Сапфо заснувала школу дівчат, де вчила їх співів, музики і поетичного мистецтва. Ця школа, яку називали школою «служительок Муз», зажила великої слави, до неї приїздили дівчата з багатьох міст Еллади. Найголовнішою темою творчості поетеси стає кохання, кохання в усіх його проявах — спокійне й бурхливе, ніжне й пристрасне. Поетеса часто звертається до Афродіти чи Ероса з проханням допомогти їй добитися взаємності або перебороти почуття, що примушує водночас і радіти, і страждати. Вперше в історії грецької лірики з'явилися такі схвильовані вірші, у яких з надзвичайною проникливістю було передано, хоч і лише з зовнішніми фізичними ознаками, любовну знемогу жінки:

До богів подібний мені здається
Той, хто біля тебе, щасливий, сівши,
Голосу твого ніжного бриніння
Слухає й ловить.

Твій принадний усміх: від нього в мене
Серце перестало б у грудях битись;
Тільки образ твій я побачу — слова
Мовить не можу.

І язик одразу німіє, й прудко
Пробігає пломінь тонкий по тілу.
В вухах чути шум, дивлячись, нічого
Очі не бачать.

Блідну і тремчу, обливаюсь потом,
Мов трава пожовкла, безсило никну,
От іще недовго — й здається, має
Смерть наллетіти.

(Переклад Г. Кочура)

Поетеса насолоджується життям, любить його і сама свідчить:

Жереб мені
Випав такий:
Серцем палким
Любити

Ласку весни,
Розкіш, красу,
Сонця ясне
Проміння.

(Переклад А. Содомори)

Тому ліричні творіння Сапфо здебільшого позначені сяючою радістю, оптимізмом, пристрасним бажанням злитися з природою, яку поетеса безмірно любить і розуміє. Вона розмовляє з джерельцем, що «посилає крізь гілля яблунь своє дзюрчання ніжне», милується «льотом голубків», трояндами, своїми улюбленими квітами, які схилилися над печерою німф і з пелюстків яких «стікає томливо дрімота», дихає ароматом запашних трав, медунки та анісу, найпростіших польових квіток. Усі вони збуджують у ній бурхливі переживання. Ці невеличкі й барвисті замальовки

відповідають настрою авторки, створюють тло, на якому розвивається почуття.

Любовні переживання поетеси мають різні відтінки. Розлука з улюбленою подругою, муки ревнощів, смуток у зв'язку з тяжкою втратою, самотність виливаються у пристрасні й щирі рядки. У **«Гімні до Афродіти»** Сапфо просить богиню прийти до неї і, як колись, урятувати «серце від нової туги», вона свято вірить у її могутню силу та незмінну підтримку. Деякі вірші свідчать, що кохання поетеси було мінливим, відчувала його вона не раз:

Ерос мене знов мучить виснажливий,
Гіркотно-сладісний непереможний змій.

(Тут і далі переклад Н. Пащенко)

Кохання Сапфо водночас несе в собі і радість, і сердечні муки, невгамовне бажання кохати й чітке розуміння, що жадане почуття неодмінно принесе новий біль і страждання. Лірика Сапфо має тверду основу — народну любовну пісню, яка була дуже поширена на Лесбосі і в якій чудові картини природи поєднувалися зі смутком і скорботою. У деяких піснях поетеса зізнається, що вона відчуває «томління смерті темне», часом розповідає про похмуре царство Персефони, оплакує подругу. Усі ці свої почуття Сапфо розкриває з надзвичайною щирістю, переконливістю та емоційною силою. Щоправда, вона не заглиблюється у психологічний аналіз почуттів, зображуючи лише їх зовнішні прояви. А втім, мабуть, і не могла цього зробити, як не зробили й пізніші еллінські поети. Адже ця проблема — розкриття внутрішнього світу героя — так і залишилася не вирішеною грецькими письменниками.

Критики Сапфо різних часів обвинувачували її в брутальній чуттєвості та еротизмі. Проте спадщина поетеси свідчить, що нею, навпаки, керували висока мораль і цнотливість, її лірику вирізняють чистота і краса, доброчесність; сама по собі краса нічого не варта, якщо не підкріплена внутрішніми чеснотами людини, «без моральності багатства всі даремні», «воістину прегарний той, у кого і душа велика». До нас дійшов уривок вірша Сапфо до брата-воїна Харікса, у якому вона суворо засуджує його за легковажне захоплення недостойною дівчиною-куртизанкою і попереджає, що не буде до нього поблажливою.

Особливо ніжними і чистими постають весільні гімни Сапфо — *епіталами*. Їх було дуже багато, проте дійшла до нас лише мізерна частина. Радісні й веселі, проникнуті м'яким і доброзичливим гумором, традиційним для подібного виду народних пісень, вони сповнені щирим бажанням поетеси побачити молоде подружжя

щасливим. Деякі з епіталам містять жартівливі скарги дівчат, які розлучаються назавжди зі своєю подругою, гумористичні описи нареченого-«велетня», який забирає дівчину, радощі й тривоги нареченої, думки про святість незайманості тощо. У рефрені, як правило, згадувалося ім'я бога молодят Гіменея, тому ці гімни ще називалися *гіменеями*:

Гей, стелю ще підіймайте! —
О, Гіменею!
Вище, теслі, то ж вище!
О, Гіменею!
Входить жених, Аресу подібний,
Вищий від самих високих мужів.

В іншій епіталамі наречена порівнюється з яблуком, яке потрібно зірвати вчасно, лише коли воно достигне:

Яблуко спіле смачне там на гілці собі червоніє.
Ген, аж на самім вершечку — забув садівник обірвати.

Один із найбільших уривків, що зберігся, присвячений весіллю Гектора й Андромахи, і хоча Сапфо розповідає про міфологічну подію, але наче переносить її у реальний світ. З радістю і насолодою перелічує вона ті гарні речі й коштовності, які оточують молодих, чи їхнє вбрання.

Епіталами виконувалися і одним співцем (соло), і хором.

Серед уривків збереглася іронічна відповідь поетеси на нерішуче звернення Алкея:

Коли б твій намір чистий і добрий був,
Тоді б і слово легко злетіло з уст,
І вниз очей не опускав би,
Сміло сказав би, чого бажаєш.

(Переклад А. Содомори)

Творчість Сапфо, як і Алкея, визначила цілий напрям у ліричній поезії, збагатила її постійними переспівами народних пісень, новими віршовими розмірами. Зокрема, поетесі належить складний за ритмікою чотиривірш — *«сапфічна строфа»*. В античності лірика Сапфо була надзвичайно популярною і любимою. А Платон, підкорений чарівністю її поетичного слова, залишив навіть сповнений захоплення елегійний двовірш:

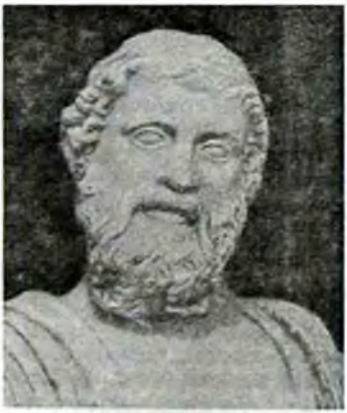
Дев'ять на світі є Муз, як засвідчують люди; не вірте,
Бо вже й десята прийшла — Лесбосу донька Сапфо.

(Переклад Н. Пашенко)

Мабуть, ще в давні часи не всім були до вподоби вільнолюбні й пристрасні вірші поетеси, створена нею дівоча співдружність, що увійшла в легенду. Про Сапфо почали складати оповіді, образливі для її жіночої честі. Доходило навіть до того, що її називали гетерою, приписували неприродні сексуальні схильності. Мабуть, до цього доклали руку і комедіографи, а надто городяни різних полісів, які незалежне життя Сапфо сприймали як небезпечну спокусу для власних жінок, безсловесних і пригнічених. У нові часи дослідники біографії поетеси також трактують її вкрай неоднозначно. Відомо, що в XI ст. всі книжки Сапфо були спалені у Візантії. У полум'ї вогнища загинули численні творіння одного з поетичних геніїв античності. Тому до нас не дійшло жодного її цілого вірша. На щастя, ім'я Сапфо все ж майже очищене від наклепів і бруду.

АНАКРЕОНТ

(бл. 570 — бл. 480 рр. до н. е.)



Уродженець міста Теоса (Мала Азія), Анакреонт багато разів міняв місце проживання. Після завоювання персами Теоси переїхав до міста Абдери (у Фракії), довгий час жив при дворі самоського тирана Полікрата, який зробив свій палац центром науки й мистецтва. Саме тут розквітнув поетичний талант Анакреонта, він став співцем розваг і безжурного життя поліократівського вищого світу. Після трагічної смерті тирана на запрошення афінського правителя Гіппарха прибув до Афін, став другом володаря і навіть

після його вбивства в 514 р. до н. е. ще прожив довгі роки в місті. Вже в старості з якихось причин поет залишив гостинні Афіни й опинився при дворі аристократів Алевадів (Фессалія), а врешті повернувся в рідне місто, де, мабуть, і помер.

Життя Анакреонта було безхмарним і безбідним. Узагалі поети в Елладі користувалися величезною любов'ю і пошаною, кожне місто вважало за честь запросити якогось видатного співця до себе, оточувало його піклуванням і благами. Саме так пройшло і життя Анекреонта — у щоденних розвагах, пишних бенкетах, численних любовних пригодах. До всякої політичної боротьби він був байдужий, мало його хвилювали й соціальні події, тому політичних ворогів у поета не було та й бути не могло, його ніхто не переслідував. Не захоплювала Анакреонта і військова доблесть та слава, він навіть іронічно зауважує:

А той, хто битись хоче,
Нехай собі воює!

(Тут і далі переклад Н. Пашенко)

Усе це й визначило характер і тональність лірики поета. Головними темами більшості ліричних творів стають кохання, Музи, вино:

Не полюбляю того, хто із келихом повним промови
Тільки про розбрат веде та про безжальну війну.
Любий лиш той, хто Кіприду, Ерота і Муз прославляє
І на бенкетах усіх словом своїм веселить.

Навіть поетичне мистецтво, якому Анакреонт віддає увесь свій хист, має лише акомпанувати дзвону келихів і супроводжувати невимушені дружні бесіди. Але в усьому поет любить помірність, тому застілля не повинне перетворюватися на п'яну оргію, кохання — на нестримну й буйну пристрасть. Хлопчикові, який розливає вино, він наказує у велику чашу «води кіафів десять, вина лиш п'ять налити». Двовірш точно передає характер натури Анакреонта:

Люблю, і наче не люблю,
І в розумі, і без ума.

Кохання поета різко відрізняється від щирого, болісного, а то й несамовитого кохання Сапфо, яке цілком поглинає всі інші почуття. Воно у нього не залишає навіть сліду в душі, його любовні насолоди несерйозні, швидкоплинні й скоріше нагадують легко-

Частування вином. Аттична ваза

важний флірт. Це кохання настільки поверхове, що навіть любовні невдачі аж ніяк не засмучують поета, і він лише весело та іронічно сміється. Вже будучи старою людиною, Анакреонт писав по-юнацьки життєрадісні вірші:

Золотоволосий Ерот мене
Знову поцілив пурпурним м'ячем —
Дівчину в барвних сандаляx тепер
Каже мені забавляти.
Лиш запишалося кляте дівча, —
З Лесбосу славного родом воно, —
Та й осміявши мою сивину,
Іншому звабно моргає.

(Переклад А. Соломори)

Слід додати, що любовна лірика Анакреонта звернута не тільки до жінок, але й до юнаків. Подібне кохання було явищем досить поширеним в античному суспільстві й не вважалося аморальним. Яскравим прикладом може бути звернення поета до юнака Клеобула:

Клеобула, Клеобула покохав,
І до нього, розум втративши, помчав...

(Переклад Н. Пащенко)

З життєрадісним пафосом усієї лірики Анакреонта дисонує вірш, проникнутий сумною думкою про наближення неминучої

смерті. Короткий і виразний, написаний співучим розміром, цей вірш є одним із найкращих творів поета, що дійшли до нас:

Сивина вкриває скроні, голова моя сріблиться,
Молоді літа відрадні проминули; зуби слабнуть.
Відліта життя солодке — небагато вже лишилось.
Зупинить ридань не можу, бо мене лякає Тартар,
Бо страшить Аїда темне підземелля; важко в нього
Увійти: коли ж увійдем — вороття нам вже не буде.

(Тут і далі переклад Г.Кочура)

Непокоїть поета і зростаюча сила грошей, що нівечать людські стосунки, тому він недвозначно засуджує тих, хто створює їх культ і «срібло хто боготворить», спокушає людей на злочини.

Часом в Анакреонта виникали несподівані для нього вірші, але пояснити їх появу якимись конкретними фактами за браком даних неможливо.

Так, зберігся невеликий уривок вірша, що за своєю уїдливістю і гнівною іронією скоріше міг належати Архілоху, ніж поміркованому Анакреонтові. У ньому йдеться про якогось Артемона (можливо, суперника поета), якого поет ганьбить за низьке походження і колись жалюгідний вигляд, хоч тепер той розкішно одягнений і виїздить на колісниці.

Анакреонта завжди приваблювали молодість і жіноча врода. Оспівуючи їх, поет знаходить точні й барвисті слова та сміливі образи. Особливо відомий завдяки вільному перекладові О. Пушкіна вірш Анакреонта, де поет порівнює юну непокірливу дівчину з дикою кобилицею, яку він, незважаючи на сиве волосся, ще мріє підкорити:

Кобилице фракіянко, чом од мене ти втікаєш,
Косо дивлячись на мене, ніби справді неук я?
Почекай, тобі вудила я накину і скерую,
Взявши повід, біг твій бистрий на призначену мету.
Нині ти лише по луках вільно скачеш і пасешся,
Досі, мабуть, не траплявся вершник сміливий тобі.

Крім еротичних віршів, Анакреонт писав гімни, зокрема, до нас дійшли уривки на честь Діоніса й Артеміди, а також елегії та епіграми. Його прості ліричні рядки виникають наче самі по собі. Музична співучість вірша, відповідність змісту й форми, безпосередність почуттів сприяли величезному успіхові поета і в наступні століття. Його вірші почали наслідувати, в пізнішій поезії навіть з'явився вираз *«анакреонтична лірика»*, тобто лірика, що

розробляє лише вузьке коло тем — кохання, вино, бенкети, веселощі, дружбу. «Анакреонтику» можна знайти у багатьох ліриків як стародавніх, так і новітніх часів.

Творів Анакреонта лишилося дуже мало, і ті лише в нечисленних уривках. У XVI ст. французький дослідник Етьєн видав збірку віршів поета та пізніших наслідувань його. Наслідування сприйняли як справжні твори Анакреонта, і вся анакреонтична лірика розвивалася під впливом цієї збірки. Серед цих наслідувань трапляються надзвичайно талановиті вірші. Наводимо два з них:

Я хтів Атридів славить,
Хотів співати Кадма,
А барбітон самого
Ерота прославля.
На інший лад я ліру
Недавно перестроїв,
Та ліра не Геракла,
Ерота знов співа.
Герої, прощавайте,
Назавжди вас покину:
Віднині знаю — струнам
Жаданий лиш Ерот.

Сумно жити не кохавши,
Сумно жити й покохавши,
Найсумніше ж від усього
Ошукатися в коханні.
Все Ерот під ноги топче —
Людську мудрість і звичаї,
Тільки срібло всі шанують.
Хай тому добра не буде,
Хто найперший прагнув срібла!
Через те братів не стало,
Через те й рідня не рідна,
Через те убивства, війни,
Та найбільше нас, коханців,
Через те усюди гине.

ХОРОВИЙ МЕЛОС
(Урочиста лірика)

Розглянуті вище види лірики — елегія, ямб, монодичний мелос — були засобами для втілення особистих почуттів поета. Проте існували й інші пісні, які відбивали настрої групи, колективу людей. Вони виконувалися переважно під час урочистих подій чи свят. Подібні пісні в Греції існували з незапам'ятних часів і були пов'язані з релігійними культами, воєнними походами, трудовим життям. Вони стали тією плідною основою, на якій почав зростати хоровий літературний мелос. Пізніше його піснями відзначали культові свята на честь різних богів, певні урочисті події в різних містах Еллади. Зрозуміло, що виконання подібних пісень вимагало вже великої кількості людей, тобто цілого хору.

11*

Полігімнія — муза гімнів. Мармурова статуя. IV ст. до н. е.

Перші пісні хорового мелосу, або гімни, були пов'язані з культами богів. Гімни на честь окремих богів мали свою назву. Так, гімн, присвячений Аполлону й Артеміді, називався *пеаном*, на честь бога Діоніса — *дифірамбом*. Пісні, що супроводжувалися танцями, називалися *гіпорхемами*, процесійні пісні — *просодіями*.

Пізніше з'являються й пісні світського характеру. Особливо багато їх було складено з приводу загальнонаціональних спортивних змагань — Олімпійських, Піфійських, Немейських тощо. Пісні на честь олімпіоніків чи переможців інших змагань називали *енінікіями*, вони прославляли їхні імена по всій країні. Пісні, що уславляли видатних діячів держави, полководців, мали назву *енкомій*, святкові, застільні — *сколій*, поховальні — *тренів (френів)*.

АЛКМАН

(VII ст. до н. е.)

Мелічна хорова лірика виникла у Спарті в середині VII ст. до н. е. Першим її представником був поет Алкман, який народився в лідійському місті Сарди, але майже все життя прожив у Спарті. Він особливо відзначився своїми *парфеніями*, тобто дівочими піснями, хоч писав ще гімни Зевсові, Кастору і Поллуксу, Гері, Афродіті, Аполлону і т. д. Зберігся досить великий уривок парфенія, у якому поет прославляє вроду керівниць хору Агесіхори і Агідо, порівнюючи їх із блиском золота чи сонячних променів.

Алкман один з перших почав поєднувати міфологічні мотиви з елементами реального життя. Йому також належав ряд еротичних віршів, у яких, зокрема, оспівується жіноча врода. Загалом поет полюбляв усе красиве, тому надзвичайно глибоко відчував мальовничість природи. До нас дійшов його вірш, що зображає спокій поснулої природи:

Сплять усі верховини гірськ: й стрімчасті скелі,
Всі байраки, всі провалля,
Нори, де плазуни, що їх чорна земля зростила,
Робуче плем'я бджіл, хижий звір у пущі,
Страховищ у глибинах моря сон пройняв,
Крила поскладавши, в вітах поснуло птаство...

(Переклад Г. Кочура)

Ця чудова картина завмерлої уві сні природи повторюється у творах Вергілія, Овідія, Мільтона, особливо відома вона з наслідування М. Лермонтовим Гете («Горные вершины спят во тьме ночной...»).

СТЕСІХОР

(VI ст. до н. е.)

Чималої слави зажив як автор урочистого мелосу грек із Сицилії Стесіхор, який ускладнив пісенну техніку введенням так званих *ліричних тріад*. Він написав багато ліричних творів на епічні й любовні сюжети, але дійшли до наших днів лише незначні фрагменти.

ІВІК

(VI ст. до н. е.)

Не менш популярним був інший поет — грек з Південної Італії Івік. Хоч він і походив з аристократичної родини, але все життя провів у мандрах, при дворах грецьких тиранів. Твори Івіка також не збереглися, проте з фрагментів і свідчень учених можна зробити висновок, що він, подібно до Стесіхора, широко використовував епічні сюжети й образи, часто вдавався до порівнянь сучасників з міфологічними героями. За легендою, Івік під час подорожі був убитий розбійниками. Свідками цього злочину стали лише пролітаючі журавлі. Коли розбійники прийшли на свято до міста, на площі якого стривожені громадяни чекали прибуття уславленого поета, в небі раптом з'явилися журавлі. Злочинці подумали, що птахи можуть їх виявити, кинулися тікати і самі себе викрили. Легенда стала широковідомою завдяки чудовій баладі Ф. Шіллера «Івікові журавлі», блискуче перекладеній В. Жуковським.

СІМОНІД

(556—468 рр. до н. е.)

Поет народився на острові Кеос (звідси — Сімонід Кеоський), його поетична діяльність почалася досить рано. У себе на батьківщині деякий час він був учителем хору в храмі Аполлона, довго жив з Анакреонтом, якого високо цінував, у афінського тирана Гіппарха, а після його смерті був запрошений аристократичною родиною Алевадів до міста Ларісса (Фессалія). Під час перської агресії повернувся до Афін, де переміг Есхіла у змаганні на кращу *епіграму** героям Марафонської битви:

Бившись за еллінів при Марафоні, афіняни збройні
Мідян в бронях золотих військо розвіяли все.

(Тут і далі переклад А. Білецького)

Наступні роки життя Сімоніда також пройшли при дворах різних тиранів. Не доживши до 80 років, він закінчив свої дні в Сицилії.

Особливо прославився Сімонід своїми «плачами» — френами (або тренами). Почуття скорботи він передає надзвичайно простими і щирими словами, але з глибокою силою, відтворюючи перед слухачами справжні, реальні події такими, якими вони були. Це впливало значно сильніше, ніж штучні й пишномовні ефекти, і тому френи Сімоніда незмінно викликали сльози, з'явився навіть вираз *«сімонідові сльози»*. Проте ці френи водночас і втішали, заспокоювали, переконували в мінливості людських днів, нагадували про спільну врешті для всіх долю, неможливість навіть для богів уникнути страждань.

Не менше Сімонід прославився своїми дифірамбами, відомо, що він здобув 56 перемог на дифірамбічних агонах. Багато написав він і епінікіїв, які вирізнялися тим, що прославлення певного індивідуалізованого героя супроводжувалося роздумами поета і його порадами. Знаменитими стали епінікії, у яких Сімонід оспівував перемогу грецьких героїв над персами. Багато збереглo-

* Епіграма — первісно напис на плиті, але оскільки їх писали елегійними двовіршами, то епіграмою почали називати всякий короткий ліричний вірш, складений елегійним розміром.

ся його коротких епіграм. Деякі з них також присвячені перемогам над персами. Згадує Сімонід і про героїзм спартанців, які надовго стримали перські війська у Фермопільському проході і всі полягли в нерівному бою:

Проти трьохсот міріад за колишніх часів тут зітнулось
З Пелопоннесу мужів тисяч чотири лише.

Сімонідові належали також численні парфенії, сколії та гіпорхеми. Отже, у творчості цього талановитого поета можна було знайти всі види грецької лірики і, як визнавали самі елліни, деякі були найкращими з усіх, створених до того іншими поетами.

У багатьох тзорах Сімоніда помітне відчуття смутку, тривоги за прийдешній день, оскільки поет переконаний у мінливості й нестійкості людської долі. Часом він говорить і про смерть, що чатує на людину і від якої порятунку бути не може. Проте поет намагається втішити цю людину, доводячи, що поки вона живе, то повинна насолоджуватися посланим їй здоров'ям, найціннішим даром богів.

Як правило, Сімонід не втручався в політику і був далекий од неї. Проте один елегійний двовірш свідчить, що часом він нехтував цим правилом. Нам невідомі взаємини, що склалися між поетом і його покровителем Гіппархом, але смерть тирана викликає неприховану радість Сімоніда. Можливо, це пояснювалося і прагматичним бажанням поета забезпечити своє майбутнє і в демократичних Афінах:

День, коли згинув Гіппарх від Арістогітона руки,
Також Гармодія, став кращим воістину днем.

(Переклад Н. Пашенко)

Сімонід не був глибоким філософом, його світогляд спирався на життєвий досвід і спостереження за швидкоплинним часом. Але прості, дохідливі й дотепні вірші в усіх відомих ліричних жанрах, глибока щирість і вміння поета впливати на душі й свідомість людей забезпечили йому безсмертя у дальших поколіннях еллінів. Тому згадки про твори цього поета можна знайти в багатьох еллінських поетів і вчених. До наших днів дійшла лише жалюгідна частка його великої спадщини.

ПІНДАР

(між 522—518 — між 442—432 рр. до н. е.)

Свого вищого розквіту хоровий мелос досяг у творчості Піндара, який народився в аристократичній родині поблизу міста Фіви. Він учився у визначних поетів, зокрема у своєї старшої співвітчизниці Корінни, яка допомагала йому своїми порадами. Беотійська поетеса була захоплена талантом Піндара, хоча це не перешкодило їй вступати з ним у змагання і кілька разів перемагати. Познайомившись з першими творами поета, вона зауважила йому, що в його віршах майже відсутні міфологічні сюжети та образи. Погодившись із нею, Піндар надмірно сповнив ними свої наступні твори, чим викликав нову критику поетеси: «міфи слід сіяти рукою, а не мішком». Проте цього разу Піндар не послухав своєї доброзичливої наставниці, тому майже всі його пізніші поетичні творіння перевантажені міфологічними подіями, героями та зіставленнями, що значно ускладнювало їх сприйняття і вимагало спеціальної підготовки.

Деякий час Піндар вчився й у відомих на той час музикантів Ласа та Аполлодора, потім довго подорожував, відвідав сицилійських тиранів, Македонію, багато грецьких міст і навіть Єгипет. Помер він, за легендою, під час театральної вистави в Афінах (за іншою версією — в Аргосі).

Піндар завжди залишався патріотом своєї вітчизни — Беотії, хоч його болісно вразило те, що вона підтримала в 480 р. до н. е. агресію перського царя Ксеркса проти Афін. Піндар високо оцінив подвиг афінського народу, який спромігся завдати вирішального удару ворогам і примусив їх залишити межі Еллади. Проте, за окремими незначними винятками, він ніколи не втручався у політичні справи, тому вони не дістали відображення у його епінікіях.

Глибоко релігійна людина, Піндар у своїх творах відводив чільне місце героям і богам, яких зображував позбавленими всяких недоліків, людських слабкостей і навіть подоби людини. Його погляди якоюсь мірою традиційні, хоч і мають певне філософське забарвлення. «Зевс — володар усього» — головна формула поета. Боги не тільки всемогутні, але й добрі, справедливі та ласкаві, завжди готові прийти на допомогу, адже «бог здоганяє крилатого орла і обганяє морського дельфіна, він приборкує гордість пиха-

Дискометання. Панафінейська амфора. V ст. до н. е.

того, а скромного обдаровує невмирущою славою». Поет вірить у посмертні страждання душі й загробний світ. В одній зі своїх од він розповідає про муки грішників у царстві Аїда і щасливе, звільнене від страждань, існування праведників, які навіть можуть потрапити на Острови блаженства. Людина в його віршах постає як слабке й недосконале створіння, «примара тіні», цілком залежна від богів. Тому в поета виникає навіть песимістичний висновок про необхідність повної покори богам, тільки від них «походять усі здібності людей — і тоді вони стають поетами, майстерними борцями чи ораторами». Щоправда, він не відбирає у людини права в молодості жити радісно, насолоджуватися її дарами, бути енергійною, працьовитою і веселою — і все ж вимагає пам'ятати про короткочасність життя, визначену богами. Можливо, що подібні настрої виникли у зв'язку з кризою аристократії, яка, відчуваючи нетривкість свого становища в нових історичних умовах, шукала розради в релігії.

Творча спадщина Піндара була величезною. В античному «Життєписі Піндара» про це сказано так: «Написав він сімнадцать книг: гімни, пеани, дифірамбів дві книги, просодіїв дві книги, парфеніїв дві книги, та ще третю з так званими окремими парфеніями, гіпорхем дві книги, енкомій, френів та епінікіїв чотири книги». З усіх цих творів до нас дійшли чотири книги епінікіїв (числом 45) і близько 300 уривків усіх інших видів лірики.

Книги епінікіїв присвячені переможцям Олімпійських, Піфійських, Немейських та Істмійських ігор, відповідно вони і названі. Характерна особливість цих пісень полягає в тому, що поет ніколи не зображав самих спортивних змагань, до яких ставився з цілковитою байдужістю. Головним для нього є постать

самого переможця. А його Піндар розглядає як оборонця, улюбленця богів. Бо спортивна перемога — то лише один із проявів божественної милості, саме тому олімпіонік чи переможець якихось інших змагань здобуває таку нечувану популярність. Справді, на той час навіть військо, що вирушало в бій, намагалося мати у своїх рядах подібних переможців. І не тому, що вони могли вбити більше ворогів, а завдяки прихильності до них богів, що поширювалася і на саме військо. Тому Піндар так багато говорить про переможця, оспівуючи його походження, шляхетність роду, доблесть, життєву енергію, славу, якої він зажив у себе на батьківщині чи в усій Елладі, багатства тощо. Часом поет вихваляє і коня, на якому той здобув перемогу. Так, у першій Олімпійській оді оспівуються перемоги сіракузького тирана Гієрона та його коня Ференіка (Переможця). Спочатку Піндар прославив Олімпійські ігри, а потім перейшов до «любителя кінних перегонів», слава якого сяє в «країні Пелопа». І далі поет пригадує міф, за яким Пелоп колись переміг місцевого царя і став володарем усієї землі, названої його ім'ям (Пелопоннес — «острів Пелопа»). Ода закінчувалася побажанням Гієронові здобувати нові блискучі перемоги з допомогою божества, яке «піклуватиметься про задумані звершення». Друга і третя Олімпійські оди присвячені союзникові Гієрона, правителю Акраганта (Сицилія) Ферону, четверта—п'ята оди — громадянину міста Камарина Псавмію, сьома — Діагору Родоському тощо.

У своїх одах (епінікіях) Піндар використовує багато міфів, намагаючись за їх допомогою пояснити дії переможця, втішити його зіставленнями, піднести на вищий ступінь слави або вдатися до якихось історичних паралелей. Часто він переробляє міфи, пристосовуючи їх до своїх задумів, або висловлює в них свій ідеал. Внутрішня структура епінікіїв надзвичайно своєрідна й різноманітна, тому охопити їх якоюсь єдиною схемою неможливо. Складаються вони з ліричних тріад, винайдених Стесіхором.

Характерною за будовою є найліричніша перша Піфійська пісня на честь Гієрона Етнейського, коні якого перемогли на змаганнях 470 р. до н. е.

І строфа

Ліро золотосяйна, втіхо фіалковолосих Муз
І промінного Феба, почувши твій голос,
Хор виступає, провісник свята.
Звукам твоїм співаки послушні,
Коли передзвонами струн почнеш
Заспіви ті, які хор супроводять,

Гасиш вічний вогонь блискавиць гостролезих,
І дрімає на скіпетрі Зевса орел,
Сонно звісивши крила свої,
Владар пернатих.

І антистрофа

Над його головою з дзьобом орлиним кривим
Ти густу пелену пролила темновиду,
Солодко віки йому склепила.
Мірно вві сні він здіймає спину,
Полонений гомоном струн твоїх,
Навіть Арей войовничий, відклавши
Гострі ратища, ніжить дрімотою душу.
Зачаровуєш навіть безсмертним серця
Хистом сина Латони і Муз
Широкошатних.

І епод

Тільки все те, чого серцем своїм
Усевладний Зевс не злюбив, —
На суходолах, безкраїх морях, —
Озивається шалом на спів Пієрід.
Поміж ними — той, що в глибинах
Тартару, ворог безсмертних —
Сам стоголовий Тіфон; зростав колись
Він у печері Кілікії, знаний усім, а тепер
Кумські вершини приморські й Сицилії землі...

(Тут і далі переклад А. Содомори)

У цьому уривку між строфою й антистрофою існує чітка ритмічна подібність, завершує тріаду зовсім інакше написаний епод («приспів»). Кожна ода могла складатися з кількох таких тріад (у наведеній їх п'ять).

Ця перша тріада першої Піфійської пісні є блискучим зразком глибокого розуміння Піндаром могутньої сили поетичного слова, якому підкоряється все на світі — навіть Зевсів орел і суворий Арес. Проблема поетичного мистецтва завжди хвилювала поета, і він неодноразово повертався до неї. Свідомий свого таланту, Піндар уподібнював себе до «божественного птаха Зевса» (тобто орла), а своїх поетів-недругів називав «жадібними воронами, які здатні лише каркати». Поет упевнений, що «слово живе довше справ» за умови, що воно породжене «Харитами (тобто богинями

Змагання з бігу. Аттична ваза

вроди, радості й жіночої принадності. — *В. П., Н. П.*) з глибин серця». Лише справжня пісня здатна увічнити велике діяння, бо «без пісні й велика сила перебуватиме в темряві», своєю славою Одіссей завдячує не подвигам, а Гомеру, та й взагалі події Троянської війни залишилися б без цього поета невідомими:

...Тож не забудь
Втрутитись піснею у похвалу його діянь,
Її слова — винагорода відважним бійцям,
Бо гримлять вони в різноголоссі флейт і лір
На вічні віки.

Піндар постає як видатний новатор поетичного мистецтва. Надзвичайно урочиста й велична мова його епінікіїв сповнена складними зворотами, «затемненими» і пишними епітетами, складними образами, барвистими словами й виразами. У його віршах відсутня традиційна «правильна» ритміка, його думка в похвальному гімні, «подібно до бджоли», перелітає з однієї теми до іншої, його стиль позбавлений плавності, несподіваний і рвучкий. У рядки віршів Піндара раптом вриваються оригінальні порівняння, ідеї, відступи, не говорячи вже про міфологічні паралелі, що часом розгортаються у складну образну систему. Поривчастість стилю була, мабуть, зумовлена й музикою, якої ми не знаємо, але вона відігравала дуже важливу роль. Ці особливості ліричних творів зробили ім'я Піндара знаменитим у пізніші сто-

ліття. З дев'яти ліриків, найбільше шанованих александрійськими вченими, його вважали найвидатнішим. А римський поет Горацій дає йому таку образну характеристику:

Мов стрімкий потік, чиї води в повінь
Ринуть буйні, з гір, береги розмивши,
Рветься так з глибин непомірно дужа
Піндара мова.

(«Оди», IV, 2)

Піндар був одним із тих поетів Еллади, хто найбільше вплинув на поетичне мистецтво нових часів.

ВАКХІЛІД

(516—450 рр. до н. е.)

Племінник поета Сімоніда, молодший сучасник Піндара, з яким усе життя ворогував, Вакхілід народився на острові Кеос, довгий час зі своїм дядьком жив при дворі тирана Гієрона Сіракузького. Можливо, деякий час мешкав на Пелопоннесі, далі його сліди загубилися. До кінця XIX ст. твори його, за винятком кількох незначних фрагментів, лишалися невідомими. Лише в 1896 р. було знайдено 14 епінікіїв і кілька дифірамбів, пеанів та уривків любовних пісень, що належали Вакхіліду.

Вакхілід як поет менш оригінальний і значно простіший за Піндара, якого намагався наслідувати. Його епінікії на честь Гієрона, переможців у кулачному бою юнака Аргея, юнаків-бігунів Лахона й Аглая, п'ятиборця Автомеда, борця Алекідама, в колісничному бігу Клеоптолема й Арістотеля та інших за композицією та образною системою не складні. Думка поета тече в них спокійно, послідовно й рівномірно. Мова і стиль Вакхіліда позбавлені пишності, пафосу, «темних» недомовок і багатства поетичних прийомів. Замість міфу він часом використовує якусь популярну легенду, наприклад, про царя Креза, держава якого була зруйнована персами.

Погляди Вакхіліда мало чим відрізняються від Піндарових. Віра в богів, у їхнє всевладдя, у здатність дати людям щастя і

Кулачний боєць.
Скульптор Аполлоній.
I ст. до н. е.

багатство поєднується в поета з думкою про безсмертя поетичного слова. Тому видатна людина житиме не у своїх справах, а у творіннях талановитого поета. Вакхілід і себе зараховує до таких поетів, високо цінує свій ліричний хист, називаючи себе орлом у високому небі або «кеоським солов'єм»:

Хто щасливий у діяннях,
Про того вже не мовчать,
В похвалі отій правдивій
Пом'янеться піснею дар тобі медвяний
Кеоського солов'я.

(Переклад Н. Пащенко)

Велику схильність відчував Вакхілід до Афін, про які згадує у дифірамбах, присвячених легендарному афінському герою і царю Тесею — **«Юнаки, або Тесей»** і **«Тесей»**. Перший присвячений легенді про морську подорож Тесея на острів Крит, під час якої за наказом критського царя Міноса юнак кинувся у море й опинився у палаці свого батька Посейдона, а потім повернувся на корабель живим і здоровим. Другий дифірамб розповідає легенду про прихід Тесея до Афін і ті подвиги, що їх він здійснив на шляху до них. Цей дифірамб особливо цікавий тим, що Вакхілід ніби відтворює у ньому форму того драматизованого дифірамба-діалогу, що став одним з найголовніших джерел виникнення трагедії (докладно про це сказано нижче). Тут діалог відбувається між хором і батьком Тесея Егеєм:

Хор

І строфа

Могутній владарю священних Афін,
Владико заможних іонян,
Що значити може цей клич бойовий
Сурми міднолитої голос?
Чи, сіючи смерть, войовник-лиходій
Ступає по батьківських нивах,
Чи мирні отари з гірських пасовищ
Зганяє підступний грабіжник
Під крик пастухів, що на поміч зовуть?
Скажи, що гнітить твою душу?
Звідкіль на обличчі тривоги печать?
Чи має хто-небудь із смертних
Таку оборону і міць бойову,
Як син Пандіона й Креуси?

Хор

ІІ строфа

А хто він і звідки, одежа яка
Вкрива його плечі могутні?
Чи рать многолюдну з собою веде,
Чи сам в бойовому риштунку,
Немов мандрівник у країні чужій,
Шляхами самотньо мандрує,
Могутній і сміливий, нечувану міць
Мужів багатьох подолавши?
Напевно, сам бог йому вказує шлях,
Щоб тих, які скривджують інших,
Правицею дужою він покарав,
Бо той, хто весь час лиходіє,
І сам не уникне біди, адже все
Кінець свій в майбутньому має.

Егей

І антистрофа

Присипаний пилом далеких доріг,
Прибув посланець щойно з Істму,
Принісши нам вісті про дивні діла,
Про подвиги дужого мужа.
Від рук його згинув зухвалий Сінід,
Між смертними муж наймішніший,
Кроніда, землі потрясателя син.
Він вбив кабана-людожера,
Який по ярах Кремісонських гасав,
Убив нечестивця Скірона.
Звитяжний двобій з Керкіоном звершив,
Сильнішого стрінувши мужа,
Важенний свій молот Прокопт упустив,
Боюсь його замірів дальших.

Егей

ІІ антистрофа

Говорять, не сам він іде: два мужі
З мечами на плечах могутніх
Пліч-о-пліч із ним виступають, в руках
Стискають два точені списи.
Лаконський майстерний шолом оповив
Волосся його золотаве,
А груди покрив пурпуровий хітон
І плащ фессалійський кудлатий.
В очах його блискають іскри вогню —
Лемноського полум'я відблиск.
У розквіті сил він, юнак молодий,
Він перший у ратних забавах,
У мідноголосих боях. Він сюди
В розкішні Афіни прямує.

(Переклад А. Содомори)

Поступаючись Піндару глибиною думок і різноманітністю поетичних засобів, Вакхілід цікавий тим, що своїми творами доповнює наші знання хорової лірики. У творчості цих двох поетів — Піндара і Вакхіліда — епінікій досяг свого найвищого розквіту. Згодом цей жанр згасає назавжди, хоч і траплялися окремі спроби відновити його. Сам Вакхілід не був забутий, його читали в Александрії, Римі й Візантії.

ЕЗОП

(VI ст. до н. е.)

Жанр байки своїм корінням сягає у надра народної творчості. Коротке, з певною моральною настановою оповідання, в якому діяли представники живої або неживої природи, було відоме задовго до Езопа. Гесіод у своїй поемі двома століттями раніше подає зразок такої байки, отже, виникла вона десь ще в догомерівські часи. Очевидно, і до Езопа, і в часи його життя жанр байки був досить поширеним, мав багатьох представників, імена яких залишилися невідомими. Оскільки записали байки значно пізніше, приблизно на початку V ст. до н. е., першим упорядникам уже було важко відрізнити справжні байки Езопа від байок, створених іншими авторами. Йому приписують більшість тих із них, де фігурують представники тваринного світу. Врешті всі вони увійшли у збірку під загальною назвою **«Байки Езопа»**. Точну їх кількість не встановлено, але вважають, що Езопу належить близько 400 байок (і навіть 650).

Мабуть, байки Езопа належали до прозового жанру літератури. Напевне це невідомо,

12 — 1-2431

оскільки у своєму «чистому» вигляді вони до нас не дійшли. Байки Езопа мають дидактичний характер, що взагалі є обов'язковою ознакою цього жанру. Якщо порівняти їх з подібними творами нових часів (Лафонтена, Крилова, Глібова), впадають у вічі надзвичайна простота, деяка сухість, лаконічність.

Про самого Езопа ніяких даних, крім маловірогідних переказів, немає. Цілком можливо, що Езоп — особа історична, жив у розпалі політичної боротьби, хоч і не відігравав у ній якоїсь особливої ролі. Античні вчені пов'язують його ім'я з іменами окремих політичних діячів і мислителів середини VI ст. до н. е. — визначним афінським реформатором Солоном, тираном Пісістратом, лідійським царем Крезом, філософом Ксанфом.

Перший грецький історіограф Геродот свідчить, що Езоп народився у Фрігії (Мала Азія), був рабом аристократа Іадмона. У нові часи поширилася версія про те, що Езоп був горбатим, з потворними обличчям і статурою, але жодний античний учений не підтверджує цього. З переказів і легенд про Езопа, що дійшли до наших часів, постає обличчя народного мислителя і наставника-моралісти. Підкреслюються його духовна шляхетність, мудрий розум, любов до простої людини, якій присвячені всі настанови байкаря.

Римський письменник II ст. Авл Геллій писав про нього: «Езоп, фрігійський байкар, не випадково вважався мудрецем; свої корисні поради і настанови він давав без суворої владності, як це звичайно роблять філософи, а вигадував дивні та цікаві притчі; розумно і прозорливо обдумані історії передавав людям з якоюсь принадою для слуху».

Зображуючи Езопа рабом, невідомі автори біографій протиставляли його знання, багатий життєвий досвід і мудрі висновки поверховим знанням аристократичної знаті тогочасної Греції. В усіх переказах Езоп зображений значно мудрішим, ніж визнані придворні авторитети, розумнішим і за свого господаря-філософа. Очевидно, всі розповіді про нього мають фольклорний характер і виникли в основному в VI ст. до н. е., хоч і пізніше до них доливалися «подробиці» про життя байкаря.

Існує, наприклад, кілька легенд про перебування Езопа у філософа Ксанфа.

Вражений мудрими відповідями раба-байкаря, Ксанф купив його на торгах. Через деякий час він наказав йому почастувати запрошених на бенкет гостей найкращими стравами. Раб-мудрець купив кілька свинячих язиків і приготував з них різні страви. Гостям скоро набридло майже однакове їство. Ксанф запитав Езопа, чому він приготував лише страви з язиків.

«А що може бути кращим за язик? — відповів той. — Адже це він зв'язує людей, він є ключем до знань, органом розуму і правдивості; він учить, переконує, він панує на зборах, перед його майстерністю відчиняються брами міст!»

Здивований філософ наказав йому приготувати наступного дня страви з найгірших продуктів, і знову Езоп почастував гостей свинячими язиками. На запитання розгніваного Ксанфа він відповів: «Але ж язик — найгірша у світі річ! Це причина всіх чвар, судових процесів, джерело воєн і міжусобиць. І якщо це орган правди, так водночас він орган брехні й наклепів...»

Друга легенда розповідає про те, що гострий розум Езоп виявив і тоді, коли Ксанф наказав йому самому запросити на бенкет найбільш розумних і достойних гостей. З усіх друзів Ксанфа Езоп зазвав лише... одного.

Відомі також численні легенди про інші дивні випадки з життя Езопа, зокрема про звільнення з рабства за заслуги перед містом Самоса, про його службу радником у царя Лідії Кіра, коли він не раз виконував важливі доручення царя. Побував у Єгипті, Вавилоні, і всюди східні мудреці мусили визнавати свою безпорадність перед його розумом, бо він розгадував найскладніші загадки.

Живе легенда і про смерть Езопа. Послав його цар Крез у місто Дельфи принести у величному храмі пожертву богові Аполлону. Підступні й жорстокі жерці, які вже давно ненавиділи Езопа, підклали в його торбину священний золотий кубок бога і обвинуватили в крадіжці, а потім засудили Езопа до смерті і скинули зі священної скелі Парнаського хребта в безодню. Та не могли боги залишити цей злочин без кари і наслали на місто страшну пошесть... У легенді про смерть Езопа дістали свій яскравий прояв, з одного боку, віра народних мас у справедливість олімпійських богів, а з іншого — негативне ставлення до служителів культу бога Аполлона, жадібних, брехливих і розбещених. Відомо, що ім'я Езопа дуже шанувалося у Греції, зокрема в Афінах і Дельфах йому були поставлені пам'ятники.

Байки Езопа мають вигляд невеличких стислих оповідань, героями яких найчастіше стають тварини, птахи, люди і навіть боги. Для їх сюжетів використані найрізноманітніші події і явища навколишнього життя, осмислені автором, який робить із них певні моральні висновки. Власне, твори Езопа — це розсудливі спостереження над життям, у яких виявляється повнота практичного розуму і життєвого досвіду багатьох поколінь. Деякі його

висновки настільки точні, що стали афоризмами та приказками й органічно увійшли в народну мову. Такими є, наприклад, вирази:

Скарб для людей — це набуте працею.
Прийшла біда — каяття не допоможе.
У згоді порятунок від небезпеки.
Справжніх друзів пізнають у біді.
Непокараний злочин переростає у нові злочини.
Де потрібні руки, слова ні до чого.
Нещастя ближніх навчають розумних людей.

(Тут і далі переклад Ю. Мушака)

Проте можливо, що ці моральні висновки в кінці байки з'явилися в пізніші часи в результаті використання байок у школі й Езопові не належали. У деяких байках Езопа взагалі немає ніяких моральних висновків, а в деяких мораль не відповідає змістові байки.

Очевидно, Езоп пильно стежив за політичним життям свого часу. В усякому разі деякі його байки відбивають напружену боротьбу, що точилася у грецьких полісах. Він виступає проти нікчемних ораторів і діячів, які не розбираються в громадянській боротьбі й завдають лише шкоди своєму місту і співвітчизникам (**«Дельфін і Пічкур»**, **«Людина з загиблого судна»**, **«Кіфаред»**). От, наприклад, байка **«Сурмач»**:

Сурмач, що викликав військо, потрапивши до ворога, кричав: «Не вбивайте мене, мужі, так необачно і марно! Я ж нікого з вас не зачепив. Крім цієї міді, я нічого не маю». Але вони відповідали йому: «Саме тому ти й помреш, що, не маючи змоги воювати, інших закликаєш до бою».

Байка доводить: *роблять великий злочин ті, що підбурюють на погані діла нікчемних і лютих володарів.*

Виступаючи з патріотичних позицій, Езоп відстоює єдність своєї країни (**«Гранатове дерево, Яблуня і Терен»**, **«Рибалка»**), викриває і ганьбить зрадників і тих, хто наживається на нещастях держави (**«Галка і круки»**, **«Вовки і вівці»** та ін.). Езоп констатує і засуджує несправедливість, але не протестує проти неї. Так уже влаштований світ, ніби говорить він, що одні працюють, а інші користуються результатами їхньої праці (**«Лев, Осел і Лисиця»**). Езоп пропонує дотримуватися поміркованості в житті, бо гонитву за багатством супроводжують небезпека і лихо, вільне життя бідняка значно краще за сповнене турбот життя товстосума

(**«Черв'як і Дракон»**, **«Ялина і Терен»** тощо). Подібна думка висловлюється і в байці **«Дикий Осел»**:

> Дикий Осел, побачивши Свійського Осла, що грівся на сонці, підійшов до нього, привітався, поздоровив з добрим виглядом і гарним кормом. Але пізніше, побачивши, що Свійський Осел несе на собі вантаж, а погонич б'є його києм, Дикий Осел сказав: «Ох! Я вже не вважаю тебе щасливим, бо бачу, що ціною великих мук дістаються тобі ці вигоди».
>
> *Отож не варто заздрити на прибутки, коли їх здобувають небезпекою і муками.*

Або інший приклад — байка **«Гуси і журавлі»**:

> Гуси і журавлі ходили по леваді й шукали собі їжі. З'явилися мисливці, і рухливі журавлі полетіли, а незграбні важкі гуси потрапили мисливцям у руки.
>
> *Так буває і з людьми: коли в полісі зчиниться заколот, то бідняки легко рятуються, втікають до іншої країни, тоді як багатії, не наважуючись кинути своє майно, залишаються і часто стають рабами.*

Езоп учить, що ніколи бідняк не повинен навіть удавати з себе багатого, що багатство розбещує і губить людину (**«Осел і Лев'яча шкура»**, **«Дрізд»**).

Багато байок Езопа присвячено праці. Подібно до Гесіода, джерелом добробуту селянина він уважає працю, а не війни і грабунок. Показова в цьому плані байка **«Хлібороб та його діти»**:

> Хлібороб, відчувши, що скоро помре, вирішив навчити своїх дітей обробляти землю. От він покликав їх і сказав: «Діти, в одному з моїх виноградників закопано скарб». Після його смерті діти взялися за лемеші та мотики і скопали все своє поле, але так і не

знайшли скарбу. Зате врожай з виноградника був у декілька разів більший.

Скарб для людей — це набуте працею.

Усяка робота, каже Езоп, повинна виконуватися продумано, вона не терпить легковажного ставлення до себе. Лише за цієї умови праця приносить свої плоди (**«Заєць і Черепаха», «Жаби»**). Беручись за своє діло, людина завжди може забезпечити собі майбутнє, ледарі ж приречені на загибель (**«Мурашка і Жук»**).

Особливе місце у творах Езопа належить питанням взаємин між людьми. Тут він виступає як наставник житейської мудрості, повчаючи одних, глумлячись з інших. І знову байкар закликає до поміркованості, що рятує людину від багатьох нещасть і глузувань. Саме тому й не варто змагатися з дужчим за себе (**«Орел, Галка і Вівчар»**), але треба шанувати навіть слабких людей, які можуть стати у пригоді або помститися (**«Орлиця і Жук», «Лев і Миша»**), уникати злих і недоброчесних, які віддячують злом за добро. У байці **«Вівчар і вовченята»** Вівчар підібрав вовченят і вигодував їх у надії, що вони пильнуватимуть отару і не їстимуть його овець. Але ті виросли і почали нищити його отару. «Навіщо я їх врятував?» — питає себе Вівчар. Мораль: «Той, хто рятує негідників, забуває, що вони, набувши сили, проти нього ж найперше і звернуть її». Подібна мораль у байці **«Хлібороб і Змія»**:

Хлібороб узимку знайшов задубілу від холоду Змію і, пожалівши її, поклав за пазуху. Змія відігрілася, прийшла до пам'яті і вкусила свого благодійника. Хлібороб, умираючи, сказав: «Страждаю по заслузі, бо пожалів гадину».

Негідники не змінюють своєї вдачі навіть і тоді, коли їм роблять найбільше добро.

Езоп радить нікому не завдавати прикростей, намагатися завчасно передбачити небезпеку і запобігти їй (**«Птахолов і Аспід», «Лев і Лисиця», «Лев і Бик»**).

Езопа цікавить також тема дружби, він намагається визначити коло тих обов'язків, які накладають на людину такі стосунки. Байкар радить обережно вибирати друзів, щоб не потрапити у скрутне становище, вчасно їм допомагати в разі потреби, цінувати стару випробувану дружбу, ніколи не зраджувати товариша і не залишати його в біді (**«Орел і Лисиця», «Дикі кози і Пастух», «Подорожні і Ведмідь», «Олень і Лев», «Чоловік і Сатир»**). Яскравий приклад становить байка **«Лікар і Хворий»**:

Коли виносили покійника, лікар сказав домочадцям: «Якби цей чоловік не вживав вина і приймав клізму, він би і не вмер». Хтось із

> присутніх озвався: «Голубчику, тепер про це пізно говорити, бо все одно лиху не зарадиш. Треба було тоді давати поради, коли з них можна було скористатися».
>
> *Друзям треба допомагати в біді і нема чого лізти з своїми порадами, коли справи вже безнадійні.*

В Езопа є байка, висновок якої відомий багатьом народам: «скажи, хто твій друг, і я скажу, хто ти» (**«Купівля Осла»**).

Найбільша частина байок присвячена загальним етичним питанням, роздумам над долею людей та їхніми вчинками. Езоп виявляє причини деяких з них, критичним словом намагається виправити вади людей. Часом він доброзичливо сміється, викликає співчуття до всього правдивого, чесного, хорошого, але стає непримиренним у тих випадках, коли говорить про огидні людські пороки. Так, байкар різко виступає проти лицемірства, брехні, хтивості, облесливості (**«Лисиця і Мавпа»**, **«Лисиця й кури»**, **«Лисиця і Лісоруб»**, **«Дельфін і Мавпа»** і т. д.). Він викриває нікчемних, безпорадних людей, які не приносять нікому користі, а тільки багатьом шкодять (**«Орач і Вовк»**, **«Бджоли і Зевс»**, **«Лисиця і Афродіта»**). Наведемо байку **«Сліпий»**:

> Один сліпий міг сказати про кожну тварину, потримавши її в руках, яка вона. Якось йому дали вовченя. Він помацав його, подумав і сказав: «Я не знаю, вовченя це, лисеня чи якесь інше звірятко, але я добре знаю, що його не можна пускати в овечу отару».
>
> *Так часто про вдачу негідників говорить їх зовнішній вигляд*

Віра в богів поєднується в Езопа зі схилянням перед долею, від якої людина нікуди втекти не може (**«Син, Батько і намальований Лев»**, **«Дитина і Крук»**). Він переконаний, що ніхто не може уникнути божої кари або обдурити богів (**«Орел і Лисиця»**, **«Дроворуб і Гермес»**, **«Убивця»**). Разом з тим Езоп уважає, що надія на богів має поєднуватися з активною діяльністю самої людини: «До богів звертайся, а сам про себе дбай!» (**«Потерпілий на морі»**). Удари долі, нещастя, радить байкар, слід сприймати спокійно, завжди пам'ятати про мінливість долі, про те, що час розв'язує всі труднощі (**«Лисиця з роздутим животом»**, **«Мореплавці»** та ін.), як це робить герой байки **«Лисий»**:

> Якийсь лисий з перукою на голові їхав верхи. Почався вітер, зірвав із нього перуку, а свідки його лихої пригоди почали голосно сміятися. Тоді вершник зупинив коня, сказав: «Чи слід дивуватися, що мене покинуло чуже волосся, коли залишило власне, що народилося разом зі мною?»
>
> *Хай ніхто не сумує при несподіваному нещасті*

У байках Езопа діють найчастіше ненажерливий Вовк, працьовита Мурашка, покірні вівці, могутній Лев, боягузливий Заєць, хитра Лисиця, підступна Змія, хвалькуватий Крук та багато інших тварин, птахів, комах, дерев — а з їхніх дій і вчинків випливає цілком зрозуміла *людська* мораль:

Наслідуючи погане, ми втрачаємо і те добре, що є в нас.
Наївні ті, що хочуть приховати видиме.
Можна більшого домогтися, коли переконувати, а не силувати.
Слід пізнавати того, хто робить добро.
Лінивих дітей не слід ганити, якщо їх такими виховали батьки.
Брехуни не мають вигоди, бо навіть тоді, коли вони говорять правду, їм не вірять.
Лихові треба запобігати.
Цінність справи не у швидкості, а в досконалості її звершення.
Коли вже треба вмерти, то краще вмерти з честю.

Пізніше, у IV—III ст. до н. е., короткі сюжети традиційних байок збираються під загальною назвою **«Езопові байки»**. Їх широко застосовували для читання й практики переказу в школах. Сюжети байок Езопа використав римський поет Федр (I ст. н. е.), який написав п'ять книжок «Езопових байок» у віршах (збереглося близько 150). Давньогрецький поет Бабрій (II ст. н. е.) переклав більшість байок Езопа поетичною мовою — холіямбами, з них до наших часів дійшло приблизно 130.

З ім'ям Езопа пов'язаний вираз *«езопівська мова»*, тобто мова алегорична, сповнена натяків, недомовок, у якій певна думка автора має замасковану форму. Нею користувалися ті з пізніших письменників, хто не міг вільно висловлюватися. Одним із найбільших майстрів езопівської мови був російський письменник М. Салтиков-Щедрін.

На Заході найвідоміші поетичні обробки Езопових байок зроблені французьким поетом Ж. Лафонтеном, польським поетом І. Красіцьким. Особливого поширення байка набула в Росії. Сюжети езопівських творів охоче використовували О. Сумароков, І. Хемніцер, І. Дмитрієв, О. Ізмайлов, Г. Державін, В. Жуковський та народний поет І. Крилов.

Українською мовою байки Езопа вперше були перекладені в другій половині XIX ст., окремі переробки здійснювалися і раніше. Цей жанр використовували Г. Сковорода, П. Гулак-Артемовський, особливо уславився своїми викривальними байками Є. Гребінка. Окремі байки Езопа використав Л. Боровиковський. У вірші «Байки» він згадує свого знаменитого попередника:

Давно, давно Езоп байки писать начав,
Осміював звіряк, над миром глузував,
Кричав на гріх зо всеї мочі
І пальцем людям тикав в очі.

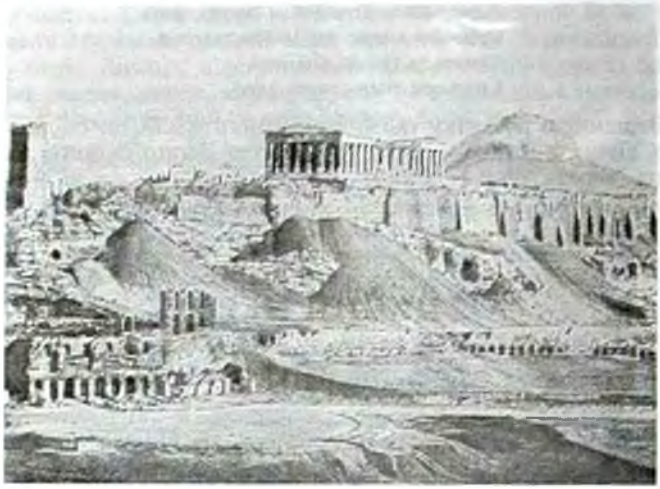
Вершиною розвитку української байки в XIX ст. стала творчість Леоніда Глібова, який використав багато сюжетів байок Езопа (через байки Крилова).

АТТИЧНИЙ ПЕРІОД

(V—IV ст. до н. е.)

Кінець династії Пісістратідів. У 527 р. до н. е. після тривалого правління помер афінський тиран Пісістрат, який багато зробив для зміцнення поліса. Він конфіскував землі евпатридів на користь селянства, надав йому вигідні кредити і зменшив податки та взагалі полегшив його становище. Як писав Арістотель в «Афінській політії», бідняків Пісістрат навіть наперед наділяв грошима для сільськогосподарських робіт, щоб вони могли прогодуватися, займаючись землеробством. Пісістрат також надавав роботу незаможним афінським громадянам, пороздавав їм майно й землі вигнаних з Афін аристократів, не порушував встановлених ще Солоном демократичних законів і традицій, підтримував розвиток ремісництва. У кінці його правління Афіни стали великим торговельно-ремісничим центром, забудованим красивими архітектурними спорудами і храмами. Вся Аттика вкрилася мережею зручних шляхів, в Афінах з'явилася каналізація. Особливої пишності досягають Панафінейські свята на честь покровительки міста Афіни Паллади, богині Деметри в Елевсіні, бога Діоніса. Пісістрат сприяв розвиткові літератури, зокрема трагедії, за його наказом закріплюється редакція Гомерових поем. Як свідчать сучасники, сам Пісістрат був у поводженні дуже простий, скромний і охоче спілкувався з народом.

Після кончини тирана влада перейшла до його синів Гіппія і Гіппарха. Проте їхнє правління було нетривалим і малопопулярним, авторитет Афінського поліса почав падати. Самі ж Пісістратіди своєю поведінкою відштовхували людей. Бундючні й пихаті, вони почали змінювати демократичні закони, ввели величезні податки на все, що можна було оподаткувати — навіть на другі поверхи будинків. У Греції тиранія завжди існувала як тимчасовий устрій, перехідна форма влади. Тепер вона могла



Афінський Акрополь

перерости в монархію, а з цим демос миритися не міг. У результаті невдалої змови 514 р., очоленої молодими аристократами Гармодієм і Арістогітоном, під час Панафінейських свят співправитель Гіппарх був убитий. Гармодій також загинув у ході сутички, Арістогітон був заарештований і страчений. Гіппій утримував владу ще чотири роки, дедалі посилюючи свою диктатуру.

Тоді афінські громадяни звернулися по допомогу до Спарти, яка охоче відгукнулася, адже давно вже мріяла підкорити своїй волі незалежні Афіни. У 510 р. до н. е. Гіппій змушений був втекти, хоч і робив ще спроби повернутися до влади з допомогою збройної сили. А спартанці, скориставшись підтримкою частини консервативної аристократії, почали криваву розправу з демократами і встановили аристократичну диктатуру на чолі з Ісагором. Це привело до початку широкого народного руху і повстання проти узурпації влади реакційними евпатридами, яке закінчилося перемогою.

Реформи Клісфена. Владу здобув демократ Клісфен, який з 509 р. почав провадити свої знамениті реформи. Насамперед він реорганізував чотири афінські філи, у яких політику до того часу ще диктувала родова аристократія, що люто боролася з демократичною перебудовою, і збільшив кількість філ до десяти. То був відчутний удар по афінській реакції.

Крім того, Клісфен збільшив ряди демократів за рахунок надання громадянства частині метеків, а можливо навіть рабів. Афінська Рада чотирьохсот була замінена Радою п'ятисот, створена комісія з десяти стратегів відала військовими справами. Задля оборони демократичного ладу, якому ще загрожували Пісістратіди, був введений *остракізм* (від *«остракон»* — черепок для голосування). Щороку Рада п'ятисот ставила перед Народними зборами питання про остракізм, і в разі підозри, що хтось хоче знову захопити владу і ліквідувати демократію, вдавалися до остракізму.

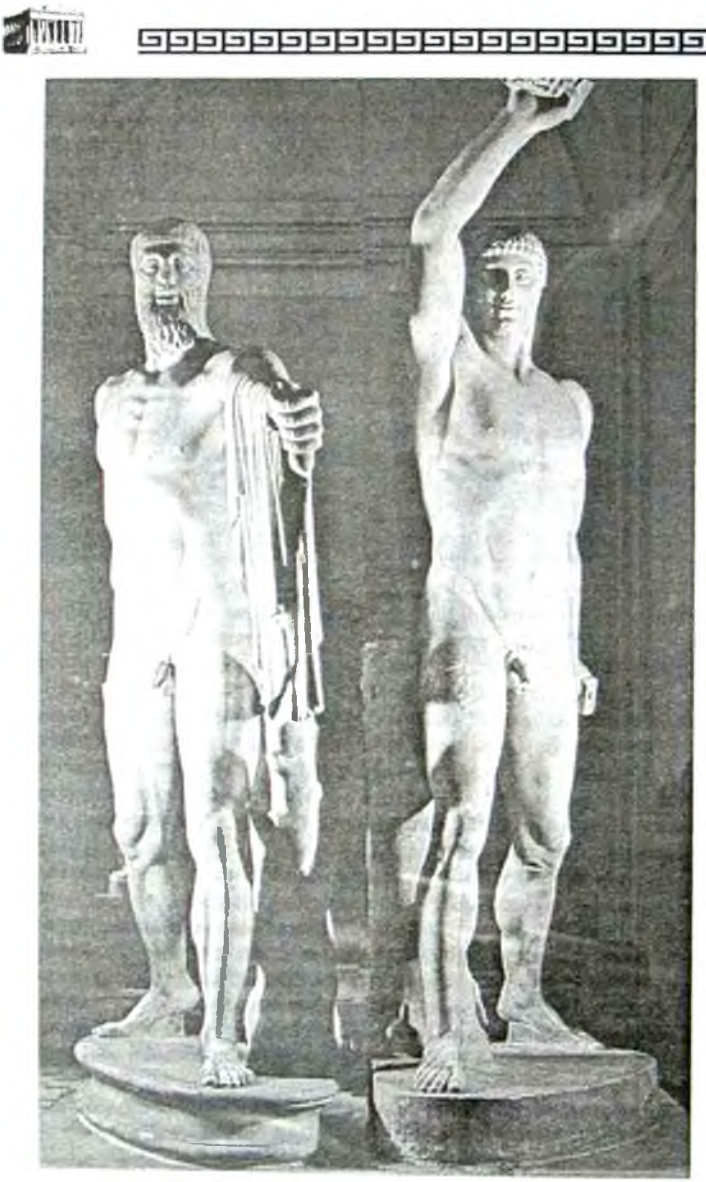
Кожному з членів Народних зборів видавався остракон, на якому писали прізвище людини, що була під підозрою. Якщо воно повторювалося на 6000 черепків, таку людину висилали у вигнання на десять років (повернути могли раніше).

Греко-перська війна 490 р. до н. е. Таким чином, у V ст. до н. е. Афіни стали досить сильним і розвинутим рабовласницьким полісом. Проте їм довелося пройти серйозні випробування і подолати смертельну небезпеку, що нависла над містом.

Ця небезпека постала у вигляді Перської монархії, найсильнішої й найбільшої з усіх східних рабовласницьких деспотій, що остаточно сформувалася в часи правління царя Дарія. На початок V ст. Персія вже захопила низку еллінських міст на узбережжі Малої Азії, а потім усю малоазійську Грецію. Але особливо Дарія приваблювала невелика і, за чутками, надзвичайно багата Еллада. І він почав ліяти.

У перший похід на цю країну 492 р. до н. е. він послав свого зятя Мардонія, але майже весь його флот був знищений бурею (загинуло понад 300 кораблів), сухопутне військо потрапило у скруту, і Мардоній повернувся. Через два роки відбувся другий похід. Перське військо, очолене полководцями Дарія — Датісом і Артаферном — захопило острів Евбея і висадилося під містом Марафон. Невелике десятитисячне військо афінських громадян ущент розбило значно більшу армію персів, які втратили понад 6500 чоловік. У греків на полі бою залишилося 192 воїни. З тривогою чекали афіняни драматичної розв'язки. І от з'явився надісланий полководцем Мільтіадом вісник. Без зупинки він пробіг від місця запеклої битви до афінської агори відстань у 42 195 метрів і, вигукнувши: «Перемога!», упав замертво. Відтоді ця дистанція була включена в Олімпійські ігри і називається «марафонською».

Греко-перська війна 480 р. до н. е. Та перси не заспокоїлися. Син Дарія Ксеркс заприсягся підкорити волелюбну Елладу, хоч батько перед смертю заборонив йому надалі виступати проти неї. У 480 р. до н. е., перейшовши через Геллеспонт (Дарданелли) по своєрідному понтонному мосту, зробленому полоненими грецькими інженерами зі скріплених один до одного кораблів, величезне військо Ксеркса вдерлося у Фракію і



Тирановбивці Гармодій і Арістогітон.
Римська мармурова копія з бронзового оригіналу.
Бл. 470 р. до н. е.

через Македонію досягло Фермопільського проходу. Геродот наводить фантастичну цифру кількості воїнів перського війська — один мільйон сімсот тисяч. Насправді ж їх було щонайбільше 200—300 тисяч (на той час і це була нечувана армія), стільки ж, мабуть, налічували обоз і почет царя. У Фермопілах ворога зустрів спартанський цар Леонід із трьомастами своїми спартанцями, йому на допомогу прийшов тисячний загін з Феспій. Спартанці успішно кілька днів обороняли прохід, але знайшовся зрадник, який показав таємну стежку через Парнаські гори. Відіславши феспійців, спартанці самі прийняли бій і поклали в ньому голови. Пізніше на місці їхньої загибелі елліни поставили пам'ятник із зображенням лева, а Сімонід зробив до нього напис:

Перекажи, подорожній, лакедемонцям, що вкупі
Мертві ми тут лежимо, вірні їм даним словам.

(Переклад А. Білецького)

Війська Ксеркса, знищуючи все на своєму шляху, пройшли Беотію, увійшли у спустілі Афіни й зруйнували їх. Мабуть, це був перший випадок в історії людства, коли велике місто заздалегідь було повністю евакуйоване, населення розташоване в безпечному місці, багатства вивезені й сховані в Дельфійських печерах. Для остаточної перемоги над греками Ксерксу залишалося знищити їхній флот, що увійшов у протоку між островом Саламін і Коринфським берегом. Еллінський флот налічував близько трьохсот трієр, у персів їх було понад шістсот. Ксеркс уже святкував перемогу, він наказав своїм кораблям стати майже впритул один до одного і закрити Саламінську протоку, а наступного дня знищити флот греків. Але трапилось несподіване. Командувач грецького флоту, сміливий, але обачний і далекоглядний Фемістокл на світанку першим напав на кораблі персів. Скориставшись тим, що вони стояли на якорях, а пізніше через вузькість протоки не могли маневрувати, не знали скелястого фарватеру, він наказав їх таранити і топити. Ворожі кораблі зштовхувалися, сідали на мілини та підводні скелі. З жахом Ксеркс, сидячи на горі, спостерігав загибель свого флоту. Боячись, що кораблі еллінів підуть грабувати беззахисні перські міста, він з частиною війська повернувся

Сучасний пам'ятник царю Леоніду і трьомстам спартанцям у Фермопілах

додому. Його командувач Мардоній, який залишився в Греції, зробив ще одну спробу оволодіти країною, але в битві під містом Платеї (Беотія) був убитий, а його військо розгромлене (479 р.).

Очистивши всі території від ворога, Еллада й надалі не раз перемагала його. Остання перемога над персами відбулася в морському бою 449 р. біля міста Саламін (на острові Крит). Відтоді Афіни, що стали центром консолідації всіх патріотичних сил Еллади, до кінця існування демократичних держав очолювали їх.

Визнаючи особливу роль Афін у морських перемогах та з огляду на перську загрозу, деякі поліси починають надсилати їм значні кошти для дальшого кораблебудування. Після створення Делоського морського союзу (478 р.) виплата таких коштів стає обов'язковою, а згодом скарбниця переноситься до Афін. Союзники щорічно надсилали, залежно від величини своєї держави, 10—30 талантів срібла (*талант* — грошова і вагова одиниця — 26,5 кг), а також різні товари і бойове спорядження. Невдовзі Афіни почали домінувати в союзі, який власне перетворився на Афінський морський союз, і диктувати іншим полісам свою волю. Спроби окремих із них залишити союз каралися з допомогою військової сили. Переважна більшість держав (близько двохсот) перебувала в цілковитій залежності від Афін.

Алегоричне зображення народу на бронзових монетах Фрігії

Державний устрій Афін. Питання внутрішньої й зовнішньої політики держави вирішували Народні збори, верховний орган Афін — *еклесія*. Еклесія стала виразником верховної суверенної, ніким не обмеженої волі народу. Рішення еклесії не підлягали контролю і затвердженню. Народ проголошувався вищим законодавцем і виконавцем своєї волі. Водночас еклесія була вищим судовим органом, що розглядав особливо важливі справи. До Народних зборів входили всі вільні афінські громадяни-чоловіки, які досягли повноліття (20 років), незалежно від майнового стану. Тобто і бідний, і багатий громадянин мали однакове право обирати і бути обраним майже на всі посади. Головними вимогами для обрання були патріотизм, розум, чесність і відданість дорученій справі. Збиралася еклесія через кожні 9—10 днів. У неї входило приблизно 40 тис. мешканців Аттики, але присутність усіх не була обов'язковою (не могли часто приходити до міста селяни, залишати свою працю ремісники, торгівці тощо). Поняття кворуму тоді ще не існувало. Відвідування еклесії було правом, а не обов'язком. Рішення, ухвалене тими, хто з'явився на засідання, вважалося чинним. Найчастіше на Пніксі, площі для зібрань еклесії, засідало дві—три тисячі членів зборів.

В еклесії існувала свобода слова, кожний міг виступити з прямою критикою якоїсь посадової особи, поскаржитися на неї, тільки заборонено було користуватися образливими чи непристойними словами і виразами, за це винуватець підлягав штрафові й позбавлявся права брати участь у засіданнях. Еклесія обирала лише тих, від кого вимагалося найбільше знань та вмінь, зокрема десять *архонтів* (чиновників з особливо великою відповідальністю), дев'ять *стратегів*, які забезпечували готовність країни до війни і самі керували військами в бойових умовах, та ще деяких керівників військових органів.

Майже всі установи Афінської держави були підвладні еклесії. Головним органом після неї була Рада п'ятисот — *буле*, що практично становила афінський уряд. Вона обиралася по філах, по 50 представників від кожної філи. Буле готувала проекти законів, контролювала виконання чинних, діяльність посадових осіб, вимагала від них звітів, викривала ха-

барництво, карала і навіть виносила смертні вироки. Буле поділялася на десять частин по 50 осіб — *пританій*. Кожна пританія по черзі одну десяту року (36 днів) вирішувала всі поточні питання. В ній обиралася жеребкуванням президія з дев'яти осіб, яка водночас була і президією еклесії. Голова президії на цей час очолював державу (як тепер — президент). У кожну пританію Народні збори засідали чотири рази.

У філах обирався і суд присяжних — *геліея*, що загалом налічувала п'ять тисяч геліастів (по шістсот на філу, сто з них залишалися в резерві). Найдемократичнішим шляхом — шляхом жеребкування — обиралися як геліасти, так і інші посадові особи: відповідальні за чистоту міста, різні ринкові наглядачі, які вирішували торговельні конфлікти, перевіряли якість продуктів, ціни на хліб, правильність мір і вагів торгівців, портові наглядачі, відповідальні за в'язниці і виконання вироків, священнослужителі для особливих жертвоприношень, збирачі податків і штрафів, численні скарбники та багато інших. Усього в Афінах таких виборних осіб було до 20 тисяч.

Дев'ятеро стратегів складали колегію, що займалася всіма військовими питаннями, розпоряджалася коштами, виділеними на військові й морські справи, а також відала дипломатичними відносинами.

«Вік Перікла». У 70-х роках V ст. до н. е. в Афінах спалахує гостра політична боротьба, в результаті якої герой Саламінської битви Фемістокл був підданий остракізму. Після вбивства вождя афінської демократії Ефіальта (461 р.) на його місце прийшов Перікл, найвидатніший в Елладі політичний діяч, який продовжив демократичні реформи.

«Вік Перікла» став однією з найяскравіших сторінок в історії Еллади. У цей період афінський державний устрій — рабовласницька демократія — досяг найвищого розквіту.

Декотрі з прогресивних реформ, що їх провів після смерті Ефіальта Перікл, викликали гостру реакцію консервативної частини еклесії. Зокрема, Перікл знищив владу *ареопагу*, давнього судового органу родової аристократії, що фактично керував політикою усієї держави. Перікл увів невелику платню для всіх обраних посадових і службових осіб, оскільки весь свій час вони безкоштовно займалися державними справами, не маючи можливостей заробляти гроші. Перікл збудував величезні й неприступні Довгі стіни, що йшли від Афін до порту Пірей і давали місту можливість постачати себе в разі небезпеки всім необхідним через море. У ці часи блискучого розквіту досягають література і мистецтво, зокрема трагедія, комедія, красномовство, історіографія, філософія...

Отже, здається, розвиток демократії в Афінах набрав майже досконалої форми. Проте не слід забувати однієї обставини — демократія в Афінах була рабовласницькою. І це визначення відразу обмежує її характер і внутрішній зміст. Так, блискуча й розвинута демократія існувала, але... для обмеженої кількості людей, тільки для вільних громадян. Сама

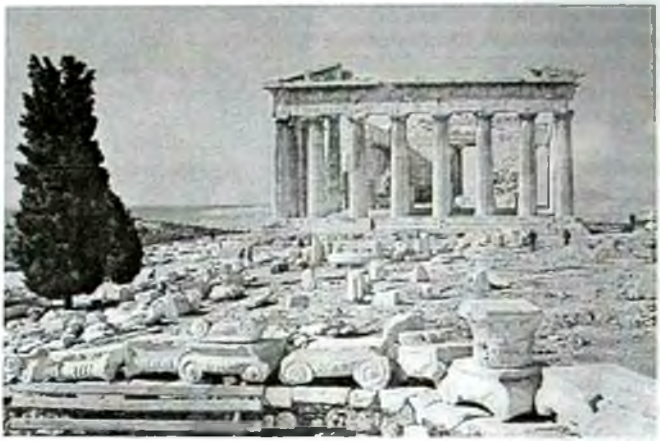
Перікл. Мармур. V ст. до н. е.

афінська демократія не приховувала, що була демократією обраних. Ось кілька переконливих цифр: на той час в Афінах і в Аттиці, за підрахунками вчених, налічувалося 235 тис. мешканців, з них 105 тис. уважалися вільними громадянами, 100 тис. — рабами і 30 тис. — метеками. З числа громадян слід відрахувати 50 тис. жінок і 10—15 тис. неповнолітніх (жінки в Афінах та інших полісах здебільшого політичних прав не мали). Отже, всього 40 тис. осіб були повноправними громадянами (17% загальної кількості населення Афін). Таким чином, афінська демократія мала замкнений характер, до того ж у ході політичної боротьби з'явився ряд обмежень, які штучно гальмували демократичні перетворення і прийняття нових законів. Дедалі більше загострювалися суперечності не лише між рабовласниками і рабами, але і в стані вільних громадян: тут поглиблювалося розшарування на бідних і багатих.

Пелопоннеська війна 431—404 рр. до н. е. У 429 р. Перікл, якого знову обрали стратегом, раптово помер під час пошесті чуми, що обрушилася на Аттику. Вже два роки йшла Пелопоннеська війна, найдовша і найруйнівніша в історії Еллади. Вона втягнула у свою орбіту всі грецькі держави та навіть далекі колонії. Політичне та економічне суперництво між Афінським і Пелопоннеським союзами, що ставало дедалі напруженішим, вилилося у відкриту боротьбу між Спартою й Афінами за встановлення гегемонії над усією Елладою, за демократичний чи аристократичний розвиток усіх грецьких полісів.

Хто розпочав війну? Очевидно, до цього були причетні обидві сторони. Війна, що спалахнула 431 р., з обох боків була непримиренною й агресивною. Перше її десятиріччя не виявило переможців. Але в Афінах посилювалися опозиційні настрої, деякі поліси переходили на бік Спарти. Загинув у бою вождь афінських демократів Клеон, який змінив Перікла. Новий стратег Нікій, враховуючи зростання примиренських настроїв, підписав зі Спартою мир (Нікіїв мир 421 р.).

13 — 1-2431



Парфенон — храм Афіни Парфенос (Діви). Пентелійський мармур. Архітектори Іктін і Каллікрат, загальне керівництво — скульптор Фідій. 447—431 рр. до н. е.

Через два роки новий надзвичайно популярний стратег Алківіад, людина великого таланту, але надзвичайно честолюбна й політично безпринципна, відновив воєнні дії. Незабаром він став ініціатором досить сумнівного і навіть авантюрного Сицилійського походу, що почався у 415 р. Алківіад очолив його разом із двома стратегами — нерішучим Нікієм і Ламахом. Унаслідок інтриг політичних суперників він був відкликаний на суд в Афіни, але при поверненні втік і перейшов на бік Спарти, розкривши всі таємні плани Афін. Сицилійська експедиція через два роки закінчилась цілковитим розгромом. Ламах загинув у бою, Нікій та стратег Демосфен, який прийшов на допомогу, потрапили в полон і були страчені, велике військо загинуло, а тих, хто залишилися живими, перетворили на рабів.

Після цієї згубної для Афін катастрофи перемоги спартанців стають дедалі відчутнішими, ряд островів залишає Афінський союз. Алківіад за дорученням Спарти налагоджує зв'язки з Персією, і вона виступає проти свого давнього суперника — Афін. У самому полісі праві сили 411 р. здійснюють антидемократичний переворот, влада переходить до реакційної олігархії, проте повстання демократів через короткий час відновлює демократичне правління. Афінським стратегом знову стає Алківіад, який порвав із Спартою, йому забувають старі гріхи. Після низки перемог він установлює в Афінах фактичну диктатуру. Проте настрої знерво-

ваних і нестійких у своїх принципах афінських громадян швидко змінюються. Після першої ж несерйозної поразки флоту, до якої Алківіад був непричетний, його обвинувачують у зраді, він залишає Афіни і незабаром гине десь на Сході (407 р.).

З 410 р. демократію очолював Клеофонт, який поновлює і доповнює демократичні закони, знову будує численні трієри. Остання перемога афінського флоту біля острова Лесбос у 406 р. закінчилася трагедією. Майже знищивши спартанський флот, переможці потрапили в бурю і не змогли врятувати команди тонучих кораблів і поховати тіла загиблих моряків. За це всі шість стратегів, керівників цього бою, були засуджені до страти, серед них і Перікл-молодший. Щоправда, через день афіняни схаменулися і той самий вирок винесли ініціаторам страти, та вже було пізно.

У 405 р., через помилку стратегів, спартанці зненацька захопили майже весь флот Афін, а потім обложили їх з моря і суші. Місто було приречене. Праві угруповання в Народних зборах узяли гору, Клеофонта скинули і стратили. У квітні 404 р. Афіни капітулювали на таких умовах: був ліквідований Афінський морський союз, Афінам залишалися кілька найближчих островів (Саламін, Лемнос, Скірос тощо), зносилися Довгі стіни й укріплення Пірея, весь флот переходив до Спарти, оголошувалася амністія для емігрантів, Афіни ставали союзниками Спарти.

Після поразки по всіх полісах Еллади прокочується хвиля терору, демократів знищували тисячами. В Афінах установлюється короткочасна влада Тридцяти тиранів, що продовжує репресії, проте після повстання 401 р. олігархічний режим ліквідується і поновлюється демократичне правління. Але воно вже ніколи не досягло таких висот, як у середині V ст. до н. е.

Наслідки Пелопоннеської війни для Афін були важкими: підрив економіки; руїна в сільському господарстві. Становище ускладнювалося й гегемонією Спарти, що прагнула зайняти місце Афін і стати головним полісом Еллади. Між багатьма еллінськими державами знову починається боротьба, в яку активно включається і Персія. Але жодна з них держав не була здатна встановити міцну гегемонію, поліси лише знесилювали себе в безглуздій боротьбі. До того ж спалахували численні повстання збіднілого люду разом із рабами проти заможних і багатих людей.

У самих Афінах IV ст. до н. е. тривала гостра й напружена політична боротьба. З'являються численні угруповання опозиції, демократичне правління стає дедалі хиткішим. А на початку 60-х років з боку молодої Македонської імперії нависла загроза вже для всієї Греції. В Афінах виникає промакедонська партія, ідеологами якої стали відомі оратори Есхін та Ісократ. Есхін пропагував ідею підкорення македонському імператору Філіппу II, який, мовляв, звільнить заможних афінських громадян від постійних зазіхань на їхні багатства з боку незаможних. Опонен-

том Есхіна та Ісократа був найвидатніший грецький оратор Демосфен, який усе життя віддав боротьбі з македонською загрозою за змінення демократичних устоїв.

Афіни довгий час боролися зі зростаючим впливом Філіппа Македонського, але сили виявилися нерівними. Північний імператор поступово просувався в глиб материкової Греції, підкорив Фракію, півострів Халкідіка, вщент зруйнувавши його найголовніше квітуче місто Олінф, завоював постійного союзника Афін острів Евбея, а також Фокіду, Фессалію. Більшість південних великих полісів — Спарта, Аргос, Мессенія, Еліда та ін. — не виступали проти експансії Македонії. У вересні 338 р. до н. е. біля міста Херонея відбулася вирішальна битва між військами Філіппа II і об'єднаними силами Афін та їхніх союзників, у якій останні зазнали поразки, незважаючи на свою військову перевагу. І хоч умови мирної угоди Афін з Філіппом були досить вигідними для греків, уся Еллада опинилася під македонським володарюванням. Незабаром усі демократичні режими в еллінських полісах були ліквідовані, їх місце заступили монархії чи диктатури.

То був невблаганний історичний процес. Рабовласницький поліс уже вичерпав себе і був нездатний виконувати функції державного апарату. Його роль перебрали на себе держави з авторитарними режимами.

РОЗВИТОК ТРАГЕДІЇ І ТЕАТРУ

ЗАРОДЖЕННЯ ТРАГЕДІЇ

Вакхілід і Піндар були останніми представниками блискучої плеяди визначних ліриків Еллади. Безперечно, грецька поезія продовжувала існувати і після них, і пізніше з'являлися видатні поети, але від них залишилися тільки їхні імена. У нових історичних і суспільних умовах ліричні жанри вже не відповідали тим вимогам, що їх висувала нова ідеологія молодих рабовласницьких держав, зокрема демократичних.

Подібно до того, як епос з його величними образами і формами поступився місцем ліриці, так і лірика змушена була відступити після появи драматичних жанрів, зокрема трагедії. У період духовного розквіту еллінських держав перед поезією постало завдання величезної важливості — якнайширше зобразити різнобарвність людських почуттів і пристрастей, вирішити великі моральні проблеми і через них впливати на розум, серця і душі людей, виховувати їх у дусі патріотизму та громадянської відданості. Не-

від'ємні ознаки ліричного твору — слово, музика і ритм — переходять і до драматичної поезії, але вже у вигляді значно досконалішого цілого, що краще відповідало високим моральним завданням, новим обставинам духовного життя народу.

Драматичне мистецтво Еллади представлене трьома жанрами — трагедією, комедією і сатирівською драмою. У цей час у зв'язку з піднесенням загального рівня культури, зростанням самосвідомості еллінів і новими умовами соціально-політичного життя виникають і прозові жанри — історіографія, красномовство і філософія. У пізніші часи вони перетворюються на величезні галузі науки. У V—IV ст. до н. е. ці жанри ще органічно були пов'язані з літературою і становили важливу й невід'ємну її частину.

Театралізовані видовища влаштовували на грецьких землях із праславних часів. Відомо, що вже за 2500 років до н. е. на острові Крит і в Мікенах відбувалися примітивні вистави, пов'язані з робочими, культовими, обрядовими, мисливськими та землеробськими іграми. Серед руїн величезного Лабіринту — палацу Кносса, в містах Маллія, Фест та інших до наших днів збереглися спеціальні театральні майданчики, зроблені з великих кам'яних плит, і східчасті місця для глядачів. На них виступали не тільки танцюристи, але й актори, про це свідчать фрески Кносського музею. За припущеннями вчених, уже критяни і мікенці (ахейці) знали примітивні форми театрального мистецтва, яке загинуло разом з усією крито-мікенською цивілізацією. Мабуть, його зародкові форми пізніше з'явилися в народній творчості й на інших територіях Греції. Проте вищого свого розвитку театральне мистецтво досягло через багато сторіч, лише наприкінці VI ст. до н. е., коли давно вже відбувся перехід від знеособленої, тобто народної, форми творчості до індивідуальної. Свідчення цьому — велика кількість ліричних жанрів і поява багатьох видатних поетів. Проте в нових умовах становлення демократії лірика вже не могла відповісти на запити епохи, певною мірою вона себе вичерпала. Потрібні були нові види мистецтва, які б за своїм характером більше відповідали щойно встановленій молодій державній формі, допомагали б її зміцненню і, головне, могли б виховувати у громадян почуття патріотизму і відповідальності за свою державу. Ними й стали драматичні жанри, і передусім трагедія.

Як же вона виникла, з яких джерел пішла? Ця проблема і донині залишається складною й до кінця не вирішеною. Їй присвячено десятки наукових досліджень, у яких висувалися найрізноманітніші гіпотези щодо походження трагедії. Зрозуміло, що багато вчених наполягали на вірогідності саме їхніх тверджень. Усі вони значною мірою мають рацію, їхні теорії спираються на досить вагомі факти. І все ж нині переважає думка, що не одне,

Діоніс — бог вина і виноробства, пізніше — і театрального мистецтва. Бюст II ст. до н. е.

а кілька таких джерел привели до появи драматичної дії, яку назвали трагедією. Безперечно, вона не могла виникнути відразу, на чистому місці, без створеної в попередні часи міцної основи. Такою основою — і про це свідчать усі гіпотетичні докази — була щедра й плідна народна творчість у вигляді культових обрядів, мімічних ігор і т. д., тобто невід'ємна частина багатьох свят. Найголовнішими джерелами трагедії можна назвати чотири.

1. *Народні свята на честь бога родючості й виноградарства Діоніса*. Про важливість цього джерела свідчить те, що пізніше ім'я Діоніса нерозривно поєднується з театральним мистецтвом, і саме цей бог стає його покровителем. Очевидно, головну роль відіграли гімни на честь Діоніса — дифірамби, про них докладно сказано в розділі про хорову лірику. В усякому разі Арістотель, хоч він і віддалений значним хронологічним відрізком від часу появи трагедії, з упевненістю стверджував, що вона пішла «від заспівачів дифірамбів» (**«Поетика»**, *VI*). Він же свідчить, що трагедія, «зазнавши багатьох змін, зупинилася, досягнувши повної відповідності своїй природі» (там же, *IV*).

2. *Народні свята на честь богині родючості й хліборобства Деметри*, культ якої щорічно відзначався у місті Елевсін. З її культом пов'язують *елевсінські містерії*. То були таємні дійства, що провадилися в першій, закритій частині святкування культу, до якої допускалися в храм богині лише його жерці й утаємничені особи (вже згадувані «місти»). Нам точно невідомо, що саме відбувалося на цих містеріях, оскільки втаємничені присягалися не розголошувати їхню таємницю під загрозою смерті. Але напев-

Діонісійська процесія. Ваза. Бл. 500 р. до н. е.

не можна припустити, що там ставилися невеличкі сценки з життя Деметри та її дочки Персефони, викраденої богом підземного царства Аїдом. Докладно ця легенда викладена в гімні до Деметри. Після закінчення містерій починалася друга, відкрита частина свят, у якій уже брали участь усі елевсінці й прибулі представники багатьох еллінських міст.

3. Надзвичайно поширений *культ героїв*, які глибоко шанувалися еллінами і вважалися засновниками різних міст. Святкування їхніх культів також передбачало виконання якихось ритуальних сцен і танців.

4. Суворий *культ померлих*, відправа якого супроводжувалася «заупокійними плачами» — *тренами* (або *френами*), що перейшли в трагедію. Вона і закінчувалася, як правило, спільним плачем хору й акторів, що називався *комосом* («ударами», як правило, в груди — виразом скорботи).

Процес формування трагедії був досить довгим, розпочався він приблизно в VII ст. до н. е. Після оформлення культу Діоніса, що поширився серед сільського населення Еллади з нечуваною швидкістю і став чи не найголовнішим його святом, починають виникати гімни на честь цього божества. Очевидно, спершу Діонісова пісня виконувалася одним співцем у супроводі «сатирів» — ряджених у козині шкури.

Невичерпна фантазія еллінів зображувала сатирів у вигляді вкритих шерстю людиноподібних козлоногих створінь, у яких були гострі шпичні вуха, ріжки та невеликі хвостики, тупі носи. Верткі й забавні, «сластолюбні» і хвальковиті, завжди готові на різні витівки, добродушні й незлобиві, вони веселим гуртом супроводжували свого улюбленого бога Діоніса. Несли його на но-

Свято Діонісій. Ваза

шах, везли у візку й постійно прикладалися до найсмачнішого дарунка бога — червоного вина, тому завжди були трохи напідпитку.

Сатири в Діонісовій пісні танцювали, намагаючись рухами передати те, про що співав виконавець. Отже, з моменту виникнення гімни на честь Діоніса — дифірамби — нерозривно поєднуються з присутністю сатирів.

АРІОН

(кінець VII—VI ст. до н. е.)

Дальший розвиток Діонісових гімнів тісно пов'язаний з ім'ям уславленого і блискучого музиканта, геніального поета, представника хорового мелосу — Аріона.

Народжений на острові Лесбос, він багато подорожував, уславився своїми піснями і врешті прийняв запрошення коринфського тирана Періандра оселитися в місті Коринф. Як свідчили пізніші еллінські вчені, Аріон був надзвичайно талановитий. Скла-

Діоніс і сатири з козлом. Ваза. VI ст. до н. е.

лася навіть легенда, що музикант, подібно до міфічного Орфея, своїми піснями зачаровував не тільки людей, але й тварин. Захоплений розбійниками, він вистрибнув у бурхливе море і був урятований дельфіном, якого полонила почута перед цим прощальна пісня поета. Живучи в Коринфі, Аріон продовжував час від часу подорожувати. Він виїздив з поетичними «гастролями» в різні грецькі поліси, досягав навіть Сицилії та Італії і всюди мав незмінний успіх.

Проте найголовнішою заслугою Аріона було те, що він надав гімнові на честь бога Діоніса досконалої художньої форми і вперше назвав його *дифірамбом*, а також зробив хоровою піснею. Дифірамбічний хор Аріона складався з 50 хоревтів, відтоді це число стало традиційним. Ці хоревти були ряджені в цапині шкури — вони зображували сатирів. Аріону приписується також поділ хору на два півхор'я, кожне з яких по черзі виконувало пісенні *строфи* й *антистрофи*, супроводжуючи їх певними рухами й поворотами.

Виконуючи строфу, хор співав і повертався (або рухався) праворуч, антистрофу — ліворуч. Цей обмін пісенними частинами, а також декламаційні втручання *екзархона* (заспівувача) і сатирів створювали *діалог*, без якого неможливо уявити сценічну дію.

Дифірамбічний заспів виконувався під акомпанемент флейти, пізніше — кіфари. Оскільки культ Діоніса був культом «страждаючого бога» (він помирав у муках і відроджувався), то дифірамб після обробки його Аріоном почав звучати як серйозний, урочистий і скорботний заспів. Він уже нагадував драматичну дію, первісну трагедію. Отже, небезпідставно цього поета вважають засновником трагічного жанру.

Проте дифірамб оспівував подвиги й діяння лише одного Діоніса. Це обмежувало дальший розвиток гімну, але цю валу незабаром було подолано. Сюжетами дифірамба поступово стають різні історії про легендарних героїв — напівбогів, напівлюдей. Незабаром відбувається перехід до зображення і простих смертних,

Вакханалія. Барельєф

які діють поруч з героями, а це робить хор сатирів уже недоречним, замість них хоревтами стають ті ж самі люди. Подібна трансформація хору несподівано відбилася на характері первісної трагедії. Адже хор сатирів надавав їй забавного, жвавого й веселого вигляду. Вилучення їхніх легковажних і комічних пісень перетворювало трагедію на серйозну п'єсу. Подібне новаторство, очевидно, не всім сподобалося, зокрема своє невдоволення висловило селянство, для якого культ Діоніса лишався чи не найголовнішим. На думку землеробів, видозміна трагедії, що лишилася без сатирів, порушила будь-який її зв'язок із культом улюбленого божества.

Щоб задовольнити їхні вимоги і зберегти новий жанр, у якому драматурги інтуїтивно відчували великі можливості, разом із трагеліями у вистави почали включати й п'єси, хор у яких, як і раніше, складався з сатирів. Так від трагедії «відпаростився» новий драматичний жанр — *сатирівська драма* (або *драма сатирів*). Культ Діоніса, зокрема його весела карнавальна частина, сприяв появі ще одного драматичного жанру — *комедії* (цим жанрам нижче присвячені спеціальні розділи).

Ставши основою трагічної дії, дифірамби продовжували і самостійне існування. Вони швидко поширилися по всій країні і свого найвищого розвитку досягли в Афінах. Цьому сприяли також і встановлені змагання — дифірамбічні *агони*, що відбувалися переважно на святах Діоніса. У другій половині VI ст. до н. е. вони стали важливою частиною цих свят. В Афінах підготовка дифірамбічних хорів до агону стала навіть громадським обов'язком, що покладався на філи міста, які, своєю чергою, обирали відповідальних за підготовку *хорегів*.

Діоніс серед акторів комедії. Ваза

ФЕСПІД

(VI ст. до н. е.)

Справу Аріона продовжив драматичний поет Феспід, який народився в Ікарії (Аттика). Він поєднав виконання дифірамба з театральною дією, тобто зробив з народного дифірамба драматичну виставу. Феспід здійснив також важливе нововведення, що значно прискорило формування позноцінної трагедії — увів *актора*. Цей поки що єдиний актор вів діалог з корифеєм хору, відповідав на запитання хорева чи всього хору (звідси й саме слово «актор» — «той, хто відповідає»). Феспід був і поетом, і композитором, і постановником п'єси, довелося йому виконувати і роль актора. Відомо, що в 534 р. до н. е. вперше були встановлені офіційні свята на честь бога Діоніса — Великі Діонісії. До цієї події Феспід збудував театр і поставив у ньому нову свою трагедію. Відтоді трагічні вистави на цьому святі стали традиційними. Дійшли до нас і згадки про те, що Феспід влаштував пересувний театр на візку, з яким відвідав деякі міста. Можливо, саме таке вдале поєднання свята і видовища привернуло увагу Афінської держави до нового жанру, що міг стати корисним для впливу на уми співгромадян.

Діоніс із вакханками та силеном. Барельєф

До наших днів дійшло ім'я відомого на той час трагічного поета ***Херіла***, який у 493 р. до н. е. змагався з Есхілом, а пізніше ніби і з Софоклом. Його твори, як і твори Аріона і Феспіда, не збереглися.

Яскравою постаттю був учень Феспіда, талановитий поет ***Фрініх*** (друга половина VI — початок V ст.). Очевидець початку агресивних дій перської деспотії, він відобразив їх у своїх трагедіях. Одна з них, **«Здобуття Мілета»** (494 р. до н. е.), оповідала про жорстоку розправу завойовників з населенням цього малоазійського грецького міста. Сила поетичного слова Фрініха примусила всіх глядачів плакати. Нагад про знищення міста — подію, яку переживала вся Еллада, був надто болісним. Винуватця цих сліз оштрафували на тисячу драхм. Інша трагедія Фрініха **«Фінікіянки»** (476 р.) відтворювала героїчні події Саламінської битви 480 р. Про цього поета неодноразово з пошаною згадує Арістофан у кількох своїх комедіях:

Фрініх, мов бджілка, амброзію звуків зібрав.
Він, наче ношу, приносив з гаїв і лісів
Пісні свої золотаві...

(Переклад Н. Пащенко. **«Птахи»**, *750—752*)

Вакхічний танок менад. Ваза. V ст. до н. е.

Загалом на той час трагедія ще не мала глибокого конфлікту, і це зрозуміло — адже був лише один актор. Вона скоріше нагадувала ораторію.

ЕВОЛЮЦІЯ ТРАГЕДІЇ

Назва «трагедія» походить від двох грецьких слів — *«трагос»* — цап, козел і *«оде»* — пісня, але невідомо точно, як слід перекласти це слово. Існує дві версії: або «пісня цапів», «козина пісня», що свідчить про тісний зв'язок назви трагедії з дифірамбічним хором, у якому брали участь ряджені в козині шкури, що грали роль сатирів, або «пісня за козла», тобто винагорода дифірамбічному хору-переможцю, який одержував символ бога Діоніса — чорного цапа. Арістотель у своїй «Поетиці» дотримується першого варіанта.

Навіть у періоди свого вищого розквіту трагедія зберігала органічний зв'язок з тим релігійним культом, яким була породжена. Елліни вірили, що сам Діоніс незримо супроводжує виставу і всі змагання. Тому вистава якоюсь мірою нагадувала певне ритуальне дійство.

У своїй еволюції трагедійне дійство вдосконалювалося, ускладнювалося і в першій третині V ст. до н. е. досягло «класичного» вигляду. Проте його розвиток не припинявся. Змінюючись, трагедія почала віддалятися від свого канонічного зразка вже наприкінці V ст., і процес цей тривав у IV ст. до н. е.

Класична трагедія остаточно оформилася у творчості Софокла. Арістотель дає таке визначення цього жанру: «Трагедія є відтворення прикрашеною мовою... важливої й закінченої дії, що має певний обсяг, відтворення не розповіддю, а дією, яка через співчуття і страх сприяє очищенню подібних почувань» (**«Поетика»**, V). У цій характеристиці підкреслюється морально-філософська і народно-виховна настанова трагедії.

Обрядова традиція вагомою мірою визначила не тільки композицію трагедії, але й її стиль. Елементи культового свята Діоніса — урочиста процесія, жертвоприношення, заплачки-ридання за загиблим божеством — стали неодмінними елементами трагедії (парод і ексод хору, комос хору й акторів тощо). Вона ніколи не писалася прозою і, подібно до дифірамба, завжди складалася віршами, яких налічувалося від 1000 до 1500 — лірично-пісенних для хору і шестистопних ямбів для акторських діалогів. У всіх піснях переважає симетрія. Учасники діалогів обмінюються паралельними однорядковими чи дво- або трирядковими віршами, їх розміреність часом переривається урочистими монологами:

Провідник хору

Яка ж із слів тих, велемудрий Дарію,
Для нас наука? Як народу перському
З тієї скрути вийти? Що робить йому?

Тінь Дарія

Не важтесь більше йти в похід на еллінів:
Хоч би й зібрали військо наймогутніше —
Земля в боях їм буде за союзницю.

Провідник хору

Сприятиме земля їм, кажеш? Як не так?

Тінь Дарія

Загони нечисленні скосить голодом.

Провідник хору

Та ми війська добірні, кращі вирядим.

Тінь Дарія

Дарма. Бо навіть тим, що нині в Греції
Лишилися, додому не вернутися.

Провідник хору

Що кажеш? То не всі загони варварів
З Європи вийдуть, Геллеспонт долаючи?

(Переклад А. Содомори. *Есхіл*. **«Перси»**, *764—776*)

Мельпомена — муза трагедії. Мармурова статуя. III ст. до н. е.

А далі починається монолог тіні Дарія, що займає майже 45 рядків. Дуже часто партії хору згадують про минулі події, що розриває часову послідовність, примушуючи глядача заглибитись у це минуле.

У XVII ст. французькі класицисти встановили три непорушні правила для трагедії й вимагали від сучасних драматургів неухильного їх дотримання. Ці три відомі єдності — часу, місця і дії, за їхнім твердженням, свято зберігалися трагічними поетами Еллади. Але класицисти помилялися. Вже Есхіл не дотримувався єдності часу. Присутність хору на орхестрі від парода до ексода ніби вимагала, щоб дія відбувалася протягом доби. А в «**Агамемноні**» після звістки про пожежу в Трої герой у 3-му епісодії вже повертається додому. Але зробити це за одну добу було неможливо: після взяття Трої ахеям потрібно було ще подолати опір троянців усередині міста, остаточно зруйнувати його, поділити величезну здобич (а це становило непросте завдання), підготувати кораблі для повернення і врешті переплисти море. На все це потребувалося щонайменше два-три тижні.

У того ж Есхіла порушується і єдність місця — у «**Хоефорах**» дія спочатку відбувається на могилі Агамемнона, а в другій час-

тині трагедії — біля входу в його палац. Софокл та Евріпід уже не дотримуються єдності дії, тобто збереження однолінійності сюжетного розвитку. Це можна побачити в трагеділх **«Еліп у Колоні»**, **«Іон»**, **«Фінікіянки»** тощо.

Збільшення кількості акторів від одного до трьох привело до зменшення хорових пісень і ролі хору в самій трагедії. Рівновага, що існувала між партіями хору й акторськими діалогами, поступово порушувалася. Якщо в Есхіла хор власне стає колективним актором, своїми піснями часто сприяє розвиткові дії і посідає значне місце в трагедії (**«Благальниці»**), у Софокла втрачає цю особливість, то в Евріпіда він уже цілком позбавлений свого колишнього значення. І загалом новаторство цього драматичного поета істотно змінює характер трагедії.

Сама трагедія мала деякі особливості. Зокрема, її фабула від початку до кінця залишалася глибоко драматичною, глядачі ставали свідками напружених переживань, бурхливих сцен, гострих конфліктів. Закінчувалася трагедія переважно загибеллю героїв або тяжкими нещастями, що обрушувалися на них. Тому в ній недоречними були жарти чи дотепи, веселі розважальні сцени. До появи творів Евріпіда в трагедії, як правило, були відсутні інтрига і внутрішній конфлікт героя.

Основу всіх відомих нам трагедій, за винятком **«Персів»** Есхіла, становили легенди та міфи. Щоправда, драматурги, якщо того вимагали їхні ідейно-художні задуми, сміливо йшли на деякі зміни в них. Так, щоб зробити образ Клітемнестри більш драматичним, Есхіл вкладає їй у руки сокиру, і вона сама вбиває чоловіка — Агамемнона, хоч за міфом герой загинув від руки коханця Клітемнестри Егіста (**«Агамемнон»**). Останньою жертвою Сфінкса, посланого богами для покарання міста Фіви, був син Креонта Гемон, а в Софокла він заподіює собі смерть, побачивши мертве тіло своєї нареченої Антігони (**«Антігона»**). Часто змінював міфи й Евріпід: за міфом чаклунка Медея після вбивства коринфського царя Креонта та його дочки Главки тікає до Афін, залишивши коло олтаря в храмі Гери своїх дітей, яких обурені коринфські громадяни розривають на шматки, помщаючись за смерть свого царя. Та поет, щоб підкреслити жорстокий внутрішній конфлікт героїні між материнськими почуттями і ненавистю до Ясона, примушує Медею власноруч зарізати своїх дітей. Подібних прикладів можна навести багато.

ТЕАТР

Обладнання. З часів Феспіда постійної театральної будівлі не було. В Афінах для вистав використовувалася центральна площа, на якій ставився розташований амфітеатром поміст для глядачів. В інших полісах інколи обиралася галявина, оточена з двох-трьох боків схилами пагорбів, де розташовувалися люди, і завжди в «здоровому» місці. Вже тоді на вистави приходило дуже багато глядачів, тому з моменту свого виникнення театр набув масового, всенародного характеру. Актор і хор переодягалися у спеціальному наметі (*скене*), а виступали на майданчику перед нею. Скоро почали будувати дерев'яні приміщення для театру (типу балаганів). У 500 р. до н. е. під час чергової вистави в Афінах сталося нещастя. Ряди лав амфітеатру не витримали ваги надмірної кількості глядачів і обвалилися, що спричинило велику кількість жертв. Афінські Народні збори ухвалили назавжди відмовитися від тимчасових театральних приміщень і збудувати театр у священній окрузі Діоніса. Відтоді грецькі театри, до речі, єдині у світі, почали будуватися просто неба.

Класичний театр складався з трьох частин, що вдосконалювалися протягом V й особливо IV ст. до н. е. — театрону, орхестри і скене.

Театрон (від дієслова *«теаомай»* — «дивлюсь») — місця для глядачів, розташовані на схилі пагорба. Розміщені концентрично, вони вирубувалися прямо в скелі (як в афінському театрі Діоніса) або прокопувалися у землі й накривалися зверху дерев'яними дошками, з кінця V ст. до н. е. — кам'яними або мармуровими плитами. Для особливо шанованих осіб сидіння у вигляді мармурових крісел ставилися в перших рядах, *проедріях*. Театрон спускався до орхестри і був поділений вузькими поздовжніми проходами на тринадцять секторів, в Афінах він налічував близько 80 рядів. Два широкі поперечні проходи поділяли афінський театр на три зони. Він уміщував до 20 тис. глядачів, театр у Дельфах — понад 5 тис., у Мегалополі (Пелопоннес) — понад 40 тис., в Епідаврі — до 15 тис. тощо. Слід додати, що, незважаючи на таку велику кількість глядачів і розміри самого театру, акустика в ньому була ідеальна, кожне слово актора чітко долинало до найвіддаленіших рядів. До того ж звуки посилювалися з допомогою розставлених урн, а також спеціальних бронзових голосників — *ехеїв*, що розповсюджували звуки по великому простору театру. Театр працював лише на свята Діоніса. Згодом його почали вико-

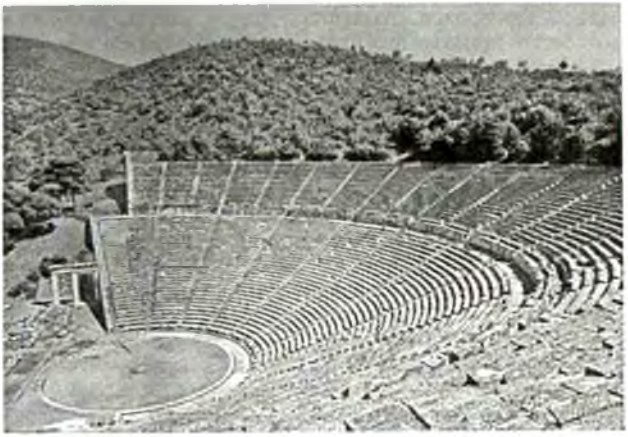
14 — 1-2431

Театр Діоніса в Афінах. Друга половина IV ст. до н. е.

ристовувати і для інших цілей: тут робилися оголошення, читалися різні постанови, проводилися диспути. Але найчастіше виступали ліричні хори, поети з новими творами, там же проводилися і змагання дифірамбічних хорів.

Орхестра (або *коністра*) — друга частина театру (від дієслова *«орхеомай»* — «танцюю», звідси і наше «оркестр»), круглий або підковоподібний утрамбований майданчик, що доходив до першого ряду місць глядачів і відділявся від них невисокою мармуровою балюстрадою. На орхестрі розміщувався трагічний хор, що спочатку складався з 12, а потім — з 15 хоревтів, включаючи заспівувача або *корифея* (провідника хору). На початковій стадії розвитку трагедії хор відігравав велику роль — був колективним актором, його пісні посідали значне місце в трагедії, сприяли розвиткові дії, до того ж він відбивав думки автора й демосу, а сам був носієм суспільної моралі.

Орхестра афінського театру мала діаметр 24 метри, посередині знаходився жертовник Діоніса, на якому перед виставами приносили жертву. На його східці часом піднімався перший актор, тоді його декламація ставала особливо ефектною — він перебував у



Театр в Епідаврі з круглою орхестрою. 15 000 глядачів. Кінець V ст. до н. е.

центрі «звукового фокуса», його голос звучав з особливою силою і чіткістю.

Скене («намет» для переодягання акторів, сучасна «сцена») — спочатку справді була наметом, пізніше — дерев'яною, а потім кам'яною або мармуровою будівлею, що містилася за задньою, зрізаною стороною орхестри. Вона являла собою єдину в театрі закриту частину, мала вигляд палацу, повернутого фасадом до глядачів, оздобленого колонами, скульптурами та іншими прикрасами. Фасад був також своєрідним резонатором, що сприяв посиленню звука. Скене мала троє дверей, через які актори виходили під час дії, поверталися до скене, щоб змінити маски. В ній також зберігався акторський реквізит. Будівля скене не досягала амфітеатру, між ними з обох боків залишалися широкі проходи, *пароди*, через які глядачі могли пройти до своїх рядів, ними інколи користувався і хор. По краях скене виступали вперед до орхестри невеликі прибудови (на кшталт флігелів) — *параскенії*, що обрамовували місце дії акторів і не давали розсіюватися звуковим хвилям. У певний час через їх двері з'являлися вісники зі своїми повідомленнями.

Перед скене будувалася колонада, між колонами ставилися розмальовані щити-декорації, що пояснювали обставини п'єси.

Ця частина називалася *проскенієм*. Актори, мабуть, грали на майданчику перед проскенієм (можливо, так називався сам майданчик), а в класичний період і на орхестрі.

Для того щоб глядачі відразу зрозуміли, де відбувається місце дії, встановлювалися великі *періакти*, трикутні призми, що оберталися на осі, на кожній грані яких був намальований певний краєвид — узлісся, гори, морське узбережжя тощо. Але у переважній більшості п'єс дія відбувалася перед палацом.

У трагедії, якщо того вимагав сюжет, зверху могли спускатися до героїв «боги», знову «злітати» вгору, персонажі — провалюватися в Тартар, вбиті за дверима скене герої — знову з'являтися перед очима наляканих глядачів. Міг гриміти грім, гуркотіти морський приплив. Усі ці дива, необхідні для досягання сценічного ефекту, потребували необхідних технічних засобів. Елліни вирішили цю проблему шляхом створення ряду простих, але надійних *машин*.

Найпоширенішою серед них була *екіклема* — платформа на чотирьох колесах, що викочувалася з приміщення скени і ставилася або у дверях, або перед скеною. Особливість її полягала в тому, що вона становила невід'ємну частину інтер'єру скени, його символ. Коли її виставляли ззовні, глядачі розуміли, що вони наче «зазирають» усередину скени. На екіклемі актор міг лежати, якщо він зображував убитого героя (елліни ніколи не показували акт насильницької смерті на сцені, вона відбувалася в іншому місці чи в приміщенні), або сидіти, охоплений якимось трагічним почуттям, або навіть розігрувалася ціла сцена, що відбувалася у приміщенні.

Для підняття у повітря дійових осіб, які зображували богів, служила *еорема* (або *механо*), своєрідний підйомний кран, прикріплений до кроков стелі. *Дістегія* знаходилася всередині скени й піднімала актора до вікна чи балкона другого поверху. Коли необхідно було зобразити політ у повітрі якогось божества, застосовували *крадс*. Очевидно, перед скеною були люки, що вели в підвал під скеною, у якому знаходилися підйомні засоби: з їх допомогою покарані герої «провалювалися» в царство Аїда; або звідти з'являлися якісь страховища (Еринії) чи «тіні» померлих героїв. Мабуть, цим цілям служили й *«харонові сходи»*.

Спеціальні машини імітували гуркіт грому (*бронтейон*), шум морських хвиль, свист вітру, ефекти диму, вогню і води тощо.

З усіх трьох частин театру найкраще збереглися театрон і орхестра, що найменше піддаються руйнуванню. Від скене в усіх театрах залишилася тільки цокольна частина.

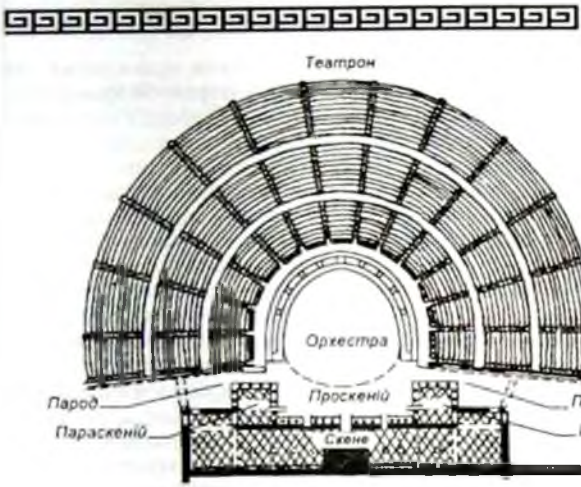


Схема грецького театру

Організація вистав. Майже з самого початку вистави трагедій переросли в змагання трагічних поетів і виконавців — *драматичні* (або *трагедійні*) змагання, що заздалегідь готувалися до чергових Діонісій. Їх було кілька, але найголовнішими вважалися Великі (або Міські) Діонісії (березень), де виступали драматичні поети зі своїми новими творами, Малі (або Сільські) Діонісії (грудень), на яких здебільшого обмежувалися веселими процесіями, гулянками та іграми, і Леней (лютий) — на них ставилися вже відомі трагедії.

Починаючи з V ст. до н. е. театр став могутнім засобом ідейно-виховного впливу на афінських громадян. Не випадково, виходячи саме з цих функцій театру, Перікл, оскільки вхід був платний, почав видавати в період Діонісових свят найбіднішим афінським громадянам невелику грошову суму — *теорікон*, два оболи в день, щоб вони могли бути присутніми на драматичних змаганнях.

Підготовка до них починалася на два-три місяці раніше. Відповідальний за проведення Діонісій архонт-епонім пропонував трагічним поетам подавати на змагання свої твори у формі *тетралогії* (її складали *три трагедії* та *одна сатирівська драма).* Ця форма збереглася і в пізніші часи, а запровадив її, мабуть, Есхіл,

проблеми трагедій якого, пов'язані з родовими відносинами, не могли бути вирішені в одній п'єсі. З поданих тетралогій архонт-епонім відбирав до змагань лише три. Очевидно, перевага віддавалася вже відомим драматургам, тому молодим часом доводилося подавати свої перші спроби під ім'ям якогось більш іменитого поета.

Архонт-епонім призначав трьох *протагоністів* (перших акторів, які виконували всі головні ролі, чоловічі й жіночі) і трьох відповідальних за підготовку трьох тетралогій з числа заможних афінських громадян — *хорегів*. Ця короткочасна посада — *хорегія* — вважалася надзвичайно почесною. Хорег протягом визначеного періоду підбирав хор, акторів і репетиторів музики, декламації, співів і танців, мав утримувати цей великий колектив людей, готувати кожному для виступу дороге вбрання і забезпечувати найдками. Проте жодного випадку відмови від хорегії вчені не зафіксували. Як писав Арістофан в одній зі своїх комедій, хорег повинен був шити плащі з золотої парчі, а сам після цього вдягався в лахміття. Щоправда, кожен з хорегів мав надію зайняти зі своїм хором перше місце у змаганні, тоді держава йому відшколовувала всі збитки, а його ім'я навічно викарбовувалося поруч з ім'ям трагічного поета-переможця.

Обрані протагоністи водночас брали участь у змаганнях, по черзі граючи в одній з трьох трагедій. Робилося це для того, щоб зрівняти шанси трагічних поетів, один з яких у разі поразки міг би послатися на ніби погану гру призначеного першого актора. Можливо, був період, коли і хорега, і протагоніста визначали Народні збори. Адже театральні вистави розглядалися еллінами як важлива державна справа.

... І ось надходили Великі Діонісії, що тривали більше тижня. Напередодні в чудовому будинку Одеона, що з'явився в часи Перікла і призначався для змагань із музики і лірики, збиралися всі причетні до наступних змагань особи — поети, актори, учасники хорів, представники міської влади, глядачі. Всі були у святкових костюмах. Головна роль належала драматичним поетам. Вони називали своє ім'я, розповідали зміст трагедій і визначали їхню проблему, а потім просили глядачів бути прихильними до них.

На цей час до Афін з усіх країв Еллади прибували гості, представники союзних міст, які привозили з собою визначений Афінським морським союзом податок, численні іноземні делегації.

У перший день Великих Діонісій усі афінські громадяни у святковому вбранні збиралися до невеликого храму Діоніса, розташованого на південно-східному схилі Акрополя поблизу театру. *Ефеби* — юнаки, які проходили обов'язкове дворічне військо-

Трагічний актор на котурнах. Слонова кістка. IV ст. до н. е.

ве навчання — виносили старовинну статую бога Діоніса. Процесія, очолювана жерцями й архонтами, йшла шляхом, який, за легендою, проклав Діоніс-визволитель після прибуття до Афін. У гаю, присвяченому місцевому герою Академу, процесія зупинялася. Біля статуї Діоніса дифірамбічні хори хлопчиків розпочинали змагання, їх було десять, по одному з кожної філи. Ввечері обране журі з 10 представників кожної філи визначало переможця першого агону. Воно ж мало судити результати дифірамбічних змагань двох наступних днів. Статую бога ефеби відносили до театру і ставили на орхестрі.

Перший день свят закінчувався *гекатомбою* — жертвоприношенням 100 биків. На агорі, місці базару й торговельних рядів, до пізньої ночі лунали веселі пісні святкового натовпу, що славив свого улюбленого бога.

Два наступні дні присвячувалися агону дифірамбічних дорослих хорів. Свій заспів на честь бога Діоніса вони виконували в театрі, розташувавшись навколо жертовника на орхестрі. Хор-переможець нагороджувався триніжником. Є свідчення, що четвертий день відводився агону трьох-чотирьох комедійних поетів, кожний з яких виступав лише з однією п'єсою. Але цілком можливо, що, як гадають деякі вчені, після жанрового оформлення комедії вона певний час додатково ставилася в один день із тетралогією, завершуючи виставу.

З особливим нетерпінням афінські громадяни чекали трагедійного агону, в якому три драматичні поети виборювали перше місце.

Спробуємо уявити, як усе відбувалося...

Коли з афінського Акрополя зараз подивитися на південний схід, погляд відразу зупиняється на споруді, схожій на перерізаний навпіл стадіон, руїни якої й нині вражають своїми розмірами й незвичністю. То перший в Елладі театр Діоніса. Хоч невмолимий час — Хронос (Кронос) — і попрацював над ним (зникли, зокрема, скене, верхні ряди лав для глядачів), але решта місць збереглась, як збереглись і чудові крісла з пентелійського мармуру в перших рядах, і орхестра, вимощена у вигляді великого ромба маленькими мармуровими плитками. Саме тут уперше виникли драматичні змагання, в яких брали участь Фрініх і Есхіл, Софокл і Евріпід, Кратін і Арістофан...

Постановка кожної тетралогії займала цілий день. Уже зранку звідусіль починали сходитись громадяни. Афіняни йшли до театру як на радісне свято. Відпочивши за три попередні дні від буденних турбот, збуджені й веселі, одягнуті в найкраще вбрання, прямували вони до театру. Бідніші разом із дружинами й дітьми, у вінках, несли кошики з наїдками, невеликі гідрії з водою і бурдюки з вином, подушки для сидіння (адже доводилося сидіти на охололих за ніч кам'яних плитах). Багатих супроводжували, несучи все необхідне, слуги й раби. Глядачі показували ефебам-контролерам свинцеві жетони з зазначеним на них сектором і входили до театрону. Численні гості Афін, жерці, архонти, стратеги, олімпіоніки займали безкоштовні місця у перших рядах — проедріях.

Зручно розмістившись, глядачі спостерігали за всім, що відбувалося на орхестрі. Після низки церемоній, якими підкреслювалася могутність Афінського поліса, після нагородження громадян, які чимось відзначилися перед державою, на орхестрі з'являвся жрець. Відбувалося принесення жертви й очищення глядачів — окремий жрець колов маленьких поросят і кропив їхньою кров'ю присутніх, після чого глядачам роздавали шматочки жертовного м'яса. То був пережиток тих обрядів, в обстановці яких зародилася еллінська драма. Очевидно, в пізніші часи жертвоприношення мало інший вигляд: жрець висипав на олтар зернята різних злаків і окроплював розведеним водою вином, ними ж очищав глядачів. У кінці він звертався до Діоніса з проханням віддати перемогу найталановитішому з поетів.

Розпочиналося дійство. Воно не мало відображувати реальне життя, до трагедії ставилися зовсім інші вимоги. Афінські глядачі не зрозуміли б поета та обурилися б його п'єсою, коли б він показав їм ту сьогоденність з її вадами і тіньовими сторонами, яку

вони бачили щодня. Традиційна трагедія повинна була стояти вище за повсякденне життя і зображувати, за Арістотелем, не просто людей, а людей «кращих, ніж наші сучасники» (**«Поетика»**, *II*). Тому поети запозичували свої сюжети з міфів і легенд.

Починалася трагедія з *прологу*. Затамувавши подих, глядачі слухали розповідь актора, який шойно вийшов зі скене. З'являвся другий актор, між ними починався жвавий діалог. З урочистою маршовою піснею під акомпанемент флейти через один з бокових проходів (*пародів*) на орхестру виходив хор, ставав чотирикутником, обличчям до глядачів. Ця перша пісня називалася *пародом*. До самого кінця вистави хор уже не залишав орхестру.

Закінчувалася його пісня, і знову виходили актори, починався *епісодій* («входження», «прихід»), діалогічна частина трагедії, в якій на рівні акторів брали участь і корифей хору, і окремі хоревти. Глядачі вслухалися в їхні діалоги, сповнені несподіваних запитань, дотепних та мудрих відповідей, коротких реплік, багатозначних вигуків, а також великі монологи. Але от епісодій був завершений, актори виходили, а хор починав урочисту пісню, стоячи на місці, — *стасим* («стоячий»). Афінські глядачі відразу оцінювали художні якості *строф* і *антистроф*, тобто двох однакових за своєю композицією пісень, що їх виконував хор. Тільки ці пісні вже супроводжувалися рухом навколо олтаря Діоніса, перші — в один бік, другі — у зворотний, тобто повернення на місце. Власне, цей рух являв собою надзвичайно урочисті, повільні й ритмічні танці — *гемелії*, головними в яких були рухи верхньої частини тіла та рук актора. У строфах і антистрофах хор міг коментувати події, почуття героїв, оцінював їхню емоційну силу, поведінку, надаючи дії більшої виразності.

Після кількох нових епісодіїв і стасимів у момент драматичної розв'язки хор разом з акторами починав збуджено-речитативну пісню — плач — *комос* («б'ю себе в груди»), оплакуючи й жаліючи нещасних героїв. Закінчувалася трагедія урочистим виходом хору з орхестри та його заключною піснею — *ексодом* («виходом», «завершенням»). Хор зникав у приміщенні скене, слідом за ним виходили й актори. Інколи комос виконувався під час ексоду. Подібна структура трагедії була дуже добре відома глядачам, які в ній чудово розбиралися.

Напруження, викликане трагедією, довго тримало у своїх лабетах глядачів. Вразливі й наївні, довірливі й пристрасні, схвильовані до глибини душі, вони плакали разом з персонажами трагедії. Позитивні герої з їхніми благородними думками і високими пориваннями викликали захоплення й оплески, зрадники, негід-

ники — презирство й ненависть, що часом переносились і на самих акторів.

Загалом грецький театр мав надзвичайно вдячних глядачів, які до того ж тонко розбиралися в усіх перипетіях побаченого, в нюансах музики і танців, грі акторів, у діях хору, майстерності поетичної вигадки, несподіваних поворотах сюжету. Цих дивних глядачів ніколи не цікавило запитання: «Що буде далі?», оскільки вже з дитинства їм були добре відомі всі міфи і легенди. Знали, що коли герой гине в легенді, має він загинути й у трагедії. Але їх особливо хвилював морально-етичний, насамперед ідейний аспект майстерності драматурга: «Як він це зробить? Яким новим прийомом пояснить загальновідомий факт? Як обгрунтує вчинок героя? Як досягне драматичного ефекту? Які нові думки чи ідеї висловлять герої?» Ці глядачі знали, що трагедійний поет має право на якийсь незначний відхід від міфу або використання малопопулярного його варіанта. І це вони сприймали з цілковитим розумінням, особливо якщо подібна зміна приводила до раптового напруження або поглиблювала драматичну характеристику персонажа. До того ж не слід забувати, що в V ст. до н. е. всі афінські громадяни були письменними, навіть діти з найбідніших верств населення закінчували початкову школу. Не випадково комедіограф Арістофан в одній зі своїх комедій так оцінює глядачів, своїх співгромадян:

А якщо ви боїтеся, що невчені глядачі
Кращих тонкощів розмови не здолають оцінити,
То даремно не тривожтесь, — не такі тепер часи!
Тут сидить народ бувалий,
І книжки читає кожен, кожен правду розбере.
Від природи є в них розум,
Ще й розвинений він добре.
Тож не бійтеся нічого,
Все докладно розбирайте, —
Глядачі в нас не дурні!

(Переклад Б. Тена. «Жаби», *1109—1118*)

Безперечно, театральна публіка складалася з людей, різних за своєю інтелектуальною підготовкою, але здебільшого аудиторія оцінювала драматичне видовище не тільки з емоційного погляду. В усякому разі тільки цим можна пояснити окремі «провали» видатних майстрів-драматургів, які несподівано займали треті місця, а переможцями виходили невідомі нам поети. Мабуть, у да-

ному випадку в драматичних творах уславлених авторів вибагливі глядачі не знаходили якихось оригінальних думок, цікавих ідей, нових рис у світогляді героїв, їхніх діях, вбачали шаблонність у використанні художніх прийомів, повторення вже раз сказаного.

...Згодом починалася друга трагедія, третя, і знову всі присутні, забувши про все на світі, стежили за перебігом подій. Останньою, четвертою, ставили драму сатирів, сповнену жартів і дотепів, що давало глядачам перепочинок від глибоких і щирих переживань.

Проходили другий і третій дні трагічного агону. На закінчення останнього дня спеціальне журі з десяти членів, обране на початку змагань, визначало перше, друге й третє місця, що їх зайняли тетралогії трагічних поетів, а також п'єси комедіографів, що ставилися у перший день драматичних змагань. Хоч і вважалося, що переможених не було (за традицією Олімпійських ігор, три перші місця означали перемогу), але третє місце розцінювалося як поразка.

Найчастіше рішення журі збігалося з думкою глядачів, і тоді його зустрічали схвальними вигуками й оплесками. Але випадки розбіжності в оцінках журі й демосу все ж бували. Тоді театрон вибухав криками, тупотінням ніг, свистом, і журі доводилося, щоб задовольнити людей, збиратися вдруге. Інакше бути не могло — адже афінські громадяни були верховними суддями в цьому питанні.

...Пролетіли напружено-тривожні й радісні дні трагічних змагань, визначилися переможці. Потоками виходили з театру ще збуджені й задоволені афінські громадяни, розтікалися по прилеглих вулицях, збиралися невеликими купками, продовжуючи жваво обговорювати побачене. І ще довгі дні афіняни згадуватимуть у палких дискусіях достоїнства тієї чи іншої тетралогії і сперечатимуться щодо справедливості присудження місць.

Через деякий час за наказом архонта-епоніма результати змагань увічнювалися на мармуровій стелі — *дидаскалії*. На ній викарбовувалися рік проведення Великих Діонісій, ім'я архонта-епоніма, хорега і протагоніста, які зайняли перше місце, а далі — імена поетів відповідно до зайнятих місць і назви всіх частин їхніх тетралогій. Дидаскалії встановлювались у місці, присвяченому Діонісу, поблизу театру. Вони виявилися досить «міцним» документом, і значна їх кількість дійшла до наших часів. Тому ми знаємо десятки імен трагічних поетів, назви величезної кількості їхніх драматичних творів... Агафон, Формід, Іофонт, Піфангел, Херемон, Теодект, Астідамант, Каркін, Дікеоген, Полід... Можна ще

Трагічні маски

довго продовжувати цей сумний список імен поетів, про творчість яких ми майже нічого не знаємо. Так, лише натяки, уривчасті відомості — і жодного твору, що дійшов би до нас, тільки окремі фрагменти деяких з них. Повністю ж збереглися лише 32 трагедії й півтори сатирівські драми Есхіла, Софокла та Евріпіда й 11 комедій Арістофана.

Актори. З самого початку виникнення трагедії, коли вона ще була драмою одного актора, її автор водночас був і виконавцем головної ролі. Акторами були і Феспід, і Есхіл. Проте швидко ці професії роз'єднуються. Поява другого актора — *девтерагоніста*, введеного на початку V ст. до н. е. Есхілом, не тільки ускладнює дію і певною мірою обмежує хор, але й вимагає появи професійних акторів. Коли Софокл увів третього актора, *тритагоніста*, акторський фах уже був поширеним, а самі актори, особливо протагоністи, зажили величезної популярності і слави. Траплялися випадки, коли на сцені з'являлися навіть четверті актори, але вони вже не брали участі в діалогах і були просто статистами, так само як і ті, хто зображував варту чи гурт людей.

Акторами могли бути лише вільні громадяни — чоловіки і юнаки, навіть коли необхідно було виконувати жіночі ролі. З низки соціально-побутових причин жінки до драматичних ролей не допускалися.

До акторів ставилися надзвичайно високі вимоги. Вони повинні були мати гучний голос, бездоганну дикцію, вміти декламувати, співати, грати на музичних інструментах і танцювати. Особливо цінувалося вміння грати протилежні ролі, мовою і рухами передавати психологічний стан зображуваної особи. Завдання актора ускладнювалося композиційними особливостями трагедії, до якої входили поряд із декламаційними строфами спі-

Драматичні маски

вочі й речитативні рядки. Особливо актор впливав на присутніх своїм мистецтвом *декламації*.

Значне місце в театральній грі — як акторів, так і хоревтів — посідали танці. Хор, виступаючи з піснею, завжди супроводжував її танцями, не випадково місце його перебування називалося «орхестрою». Особливу увагу актори приділяли жестам, рухам верхньої частини тіла і рук, оскільки мімічна гра відпадала — надто великою була відстань акторів від глядачів: в афінському театрі Діоніса перший ряд знаходився у 20 метрах, останній ряд 3-го ярусу — у 80 метрах від акторів.

Для того щоб зробити гру акторів виразною, досягти цілісності образу, вже Феспід користувався полотняними *масками*. Вони швидко вдосконалювалися, актори в пізніших трагедіях грали у твердих пофарбованих масках, уведених Есхілом, а потім видозмінених Евріпідом. Вони передавали якийсь один типовий «трагічний вираз» (настрій), а таких настроїв налічувалося 28. Маска «страждання» була розтягнута відповідною гримасою, маска «месника» мала загрозливий вигляд, «болю» — широко розкритий рот. Колір маски підказував настрій і психологічний стан героя: роздратування позначалося червоною фарбою, хитрість —

рудуватою, хворобливість — жовтавою. Жіночі маски були білого кольору. Розкритий у різних формах рот масок мав і додаткову функцію резонатора, посилювача голосу. Завдяки маскам актор відповідно до фабули трагедії міг змінювати вираз обличчя, заходячи у скене й надіваючи відповідну маску.

Елліни були високоестетичними людьми і чудово розуміли, що невідповідність між збільшеною головою в масці й тілом призведе до комічного ефекту. Для відновлення пропорцій тіла Есхіл увів і спеціальні черевики трагічного актора — *котурни*, що мали товсту підошву і навіть підставки, які збільшували зріст на 25—30 см. Система підкладних подушок збільшувала і тулуб актора, отже, герої трагедії мали значно більший зріст і здалека вже не здавалися такими маленькими. Зрозуміло, що рухи акторів у котурнах — своєрідних маленьких ходулях — були повільними й урочистими, що відповідало ролям героїв.

Ефект поважності та урочистості досягався і традиційним одягом трагічного актора — пишним, з яскравими вишивками і прикрасами. Він складався з довгої до п'ят строкатої сорочки, що підперізувалася високо під грудьми — *хітона*, і такого ж довгого, з важкої й цупкої тканини плаща з пряжкою на правому плечі — *хламиди*. Вона відразу підказувала вік і стать героя. Цар з'являвся в пурпуровій чи шафранно-жовтій хламиді, цариця — у білій, облямованій пурпурною стрічкою, віщуни мали картату хламиду, вигнанці — синього чи чорного кольору тощо.

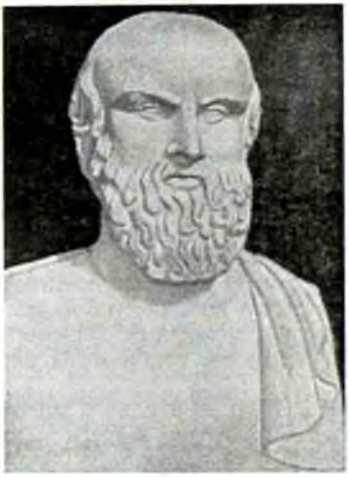
Окремі актори спеціалізувалися на виконанні певних ролей. Відомо, що з особливим успіхом роль жінок-страждальниць виконував Феодор, вісників — Нікострат. Велику славу здобули ті актори, які своєю грою і особливо декламацією примушували глядачів проливати сльози, як-от славнозвісний Калліпід.

Очевидно, в Афінах періоду розквіту збиралися актори з усієї Еллади. Багато з них уславились не тільки в мистецтві, а й у політиці.

Наприкінці IV ст. до н. е. професія актора почала швидко занепадати. 310 р. до н. е. відбулися останні драматичні змагання. Хорегію було скасовано, керівництво театрами перебрав міський бюрократичний апарат. З'явилися *синоди* — об'єднання трагічних, комедійних акторів, співців, танцюристів, які займалися підготовкою вистав за гроші. Поряд з високопрофесійними акторами почали з'являтися актори-ремісники з низів суспільства, з невисоким рівнем культури. Вимоги до акторської майстерності різко знижуються, вона поступово деградує, репутація самих акторів стає досить сумнівною.

ЕСХІЛ

(525—456 рр. до н. е.)



Біографія. Есхіл — *поет становлення афінської рабовласницької демократії.* Він почав творити в часи, коли основа трагічного мистецтва вже була закладена. Талановитіший за всіх своїх попередників, він настільки вдосконалив трагедію, увів так багато нового, що саме у його творчості вона оформилася вже як драматичний жанр. Не випадково ще грецькі вчені почали називати Есхіла «батьком трагедії».

Для своїх сучасників він був взірцем справедливості й мужності, палким проповідником патріотизму, вихователем громадянської доблесті.

Біографія Есхіла маловідома. Як свідчать античні вчені, народився він неподалік Афін у містечку Елевсін в аристократичній родині. Можливо, був обізнаний з таємницями Елевсінських містерій, тобто входив у коло посвячених у них, на що натякають його слова в «Жабах» Арістофана:

Деметра-мати, що плекала розум мій,
Твоїх містерій бути гідним дай мені.

(Переклад Б. Тена)

Юність Есхіла припала на період напруженої політичної боротьби, якою супроводжувалося становлення молодої демократичної держави, але відомостей про його особисту участь у ній немає. Знаємо лише, що коли над Афінами нависла загроза агресії з боку величезної Перської деспотії, він разом із двома братами став учасником усіх греко-перських війн: під Марафоном був поранений, бився під Саламіном і Платеями. Найважливішим здобутком свого життя вважав не творчість, а участь у Марафонській битві. В епітафії, написаній собі самому і після його смерті викарбуваній на могильній плиті в далекій Сицилії, він про свою славу трагічного поета навіть і не згадує:

Тут Есхіла Афінського, Евфоріонова сина,
Гели плодюча земля тіло його прийняла.
Згадують гай Марафонський відвагу його, тож і плем'я
Довговолосих мідян — в битві пізнали її.

(Переклад Н. Пащенко)

Як і завжди в античності, ім'я видатного поета пов'язувалося з легендами, що виникали пізніше. Одна з них оповідала, що поетичний хист з'явився в Есхіла після того, як у сновидінні бог Діоніс наказав йому писати трагедії. В усякому разі свою поетичну діяльність Есхіл розпочав після 20 років, але його виступи на драматичних змаганнях спочатку виявилися невдалими. Перемога прийшла лише в 484 р. до н. е., а загалом перші місця він здобував 13 разів.

Двічі в житті він залишав Афіни. У 470 р. до н. е. його запросив сицилійський тиран Гієрон, який полюбляв збирати коло свого двору видатних письменників і філософів. Там Есхіл удруге поставив трагедію **«Перси»**, що мала такий самий успіх, як і в Афінах.

Незадовго до кінця свого життя поет з невідомих причин вдруге залишив місто Афіни й переселився до Сицилії. З цього приводу існують дві гіпотези, хоч обидві й не підкріплені достовірними фактами. Так, в одній зі своїх праць Арістотель пише, що Есхіла обвинуватили в розголошенні таємниць Елевсінських містерій. Поет уник покарання лише завдяки особистим бойовим заслугам або заслугам брата. Але ж Арістотеля відділяло від Есхіла майже століття, тож точної причини еміграції він міг не знати. Інша версія пояснює від'їзд поета на Сицилію глибокою образою Есхіла на афінських громадян, які назвали переможцем елегійних змагань на честь воїнів Марафонської битви не його, учасника цього бою, а Софокла.

Проте, очевидно, найпереконливішим може бути свідчення Арістофана, що його знаходимо в комедії «Жаби»: «афінян кликать не схотів Есхіл», оскільки «немарне ж їх вважав він за злодіїв». Комедіограф натякає на ту гостру політичну боротьбу, у яку міг бути втягнений і Есхіл. Адже 462 р. до н. е. Ефіальт ліквідував ареопаг, який навіть після встановлення демократії в Афінах залишався дуже впливовим органом аристократії. Есхіл, безперечно, був захисником ареопагу, не випадково у своїй трилогії «Орестея» він звеличує його, вважаючи втіленням законності.

Про смерть Есхіла також існує легенда. Оракулом було сповіщено, що він загине від небесного удару. Боячись, щоб у місті щось не впало йому на голову, поет почав писати свої твори в полі. Одного разу пролітав орел, тримаючи в пазурах черепаху і шукаючи скелю, об яку можна було розбити панцир жертви. Побачивши лису голову поета і прийнявши її за блискучу скелю, орел випустив черепаху... Відомо, що існувала антична гема з зображенням профілю Есхіла, а над ним — орла з розкинутими крилами і черепахою в пазурах. Нерозв'язаною залишається проблема: гема виникла як результат легенди чи, навпаки, легенду складено після появи геми.

Світогляд. Есхіл жив у часи, коли демократичні порядки в Афінах ще не зміцніли, у самому місті точилася напружена боротьба між родовою аристократією і демократією, яка робила свої перші кроки. Ще тривав перехідний період, тому давні традиції родового суспільства позначалися на свідомості громадян. Не уник впливу родової ідеології й Есхіл. Цим пояснюється складність світогляду поета, якому були близькі погляди та інтереси частини родової аристократії, але який водночас не міг не бачити того нового й прогресивного, що несли з собою демократичні перетворення у державі.

Він поділяв погляди тієї просвіченої аристократії, яка сприйняла віяння часу і почала відстоювати права людини нового періоду, заперечуючи варварство і дикість архаїчного минулого. Ця аристократія усвідомила вже перевагу полісної системи над застарілою родовою, що вирізнялася первісними, невизначеними відносинами між людьми. Тому Есхіл з таким патріотичним піднесенням закликає еллінів на захист Афінської держави перед спільною загрозою перської навали і сам подає приклад, захищаючи її зі зброєю в руках. Він ненавидить зраду, особливо якщо вона загрожує незалежності вітчизни. Загалом, подібна риса людини викликає у героїв Есхіла найгостріше засудження. Поняття вірності як етичної категорії сформувалося у свідомості поета під впливом нових взаємин у полісному суспільстві. Тому так погордливо звучать слова хору океанід у «Прометеї закутому», що не

тільки проголошує свою відданість могутньому богові, але й хоче поділити його долю:

Ми готові все перетерпіти з ним,
А до зрадників вчились ненависті ми,
І з пороків усіх
Для нас найогидніша зрада.

(Переклад Б. Тена. *1067—1070*)

Любов до батьківщини — одна з постійних тем у творах Есхіла. Патріотичним духом проникнута і трагедія **«Семеро проти Фів»**, у якій правитель Етеокл віддає власне життя, аби лише не проливати кров своїх співгромадян. Ідеальним керівником держави зображений і цар Пеласг, який бере під захист дочок Даная, порадившись перед цим з народом і здобувши цілковиту його підтримку (**«Благальниці»**). Трагедія **«Перси»** несе в собі пафос перемоги всього народу — саме таким чином поет висловив свою любов до батьківщини.

Будучи прихильником демократії, Есхіл усе ж уважає за необхідне зберегти владу аристократів, за умови надання їй більшої цивілізованості. Тобто поет виступає за демократизований певною мірою аристократичний поліс. Такі державні форми, як тиранія і деспотія, а також і повна демократія з її надто вільними і тому досить небезпечними ідеалами, для Есхіла неприйнятні. Він відкидає всякі спроби деяких афінських політиків спрямувати місто на шлях експансіонізму, протиставляючи їм ідею мирного і спокійного життя.

Народжений у рабовласницькому суспільстві, Есхіл цілком з ним примирюється, але як уважний і проникливий художник не може не бачити страшних його суперечностей. Тому він завжди співчуває долі рабів і називає головне джерело рабства — війну. У деяких його трагедіях герої з жахом передбачають власну долю, що може їх перетворити на рабів. Зокрема, про це співають хори у трагедіях **«Благальниці»**, **«Семеро проти Фів»**:

Ген у неволю гнатиме напасник
Удовиць, дівчат, за коси
Їх ухопивши, мов кобилиць,
Одяг порвавши... Пустітиме
Місто серед лунких ридань
Полонянок, що йдуть на смерть...
Важка жде — чую — всіх нас доля.

(Тут і далі переклад А. Содомори. **«Семеро проти Фів»**, *305—311*)

Нові часи в історії Афінської держави позначилися також і на релігійно-філософських поглядах Есхіла, що значно відрізняються від традиційного ставлення до богів. До них поет ставиться надзвичайно критично, роблячи виняток для Зевса, верховного божества. Але в його розумінні Зевс — не просто «Олімпієць, цар богів і людей», а втілення загальної ідеї божества в найширшому його розумінні. Есхіл залишає цьому божеству ім'я Зевса, але попереджає, що воно може зватися і якось інакше. У трагедії **«Агамемнон»** хор співає:

Зевсе наш!
Хто б не був ти, та якщо
Саме так волієш ти
Зватись — Зевсом зву тебе.
Все я зважив міць твоя —
Незрівнянна. Від журби
Марної тільки один ти направду спроможний
Душу втомлену звільнить...

Хто щиросердно вславлятиме Зевса-звитяжця,
Мудрості вершин сягне.

(150—157, 164—165)

В одному з фрагментів Есхілової трагедії, що не дійшла до нас, Зевс постає як певне пантеїстичне начало в природі: «Зевс — ефір, Зевс — земля, Зевс — небеса, Зевс — це все і що вище над усе». Всі таємні задуми Зевса приховані від людини, яка неспроможна проникнути в них.

Разом зі своєю дочкою, богинею справедливості Діке, Зевс установлює у світі одвічну гармонію, високоморальну Правду, її порушення призводить до неминучого покарання. Не випадково однією з головних причин поразки персів під Саламіном Есхіл уважає те, що вони переступили межі дозволеного: для їхнього володарювання Зевс визначив азійські землі, еллінам дісталося Середземномор'я. Вторгнення перського царя на територію Еллади вже наперед було приречене на невдачу, оскільки він порушив установлений Зевсом закон Справедливості. Взагалі для Есхіла найвищим мірилом моральних принципів і поведінки людей завжди залишається непохитна категорія Правди. Невблаганна Діке пильно стежить, щоб жодний злочин не залишився безкарним, і про все це доповідає Зевсу. Тому покарані Паріс і троянці, Клітемнестра (**«Агамемнон»**):

Ні! Нема порятунку
Для зажери-зухвальця,
Що ногою штовхнуть посміє
Правди вівтар священний.

(378—381)

Злочинець не може сховатись від Справедливості, рано чи пізно вона його спостигне. За Есхілом, усі злодіяння кояться тоді, коли людину засліплює гординя або зухвалість, від яких вона втрачає розум чи здоровий глузд. У такому стані вона не тільки зданна на найжахливіший учинок, але може навіть кинути виклик богові, як це зробив Ксеркс. Тінь Дарія засуджує його і просить «напоумити» сина, щоб він не смів «зухвальством ображати небожителів». На думку Есхіла, вчинивши злочин, винуватець починає страждати задовго до самого покарання, як це було з Орестом. Есхіл уважає, що ці його страждання — початок покарання, що здійснюється його власною совістю, тобто самопокарання. Справжня кара прийде пізніше, злочинцю втекти від неї неможливо:

Хор

Безтурботно з людей ще ніхто не прожив,
І ніхто ще не втік од покари:
Цей страждає в цю мить,
А на того жлуть муки пізніше.

Орест

... піддавсь я, переможений,
Думкам бентежним. Жах он біля серця вже
Співать готовий; серце — б'ється в лад йому.

(«Хоефори», *1045—1048, 1051—1053*)

Есхіл висунув ідею найдосконалішого, з його погляду, *закону світової Справедливості*, що охороняє окремих людей і цілі держави, найкраще відповідає загальному поняттю Правди, у яке входить і *категорія міри* в житті й поведінці людини:

За кривду — поплатились. Дехто каже:
Хто все святе під ноги взяв, осквернив —
Живе собі... А боги —
Мов сліпі. Ця думка — гріх.
Життя вчить: де пиха —
Біда там, месниця,
Вступа в дім, повний вщерть багатства,
І гне тих, хто все дувсь, гордився.
Лиш міра — верх благ усіх. Без журби
В скромному достатку
Душу свою втішаймо.

(«Агамемнон», *367—377*)

Виконання цього закону спонукає людину життєрадісності, надає наснаги, сприяє налагодженню розумного життя. Щоправ-

да, попереджає Есхіл, боги можуть наслати людині випробування — невимовні страждання, але вони необхідні для кращого розуміння перебігу подій, внутрішнього вдосконалення самої людини. Цей постулат, уперше висунутий поетом — *пізнання через страждання*, був своєрідним відкриттям, що його використали пізніші античні автори.

До традиційної міфології Есхіл ставився неловірливо і досить гостро її критикував, подібне ж ставлення склалося в нього й до багатьох богів. У невигідному світлі постає Аполлон, який наказує Орестові вбити матір, несправедливо карає Кассандру, або Гера, яка прирікає на страждання нещасну Іо, чи «прислужник богівський» Гермес тощо. А всякі віщування чи пророцтва поет відкидає, вважаючи, що вони нічого доброго людині не приносять і тільки вводять її в оману.

Уважають, що Есхілом було написано близько 70 трагедій і 20 сатирівських драм. Повністю з них дійшло до нас лише 7 трагедій і кілька десятків фрагментів. Проте й ця невелика кількість творів дає можливість простежити зростання майстерності Есхіла і зробити висновок, що вона вдосконалювалася разом з розвитком трагедії як драматичного жанру.

Теми своїх трагедій поет брав з міфології, винятком були **«Перси»**, засновані на історичному сюжеті. Хоча не слід забувати, що міфологічні події також сприймалися еллінами як історичні. Звертаючись до далекого минулого, Есхіл намагався поставити на його тлі ті питання, що були актуальними для його сучасників. Тому всі його трагедії сприймалися як твори надзвичайно злободенні. Проблема невідворотності людської долі, незалежної навіть од волі богів, морального обов'язку людини та її обов'язку перед державою, проблема неодмінного покарання злочинця за пролиту кров, родової помсти і прокляття, що тяжіє над усім родом, надзвичайно гостро постали в період становлення Афінської держави. Мабуть, у зв'язку з тим, що вирішити ці складні проблеми в межах однієї трагедії було неможливо, Есхіл увів у театральне мистецтво *сюжетно зв'язану трагічну трилогію*, що стала традиційною для виступів на драматичних змаганнях.

Перші його трагедії скоріше нагадували ораторії, оскільки хор у них відігравав чи не найголовнішу роль, в усякому разі він був колективним актором. Саме таким він постає у найранніший серед тих, що дійшли, трагедії Есхіла **«Благальниці»**. Дія в ній майже не розвивається, прискорюючись лише в кінці п'єси. І це при

тому, що в трагедії вже з'явився другий актор, уведений поетом, який дещо збільшив її діалогічну частину. **«Благальниці»** були першою частиною трилогії, сюжет її взятий з міфу про Данаїд.

«Перси». Приблизно те ж саме маємо у глибоко патріотичній трагедії «Перси», що 472 р. до н. е. зайняла на драматичних змаганнях перше місце, її хорегом був тоді ще молодий Перікл. Партії хору в ній також відіграють вагому роль.

Дія трагедії відбувається перед палацом перського царя Ксеркса в Сузах. Хор перських старійшин співає пісню, в якій згадує похід величезного й ніби нездоланного війська Ксеркса проти еллінів. Але в цій пісні звучить тривога, бо «темний смуток душу їсть». Хор передчуває близькі нещастя, що мають обрушитися на Сузи, які «заголосять, поникнуть у журбі»:

Плач підхопить Кіссія —
Піде ген луна сумна...
І жінки, зчинивши крик та зойк,
Мов шалені, рватимуть
Тонко зітканий одяг на собі.

(112—116)

Після виходу матері Ксеркса Атосси, яка розповідає про свої зловісні сни, тривога хору ще більше зростає, пісня стає ще похмурішою. Наляканий хор радить Атоссі молити богів одвернути біду, просити померлого Дарія допомогти синові. Прибігає вісник і докладно розповідає про загибель перського флоту і великої кількості воїнів та відомих воєначальників під Саламіном. З'являється викликана Атоссою тінь царя Дарія, її чоловіка. Він звинувачує сина в загибелі випробуваного війська і пророчить нові лиха. Дарій пояснює поразку Ксеркса карою богів за його зухвалість і безчинні дії на еллінській землі:

...їх чекають муки найжорстокіші
І за нахабство, й за безбожні помисли —
Всіх тих, які, в Елладу впавши, зважились
Палити храми, красти божі статуї,
Там вівтарі розбито, а зображення
Безсмертних із підніжжя — й пил повергнуті.
За зло, що натворили, — зла не меншого
Судилось їм зазнати. Дно їх мук і бід
Іще не проглядає, ще їх більшає.

(784—792)

З купкою воїнів прибігає в роздертому одязі Ксеркс, оплакуючи свої нещастя. У гірких треносах хор також оплакує втрату

Персією колишньої могутності. Трагедія закінчується спільним плачем хору й акторів.

Як уже згадувалося, Есхіл сам був учасником Саламінської битви, але в трагедії відсутні конкретні епізоди величезного бою. Головна мета поета — глибоке осмислення історичного значення цієї події як для Еллади, так і Персії. Центральну, кульмінаційну частину п'єси становить драматична розповідь вісника. Для еллінів вона звучала патріотичним гімном, в устах ворога їхня перемога набувала особливої історичної значущості. Вісник підкреслює нестримність пориву еллінів, які кинулися на персів з патріотичною піснею:

...І дружній заклик несподівано
Потряс повітря: «Гай же, діти еллінів!
Отчизну порятуйте, жон, дітей своїх,
Богів оселі — наші храми батьківські
Й дідів могили! Нині в бій за все йдемо!»

(385—389)

Ще перед цим перський хор уточнив причини могутності Афінської держави, наголосивши на демократичному способі життя всіх еллінів: «Не стоїть ніхто над ними, та й не вміють слугувать» *(230)*. У персів же всі раби, крім самого царя. Трагедія свідчить про глибоке переконання Есхіла в тому, що смертельна сутичка двох державних устроїв закінчиться перемогою більш цивілізованих демократичних Афін. До того ж не можна порушувати встановлену богами рівновагу й визначення долі. Дарія особливо обурило й те, що Ксеркс насмілився образити Посейдона:

Геллеспонт, потік священний, Боспор, бога течію,
Він у пута взяти зваживсь, поневолить, мов раба,
Перепонами з заліза хвилям шлях загородив,
Щоб загони незчисленні через них могли пройти

... Видно, розуму рішивсь.

(722—725, 727)

У цій трагедії Есхіл виявив себе і як майстер створення обстановки зростаючої тривоги, загального напруження. Нещастя може обрушитися на людину несподівано. А хор його відчуває задовго до приходу вісника, тому його пісні попереджали глядачів про щось жахливе, невідворотне, що мало статися. Подібний художній прийом поета часом називають створенням *атмосфери жаху на сцені*. Арістотель уважав характерними ознаками трагедії присутність у ній жаху й жалості, співчуття. Обидва ці драматичні прийоми дістали повне відображення в «Персах».

Перси. У центрі — Дарій, вісник, радники царя. Угорі — Зевс, Афіна, Еллада, інші. Унизу — збір податків, завойовані племена. Вази. V ст. до н. е.

Дивлячись цю трагедію, глядачі мали відчувати глибоке задоволення, гордість переможців, адже то була справді велика звитяга еллінського народу. Зображувані вісником загальна картина битви і те піднесення, з яким грецькі герої рушили в бій, викликали патріотичні почуття. Але в Есхіла відсутні всяка тенденційність вузького націоналізму, почуття зверхності над розбитим ворогом. У його зображенні Атосса, Дарій, хор старійшин постають як глибоко стражденні персонажі, з горя яких поет ніколи не дозволяє собі посміятися чи поглузувати. Навпаки, він щиро співчуває цим нещасним — такою була воля богів. Величезна перемога еллінів тут зображена з допомогою грандіозного плачу і жаху персів, що робить її особливо монументальною.

Поет підказує і дальший шлях, яким мають іти обидві країни: не остаточне припинення війни і незалежність національного розвитку кожної країни.

Мало віломо про іншу тетралогію Есхіла, засновану на Фіванському циклі міфів. Трагедії «Лай» і «Едіп», а також сатирівська драма «Сфінкс» до нас не дійшли, відома лише трагедія «Семеро

проти Фів», поставлена в 467 р. до н. е. У ній домінує ідея патріотизму — рідне місто слід захищати, незважаючи на втрати, навіть ціною загибелі його керівників. У період становлення полісів, що протистояли варварським звичаям минулого і були засобом для припинення міжусобних війн, ідея патріотичного об'єднання громадян навколо свого рідного міста була для Есхіла надзвичайно важливою.

«Прометей закутий». Найвидатнішою трагедією Есхіла вважають «Прометея закутого», що входила до трилогії про Прометея. Написана трилогія, очевидно, у 469 р. до н. е. Зміст її інших частин — «Прометей вогненосний» і «Звільнений Прометей» — нам точно невідомий, але цілком можливо, що в **«Прометеї вогненосному»** розповідалося про розподіл Зевсом усіх благ між богами, люди ж збулися розуму і світла знань. Лише один Прометей поставився до них із співчуттям і вирішив допомогти. Він дав людям розум і мови, науки й ремесла, а також викрав з Олімпу вогонь і передав їм для користування. За це Зевс покарав Прометея.

Трагедія «Прометей закутий» розповідає про це покарання. Дія розгортається в далекій скіфській пустелі. Зевсові слуги Влада, Сила і Гефест ведуть Прометея до скелі, і Гефест приковує його. На всі обвинувачення Влади Прометей відповідає гордим мовчанням. Непереборний титан-бунтівник не скоряється волі Зевса. Лише коли він залишається один, то починає скаржитись стихіям на свою самотність. До нього прилітають Океаніди, а потім і сам Океан, який радить Прометею замиритися із Зевсом, але той відмовляється. У діалозі з Океанідами герой докладно розповідає про свої дари людям. «Від Прометея — всі в людей умілості», — з гордістю говорить він. З'являється нещасна Іо, перетворена Герою з ревнощів на телицю. Вона питає у титана-віщуна про свою дальшу долю. Прометей попереджає її про численні страждання і труднощі, які вона повинна перебороти, але врешті до неї повернеться жіноча врода і вона стане родоначальницею могутнього роду героїв, у якому, десь у тридцятому його коліні, з’явиться і визволитель самого Прометея — Геракл. Прометей розповідає про можливе народження сина Зевса, сильнішого за батька, проте імені богині-матері не називає. Чуючи ці погрози Прометея, Зевс посилає до нього Гермеса з метою дізнатися про таємницю. Герой відмовляється це зробити, і тоді його спостигає нове покарання. Зевс кидає свою блискавицю, земля розходиться, і Прометей разом зі скелею падає у безодню і потрапляє в чорний Тартар.

Очевидно, заключною була трагедія **«Звільнений Прометей»**, у якій ішлося про дальшу долю титана. 30 тис. років терпів він му-

ки в Тартарі, поки Зевс знову не виніс його на поверхню і не прикував до пасма Кавказьких гір, посилаючи щодня орла шматувати його тіло. Продовжувалося це доти, доки не з'являється Геракл, який убиває стрілою орла й розбиває кайдани героя. У кінці Прометей ніби замирюється з Зевсом і відкриває врешті таємницю його падіння. Небезпечним для Зевса стане його любовний зв'язок (або шлюб) з морською богинею Фетідою, тому боги вирішують одружити її з земним царем Пелеєм. В Аттиці на честь Прометея встановлюється культ.

Уже в самому міфі Прометей був наділений рисами, що робили його втіленням людських зусиль у боротьбі з природою. З самого початку трагедії глядачів вражає постать титана-страждальця. Непохитний у своїх переконаннях, гордий, сповнений презирства до фізичних мук, він відразу привертав симпатії глядачів, особливо після загрозливих і обвинувальних промов Влади, на які відповідав мовчанням. Очевидно, Есхіл тут уперше звернувся до цього прийому, який пізніше неодноразово використовуватимуть драматурги. А суть його полягала в тому, що це мовчання було сповнене глибокого внутрішнього змісту. Всім своїм виглядом Прометей свідчив, що залишається несхитним борцем, вірним своїм ідеям, його неможливо зламати ніякими тортурами, і він не змінить свого ставлення до Зевса, якого вважає деспотом і тираном. Цей прийом пізніше почали називати *формулою трагічного мовчання*.

У діалозі з Океанідами та Іо непорушна воля титана виявляється ще яскравіше. Він кидає обвинувачення Зевсу в його чорній невдячності — адже лише Прометей був єдиним з усіх титанів, хто допоміг Зевсові в боротьбі з Кроном заволодіти олімпійським троном:

За цю послугу карою жахливою
Владар богів жорстоко відплатив мені.
Властиво-бо усім тиранам хворіти
На боязку до друзів недовірливість.

(Тут і далі переклад Б. Тенз. *222—225*)

Ніякі моління жалісливих Океанід, умовляння бога Океана замиритися з Зевсом не можуть вплинути на героя, і він відкидає їх. Його надихає розуміння того грандіозного значення, що мав його подвиг для культурної еволюції роду людського. У монолозі Прометея, яким він відповідає ридаючим Океанідам, Есхіл розгортає величну панораму цивілізаторської місії цього бога-героя:

Ось про недолю смертних ви послухайте:
То я ж їм, дітям нетямущим, розум дав,
Я наділив їх мудрою розважністю...

Не знали ні теслярства, ні підсонячних
Домів із цегли, а в землі селилися,
Мов комашня моторна, десь у темряві
Печер глибоких, сонцем не осяяних.
І певної ще не було прикмети в них
Для зим холодних, і весни квітучої,
І золотого літа плодоносного.
Весь труд їх був без тями. Таємничий схід
І захід зір небесних пояснив я їм.
З усіх наук найвидатнішу винайшов
Науку чисел, ще й письмен сполучення
І творчу дав їм пам'ять — цю праматір муз.
І в ярма перший уярмив тварини я,
Щоб у важкій роботі, приневолені,
Людей своїми заступили спинами.
Я віжколюбних коней в колісниці впріг —
Забагатілих розкошів оздоблення.
Хто, як не я, для мореплавців вигадав
Між хвиль летючі льнянокрилі повози?

...Я їх навчив вигойні ліки змішувать,
Щоб ним перемагати всякі хворості.
Для них я різні вішування способи
Установив, і перший сни я визначив...

(442—444, 450—468, 482—485)

Прометей не приховує своєї гордості за здійснену ним для людей велетенську роботу і готовий перетерпіти «ще безліч муки й катувань ще тисячі». От тільки себе не уберіг, за що йому дорікають Океаніди. Мабуть, разюча картина високої цивілізації була підказана Есхілу як ідеями грецької філософії, що швидко прогресувала, так і самою афінською дійсністю, бурхливим розвитком загальної культури поліса. Порівняння минулого варварства з сучасністю було не на користь першого, так само як і первісний уклад життя північних грецьких племен, відсталих у своєму розвитку, не міг конкурувати з життям беотійців, афінян і т. д.

У своїх останніх діалогах з Океанідами і Гермесом Прометей неодноразово звинувачує Зевса в жорстокості й несправедливості і пророкує йому неминуче падіння з трону:

Він тішиться громами піднебесними,
Хай сипле з рук вогнями-блискавицями,

Та вже не допоможе це ніяк йому —
Впаде безславно і не підведеться він...

(916—919)

Тиранія Зевса нестерпна Прометею. Драматична доля Іо зайвий раз переконує його в деспотичності Олімпійця, якого він давно вже перестав поважати. Свою зневагу герой висловлює хору прямо:

Шануйте ви владущих і улещуйте,
Для мене ж менше від нічого важить Зевс, —
Хай робить що захоче цей короткий час,
Недовго він богами керуватиме.

(937—940)

У боротьбі з Зевсом Прометей ніби зазнає поразки, але насправді він стає моральним переможцем. Олімпієць не зміг його зламати тортурами, дух Прометея залишається непереборним, і, незважаючи на страшні муки, він висловлює свою ненависть до деспотії:

Скажу одверто, — всіх богів ненавиджу,
За добре злим вони мені віддячили.

(975—976)

У жодному зі своїх творів Есхіл не заходив так далеко у критиці олімпійських богів. Відійшов він і від зображення образу Прометея Гесіодом, у якого бог-титан постає лише хитрим викрадачем вогню, і від міфологічної традиції, за якою всіх робіт і наук людей навчали інші боги чи герої: Гефест дав їм ремесла, Афіна — мудрість і науки, Орфей — ліричне мистецтво, Дедал учив архітектури й будівництва, а Фороней — навіть здобувати вогонь і вирощувати хліб. У Есхіла — все від Прометея! Його ставлення до Зевса подане поетом не як випадковість чи абстракція, а як глибоко осмислена поведінка, до того ж у бунтарській формі — від початку до кінця трагедії. Це робить її коментар та аналіз дуже складними, якщо не неможливими.

Річ у тім, що з трилогією про Прометея пов'язана низка проблем. Чи існувала взагалі трилогія про Прометея? А якщо існувала, то в якому порядку були розміщені трагедії? А може, вони входили до різних трилогій? Чи висловлює Прометей думки самого автора, тобто стає його «рупором ідей»? Або це особисте ставлення героя до Зевса і богів, і автор не причетний до його різких висловлювань? Чи, може, Зевс у цій трагедії розглядається

Прикутий Прометей і Антей.
VI ст. до н. е.

Есхілом не як пантеїстичний символ природи, а як звичайний олімпійський бог — і він його критикує так само, як і олімпійських богів в інших творах? Як і чому міг замиритися Прометей із Зевсом після таких неймовірних страждань? Слова бога-титана про можливе примирення в майбутньому також звучать загадково:

Я знаю, що лютий, жорстокий Зевс,
Справедливість йому — його самоволя,
Але прийде час —
Злагіднішає він під ударом важким,
Погамує свій безнастанний гнів,
І дружній зі мною закласти союз
Послішить він до мене назустріч.

(187—193)

Усі наведені проблеми дуже складні й за браком художнього матеріалу (інших трагедій Есхіла) вирішені бути не можуть. Протягом довгого часу їх досліджували видатні вчені багатьох країн, і результатом цих досліджень стали численні й суперечливі гіпотези, що мало прояснюють згадані питання.

Отже, при аналізі трагедії «Прометей закутий» слід виходити лише з її тексту, не порівнювати з іншими творами Есхіла і, мабуть, не торкатися питання його світогляду. Тобто розглядати її як окремий мистецький факт, у якому найважливіше — його вплив на світову літературу. До Есхіла Прометей в Елладі був одним з не дуже популярних богів еллінського пантеону, і ми, якби не трагедія, знали б про нього як «одного з багатьох» богів.

Геній Есхіла увічнив образ Прометея. А в нові часи він почав набувати сучаснішого тлумачення, його ім'я поступово огортається пафосом революційності. З початком революційних рухів у Західній Європі прометеївські риси стають символом протиборства деспотії в усіх її формах. Есхіл підкреслює деякі з них, перетворюючи їх на визначальні в характері свого героя. Перша з них — це послідовне викриття деспотії Зевса, *тиранборство* Прометея, гострі виступи проти безпринципного й жорстокого, підступно-хитрого й боягузливого Зевса, який жодного разу не з'являється на сцені, але незриму присутність якого відчувають усі персонажі. Друга риса Прометея — це *вірність своїй ідеї*, категорична відмова навіть під загрозою нестерпних тортур схилитися перед волею бога-владаря. Бог Океан пропонує Прометеєві «виправити вдачу», «оновитися», не кидатися «гострими словами», «змиритися», просити прощення у господаря небес, але герой воліє все перетерпіти, щоб врешті побачити падіння деспота. Третя риса Прометея — *гуманізм*, власне, заради людей і починаються всі його страждання. Дари, зроблені Прометеєм смертним, символізували могутній людський прогрес. У нових умовах, коли Європа долала останні залишки старого феодального устрою і будувала новий, ця риса Прометея виявилася надзвичайно актуальною.

Нам невідомо, як Есхіл вирішував конфлікт між титанічною особистістю, прагненням людського духу і непереборною, залізною необхідністю, тобто вищою силою, що кладе край цим прагненням. Але приклад Прометея підказував шлях тим, хто не схотів змиритися з обмеженістю людської натури і дерзав іти проти долі. Чи тим, хто став на бік титана та приєднався до прокльонів, які він посилає богу-тирану, і не підкорився жорстокій силі, що править світом. Ця думка одного з дослідників античної літератури уявляється цілком слушною і дає змогу зрозуміти, чому Прометей у нові часи стає не тільки популярним, але й революційним образом, символом тиранборства, неприйняття всякого історичного Зла.

Образ самого Прометея можна назвати *монументальним*, тобто таким, у якому вирують могутні почуття, грандіозні пристрасті, які не під силу витримати звичайному герою, вони б його просто зламали. До цього слід додати й нелюдські мордування Прометея, на які він іде цілком свідомо. Прометей не знає сумнівів, вагань, відступів. Сам титан посилається на невблаганність долі, але це не приводить його до покори та безвілля. Навпаки, невмолима доля штовхає його могутню натуру до високих героїчних подвигів.

Разом з тим Есхіл сміливо наділяє Прометея і суто людськими рисами. Залишившись самотнім, титан страждає і голосно скаржиться на «нездоланну силу Неминучості», що за його добрі й благородні справи так жорстоко карає. Подібні скарги могли б висловлювати смертні, і вони були б логічними і зрозумілими... В іншому епізоді, розмові з Іо, Прометей щиро співчуває дівчині, її стражданням і розмовляє з нею надзвичайно лагідно. Це вже не титан. Так може розмовляти зі своєю ученицею старий досвідчений учитель, який не приховує од неї труднощів її дальшого шляху, радить уникати підказаних ним небезпек, підбадьорює і заспокоює. Згадані епізоди могли б певною мірою принизити образ бога-титана, але цього не трапляється. Есхіл свідомо використовує прийом певного *«олюднення»* Прометея і досягає ним ефекту єднання героя з глядачами, конкретного розуміння його людяності. Зменшуючи «божественний ореол» титана, поет робить його значно ближчим для глядачів.

Деякі образи трагедії досить одноманітні й схематичні, позбавлені динаміки розвитку. Іншими вони й бути не можуть, оскільки дія в трагедії відсутня, а в діалогах персонажеві розкритися важко. Старий доброзичливий Океан щиро хоче допомогти Прометеєві й навіть пропонує свої послуги, але так і не може зрозуміти вчинків героя. Безвольні Океаніди оплакують страждання титана, але здатні тільки на самопожертву. Іо зображена лише як несправедливо страждаюча жінка. Гефест проти своєї волі, а Гермес бездушно і бездумно виконують накази Зевса.

Різні письменники минулих часів знову і знову поверталися до могутнього образу бога-титана, акцентуючи увагу на тій чи іншій із зазначених його рис, даючи йому відповідні філософські оцінки. Високо цінували Прометея Гете, Шеллі, Байрон, Шевченко... Зокрема, Шеллі писав про нього: «Прометей постає як тип вищої моральної та розумової досконалості, який керується найчистішими і безкорисливими спонуканнями, що ведуть до найблагороднішої мети».

У «Прометеї закутому» надзвичайно активний і жвавий діалог уже цілком перемагає хорову частину, займаючи майже 950 рядків зі 1100, що складають трагедію. Тобто хор тут не відіграє значної ролі, він — лише співчутливий свідок того, що діється, а не актор, який бере участь у розвитку дії. Та й як такої в трагедії майже немає, домінують монологи та діалоги героїв. Отже, головною для Есхіла стає мовна характеристика героїв, тому кожний з них розмовляє властивою йому мовою. Влада і Гермес, відчуваючи підтримку Зевса, ведуть свою діалогічну партію брутально й загрозливо, Океаніди — ніжно й нерішуче, Океан — м'яко й улесливо. Мова самого Прометея пряма, мужня і рішуча.

«Орестея». У 458 р. до н. е. була поставлена Есхілова «Орестея» — єдина трилогія, що дійшла до нас повністю. Кожна її трагедія становить закінчений твір, а всі вони разом об'єднані спільністю сюжету й системою художніх образів, кожна наступна трагедія є продовженням попередньої. «Орестея» заснована на Троянському циклі міфів, зокрема на драматичній історії проклятого богами дому Атрідів. Передісторія подій трилогії така.

В Аргосі царював Пелопс, проклятий убитим ним героєм. Це прокляття падає і на синів Пелопса — Атрея і Тієста (Фієста). Останній спокусив дружину свого брата — Аеропу. Обурений Атрей помщається Тієстові жахливим чином — запрошує його до себе в гості й частує м'ясом убитих Тієстових дітей. За це боги прокляли рід Атрея, що вплинуло на долю його синів — Агамемнона і Менелая.

Перша частина «Орестеї» — трагедія **«Агамемнон»**. Дія відбувається перед палацом Атрідів в Аргосі. Початок нагадує «Персів». Хор аргоських старійшин співає тривожну пісню: 10 років немає звісток від ахейців з-під Трої. Що там трапилось? А тут ще хор згадує принесення в жертву Агамемноном своєї дочки Іфігенії, щоб викликати попутний вітер. Та от з'являється Клітемнестра, дружина Агамемнона, яка сповіщає хор про падіння Пріамового міста — Трої. Проте зовсім не радісно звучать наступні пісні хору, вони стають похмурими:

Такий же біль, гість лихий, ввірвавсь у Дім.
Така печаль, — може й лиховісніша, —
В усіх домах еллінських,
Що мужів — за море шлють.
Нема кутка, де журба день при дні
Серця б не з'їдала:
Виряджаєм опору
Дому — рідного мужа —
Зустрічаєм — печаль свою:
Жменьку пороху в урні.

(Тут і далі переклад А. Содомори. *423—432*)

Хор провіщає, що з Іліона на батьківщину не золото прийде, а прах убитих героїв, які віддали життя «за жінку чужу», і винуватці цього — вожаки Атріди. Завершуючи свій спів, хор пророкує страшні біди винуватцям:

Не сховатись od богів
Тим, хто слав стількох на смерть:
Чорні, злі Еріній

В свій час під ноги візьмуть їх,
Злочинно. В прах поверженних
Не порятує вже ніщо.

(*456—461*)

Хор робить висновок, що надмірна пиха й слава приносять тільки лихо, він відкидає шлях усякого насильства й війни:

Щастя скромне б я вибрав, —
Щоб ні міст руйнувати,
Ні в полоні ярмо тягти
Під бичем я не мусив.

(*465—468*)

З'являється вісник, який розповідає про загибель Трої і ті важкі роки, що їх пережили під стінами обложеного міста ахейські герої. Клітемнестра з удаваною радістю й улесливістю запевняє хор у своїй вірності чоловікові, якого вона ніби з нетерпінням чекає. Але пісня хору стає зовсім похмурою після того, як вісник повідомляє про загибель при поверненні частини ахейського флоту під час бурі. Атмосфера чекання чогось страшного й невідворотного нависає над глядачами. Не послаблюється вона й тоді, коли на орхестру в'їздить на колісниці Агамемнон з полоненою Пріамовою дочкою, віщою Кассандрою. Клітемнестра примушує чоловіка ввійти до палацу по розстеленому пурпуровому килиму, хоч Агамемнон спочатку і не хоче цього робити — адже то почесть для богів. Мабуть, у цей момент у театрі наставала мертва тиша і глядачів охоплював справжній жах. Уже говорилося про те, що вони чудово знали наступний розвиток подій — Агамемнон от-от буде вбитий. Але їх цікавило, як драматург обіграє той чи інший епізод, як примусить їх переживати. Геніальність Есхіла виявилася у застосуванні незвичайного прийому. Глядачів він не міг не вразити: вони з жахом дивилися на Агамемнона, який босоніж ішов по червоному килиму. Адже він нічого не знав. А вони *знали* — герой ішов до своєї загибелі. І тепер вони бачили не килим, а море його, Агамемнона, власної крові, по якій цар спокійно йшов. Пурпуровий килим перетворювався на страшний символ близького кровопролиття...

Вершиною драматичного напруження стають віщування Кассандри. Внутрішнім зором вона бачить криваві злочини в домі Атрідів у минулому (смерть дітей Тієста) і близькому майбутньому — смерть Агамемнона та свою власну, пророкує прихід месника. Розгублений хор чує крики Агамемнона, якого вбивають, радиться, як йому слід діяти, але нічого не робить. То кара Апол-

лона — віщуванням Кассандри ніхто не вірив. Із закривавленим мечем виходить Клітемнестра і відкрито хизується своїм злочином — вона помстилася Агамемнону за смерть Іфігенії, принесеної чоловіком у жертву. Обурений хор не вірить їй, розуміючи, що Агамемнон нею вбитий, аби звільнити трон для її коханця Егіста. Егіст, своєю чергою, загрожує надто сміливим хоревтам розправою, але Клітемнестра стримує його — все у свій час, а зараз і так багато крові пролилося.

Друга частина «Орестеї» називається **«Хоефори»** («Ті, що несуть жертву на могилу», або «Жертва біля гробу»). Дія починається біля могили Агамемнона, пізніше переноситься до палацу Атрідів. До могили приходять син Агамемнона Орест із другом Піладом. Вони помічають натовп дівчат з Електрою, які також прямують до могили, і ховаються в кущах. Свою дочку Електру послала Клітемнестра, побачивши страшний сон. Електра з дівчатами приносить жертву і вмовляє богів послати месника, брата Ореста, якого мати віддала комусь на чужині. На ці думки її наштовхує пасмо волосся, що його вона бачить на могильній плиті: Електра здогадується, що воно належить Орестові. З чагарника виходить Орест зі своїм другом Піладом, відбувається сцена пізнавання. Орест зізнається сестрі, що прибув за наказом Аполлона, щоб помститися матері. Молоді люди складають план дій.

Орест і Пілад приходять до Клітемнестри і повідомляють, що її син Орест ніби загинув десь у чужих краях. Годувальниця Ореста Кілісса зі сльозами розповідає провідниці хору про ту радість, що охоплює Клітемнестру від звістки про смерть сина. За наказом Клітемнестри вона кличе до палацу Егіста, щоб він сам почув розповідь чужинців. Та Егіст першим спокутує свій злочин — Орест убиває його. На крик слуг прибігає Клітемнестра. Зрозумівши, що перед нею Орест, вона починає благати його про пощаду.

Орест дослухається до цих молінь і розгублюється: «Що діяти, Піладе? Рідну матір вб'ю?» Пілад нагадує йому про веління Локсія (Аполлона). Після короткого діалогу Орест веде Клітемнестру до палацу і вбиває її. Хор радить Орестові йти до храму Аполлона в Дельфи, щоб просити допомоги й очиститися від пролитої крові. З'являються страшні богині помсти Еринії. Напівбожевільний від жаху Орест тікає од них, а хор благає, щоб родове прокляття на цьому скінчилося.

Завершує «Орестею» третя трагедія — **«Евменіди»** («Милостиві»), дія якої спочатку відбувається в Дельфах, потім — в Афінах. Піфія розповідає про колишніх міфічних володарів храму і про Ореста, який сховався в ньому. Його оточують поснулі Еринії,

Смерть Егіста

схожі на Горгон чи Гарпій. Приходить Аполлон і радить Орестові бігти до Афін і шукати справедливого суду:

... А в місто забіжиш Палладине —
Присядь і древнє обніми зображення.
Слова там справедливі, заспокійливі
Та й засоби всілякі ми віднайдемо,
Щоб од страждань нарешті увільнить тебе.

(*78—82*)

Ериній будить тінь Клітемнестри, яка вимагає покарати Ореста. Зустрівши Аполлона, вони дорікають йому за захист злочиння і доводять своє право розправитись із вбивцею. Аполлон нагадує їм, що Клітемнестра вбила свого чоловіка, на що Ериній відповідають: «Нас злочини не кровні не стосуються!» Тим часом Орест дістається Афін, припадає до статуї богині Паллади і просить справедливого суду. Прибулі Ериній знову загрожують розправитися з ним. З'являється богиня Афіна. Вислухавши обидві сторони — Ореста й Ериній, — вона вирішує створити на пагорбі Ареса постійно діючий суд — ареопаг (від «Арес» і «пагос» — пагорб):

Але, якщо така вже справа трапилась, —
Намічу суддів, їм присягу визначу,
І буде вічним суд той, що створю його.

Зовіть же свідків і збирайте докази,
Скріпляйте, як годиться, їх присягами,
А я з громади міста найдостойніших
Сюди скерую, хай належно суд ведуть,
Присягу й справедливість поважаючи.

(485—492)

З приходом Аполлона починається суд. Орест відповідає на запитання Ериній і сам їх запитує, чому ж вони не переслідували його матір, яка скоїла подвійний злочин — «не тільки вбила мужа, а й отця його», і чує відповідь: «Бо з мужем вона кров'ю не споріднена». Але Аполлон відстоює в сім'ї першість батька, а не матері, його підтримує Афіна:

Подам свій голос на користь Орестові:
Не матір мене, звісно, привела на світ.
Хвалю все чоловіче. Лиш одруження —
Чуже мені. За батька — вся душа моя.
То що мені смерть жінки-лиходійниці,
Що вбила мужа — охоронця вогнища?

(735—740)

Голоси суддів поділяються навпіл, голос Афіни дає Орестові життя. Він присягається у вічній вірності Афінам. Обурені Еринії загрожують занапастити цей край, звинувачують у непошані до них молодших богів. Афіна звертається до них з лагідними словами, пропонує їм оселитися на цій землі, обіцяє встановити культ, якого вони ніколи не мали, побудувати святилище, присвятити їм гай, багаті жертви і зміну наймення — називатимуться вони віднині Евменідами, Милостивими богинями. Примирені, зраділі, Евменіди віднині бажають Тесеєвій землі лише миру й щастя:

Хай дерев
Не діймає суховій —
Ось моєї ласки знак.
Сонця жар, що бруньки гендітні палить,
Хай цю землю омине.
Хай іржа безплідна
Не з'їдає врожаїв.
Хай гладкі стада для вас
Вигодовує земля,
Нехай приводить впору двох ягнят вівця.
Надр земних багатства
Хай прославлять дар богів.

(938—949)

Афіна ж Паллада розгортає цілу програму розвитку й процвітання свого краю:

Звитяг — лиш у змаганні миролюбному
Нехай із суходолу, із рівнин морських,
Із неба сонцем обігріті подуви
Мій край леліють. На плоди й отари він
Нехай багатий буде. Хай і рід людський
Не загибає в ньому — засівається
Новими все й новими поколіннями.
А нечестивці — геть усі хай вигинуть.
Люблю поглянуть, як бур'ян випалює
Рільник на полі, щоб воно врожай дало.
Про все це ти подбаєш. Я ж походами
І зброєю займуся, щоб не зміркнула
Серед людей довіку мого міста честь.

(903—915)

Радісними піснями хору, що закликають людей і богів до єднання, до кращого життя, звеличують мудрість богині, покровительки міста, закінчується остання трагедія і вся трилогія.

Ідейний зміст «Орестеї». Серед творів Есхіла та й усієї грецької драматургії немає складнішого за своїм ідейним змістом, ніж «Орестея». Не випадково і в нові часи вона викликала безліч суперечливих тлумачень і коментарів. Трилогія й дотепер залишається, подібно до «Гамлета» Шекспіра чи «Фауста» Гете, однією з величних загадок світової літератури. Від початку до кінця «Орестея» сповнена найактуальніших для часів Есхіла проблем, хоч її події відбуваються у далекі часи первіснородового суспільства з його невблаганними і суворими законами родової помсти, відплати за криваві злочини, родового прокляття тощо.

З міфу відомо, що над родом Атрідів тяжіло прокляття за криваве злодіяння. Есхіл також дотримувався думки про те, що пролита кров, подібно до ланцюгової реакції, викликає нову кров. І це триває доти, доки вона не буде відомщеною. Атрей убиває дітей брата Тієста, його син Агамемнон — дочку Іфігенію, його самого вбиває Клітемнестра, яка, своєю чергою, гине від руки сина. Аполлон виправдовує це вбивство, здійснене за його наказом, і очищає Ореста від крові. Але не до кінця. Для повного виправдання він посилає юнака до Афін. І там його вже остаточно виправдовує суд. Те, чого не змогли зробити боги, здійснив людський судовий орган.

Отже, до ідеї помсти Есхіл підходить зовсім по-новому. Кривава помста давно застаріла, вже з часів Гомера її часто замінювали викупом, виплачуючи певні кошти за вбитого. Потім і викуп було замінено очищенням. Для Есхіла, носія нових морально-суспільних тенденцій, і цього було замало. У «Хоефорах» Ореста підтримує хор, що схвалив його страшний учинок, але він сам відчуває жах перед скоєним. Не допомагає йому й обряд очищення в дельфійському храмі, за ним усе одно женуться Еринії. Не маючи ще можливості розкрити внутрішніх переживань героя, Есхіл замінює картину душевної боротьби символічно представленим переслідуванням демонів помсти. Есхіл ставить питання про те, що справи, пов'язані з кривавими злочинами, повинні вирішуватися державою, її відповідними установами — судом. В Афінах це був ареопаг.

Поставши ще за родового устрою, цей судовий орган і в часи становлення афінської демократії залишався знаряддям влади родової аристократії, навіть вищим за Народні збори. У 462 р. до н. е. реформою Ефіальта (якого за це підступно вбили) функції ареопагу були зведені по суті до ролі звичайного суду, що вирішував внутрішньосімейні справи. Навколо цієї реформи точилася запекла боротьба. Через чотири роки після неї була поставлена «Орестея», що чітко відповіла, на чиєму боці був драматург і весь афінський демос, — трилогія зайняла перше місце. Так от, у ній немає жодного слова про ареопаг як про владний орган аристократії. Есхіл говорить про нього виключно як про судову установу. Афіна Паллада створила цей орган і визначила його завдання:

То слухайте ж мій вирок, люди Аттики,
Що вперше справу вбивства розглядаєте.
Хай з віку і до віку поновляється
В синів Егея суд цей, що створила я
На пагорбі Арея...
...Хай же втримує
Він шаною і страхом, що є другом їй,
І вдень, і ніччю громадян од злочину...

Ні самовладдя, ні безладдя — ось яку
Засаду в моїм місті шанувати слід.
І ще: не проганяйте з міста страху геть,
Бо хто з людей без нього бездоганно б жив?
Якщо в належній шані буде влада ця,
То в ній і захист місту і країні всій...
Несхитний, гідний шани, безкорисливий —

Такий той суд, що я йому над сонними
Стоять веліла невсипущим сторожем.

(«Евменіди», *681—685, 690—692, 696—701, 704—706*)

Приниження дельфійського храму Аполлона в Есхіла не випадкове (Орест не знайшов у ньому порятунку), воно свідчило, що поет пильно стежив за політичними обставинами як в Афінах, так і в усій Елладі. У цей час якраз визрівав і дедалі поглиблювався конфлікт Афін зі Спартою. Реакція афінської громадськості на політику Дельфів, які традиційно підтримували Афіни, а тепер стали на бік Спарти, була різко негативною. Тоді ж афінський поліс підписав союз із Аргосом, який щойно звільнився з-під спартанської опіки. Присяга аргосця Ореста була сприйнята глядачами з винятковим схваленням і супроводжувалася оплесками:

Тому, йдучи додому, я країні цій,
Всьому твоєму люду присягаюся
У вірності довічній, ще й обіт даю.
Що жоден вождь аргоський із мечем сюди
Як завойовник не посміє рушити.
А рушить — то й з могили перестріну я
Порушника присяги, щойно даної...

А хто, присязі вірний, в пору будь-яку
Паллади місто збройне захищатиме,
Тому сприяти буду...

(*762—768, 772—774*)

Досить докладна картина суду, подана Есхілом, мабуть, була даниною тому зацікавленню, що його виявляли афіняни до судових процесів. В «Евменідах» вона стає своєрідним ідейним ключем для розуміння надзвичайної злободенності всієї трилогії. Що ж хотів сказати Есхіл сценою суду? Еринії, втілення родового принципу кровної помсти, вимагають смерті Ореста за вбивство *матері*, без усякого розгляду справи, зважаючи лише на самий факт злочину. Аполлон, боронячи Ореста, виправдовує його вчинок тим, що головним у родині є *батько*. До того ж і богиня Афіна, захищаючи державність, виступає за необхідність судового процесу.

Вчені давно вже не мають сумнівів у тому, що за цим зображенням суду стоїть значно ширший історичний процес — боротьба між *патріархатом* і *матріархатом*. Зрозуміло, що за часів Есхіла вона відійшла в далеку давнину — цей процес відбувався десь за дві тисячі років до того, не залишивши по собі ніяких пи-

семних пам'яток. Та й узагалі, проблема конфлікту матріархату з патріархатом не була актуальною для Афінської держави. Але відгуки цієї боротьби дістали своє відображення в міфах, їх поет і використав у суперечці богів старшого і молодшого поколінь. До минулих історичних колізій Есхіл напевно був байдужим, оскільки вони в трагедії розв'язуються компромісом між Еріниями й Афіною, хоч насправді перемога батьківського права означала цілковиту поразку матріархату. Поета цікавила виключно сучасність з її гострою ідейно-політичною боротьбою. За складом свого характеру він не міг безсторонньо спостерігати за історичними подіями в житті свого народу. Головним для Есхіла була Правда, що втілювалася в перемогу демократичних сил в Афінах.

Спробуймо простежити за імовірним підтекстом судового процесу в «Евменідах», використовуючи прийом самого Есхіла — запитання й відповіді.

Чи праві Еринії, коли вони *не переслідують* Клітемнестру за вбивство Агамемнона? З погляду Справедливості — ні в якому разі. Адже тоді вони захищають невпорядковані анархічні відносини в людському суспільстві і самі стають утіленням анархічного начала. Здійсни Клітемнестра ще низку злочинів, вони б її все одно не переслідували. Справедливо це? Звичайно, ні! А от Ореста, який, помщаючись за батька, вбиває матір, богині старшого покоління переслідують. Отже, в Ериній сама ідея покарання побудована на вибірковому принципі.

А що обстоює богиня Афіна? *Відповідальність* кожної особи *за свої вчинки*, особливо — за кривавий злочин. А це справедливо? Безумовно, так! Коли ж стає можливим подібний принцип відповідальності за лиходійство? Тоді, коли виникають відповідні закони. Коли ж вони з'являються? І хіба їх не було в родовому суспільстві? Тоді, коли виникає встановлений богинею Афіною ареопаг, що починає захищати людей від усякої сваволі. А при родовому устрої законів, які б упорядковували форми взаємин між людьми, між людьми й общиною, не було, існували лише традиції, релігійні уявлення, далекі від законності. Отже, за Есхілом, законність приходить із встановленням справедливого батьківського права (виправдання Ореста, перемога Афіни й Аполлона над Ериніями). І врешті Еринії з цим погоджуються.

Які ж можна зробити висновки?

1. Анархічним відносинам між людьми Есхіл протиставляє підтримувану ареопагом законність, утіленням якої стають боги молодшого покоління — Афіна й Аполлон.

2. Звертаючись до подій далекого минулого, поет намагається обгрунтувати афінську гегемонію серед інших грецьких общин у ті часи, коли держави ще не існувало.

3. Згідно з поглядами нової прогресивної аристократії, Есхіл цілком підтримує демократичну Афінську державу, що створила найдосконаліші, порівняно з іншими полісами, закони і форми демократичного правління, а також оновлений і демократизований ареопаг.

До цього слід додати, що поет дуже різко виступає проти тиранії (деспотії). «Двома тиранами краю нашого» називає Орест Клітемнестру та Егіста, показуючи на їхні мертві тіла. Як деспот намагається діяти Егіст, бажаючи силою розправитися з невдоволеним хором. А ще раніше, коли лунають крики вмираючого Агамемнона, хор гнівно й недвозначно висловлює свій протест проти насильства:

Хіба не видно? Все лиш починається:
До самовладдя, певно, ця біда веде...

Ганьба та й годі! Краще вже загинути,
Не смерті — самовладдя слід жахатися.

(«Агамемнон», *1338—1339, 1348—1349*)

А далі хор просто загрожує Клітемнестрі народною карою:

Хочеш уникнути гніву народного?
Ні, не бувать тому! Всі прокляли тебе.

(*1394—1395*)

Те, що хор в Есхіла спирається на народну підтримку, не було випадковим. Говорячи про Правду, поет неодноразово в трилогії посилається на просту бідну людину, яка значно ближче стоїть до цієї Правди, аніж всесильні можновладці:

А правда й там, де нужда, сяйво лле —
Милі їй хліб та сіль хатин курних
Од золотих палаців, де зажерливо
Рука нечиста править.
Зір відвертає, шануючи скромність; багатства пиха,
Що не відає слави, — нелюба їй.
Правда ж усім керує.

(*757—763*)

У трилогії «Орестея» хор знову стає колективним актором, часом дуже активним, особливо в «Евменідах». Якщо дві перші частини значною мірою мають ораторний, пісенний характер, то третя може бути оцінена як драматична. Розвиток подій у трилогії також не однаковий. У першій трагедії перипетія — убивство Агамемнона — готується дуже довго, дія у ній майже не розвивається. У «Хоефорах» зростання перипетії — убивство Клітемнестри — значно відчутніше. І найбільш швидкий розвиток подій і підготовка перипетії — виправдання Ореста — у заключних

«Евменідах». Як трагедія, так і вся трилогія закінчується примиренням обох сторін, що довгий час вели протиборство.

Герої «Орестеї». Образи героїв «Орестеї» мало чим відрізняються від образів попередніх трагедій. Вони в основному прямолінійні та схематичні. Такими постають образи Агамемнона, вартового, годувальниці Ореста, Електри та Егіста. Епізодичний образ ***Агамемнона*** залишав у глядачів враження лише вкрай втомленої тривалою війною людини, яка мріяла щонайшвидше дістатися дому.

Зовсім іншим постає образ його дружини ***Клітемнестри***, монументальний і суперечливий. Мабуть, це був перший в історії світової літератури образ «демонічної жінки», значно пізніше Шекспір запозичить її риси для своєї леді Макбет. Героїня задовго до прибуття чоловіка замислила план убивства і власноручно здійснила його. Небагато чоловіків здатні на подібний учинок. У міфах більш поширеним був варіант, за яким Агамемнона вбиває Егіст. Щоб надати образові Клітемнестри більшого драматизму, Есхіл вкладає меча в її руки. Напевно невідомо, але він використав або малопоширений варіант міфу, або навмисне змінив його.

У трагедії Клітемнестра зображена як знаряддя демона родового прокляття, про що вона сама говорить:

> Ти гадаєш, це я над ним меч занесла?
> Це не так: не вважай, що я справді жона
> Агамемнона. Ні — це страшне божество,
> Перейнявши поставу, подобу вдови,
> Давній месник суворий безжалісно мстить
> За Атреїв бенкет: поплатився мій муж
> За дітей, що дикун той порізав.

(**«Агамемнон»**, *1488—1494*)

Хор не вірить поясненням Клітемнестри, яка нібито вбила чоловіка, помщаючись за принесену в жертву Іфігенію і за його зраду з Кассандрою. Він розуміє, що злочин спричинений її злочинним коханням до Егіста, якого хор неодноразово осипає образливою лайкою. Клітемнестра врешті постає як зосередження всіх негативних людських рис. Головне її почуття — ненависть до Агамемнона й дочки Електри, до якої вона ставиться як до рабині. Жорстока і владна, брехлива й підступна, цинічна й брутальна, але стримана й розсудлива, навіть смілива — саме такою вона постає перед глядачами в різних сценах. Разом із тим їй притаманні суто людські почуття і мрії, вона хоче жити просто й спокійно і навіть примиритися з демоном помсти.

У порівнянні з першою трагедією в другій Клітемнестра стає дещо лагіднішою, більш м'якою. Есхіл подібну зміну не пояснює,

але глядачам вона була зрозумілою. Адже єдиним месником Клітемнестри міг стати син Орест. Довгі вісім років вона зі страхом чекала його прибуття. А коли дізналася про його «смерть на чужині», то не змогла стримати радості, яку підмітила годувальниця Ореста.

Але довголітній тягар цього чекання помсти не міг не позначитися навіть на такій могутній натурі, якою була Клітемнестра. І цей тягар частково зламав її, от чому вона так проситиме в Ореста пощади. Щоправда, на якусь мить колишня Клітемнестра прокидається в ній. Довідавшися про смерть Егіста, вона готова знову пролити кров, тепер уже сина, аби тільки зберегти своє життя:

Ой лишенько! З півслова здогадалася!
Як підступом вбивали, так і гинемо.
Сокиру гостру в руки хто б то дав мені?
Впаду чи впаде ворог — ще побачимо!..
Страшна хвилина... Відступати нікуди...

(«Хоефори», *908—912*)

Одним з найдраматичніших і найтрагічніших у всій грецькій трагедії є образ провісниці ***Кассандри***. Таким він постає вже в міфі. Безрадісним було її життя, врешті вона стає жертвою Аполлона. Цей бог домагався її кохання, дав їй навіть пророчий дар. Коли ж дівчина відмовила йому, Аполлон покарав її тим, що віщуванням ніхто не вірив. Після загибелі Трої Кассандра втратила все, навіть волю — стала рабинею-наложницею завойовника. Драматизм образу Кассандри в трагедії підсилюється ще й тим, що у своїх кривавих галюцинаціях вона бачить власну близьку смерть — від руки «двоногої левиці». Особливо болісно її вражають видіння минулих нещасть, що обрушилися на дім Агамемнона, якому вона навіть починає співчувати. Кассандра знає, що порятунку не буде, і коли провісницький екстаз минає, вона підкоряється долі й безвільно, але спокійно, йде до палацу, де на неї чекає не обіцяний бенкет, а розправа. Перед останнім кроком вона на мить зупиняється і просить сонячне світло наслати подібну ж смерть її вбивцям:

Благаю вже востаннє: хай убивць моїх
Таке спіткає, як мене, беззахисну
Рабиню, що легкою стала жертвою!

(«Агамемнон», *1308—1310*)

Дещо суперечливим постає образ ще одного головного героя — ***Ореста***. У критичній літературі усталилася однозначна його оцінка — «знаряддя помсти богів». Значною мірою вона слушна.

Справді, Орест — виконавець волі Аполлона, за його наказом помщається він за батька. Але тільки після страшних погроз бога, який обіцяє йому в разі непокори наслати на нього пошесті, язви, проказу, безумство, жахи... Якби не вони, навряд чи здійняв би Орест меча на свою матір. Та й під час суду, хоч і посилається на головного винуватця злочину Аполлона, він поводить себе досить незалежно й сміливо. Загалом у своїй поведінці Орест доволі самостійний. Нелегкою була його доля. Проданий матір'ю в рабство, він довго жив на чужині, а потім нові удари — наказ Аполлона, жахлива смерть батька. Орест увесь сповнений страждань. Плануючи помсту, він виявляє себе розсудливою, обачною і далекоглядною людиною. Знаючи про злочин Клітемнестри, Орест ще раз хоче пересвідчитись у тому, що вона винна. Коли ж настає час відплати, Ореста охоплюють зрозумілі вагання — адже йдеться про вбивство власної матері. І тільки слова Пілада про наказ бога примушують Ореста діяти. Усе сказане доводить, що образ Ореста — досить складний і глибоко драматичний. Загалом усі головні герої трилогії замислені як самостійні, незалежні від волі богів, що надає їм особливої трагічності. Доля штовхає Клітемнестру, Аполлон — Ореста на вбивство, проте, незважаючи на ці вищі сили, глядачі розуміли, що вони — злочинці. А могли ними й не бути! Вони однаково винні й невинні, і драматизм від цього не зменшується, а навпаки, зростає.

Окремо слід сказати про мову героїв. Есхіл писав, що могутнім героям має відповідати й могутня мова. Велична, уповільнена, часом сповнена й урочистості, різноманітна за багатством поетичних засобів, вона справляла не менше враження, ніж напружена дія самої трагедії. Есхіл уводить у неї архаїчні вирази і слова, її урочиста піднесеність відповідала повільному розгортанню сюжету, поступовому зростанню напруження драматичного конфлікту. Приховані пристрасті героїв поет часто передає довгими промовами. У своїх інтимних почуттях герої завжди стримані й зовнішньо виявляють їх рухами та досить сухими, напівофіційними словами чи виразами. Так, після повернення Агамемнона Клітемнестра виголошує розлогу промову:

Шановна громадо міста нашого,
Скажу, не зашарівшись, що до мужа я
Всім серцем пориваюсь: час пригашує
Колишню соромливість. Не чужим життям
Я навчена — сама чимало звідала
Відтоді, як на Трою муж мій вирушив...

(«Агамемнон», *836—841*)

Вона ненавидить Агамемнона, готує криваву баню, але приховує свої злочинні наміри удаваною щирістю, улесливо-похвальними, але досить холодними по суті словами (її монолог займає близько 60 рядків). Але й цар не виявляє особливої радості, хоч і вірить дружині (не знаючи про її підступний план) і кохає її. Він відповідає дружині словами докору за перебільшення нею його заслуг:

О доню Леди! Дому охороннице!
З розлукою співзвучні всі слова твої.
Ти говорила довго. Похвалу, проте,
Приймати, дар цей, від чужого личило.

(*893—896*)

Або ще приклад. Орест із дитинства не бачив сестру Електру, але при зустрічі вони розмовляють, навіть після того, коли Електра впізнала брата, досить офіційно.

У промовах персонажів чи піснях хору Есхілових трагедій з'являються несподівані образи-метафори чи порівняння, що відбивають внутрішні страждання героїв. Про себе й сестру Орест говорить, звертаючись до Зевса: «...бачиш безпорадний виводок / Орла, що згинув, оповитий кільцями / Змії страшної...» Орест: «...Жах он біля серця вже / Співать готовий...»

Поетична мова Есхіла взагалі сповнена яскравими емоційними образами, що надзвичайно виразно передають якесь явище чи стан душі людини: «Ніч жене... свій повіз темний», Еринії «засиплять край цей свого гніву стрілами», «Дзвінка вузда дзенькоче смертю», «...щедро спис дорійський узиватиме / Криваву жертву в битві...» тощо.

Новаторство Есхіла. Внесок цього видатного поета у процес створення трагедійного дійства був величезний. Він перший синтезував усі елементи, пов'язані з дифірамбічними заспівами, надавши їм глибоко драматичного характеру. Завдяки його творчості трагедія набула першорядного суспільного звучання і стала *найголовнішим драматичним жанром*. До того ж вона перетворилася на *могутній засіб виховання* співгромадян. З удосконаленням цього нового жанру зростала і художня майстерність самого поета.

Широта проблематики творів Есхіла зумовлена зображенням диких, анархічних сил, за законами яких існувало родове суспільство і які з наступом прогресу замінялися новими суспільними формами. Постановка цих проблем потребувала значно шир-

Трагічний поет із театральною маскою. Мармур. V ст. до н. е.

шого, ніж одна трагедія, художнього простору. Тому поет створює складніший вид драматичної творчості — *трагічну трилогію*, що незабаром стає традиційною для змагань драматичних поетів. Мабуть, Есхілові належала також і заслуга *введення заключної драми сатирів*, так що в остаточному вигляді на цих змаганнях автори виступали з драматичними тетралогіями (три трагедії та одна сатирівська драма).

Великим поштовхом для швидкого розвитку трагедії стало введення Есхілом *другого актора*. Це значно збільшило діалогічну частину п'єси, оскільки діалог тепер міг відбуватися не тільки між актором і корифеєм хору, але й між двома акторами, між ними і корифеєм. І хоча хор в Есхіла ще виступав як колективний актор і безпосередньо втручався своїми заспівами в діалог та сприяв розвиткові дії, тепер його хоровим партіям належить уже незначне місце. Трагедія через це втрачає характер ораторії і сповнюється значно жвавішою драматичною дією.

Есхіл надав усім частинам та елементам трагедії досконалої форми. Але, крім цього, запровадив і ряд прийомів, що збільшували її драматичний ефект. Зокрема, він увів згадувану *формулу*

трагічного мовчання, що створювала напруження. Тривогу глядачів, чекання ними чогось страшного й невідворотного викликала утворювана автором *атмосфера жаху на сцені*. Цей жах підтримувався і штучними деталями чи ефектними прийомами — на сцені неодноразово з'являлися знаряддя вбивства — закривавлена зброя, герої постійно згадували про злочин.

Есхіл — не тільки автор численних трагедій. Довгий час він ще й грав у театрі, був актором-протагоністом, тобто виконував усі головні чоловічі та жіночі ролі. Сам до своїх трагедій писав музичний супровід. Неодноразово виконував обов'язки хорега, готував хор до вистави, був постановником танців. Під його керівництвом готувалися костюми трагічних акторів і хору.

Есхілові належала низка технічних удосконалень у театрі та драматичному мистецтві. Він першим почав виробляти пофарбовані маски, надаючи їм певні трагічні вирази людського обличчя, винайшов котурни — черевики трагічного актора, що набагато збільшували його зріст. Він увів ряд театральних машин, без яких не могла обійтися вистава (наприклад, покарання Прометея, який у фіналі разом зі скелею «провалюється» під землю).

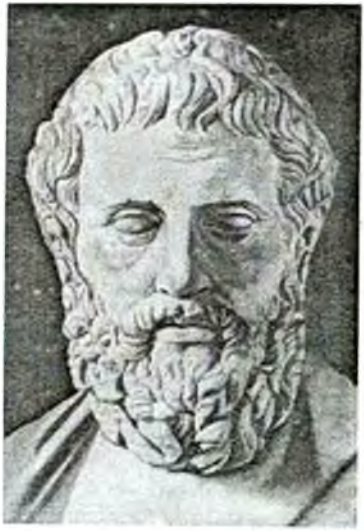
Величезна заслуга Есхіла полягає у створенні *могутніх і величних характерів монументальних головних героїв*, носіїв нечуваних пристрастей, учасників грандіозних конфліктів. Образи Прометея, Клітемнестри, Ореста, Кассандри, Електри ввійшли до скарбниці світової драматургії. У пізніші часи вони використовувалися багатьма письменниками й митцями.

Особливо це стосується Прометея. Він з'являється у творах Й. Гете, Дж. Байрона, П. Шеллі, К. Рилєєва. До Прометеєвої теми зверталися українські письменники Т. Шевченко, Леся Українка, А. Малишко, М. Рильський, П. Тичина.

Видатною подією в сучасній світовій культурі стала вистава трилогії Есхіла «Орестея», здійснена в 1996 р. відомим німецьким режисером П. Штайном. Глядачами цієї незвичайної постановки, що тривала понад шість годин, стали мешканці кількох європейських столиць, двічі вистава відбувалася в Києві.

СОФОКЛ

(496—406 рр. до н. е.)



Софокл розвинув оформлені Есхілом принципи драматичного мистецтва й започаткував новий його етап. Він жив у період найвищого піднесення Афінського поліса й усі особливості цього періоду значною мірою відбив у своїх творах. Тому Софокла можна назвати *поетом розквіту афінської рабовласницької демократії.*

Біографія. Народився Софокл у мальовничому афінському передмісті Колоні, яке поет на схилку життя уславив у трагедії «Едіп у Колоні». Його батько Софілл належав, мабуть, до впливової родини, був досить заможним ремісником-зброярем, пошановуваним афінянами. Він спромігся дати синові добру на той час освіту. Вже з дитинства Софокл виявив великі музичні здібності, що дало йому можливість пізніше самому писати музичний супровід для своїх трагедій. Але першою його спеціальністю було лікарювання.

У 480 р. до н. е. Софокл керував хором ефебів, який урочистим пеаном прославляв перемогу грецьких воїнів у Саламінській битві. Незабаром він почав писати трагедії й першу свою перемогу здобув у 468 р.

(до речі, над самим Есхілом). Софокл дуже швидко завоював популярність, що зростала з року в рік, і з тих пір ще 23 рази займав перші місця на драматичних змаганнях і ніколи не зазнавав поразок. Ним було написано понад 120 драматичних творів, але до нас дійшли лише сім трагедій і фрагменти сатирівської драми **«Слідопити»**.

У молодості Софокл був близький до вождя аристократичної партії Кімона, але того піддали остракізму (461 р. до н. е.) і вислали з Афін. Через деякий час Софокл увійшов до кола друзів Перікла, відтоді їх зв'язала міцна дружба. Слава видатного драматурга відкрила перед ним шлях до високих державних посад. На цей час він уже був дуже багатою людиною, бо його обрали скарбником Афінського морського союзу (443 р.) і навіть стратегом (441 р.). Разом з Періклом Софокл узяв участь у поході проти о. Самоса, що хотів відокремитись від союзу. Проте сучасники поета свідчили, що він був значно кращим трагічним поетом, ніж політичним діячем. Можливо, саме через це він відійшов від державної діяльності, в усякому разі ніяких відомостей про це протягом 30 років не залишилося. Згадується тільки 411 р., коли він зблизився з аристократичною партією і взяв участь у спробі олігархічного перевороту. За це пізніше його притягли до суду, але виправдали.

Софокл дуже любив своє місто. Незважаючи на ряд заманливих пропозицій з боку інших полісів і тиранів, ніколи з нього не виїздив. У кінці життя він став жерцем Асклепія, бога лікарювання. Після смерті Софокла був установлений його культ; як герой, він фігурував під ім'ям Дексіона, йому присвятили невеликий храм (*героон*), в афінському театрі Діоніса встановили статую Софокла.

Стародавні автори свідчать, що незадовго до його смерті один із п'яти синів Софокла, Іофонт (який також був поетом і писав трагедії з допомогою батька) звернувся до суду, обвинувативши батька в недоумстві й вимагаючи встановити над ним опіку. Софокл ніби так був захоплений творчістю, що занедбав свої майнові справи. Поет не виступив, як тоді було заведено, з довгою виправдальною промовою. Він прочитав перший стасим хору з **«Едіпа в Колоні»**:

Строфа I

Любий серцю куток землі —
Славний кіньми Колон тебе,
Гостю, скель білиною стрів.
Мило тут соловей свою
Ніжну пісню витьохкує

Антистрофа I

Тут у краплях небесних рос
Ненастанно цвіте нарцис
Рясноцвітний; одвіку він —
Величавих богинь вінок —
І шафран золотий. Дзвенять

В густо-синій долині,
Що вповита плюшем витким,
Та в гайку заповідному,
В тисячоплідному вітті, у затінку,
Де холодом ніколи
Не повіє, де, повен шалу,
Невгамовний буяє Вакх
У колі своїх годувальниць.

Невсипущі джерела,
Без упину стрімкий Кефіс
Котить хвилю-мандрівницю
Ген по рівнині, прозорий, і зрошує
Землі широке лоно.
Музам тут найвідрадніше
Й Афродіті, що стискує
В руках широлоті віжки.

(Переклад А. Содомори. *668—693*)

А потім, звернувшися до суду, коротко промовив: «Якщо я Софокл, то я не безумний. А якщо я безумний, то я не Софокл». Судді, вражені красою поетичних рядків, одноголосно відхилили позов Іофонта.

Світогляд. Палкий патріот, прихильник Афін, людина, яка брала безпосередню участь у суспільно-політичному житті і створенні нової культури, Софокл намагався у своїх творах об'єктивно зобразити ті зміни й конфлікти, що виникали в суспільстві тих часів. Його погляди на навколишню дійсність — це погляди чесного громадянина-патріота. Переважна більшість трагедій Софокла відображує ті життєві явища і суперечності, що ними була сповнена Афінська держава. А її поет надзвичайно шанує, звеличує як захисницю порядку й справедливості.

Обстоюючи демократію, Софокл особливо гостро виступає проти тиранії. Несправедливим правителям-деспотам типу Креонта (**«Антігона»**) він протиставляє шляхетність і доброту ідеального керівника держави. Таким постає афінський цар Тесей, фіванський — Едіп (до його самовикриття). Малопривабливими тиранами виступають Менелай і Агамемнон (**«Аякс»**). Але найпоказовішим у цьому плані є Креонт, який не витримує тягаря влади, що зненацька звалюється на нього. Він стає погордливим, нетерпимим до думок інших, деспотичним у поведінці. Про це свідчать його відмова поважати людські й божественні закони, знущання з Антігони, глузування з сина, загроза розправи зі Стражем, підозріливість тощо. Думку самого Софокла висловлює Гемон, коли відповідає батькові: «Хіба то місто, що один правує в нім!» (*737*), натякаючи на те, що Креонта не цікавлять ні думки, ні вимоги народу. Він доводить батькові:

Але й і в інших, може, доля правди є,
В моєму стані швидше можу знати я,
Що люди кажуть, ревлять або ганять що.

Ти ж поглядом єдиним наганяєш страх
На тих, хто міг би в чомусь докорить тобі.

(Тут і далі переклад Б. Тена. «Антігона», *687–691*)

А далі Гемон прямо звинувачує Креонта в порушенні моральних норм:

Але не думай, що лише в твоїх словах
Є правда, і ні в кого більш нема її.
Кому здається, що лиш в нього розум є,
Й душа, й дар слова, в того, як роздивишся
Насправді, то немає нічогісінько.
Бо для людини, хоч би й наймудрішої,
Не сором вчитись і поради слухати.

(*705–711*)

Порушує Софокл і проблему багатства та грошей, що на той час була досить актуальною у зв'язку зі зростанням економічної могутності як Афін загалом, так і багатьох громадян. Ставлення Софокла до золота чітко негативне. Він уважає, що воно руйнує економічний і моральний уклад афінян. Показові слова Креонта, коли він обвинувачує Стража в тому, що того підкупили і він дозволив поховати Поліника. До речі, це одне з перших в античній літературі викривальних висловлювань про розтлінну роль грошей у людському суспільстві:

Цілком я певен, стражів цих не інший хто
Підбив за мзду хорошу учинити це.
Немає для людини лиха гіршого
За гроші срібні. Знищують міста вони
І громадян вигонять із домівок їх;
Вчать добрі мислі підмінять лукавими
І чесний люд до вчинків тягнуть пагубних;
Підказують, як учиняти підступи,
Як злочинів безбожних не соромитись.
А ті, кого на справу цю підкуплено,
Свою в свій час винагороду матимуть.

(*293–303*)

Значне місце у світогляді Софокла належить релігійним роздумам. Вони мало збігаються з думками його попередника Есхіла. Поет беззастережно вірить у богів, які для нього уособлюють вищі могутні сили, чиї задуми чи дії смертна людина осягнути не може. І в той же час вони владні над життям і діяльністю люди-

ни, визначають її існування. В ідеї богів Софокл шукав пояснення тим суперечностям, що дедалі загострювалися, особливо в часи розкладу полісної системи, в суспільному житті. Високо цінуючи людський розум, поет доводить його обмеженість. Закони богів нездоланні, але люди часто цього не розуміють або забувають про них і тим завдають собі лиха:

Зевсе, владу і міць твою
Не здолає людська зухвалість...
І в минулім, і в майбутнім
Панує один закон:
Не перейти людині
Шляхами життя без тягарів недолі.

(604—605, 611—614)

Софокл вірить, що лише боги визначають долю людини, але безпосередньо у вчинки людей вони не втручаються. Можливо, поет настільки їх шанував, що навіть уважав неможливою появу богів у трагедіях поряд із звичайними персонажами. Лише в ранній трагедії Софокла **«Аякс»** з'являється розгнівана зухвалістю героя Афіна, щоб покарати його. Поет упевнений, що людське існування, визначене божествами, ніколи не буває стійким, людина не може знати, що її чекає у близькому майбутньому. Щастя чи нещастя не бувають сталими, вони мінливі. Про це говорить Вісник в **«Антігоні»**:

Нема життя людського, що весь час його
Могли б чи вихваляти ми, чи ганити.
Підносить щастя, щастя ж і знедолює
Щасливого так само, як нещасного.
А як — того й провісник не відкриє нам.

(1155—1160)

Дуже часто прагнення людини заходять у конфлікт із волею богів, і тоді трапляється нещастя, як це сталося з Едіпом. А поет робить висновок про жалюгідність людських зусиль, ницість самого життя. Тому хор у **«Царі Еліпі»** співає сумну пісню про слабкість людини, яка ніколи не має твердої надії на сталість свого існування, особливо — на щастя, надто воно примарне й нестійке:

О смертних нещасний рід.
Долі марної плин гіркий
Нам судився на світі!
Хто щастя черпнув на мить,

Ще й відчути його не встиг,
Як надходить година знов
Тої втіхи позбутись.
Уділ твій — нам наука всім,
Твій, бездольний Едіпе, твій, —
Не назву вже на світі я
Щасливим нікого.

(*1186—1195*)

Шукаючи причини тих лих і нещасть, що обрушуються на людину, Софокл знаходить їх у зарозумілості людей, недбалому ставленні до встановлених богами законів. Наприклад, Одіссей доводить Агамемнону (**«Аякс»**), що розпорядження не ховати тіло героя суперечить волі богів, воно злочинне по своїй суті й несправедливе:

Бо не його, а божі закони
Ти ображаєш. Тож помер він чесним,
І хай він ворог, та при ньому честь

(Переклад Н. Пашенко. *1380—1382*)

Те ж саме доводить Менелаю брат Аякса Тевкр: порушувати закони богів небезпечно. Подібну думку висловлює Антігона, вважаючи, що її вчинок — поховання Полініка — справа богоугодна.

Софокл уважає, що вищою мудрістю для людини є беззастережне виконання волі богів; лише ставши на такий шлях, вона може досягти щастя. У цьому ж — запорука процвітання і держави, і народу. Тому Орест у Софокла без усяких вагань виконує наказ Аполлона (**«Електра»**). А в Афінах панує щастя і радість через те, що й афіняни, і їхній цар Тесей шанобливо ставляться до богів, залишаються вірними встановленим традиціям, сповнені побожності, доброти та інших чеснот. Коли Тесей дізнається, що Едіп прийшов з волі Аполлона, у нього зникають усі сумніви — і він радо приймає посланця:

А втім, коли б і думав я по-іншому, —
Не зневіряйся: чи ж не Феб послав тебе?

(Тут і далі переклад А. Содомори. **«Едіп у Колоні»**. *664—665*)

Зразком цілковитого підкорення провидінню стає у Софокла сліпий вигнанець Едіп, який скаржиться на свою нещасну долю, але ніколи не звинувачує в цьому богів. Його смиренність і побожність змінюють страждання на блаженство, спокута злочинів

приводить до морального очищення, він не тільки дістає прощення богів, але й удостоюється бути прийнятим до їхнього кола. Приблизно те саме трапляється з Гераклом (**«Трахінянки»**). В іншій трагедії (**«Філоктет»**) він заповідає Неоптолему і Філоктету свято шанувати богів:

Богів, однак, шануйте, бо ніщо не є,
Затям, таким важливим для отця мого.
Побожність — живемо ми чи померли вже —
Не проминає: з нами повсякчас вона.

(*1429—1432*)

Побожні герої Софокла завжди проголошують постійне торжество Правди, лише вона карає за злочини й винагороджує за благочестиві вчинки:

Йде вже, йде вже Правда
І помсту довгождану в міцних руках несе.
Священний гнів, о дитя, впаде ось-ось!

(**«Електра»**, *467—469*)

У трагедіях Софокла покарання відбувається здебільшого без усякого втручання вищих сил. Герої завжди діють надзвичайно активно, деякі з них, не знаючи таємних намірів чи планів богів, роблять хибні кроки і тим самим власними неправильними діями накликають на себе нещастя. Карають не боги, а люди самі себе. Засліплений владою, Креонт робить одну помилку за одною, інші герої доводять йому хибність його вироку, але на всі умовляння він відповідає презирливою лайкою і зневагою. Адже він цар! Лише його слово справедливе й незаперечне! І тільки коли трапляється найжахливіше — смерть сина Гемона і дружини Евріديки, — Креонт усвідомлює міру своєї зарозумілості, адже він сам став причиною їхньої загибелі. У безсилих риданнях картає цар себе за скоєне, та надто вже пізно... А хор у цей час співає сумну пісню, що примушувала глядачів у театрі зі страхом замислюватися над людськими вчинками, що суперечили волі богів і визначили особисту долю героя (**«Антігона»**):

Запорукою щастя лиш мудрість одна
Може стати, й нікому не вільно богів
Зневажати. Зухвальців зухвалі слова
Доля їм повертає в ударах важких
І під старість лише
Запізнілої мудрості вчить їх.

(**«Антігона»**, *1348—1353*)

Едіп, бажаючи допомогти фіванцям, власними руками руйнує своє щастя — у ході дізнання про вбивство Лая приходить до самовикриття (**«Цар Едіп»**). Клітемнестра та Егіст гинуть через власні злочини від руки Ореста, який діє на свій розсуд (лише раз після появи він говорить, що його послали боги, **«Електра»**). Смерть Антігони зумовлена її власними вчинками і волею Креонта, а не богів, тощо.

* * *

Творчий шлях поета охоплює понад 60 років. Софокл багато чого навчився у свого старшого сучасника Есхіла. На жаль, відомості про їхні взаємини зовсім відсутні. Щоправда, Арістофан натякає в **«Жабах»**, що між поетами були хороші й дружні відносини, бо коли Софокл

> ... зійшов в Аїд,
> Поцілував Есхіла й руку дав йому,
> А той на троні поряд посадив його...
>
> (Тут і далі переклад Б. Тена. *788—790*)

Ранні твори Софокла до нас не дійшли, а перші з відомих були написані вже зрілим драматургом, коли минуло понад 20 років від початку його творчості. Час написання більшості з них важко визначити точно, через це трапляються істотні розходження в датах. Так, трагедію **«Аякс»** деякі вчені визначають як одну з останніх, але більшість дослідників відносять її до ранніх трагедій Софокла або взагалі обминають це питання.

«Аякс». В основі трагедії — конфлікт між волею богів і слабкістю та безпорадністю людини. Аякс, герой Троянської війни, над усе шанував військову честь і завжди діяв відповідно до її кодексу. Після смерті Ахілла він мріяв успадкувати його бойовий обладунок, але ахейські вожді присудили озброєння Одіссею. Ображений Аякс вирішив помститися. Тоді богиня Афіна, розгнівана його погордливістю, наслала на Аякса безумство — і вночі він вирізав стадо худоби, прийнявши його за ахейське військо і вождів. Коли ж уранці розум повернувся до нього і він з жахом побачив скоєне, то, боячись глузувань воїнів, покінчив із собою. Агамемнон заборонив ховати тіло героя, оскільки той мав намір убити вождів. Брат Аякса Тевкр, незважаючи на погрози Агамемнона і Менелая, почав рити для нього яму. Проти Атрідів виступив і Одіссей, постійний суперник Аякса, і підтримав Тевкра, пообіцявши свою допомогу. Він уважав, що боги виявили свою волю,

позбавивши героя розуму. Але далі Аякс діяв уже на власний розсуд і смертю намагався відновити честь. Інший конфлікт трагедії — між низькими, що порушують закони богів, почуттями Атрідів і благородними прагненнями Тевкра та Одіссея — вирішується на користь останніх. Адже поховання Аякса — справа цілком богоугодна. Висновок Софокла в цій трагедії досить прозорий: людина завжди повинна пам'ятати про могутність богів і змиритися з ними, сліпо виконувати їхню волю.

Цілком можливо, що в цій трагедії негативне зображення Менелая та Агамемнона мало політичну основу. Адже перший був спартанським володарем, а другий — мікенським царем. У часи Софокла ці два міста, Спарта і Мікени, були об'єднані союзом, відносини якого з Афінами дедалі погіршувалися.

«Цар Едіп». Найкращими трагедіями Софокла вважають п'єси Фіванського циклу про нещасну долю Едіпа та його нащадків. Першою серед них була поставлена трагедія **«Антігона»** (442 р.), через півтора десятиріччя — **«Цар Едіп»** (між 429 і 425 рр.), а остання, **«Едіп у Колоні»**, — вже посмертно (401 р.)*.

Міф про Едіпа докладно розповідала поема «Едіподія». Вона так подає передісторію дії трагедії. Колись драконовбивцею Кадмом було засновано місто Фіви. З ревнощів Гера зненавиділа рід Кадмів та його місто і наслала їм багато нещасть. Правив Фівами Лабдак, а потім його син Лай. Довгий час у його дружини Іокасти не було дітей. Дельфійський оракул попередив, що коли й народиться син, то стане подвійним злочинцем: він уб'є свого батька й одружиться з матір'ю. Лай був наляканий цим страшним віщуванням. І коли в Іокасти невдовзі народився син, цар наказав рабові віднести того в ліс на гору Кіферон й кинути немовля на поталу хижакам і птахам. Жаль стало рабові хлопчика, і він віддав його пастухові з сусідньої Коринфської держави. А той одніс малюка своєму бездітному цареві Полібу, який його всиновив і дав ім'я Едіп.

Прийшло повноліття Едіпа. Він вирішив запитати про свою долю дельфійського оракула і почув ту ж саму відповідь, що колись одержав цар Лай. Уважаючи Поліба рідним батьком, а його дружину Меропу — матір'ю, Едіп вирішив не повертатися до Коринфа. А доля спрямувала його кроки до міста Фіви. На роздоріжжі трьох шляхів Едіп зустрів колісницю з трьома чоловіками в

* У зв'язку з тим, що ці три трагедії об'єднані спільністю сюжету і системою художніх образів, слід зробити застереження для тих, хто вивчає античну літературу. Прикрою помилкою було б уважати їх єдиною трагічною трилогією про Едіпа (як, наприклад, «Орестею»). Всі ці трагедії були написані в різні роки і входили в різні трилогії, нам, на жаль, невідомі. Але розглядатимуться вони в даній праці не відповідно до хронології створення, а за сюжетним принципом.

Едіп і Сфінкс. Ваза. V ст. до н. е.

ній. То були Лай, його глашатай Поліфонт і візниця. Він вчасно не дав їм дорогу, і Поліфонт заколов мечем одного з коней Еліпа. Обурений цим учинком, Еліп і собі вихопив меча і повбивав Лая і Поліфонта, візниці пощастило втекти.

Еліп продовжив свій шлях, але біля Фіванської брами був зупинений потворним Сфінксом, насланим Герою для покарання міста за злочин Лая. Сфінкс загадав Еліпові загадку, яку той відразу відгадав. До нього ніхто не міг її розгадати, і тоді потвора скидала нещасного в прірву. А тепер і сама змушена була кинутися в неї. З радістю фіванці зустріли визволителя міста, дивувалися його юності й мудрості. І запропонували царський трон, оскільки їхній цар Лай нібито загинув від рук розбійників. За традицією була запропонована і рука овдовілої цариці... Еліп погодився. І не знав, що так здійснилися обидва похмурі віщування оракула.

Дія трагедії «Цар Еліп» відбувається у Фівах. Жрець від імені народу просить Еліпа допомогти врятуватися від моровиці, насланої богами на місто. Той відповідає, що послав Креонта до дельфійського оракула з запитом, як слід діяти далі. Креонт приносить відповідь:

За це убивство ясно вимагає бог
На вбивцях, хоч би й хто це був, помститися.

(*106—107*)

Еліп прилюдно присягається знайти злочинця і вигнати його з міста. За порадою Провідника хору він наказує привести сліпого віщуна Тіресія, і коли той з'являється, цар просить назвати вбивцю Лая.

Тут слід звернути увагу на те, як майстерно Софокл поступово створює атмосферу напруження. От і в цьому епізоді Тіресій відповідає неясними для Едіпа словами:

Ох, як же тяжко знати, коли це знання
Не на добро нам. Добре пам'ятав я це,
Та ось забув. А то б і не прийшов сюди...

Дозволь мені додому йти, — й тобі, й мені
На краще буде, як мене послухаєш.

(316—318, 320—321)

За ці незрозумілі для нього слова розгніваний Едіп починає навіть обвинувачувати Тіресія в злочині й зраді:

Так, не втаю ні гніву, що обняв мене,
Ані того, що думаю. Знай, в злочині,
Вважаю, співучасник ти, хоч коїв це
Не власними руками. Був би зрячий ти,
То я сказав би — ти один вчинив усе.

(345—349)

Напруження зростає ще більше тоді, коли Тіресій, захищаючи свою честь, відкриває ім'я справжнього злочинця — сам Едіп і є «безбожною скверною краю нашого». У дальшій гострій суперечці провісник майже відкриває Едіпові все його минуле, натякаючи на злочин. Затамувавши подих, глядачі з жалем дивилися на героя, слухаючи обвинувальні слова Тіресія:

Хоч зрячий, а своїх нещасть не бачиш ти,
Ні де домуєш, ані з ким живеш тепер.
Чи знаєш рід свій? Ти й того не відаєш,
Що ворог рідним на землі й під нею ти
І що подвійно, за отця із матір'ю,
Гірким вигнанням будеш ти покараний
І замість світла бачитимеш темряву.

(413—419)

Але засліплений гнівом Едіп нічого не розуміє з того, що йому говорить старий віщун, і не вірить йому, продовжуючи обвинувачувати у злочині разом із Креонтом. Не заспокоюється він і тоді, коли Тіресій, вигнаний ним, пророкує Едіпові тяжкі лиха:

... Із видющого
Сліпцем він стане, жебраком з багатого,
Путь в чужині намацуючи посохом.

Ще й власним дітям виявиться братом він
І батьком, чоловіком власній матері
І сином, співженцем своєму батькові
І вбивця...

(*454—460*)

Після приходу Креонта цар і його звинувачує у злочині й змові. Ні втручання Іокасти, ні умовляння Провідника хору не можуть заспокоїти царя. Напруження досягає свого апогею, коли Іокаста розповідає про обставини загибелі Лая. Здається, ще крок — і страшна правда відкриється Едіпові. Та цього не трапляється. Прибуття Гінця зі звісткою про смерть Поліба, названого батька Едіпа, знімає попереднє напруження. Але лише на короткий час. Сумуючи за померлим батьком, Едіп разом із тим сповнюється почуттям торжества. Адже тепер він ніколи вже не вчинить злочин, не стане батьковбивцею! Адже пророцтвам можна не вірити! І йому залишається єдина турбота — уникнути одруження з матір'ю! А серця глядачів знову сповнювалися жалем і глибоким співчуттям до цієї щасливої людини, на яку незабаром зваляться нелюдські нещастя. Їм-то майбутнє Едіпа було відоме! А зараз вони бачили перед собою торжествуючого царя:

Гай, гай! Хто ж після цього буде вірити
Словам віщання з вогнища піфійського
Чи з льоту птиць, що нібито судилося
Мені убити батька? А він сам умер
І вже лежить в могилі, я ж меча свого
І не торкавсь. Хіба що вмер від туги він
За мною — лиш в такому разі винен я.
Нічого вже не варті віщування ці...

(*964—971*)

Цілковита впевненість Едіпа у брехливості всяких пророцтв і в тому, що він утік од Долі, зробить його прозріння ще жахливішим. Напруження знову починає швидко зростати. Гонець, колишній пастух, розповідає, що Едіп був ним принесений Полібу і той його всиновив. Іокаста, яка першою здогадалася, хто такий Едіп, благає його припинити дальше дізнання, а коли він відмовляється, тікає до опочивальні і заподіює собі смерть. Поведінку її Едіп пояснює боязню довідатись, що він син раба. Едіпа вже нічим не можна стримати, він хоче знати правду до кінця:

...Знать повинен я,
Відкіль мій рід, хоч би й який нікчемний він.

Це їй — з жіночим марнолюбством — соромно,
Що, мабуть, я низького був походження.

(1076—1079)

І ця Правда швидко обертається для Едіпа найжахливішою драмою. Прихід пастуха-вісниці, який підтверджує, що Едіп — син Лая, ставить усе на місце. Напіззбожеволілий від горя, він біжить до Іокасти, бачить її мертве тіло і золотою її застібкою виколює собі очі. Комос сповнений жалобами і плачем героя, який скаржиться на свою гірку долю:

Горе, горе мені! О нещастя моє!
В край який я, бездольний, іду?
І куди мого стогону луни летять?
О, куди ти ведеш мене, Доле?

(1308—1311)

Звертаючись до присутніх і до Креонта, Едіп просить вигнати його далеко за межі рідного міста.

У долі Едіпа відбувся найстрашніший поворот, що міг статися в житті людини. Не випадково вже в античності «Царя Едіпа» вважали найдраматичнішою трагедією з усіх тоді відомих.

«Цар Едіп» традиційно називався трагедією Фатуму, невідворотності Долі. Але ця ідея вже була закладена в самому міфі, тому так однозначно трактувати твір Софокла не можна. Одна з найголовніших для сучасників, ця ідея була нерозривно пов'язана з думками про недосконалість людини як такої порівняно з вищими силами, про обмеженість і немічність її пізнання. Зрозуміти істину людина неспроможна, як не спромігся мудрий Едіп, котрий розгадав загадку Сфінкса, розкрити драматичну приреченість власної долі. З цього надзвичайно важливого для автора висновку випливає й характер напруженого конфлікту, що його можна визначити як протиборство волі людини, яка намагається змінити свою долю чи навіть втекти від неї, і вищої волі богів, які визначили цю долю. На особистому жорстокому досвіді герой переконується, що неспроможний боротися з Долею. Але він робить усе можливе, щоб піти своїм шляхом, показує силу свого характеру і весь час активно діє. Тільки не знає, що всі його зусилля приречені на поразку.

Щоб довести це, Софокл не вдається до словесних дискусій чи сварок, доказ випливає з драматичної долі та образу самого героя. Дивна річ! У кінці Едіп поставав як огидний злочинець, але він не викликав у глядачів негативної реакції, його не проклина-

ли. Справді, він був батьковбивцею, вступив у кровозмісний шлюб з матір'ю. Але ж він нічого про це не знав, а коли почув пророцтво, то робив усе, щоб уникнути його. Він боровся! І тому глядачі вважали його *невинним* і саме через це відчували не огиду, а глибоке співчуття до його страждань. Їхню думку і відбиває хор, коли співає:

А нині — час всевидючий викрив шлюб,
Що цим ім'ям був негідний зватися,
Дитя з отцем рівняючи.
О горе! Нещасний Лаїв син!
О, коли б тебе вік не бачив я
І сльзьми пекучими не оплакував!
Правду скажу я — ти в біді
Легше зітхнуть нам дав колись,
Нині ж нам тьмою вкриваєш очі.

(*1213—1221*)

Драматизм і без того трагічного образу Едіпа поглиблюється ще й тим, що герой діє в ім'я врятування свого народу і країни. У нього добре серце, він завжди готовий допомогти своїм підданим:

...Помагать в біді —
Що стане сили й змоги — то найкращий труд.

(*314—315*)

Він добре розуміє, що слабкі й нещасні люди розраховують на нього, справедливого царя, і вважає їхні надії цілком обґрунтованими:

...Треба бути безсердечному,
Щоб не відчути жалю до благаючих.

(*13—14*)

Софокл підкреслює надзвичайний демократизм Едіпа. Відповідаючи людям, він виявляє себе справжнім керівником держави, дбаючи про неї й про фіванців. Про це переконливо говорить Жрець:

Тебе ні я з богами не рівнятиму,
Ні діти наші, що тебе благать прийшли,
Та першим серед люду й в життєвій біді
Вважаю, і в єднанні ласки божої.
Колись-бо ти, прийшовши в місто Кадмове,
Нас від данини визволив співучому

Страхіттю, хоч ніким не бувши навчений,
Не знав про нас і божою лиш поміччю —
Всі мовлять так і вірять — нам життя вернув.

(*31—39*)

Едіп розуміє ту відповідальність за життя співгромадян та їхнє майбутнє, що лягла на його плечі, й щиро хоче прийти їм на поміч:

... Біль терпите усі ви. Та ніхто із вас
Такого болю не терпів, як я терплю,
Лише за себе кожен з вас печалиться,
І ні за кого більше, а моя душа
За місто, і за себе, і за вас болить,
Не сплю я, і не треба вам будить мене.

(*60—65*)

Проте всі ці благородні й щиросердні поривання Едіпа чинити іншим добро приводять його самого до самовикриття. Заради щастя фіванців він робить себе нещасним. Софокл повною мірою використав цей драматичний ефект. Боги й тут не втручаються в перебіг подій і не мають до них ніякого відношення. Лихо Едіпа трапляється внаслідок незнання майбутнього і прикрих помилок. А боги лише колись просто визначили його долю.

Едіп доброзичливо ставиться до всіх людей. Але досить з'явитися підозрі, і він стає нетерпимим, брутальним і несправедливим, як-от у розмові з Тіресієм, пізніше — з Креонтом. Тіресія, якого називав «володарем» і «охоронцем» міста, за кілька хвилин обзиває «з негідних найнегіднішим» (*334*). Креонта ж узагалі обвинувачує в підлій зраді:

Креонт, мій з давніх років найвірніший друг,
Підповз таємно, щоб мене прогнати геть,
І ворожбита підіслав лукавого,
Підступного бродягу, що в одній лише
Наживі зрячий, що ж до вішувань — сліпий.

(*385—389*)

У кінці трагедії в Едіпа нічого не залишається від колишньої впевненості й гордині. Віднині він стає втіленням смирення і покірливості перед тими, кого він до того ображав. Але особливо — перед богами, від яких навіть боїться дізнатися про своє майбутнє. Та й взагалі відтепер особиста доля його не хвилює, він турбу-

ється лише за дочок і принижено просить Креонта подбати про них. У глибоко драматичній за своєю оголено-страшною правдою останній промові виявляється нестримний батьківський біль Едіпа — адже саме він занапастив їхнє життя. Едіп наче передчуває трагічну долю дочок і тому так благає Креонта дати присягу піклуватися про них. Показово, що Креонт так і не виконує прохання Едіпа і замість присяги брутально наказує: «Доволі плакать, краще до оселі йди» (*1515*). Отже, для майбутнього покарання Антігони та Ісмени (за міфом гинуть обидві дочки Едіпа) руки в нього розв'язані. В останньому монолозі, як і у двох попередніх, Едіп уже зовсім не згадує про свій внесок у справу врятування Фіванської держави від посланого богами лиха. А хор в останній пісні, висловлюючи думку самого автора, замислюється над нестійкістю людської долі:

О фіванські громадяни! Подивіться — он Едіп,
Мудру загадку вгадав він і могутнім став царем.
На його щасливу долю всяк завидував із нас,
А в яку тепер безодню горя лютого він впав!
Дожидай же, кожен смертний, дня останнього в житті,
За щасливого у світі ти нікого не вважай,
Поки він у пристань вічну без біди не допливе.

(*1524—1530*)

Подібно до Есхіла, Софокл у деяких епізодах змінює міф. Можливо, що він також скористався одним з невідомих нам варіантів, проте подібні зміни були зумовлені його творчими задумами, оскільки безперечно підсилювали драматизм дії. Зокрема, у трагедії Лаїв пастух передає немовля в руки пастуха царя Поліба, хоча в міфі він кинув його на схилі гори Кіферон і пізніше малюк був знайдений коринфськими пастухами. І ще: за міфом Едіп одружився зі своєю матір'ю, але чотирьох дітей нібито мав від іншої дружини — Евріганеї.

«Едіп у Колоні». Трагедія «Цар Едіп» залишала глядачів у пригніченому стані. Надто вже несправедливими були доля і страждання ні в чому не винного Едіпа. Можливо, це відчував і сам Софокл, тому в кінці життя повернувся до цієї теми, вирішивши і «реабілітувати» свого героя, і прославити рідний Колон.

У «Міфологічній бібліотеці» Аполлодора про дальше життя Едіпа сказано так: «Едіп... послав прокляття своїм дітям, що бачили, як його виганяють з міста, але не надали йому ніякої допомоги. Прибувши із своєю дочкою Антігоною до Колона, що знаходився в Аттиці (там збудований храм богинь Евменід), він

сів коло вівтаря, молячи про захист, і був гостинно прийнятий Тесеєм, але невдовзі помер» (III, *5, 9*).

Цей міфологічний сюжет став основою трагедії «Едіп у Колоні». Вона починається прибуттям Едіпа з Антігоною до Колона. Від Аполлона він отримав віщування, що саме біля храму Евменід скінчаться його муки:

Мені страждання довгі пророкуючи,
Межу він їм накреслив: саме тут вона,
Куди прийти судилося, де притулок я
Знайшов — побіля храму Дів шановних.
Життя стражденне маю завершити тут
На щастя тим, хто щиро прихистив мене,
А тим, хто гнав, — на горе...

(Тут і далі переклад А. Содомори. *87—93*)

Едіп звертається до «богинь грізнозорих», «солодких доньок Мороку» (тобто Евменід) з проханням скоріше позбавити його життя.

Перед цим усіма гнаний, він довгий час блукав по землях Греції, але жодне місто так і не насмілилося надати йому притулок, щоб не викликати гнів богів. Адже сумна історія Едіпа рознеслася по всій країні. Знали її і в Колоні, тому його мешканці спочатку не зовсім доброзичливо зустрічають нещасного ізгоя. Едіп уже з цілковитою впевненістю відкидає свою провину:

... Вас ім'я моє,
Саме ім'я злякало! Не причетні ж тут
Ні я, ні мої вчинки: не чинив-бо їх
Свідомо я — скоріше перетерплював.
Кажу про батька й матір: через них-бо ви
Жахаєтесь Едіпа — знаю, знаю це!
Але чи справді, злом за зло віддячивши,
Я — проджений злочинець? І чи був би ним,
Якби й свідомо діяв? Я ж не знав-таки
Нічого — от і сталось те, що сталося.

(*261—270*)

Щоб вирішити долю Едіпа, посилають за афінським царем Тесеєм. У цей час до Едіпа з Антігоною приєднується Ісмена. Вона розповідає про події у Фівах і початок братовбивчої війни між Етеоклом і Поліником, а також про те, що фіванці для свого порятунку бажають повернення Едіпа до Фів. Сам Едіп, пройшовши обряд очищення, розповідає хору про себе, але знову наполягає на своїй невинуватості:

Вдарив, убив, а кого — й не догадувавсь.
Отож перед законом неповинний я.

(547—548)

Цей мотив самовиправдання Едіпа звучатиме у трагедії неодноразово. Так, у суперечці з Креонтом він повторює ті ж самі доводи:

...Я ж і не здогадувавсь,
Що коюлихо! Все це від богів було —
Давно на рід наш, очевидно, гнівались...

Ти зваж: коли мій батько мав згинути —
Було ж таке пророцтво — від дітей своїх,
То чи по праву гріх на мене звалюєш?..

Так ось: ні в тому шлюбі не повинний я,
Ані в убивстві батька...

(974—976, 980—982, 999—1000)

З'являється Тесей і пропонує Едіпові притулок. Той розповідає про свої поневіряння і пророкує афінській землі щастя, якщо в ній залишиться його могила. За віщуванням оракула, між Афінами й Фівами мала розпочатися війна, в якій переможуть ті, в кого зостанеться прах Едіпа. Він обіцяє таку допомогу Тесеєві:

Не завжди й край до краю добре ставиться...

Скажімо, Фіви: місто, як ніколи ще,
З тобою дружнє. Та спливуть породжені
Невпинним часом ночі, низка днів майне, —
Й через якусь марницю згоду нинішню
Прошиють Фіви списом, не вагаючись.
І їхню кров гарячу спрагло питиме
Холодний прах мій...

(612, 616—622)

Хор прославляє Колон і колонську чудову природу. З'являється Креонт із почтом, улесливо вмовляє Едіпа повернутися до Фів, оскільки ніби трапилася помилка, у якій він розкаюється. Проте Едіп чудово розуміє лицемірство й облудність його слів, справжні потаємні причини домагань і з презирством відмовляється від повернення:

Слова прихильні, та думки — корисливі.
При всіх тебе на чисту воду виведу:
Не в своїм домі хочеш поселить мене,

А десь за містом — щоби я беріг його
Від сутички з цим краєм, від напасника.

(*784—788*)

Зрозумівши марність своїх умовлянь, Креонт вдається до сили і наказує схопити обох дочок Едіпа й одвезти їх до Фів. Про це схвильовані колонці доповідають Тесею, який відразу посилає погоню, і згодом дівчат повертають. Тесей дорікає Креонтові за його беззаконні дії на чужій землі і виганяє зі своєї території. Едіп дякує Тесеєві і звеличує благородство мешканців цієї держави:

Тому й молюся: хай боги добро пошлють
Тобі й твоєму краю. Тільки тут зустрів
Я чесність і побожність, тільки тут ніхто
Безкарно не збрехав би, не злословив би.

(*1125—1128*)

До Едіпа приходить Полінік і просить батька допомогти в його боротьбі з Етеоклом. Але Едіп зрікається невдячних синів, проклинає і пророкує їм загибель. Полінік прощається з сестрами й просить їх, у разі його загибелі, оплакати й поховати.

Гуркоче грім, спалахують блискавки. Едіп розуміє, що вони віщують його близьку смерть. Він востаннє викликає Тесея, щоб указати місце свого вічного спочинку й відкрити «таємницю недомовлену»:

З тобою зараз без поводаря піду
Туди, де нині ж мені вмерти суджено.
Та при одній умові: щоб ніхто не знав,
Де я впокоївсь, де мій прах поховано.
Він кращим од сусідів буде захистом,
Аніж списів і ратищ сотні й панцирів.

(*1509—1514*).

Трагедія закінчується зворушливою розповіддю Вісника про смерть Едіпа. Його супроводжують до якогось урвища, дочки омивають його водою, одягають у біле, «як обряд наказує», і всі, крім Тесея, залишають його:

Одійшовши, через мить якусь
Усі ми озирнулись. Та ніхто вже з нас
Не запримітив старця... Одиноко там
Стояв лише володар; затулив собі

Долонею він очі, мовби жах якийсь
Угледів ненароком, щось таке сумне,
На що не мав одваги навіть зиркнути...

Отож про дивовижну смерть Едіпову —
Тесей, лиш він єдиний, розказати б міг...

Чи посланець богів був? Чи земля сама
В імлу, де мертві, тихо прийняла його?
Так упокоївсь, ні страждань не звідавши,
Ні муки перед смертю — як ніхто з людей
Подивування гідний...

(*1633—1639, 1643—1644, 1648—1652*)

Антігона хоче побачити могилу батька, але Тесей їй забороняє — віднині місце його смерті священне, його не може бачити жодна людина. А хор закінчує трагедію заспокійливо-стверджувальною піснею:

Тож пора голосінням покласти край,
Годі-бо плакать вам:
Що він мовив, — так усе й буде!

(*1753—1755*)

«Едіп у Колоні» завершує драматичну історію Едіпа, який гине з волі вищих сил, щоб по смерті стати благодійником Афінської держави. Він не тільки заслуговує на прощення богів, але, можливо, як це випливає з розповіді Вісника, навіть потрапляє за свої невільні страждання до сонму блаженних. Софокл в обох трагедіях створив яскравий, правдоподібний і привабливий образ героя, який навічно ввійшов у світову літературу. У трагедії «Цар Едіп» герой здатний на деякі негативні вчинки, часом він виявляє себе брутальним, гнівливим, навіть жорстоким, коли погрожує розправитися з Тіресієм і Креонтом, тобто в ньому з'являються риси деспота. Не випадково хор радить Едіпові бути стриманим і не приймати необдуманих рішень:

... Стережись, володарю,
Щоб не упав, — непевна рішень бистрих путь.

(«Цар Едіп», *616—617*)

Але навіть за найгіршого збігу обставин Едіп не міг би переродитися на деспота. Мабуть, симпатії автора були на боці героя. Актуальне для афінських громадян питання волі особистості, обмеженої божественною необхідністю, вирішувалася поетом на користь цієї особистості. Софокл уже значною мірою звільнився

від міфологічної традиції, і цей процес у його часи дедалі поглиблювався. Тому він і стає на бік активного героя, якого переслідує незрозумілий і жорстокий Фатум.

У другій трагедії Едіп показаний поетом більш непримиренним, значною мірою він втрачає свою привабливість. Еліп не прощає батьківщині образу і стає на бік її ворога. Поведінка синів викликає в нього ненависть, що заглушає батьківські почуття. Якоюсь мірою Еліп перетворюється на максималіста і вже нездатний на розумні компроміси й помірковані вчинки. Відтепер він стає знаряддям богів, з якими після спокутування гріхів повністю замирюється. Але рід Едіпа ще несе на собі їхнє прокляття, і його діти продовжуватимуть спокуту ціною власного життя. Лише так, уважає драматург, можна відновити втрачену моральну гармонію.

За Софоклом, усякий злочинець через страждання приходить до примирення — з богами, власною долею, обставинами. Бо страждання породжується не жорстокістю вищих сил, а необхідністю, оскільки очищає та облагороджує людську душу. До такого героя ставляться зі співчуттям, але він викликає і страх, оскільки припустився відхилення від вищих законів, зокрема закону справедливості. У першій трагедії Еліп — проклятий богами й людьми, у другій він — святий, який приносить благо іншим доброчесним героям. Через свої страждання Еліп приходить до блаженства, посланого вищими силами, розуміння свого очищення підносить його у власних очах і в кінці пошану людей він сприймає як справедливу данину його новому станові.

Окремо слід сказати, що «Еліп у Колоні» є одною з кращих грецьких трагедій, що мала патріотичний зміст. Написана в період глибокої кризи афінської полісної системи в кінці Пелопоннеської війни, вона була наче одчайдушним криком поета, який хотів нагадати співгромадянам традиції їхніх шляхетних, мудрих і добрих попередників, закликав бути схожими на них.

«Антігона». Написана першою серед трагедій Фіванського циклу й поставлена в 442 р. до н. е., «Антігона» завершує сумну розповідь про долю Лаєвого роду і вважається однією з кращих античних драм. Час її створення ще збігався з «віком Перікла», періодом буйного розквіту афінської культури. Низка епізодів трагедії пов'язана із сучасністю. Головний конфлікт зосереджений навколо проблеми співвідношення державних і божественних законів.

Трагедія відкривається Прологом, у якому відбувається діалог Антігони з її сестрою Ісменою. З нього глядачі довідуються, що в смертельному двобої загинули їхні брати Етеокл і Полінік. Царем Фів після їхньої смерті стає Креонт, який видає свій перший за-

кон: Етеокла як героя, захисника держави, ховають з усіма почестями, а Полініка, який зрадив рідне місто і пішов на нього війною, залишають на полі бою на поталу хижим псам і птахам. Антігона пропонує сестрі порушити закон і поховати тіло Полініка, оскільки це їхній рідний брат. Із самого початку автор підкреслює незалежний і твердий характер Антігони. Ісмена ж, утілення жіночого начала й боязкості, відмовляється від сміливого плану сестри, посилаючись на те, що вони — лише слабкі жінки і їм «з чоловіками не змагатися» *(62)*. Відповідь Ісмени розкриває основну тему трагедії:

Велінь богів ніколи не зневажу я,
А й громадянам побоюсь перечити.

(Тут і далі переклад Б. Тена. *78—79*)

Перед цим вона обгрунтовує свою поведінку такими словами:

Тепер подумай, як, самі лишившись, ми
Загинем ще страшніше, не послухавши
Закону, влади й повеління царського.
Зваж те, що ми жінками народилися...

(*58—61*)

Розгнівана Антігона вирішує самостійно здійснити обряд поховання, бо для неї найсвятішим є виконання обов'язку:

...Брата поховаю я.
Обов'язок здійснивши, — й вмерти солодко.
Для нього люба, з любим поруч ляжу я —
Безвинно погрішивши...

Зостанусь там навіки. Ну, а ти — як хоч —
Зневаж закони, що й боги шанують їх.

(*71—74, 76—77*)

Хор співає радісну пісню з нагоди визволення Фів від смертельної небезпеки — війська аргівських вождів зняли облогу й повертаються додому. Креонт оголошує фіванцям свою волю — заборону ховати Полініка:

А Полініка, його брата рідного,
Що хтів свою вітчизну і богів її,
Уникнувши із вигнання, всю до тла спалить
І кров'ю прагнув братньою упитися,
А хто лишивсь — у рабство повигонити, —
Звелів оголосити всьому місту я —

Не вільно ні ховати, ні оплакувать,
Лише без похорону, на поживу псам
І хижим птахам на поталу кинути,
Так ухвалив я...

(198—207)

Незабаром прибуває Страж зі звісткою, що хтось переступив закон і виконав поховальний обряд над тілом Полініка. Розлючений Креонт загрожує варті розправою, якщо не буде знайдено порушника, обвинувативши її в хабарництві. Хор після цього виконує величний гімн на честь людини й людського розуму.

Антігона вирішує вдруге здійснити поховальний обряд, буря змела з тіла Полініка насипану нею землю. Тепер уже варта її затримує і перепроваджує до Креонта. В гострій суперечці з царем дівчина доводить своє право похозати рідного брата, тому вона й порушила наказ Креонта:

Його ж не Зевс з Олімпу сповістив мені,
І це богів підземних Правда вічная,
Що всі закони людям установлює.
Не знала я, що смертних розпорядження
Такі могутні, щоб переступать могли
Богів закон одвічний, хоч неписаний.
Його не вчора, не сьогодні створено,
Коли з'явивсь він — вже ніхто не відає.
Не хтіла я, людських велінь страхаючись,
Відповідати потім перед вічними
Богами...

(450—460)

Але засліплений гнівом і владою, що раптом потрапила йому до рук, Креонт нічого не хоче слухати. Щоправда, він слушно вважає, що перед законом усі рівні, і далі діє, виходячи саме з цієї посилки. Інша справа, що він не звернув уваги на слова Антігони про існування «закону богів», або «неписаних» законів:

Вона себе явила й тим зухвалою,
Що мій наказ переступити зважилась...

Не я — вона була б тоді мужчиною,
Якби сваволя дурно їй минулася.
Хай це й дочка сестри моєї рідної,
Всіх ближча при родиннім Зевса вогнищі,
Ні їй тяжкої кари не уникнути,
Ані сестрі її...

(480—481, 484—489)

Антігона, затримана вартою. Ваза. V ст. до н. е.

Антігона неодноразово доводить Креонтові, що для неї вищою славою є поховання брата, що її вчинок схвалюють усі фіванські громадяни, тільки не насмілюються йому про це сказати, боячись деспотичної натури царя та його покарання. Власне, вона обвинувачує Креонта в тиранії:

І всі б мене схвалили, знаю добре я,
Якби їм острах язика не сковував.
Чи не найкраще з багатьох царевих прав —
Лиш те, що хочеш, говорити й діяти.

(504—507)

До Креонта приходить його син Гемон, щоб урятувати свою наречену Антігону. У різкій суперечці з батьком він доводить хибність його вироку, того шляху, на який він став. Гемон не називає Креонта тираном прямо, але вся промова його говорить про це. Не дуже високої він думки і про розум свого батька:

Хоч я й молодший, а свою скажу тобі
Я думку: добре, як людина розумом
Багата зроду, а якщо не завжди це

Трапляється, то й в іншого послухати
Розумної поради не завадить нам.

(719—723)

До речі, майже такі самі слова пізніше скаже Креонтові й старий Тіресій, радячи йому негайно поховати Полініка, звільнити Антігону. Гемон обвинувачує батька в порушенні справедливості й відсутності пошани до богів. Та всі ці обвинувачення Креонт відкидає і стоїть на своєму — з живою Антігоною Гемону ніколи не одружитися. Відповідь сина, яку він зрозумів як загрозу: «Умре вона — то й інший з нею теж умре» (*751*), викликає у Креонта вибух люті й він кричить, що «негідниця» негайно загине.

Найвищого напруження дія досягає під час останнього побачення Антігони та Креонта. Монолог, у якому дівчина прощається з життям, — один із найтрагічніших у світовій драматургії. Вона не шкодує за вчиненим, хоч і приречена за це на смерть. І оплакує лише своє молоде життя, у якому не було радощів. Ідучи до похмурого царства Аїда, вона так і не пізнала кохання, щастя материнства, вже не побачить «священного в небі світла» і залишиться ніким не оплаканою:

... на смерть я йду
Без співів шлюбних, без весільних радощів,
Ні діточок при лоні не голубивши,
Одна, нещасна, друзями покинута,
Жива в оселю мертвих я спускаюся.
Який закон богів переступила я?
І як тепер, бездольній, до богів мені
Звертаться? Як шукати в них заступників,
Коли за чин побожний звусь безбожною?

(916—924)

Сильна й вольова натура, Антігона своїм протистоянням Креонту викликала співчуття глядачів і хору. Її сміливі виступи проти царя навіть лякають хор, але він віддає їй належну шану:

Вже несила й закони мені шанувать, —
Як погляну на все це, то, мов з джерела,
Сліз потоки нестримні біжать із очей:
Не в весільні покої — до вічних осель
Незворотно іде Антігона.

(802—806)

За наказом Креонта дівчину замуровують у печері. Цар повертається з гордим почуттям виконаного обов'язку, але зустрічає сліпого Тіресія, який розповідає йому про погані прикмети і докоряє за неправедні дії. Образлива відповідь царя, який навіть обвинуватив старого в хабарництві, примушує віщуна розкрити значення прикмет:

То знай же, небагато перегонів ще
Своїм звичайним колом пройде сонця бог,
Як те дитя, від лона твого роджене,
Сам мертве мертвим віддаси відплатою
За те, що ти до темряви підземної
Живу спровадив душу так безжалісно.
А сам береш в богів підземних мертвого
Й лишаєш непохованим, збезчещеним.
Ні в тебе цього права, ні в богів нема
Безсмертних, ти вчинив це проти волі їх...

Побачиш сам, чи мовлю це підкуплений
Чи ні. Ще зовсім трохи, і в дому твоїм
Жінок і чоловіків зойк лунатиме.

(1065—1074, 1077—1079)

Наляканий і розгублений цар питає поради в Провідника хору, і той відповідає, що слід якнайшвидше визволити з печери дівчину і поховати померлого. До краю стурбований Креонт віддає накази, сам зі смиренням обіцяє випустити дівчину, бо врешті

Збагнув я — нам до смерті шанувати слід
Закони споконвіку установлені.

(1113—1114)

Отже, тепер по суті він повторює слова самої Антігони. Але вже надто пізно. Вона навіть померти не схотіла так, як того бажав деспотичний цар — від спраги й голоду. Вісник приносить скорботну звістку і про драматичну смерть Гемона:

... юнак, ні слова не промовивши,
Лиш дико глянувши, із піхов вихопив
Свій меч двосічний. Ледве врятувавсь отець,
Вбік швидко відхилившись. І, на себе шал
Свій обернувши, груди простромив собі
Мечем; бездольний і напівпритомний вже,
Обняв він мертве тіло нареченої.

І краплі крові із останнім подихом
Пролив на лиця білі вмерлій дівчині.

(1231—1239)

А згодом другий Вісник сповіщає про смерть дружини Креонта Еврідіки, яка не знесла звістки про загибель єдиного сина. Ридаючий Креонт просить богів швидше послати йому смерть. А хор, спостерігаючи його муки, співає скорботну пісню: людина доживає до сивого волосся, але, зарозуміла, не шануючи богів, робить хибний крок і тим накликає сама на себе нещастя.

Софокл міг би пояснити загибель Антігони родовим прокляттям (бо і в цій трагедії воно присутнє), але подібна проблема поета вже не цікавить. Конфлікт між Антігоною і Креонтом він розглядає з позиції боротьби *державних* (*«писаних»*) і *традиційних*, *моральних* (*«неписаних»*) законів.

Що ж захищає Креонт? Право царя — *вимагати виконання законів і карати за їх порушення*. Він надзвичайно суворо дотримується законності, адже безладдя руйнує встановлений суспільний лад:

Безладдя ж — то найгірше з лих, міста воно
Й держави губить, і доми збезлюднює,
І бойових товаришів утечею
Ганьбить, бо тільки ті з біди рятуються,
Хто вмів своїм начальникам коритися.
Отож законів конче слід дотримувать...

(672—677)

Отже, він має рацію, караючи навіть посмертно Поліника. У часи Софокла було заведено, що людина, яка насмілювалася піднести руку на рідне місто, зраджувала його, не могла бути похованою в рідній землі. Тому з юридичного погляду Креонт тут правий. Його *моральна неправота* полягала в тому, що він повинен був поховати тіло за межами міста, а не викидати його, інакше він ображав володаря тіней бога Аїда. Правий він ніби й тоді, коли карає Антігону за порушення його наказу. Проте помилка його в тому, що він не схотів зрозуміти мотивів учинку дівчини, яка також діяла *відповідно до законів богів*, а про них цар забув.

А що ж захищає Антігона? Своє *право сестри поховати брата*, оскільки вони зв'язані кровними узами, що освячені вищими силами. Таким чином, побожна дівчина пішла навіть на смерть заради своєї правди. На відміну від Креонта, вона знала про виданий ним закон і порушила його свідомо, вважаючи *неписані закони вищими за людські*. Хто ж з них правий? І на чиєму боці Софокл? І. С. Тургенєв уважав відмітною особливістю цієї трагедії

те, що в ній обидві сторони виявляються кожна по-своєму правими. Російський письменник дотримувався тієї думки (до цього часу досить поширеної), що в «Антігоні» переможців немає і що сам Софокл не віддає нікому з героїв переваги, караючи обох.

Навряд чи можна з цим погодитись. Справді, покараними виявляються і Антігона, і Креонт. Але не викликає сумнівів *моральна перемога дівчини*, її неправедна загибель накликає на царя страшніші, ніж смерть, нещастя. Адже фактично він сам нерозумними діями вбив двох найдорожчих йому істот — сина й дружину. До того ж і в самій трагедії чітко виявляються симпатії автора до своєї відважної і правдолюбної героїні, яка бачить у Креонті нерозсудливого царя-деспота. Тому інколи «Антігону» називають *трагедією влади*, в ній усе спрямоване на засудження сваволі влади. Не випадково протягом усієї дії народ підтримує Антігону.

Зважаючи й на світогляд Софокла, його беззастережну віру в богів, можна зробити висновок, що перемога залишається на боці Антігони, адже вона захищає «неписані», божественні закони. А чи можуть помилятися боги? Ніколи! Креонт захищає «писані», державні закони, створені людиною. А людина може помилятися? Так! І це стверджує не тільки Софокл, так уважали й дософоклівські поети, бо таким був тогочасний світогляд. Про це ж свідчить і заключний заспів хору.

Отже, головна ідея твору полягає у *зверхності божественних*, тобто традиційних, *законів над законами людськими*. Можна зробити припущення, що саме в період створення «Антігони» Народні збори мали ухвалювати якісь закони, що суперечили народним родовим традиціям. І трагедія Софокла була своєрідним попередженням і водночас закликом урахувати їх.

Антігона — один із найпрекрасніших образів у світовій літературі. Софокл створив ідеальний образ героїні, втіливши в ній кращі ознаки свого часу. Крім побожності й вірності родинним почуттям, вона наділена вільнодумством і сміливістю, що їх розвивала в громадян Періклова епоха.

Образна система «Антігони» дуже гармонійна, у конфлікті протистоять протилежні за своєю натурою герої. Опозицію самовідданій і добрій за вдачею Антігоні становить жорстокий і брутальний від природи Креонт. Другорядні образи Ісмени, Гемона не такі яскраві. В них переважають пасивність, нездатність до боротьби, хоч самі по собі вони привабливі й наділені рядом позитивних якостей — благородством, глибокими почуттями. Єдиним цілком негативним і ницим персонажем постає Страж, який, схопивши Антігону і звільнившися від загрози покарання, з торжеством веде її до Креонта, знаючи, що їй загрожує.

«Електра». До образу Антігони наближається образ іншої героїні Софокла — Електри. Сюжет трагедії взятий з Троянського циклу і багато в чому повторює зміст «Хоефор» Есхіла. Але якщо останній зображує свою героїню досить схематично і роль її другорядна, оскільки головна відведена Оресту, то в Софокла Електра стає центральним персонажем. Здійснення плану помсти покладено на Ореста, проте саме Електра, переповнена ненавистю до матері, постає як ініціатор підготовки і вбивства Клітемнестри.

Своєю активністю і цілеспрямованістю вона близька до Антігони, хоч загалом вони мало схожі одна на одну.

На противагу Антігоні, сповненій жіночності, яка визначає свій життєвий шлях словами: «Любить я народилась, не ненавидіть» (*523*), Електра має скоріше чоловічий склад характеру, в ній переважають почуття помсти й ненависті. Навіть коли вона бачить урну, в якій нібито знаходиться прах Ореста, то плаче не від утрати брата, а через те, що його смерть зруйнувала і її плани на помсту.

Ненависть Електри до матері особливо виявляється в діалозі з нею. Вона не вірить виправданням Клітемнестри, яка пояснює скоєний злочин бажанням помститися за Іфігенію, і гнівно викриває її підступність:

Так ось. Ти батька вбила. Справедливо це
Чи ні, — кажи, що хочеш, та страшнішого
Й нема на світі вчинку. Ну, а вбила ти,
Звичайно ж, не в догоду справедливості —
Негідник, твій коханець, підштовхнув тебе...

Якщо за вбивство вбивством ми платитимем,
Тобі самій найперше слід загинути.
Отож погодься: ти в брехні заплуталась...

Та правда очі коле: дорікну тобі —
І вже голосиш: он, мов, як дочка моя
Шанує матір!.. Ти ж для мене — власниця
Жорстока, а не мати: у тягар важкий
Перемінила, в муку все життя моє —
І ти, і той, з ким ділиш ложе батькове!

(Тут і далі переклад А. Содомори. *544—548, 568—570, 581—586*)

Та особливу жорстокість Електра демонструє під час сцени вбивства, в ній відсутні всякі вагання чи жалість до матері й особливо — до ненависного їй Егіста. Сила її характеру підкреслена нерішучістю і м'якістю її сестри Хрісотеміди, яка багато в чому повторює жіночі якості Ісмени. Образ Електри доповнює галерею блискучих жіночих образів Софокла, який першим серед

грецьких драматургів розпочав спроби глибше розкрити внутрішній світ самостійної жінки.

Ідейно-художні особливості трагедій Софокла. Великим внеском Софокла в розвиток трагедії стало збільшення хору з 12 до 15 хоревтів, що давало їм можливість розташовуватися на орхестрі двома симетричними півхор'ями на чолі з корифеєм. Але особливо важливим було *введення третього актора*. Це давало можливість значно *збільшити діалогічну частину* трагедії і *зменшити хорові партії*. З того часу хор майже втратив значення колективного актора, його пісні часто вже не пов'язані безпосередньо з розвитком сюжету, цей зв'язок має скоріше ідейний характер. Так, наприклад, в «Антігоні» однією з головних пісень стає прославлення хором людського розуму, вмілих рук людини, які «все можуть». Поява цього своєрідного гімну на честь людини стала можливою лише в період бурхливого піднесення усієї Афінської держави, зокрема її культури, у створенні якої поет брав найактивнішу участь:

Дивних багато в світі див,
Найдивніше із них — людина,
Вітер льодом січе, вона ж
Дальшу в морі верстає путь...

Птиць безтурботні зграї й риб,
Що живуть у морських глибинах,
Звірів диких з гущин лісних
В пастку й оплетену вправно сіть
Розумна ловить людина
І собі скоряє їх...

І мислей, як вітер швидких,
І мови навчивсь чоловік,
Звичаїв громадських пильнує здавна;
Від лютих стуж, буйних злив
Знайшов міцний захист він...

(*332—335, 342—347, 353—357*)

Проте друга антистрофа послаблює захоплення поета людськими досягненнями, оскільки попереджає, що мудрі витвори людини, «ясніші від світлих надій», можуть перетворитися в протилежне — «біди в них більше, як блага». Вони служитимуть лише тим людям, які шанують дану ними присягу, закони батьків і своїми вчинками не викликають гніву богів. Ті ж, хто стане на шлях неправди, ніколи щастя не знатимуть. Отже, як бачимо, ця хорова пісня зовсім не пов'язана з дією трагедії, але вона відповідала головній її ідеї, а також настроям і надіям тогочасних афінян, захоплених розквітом своєї держави. Хор у Софокла звичай-

но відбиває думки і спостереження народу (рідше — автора), емоційно висловлює своє ставлення до подій, що їх спостерігає. Часом він щиро співчуває стражданням чи переживанням героїв, мучиться їхніми муками. Коли Електра, почувши про смерть Ореста, бідкається і ридає, хор поділяє її горе і плаче з нею:

Електра

У мене ж нікого, нікого нема:
Хто був — того доля забрала...

Хор

Бідна ти, з бідами здружена...

Електра

Я це знаю аж надто добре сама.
У сльозах, у риданнях літа мої,
Нещасливі літа спливають!..

Хор

Біль твій відчули й ми.

(«Електра», *835—841*)

Отже, центр уваги поета переміщується на зображення індивідуальної психології людини з її почуттями, що дає можливість поглибити характер, розкрити драматизм дії. У Софокла вже немає титанічних, монументальних героїв Есхіла, він їх значною мірою «приземлює», наділяє людськими рисами і водночас, за визначенням Арістотеля, робить їх «такими, якими вони повинні бути», тобто привносить у них елемент ідеалізації.

Усі головні позитивні герої Софокла — це шляхетні, цілісні й глибоко людяні натури, які втілюють ідеали афінської демократії. Носії високих моральних якостей, вони водночас надзвичайно прості й зрозумілі в своїх почуттях і пориваннях. Протягом дії трагедії вони несуть у собі одне-два почуття чи пристрасті, автор ніколи не показує різносторонність їхньої душі, не приводить до зіткнення з різними персонажами. Але це дуже сильні натури, які не вагаються в обраному шляху і без сумнівів прямують до мети. Їхня дійова активність була підказана Софоклу діяльністю афінських громадян, саме ця риса сучасності, а також висока самосвідомість афінян були перенесені автором на своїх героїв. Едіп, Антігона, Електра, Тевкр, Філоктет дуже активні у своїх діях. Подібне «осучаснення» героїв поглиблювало їхні характеристики і робило їх ближчими до глядачів. Останні їх чудово розуміли, в усякому разі значно краще, ніж глядачі пізніших і більш «цивілізованих» епох. Навряд чи ми можемо глибоко осягнути при-

чини самоосліплення Едіпа, хоч він сам із плачем пояснює свій страшний учинок:

> О ні, очам моїм несила бачити
> Ні їх, ні міста, ані славних стін його,
> Ані священних статуй, — сам позбавив я
> Себе всього...
>
> І як в ганьбі цієї скверни смів би я,
> На громадян очима лиш поглянути?

(«Цар Едіп», *1377–1380, 1384–1385*)

Афіняни ж убачали у вчинку Едіпа значно глибші причини. Їхні активність, патріотизм, розуміння свого громадянського обов'язку виробили в них і високий ступінь самосвідомості, і потребу моральної відповідальності за свої дії, а тим більше — злочин. Свідомий афінський громадянин був першим суддею самому собі. Бо він уважав, що аморальний вчинок мучитиме його і врешті примусить покарати себе. Едіп — невільний злочинець, але все ж злочинець. Тому, не чекаючи людського суду, він сам виносить вирок собі. Деяніра, яка надісланим одягом хотіла привернути до себе Геракла, а насправді вбила його (бо не знала, що одяг отруєний), також карає себе. Тут проблема моральної відповідальності виступає на перший план.

Трагедія Софокла стає більш *реалістичною, наближенішою до життя*, втрачає той містично-релігійний характер, що його мала попередня трагедія. Грандіозні й високі сюжети замінюються значно простішими, суто земними. І цей процес супроводжувався повільним проникненням у внутрішній світ людини, більш глибоким змалюванням людських характерів. Проте всі сюжети Софокла, як і раніше, традиційно основані на міфах, які він черпав з циклічних поем.

Усталеним художнім засобом у Софокла є *прийом контрасту* як у зображенні долі окремих персонажів, так і в системі художніх образів. Становище Едіпа на початку трагедії «Цар Едіп» різко контрастує з тим, у яке він потрапляє в кінці. Спершу це абсолютно щаслива людина, яка має трон, багатства, вродливу дружину, чотирьох дітей і, найголовніше, є шанованою серед співгромадян за свою чесність, справедливість і постійне бажання їм допомагати. У фіналі Едіп опиняється у прямо протилежному становищі — не тільки втрачає все, але й стає сліпим жебраком.

Контрастність дає авторові змогу особливо підкреслити чорно-білими тонами слабкі й сильні сторони персонажів. Адже

контрастність — це протистояння тіні й світла, сили й слабкості, вроди й потворності. Наприклад, сильній і мужній Антігоні, яка ціною життя виконує свій святий обов'язок, протистоїть безвільна й боязка сестра Ісмена, втілення жіночності й нерішучості. В суперечці Антігони і Креонта обидві натури виявляються надзвичайно сильними, але протилежними за своїм світоглядом і внутрішніми переконаннями. Такими ж «контрастними» образами постають Еліп і сліпий Тіресій (**«Цар Еліп»**), Креонт і Тіресій (**«Антігона»**), Тесей і Креонт (**«Еліп у Колоні»**), брати Атріди і Тевкр (**«Аякс»**), Електра і Клітемнестра (**«Електра»**) і т. д.

Софокла вже не цікавили, як Есхіла, старі часи, проблеми минулої родової епохи. Усі його інтереси зосереджені навколо складних проблем, що хвилювали сучасну драматургові афінську громадськість. *Проблема взаємовідносин особистості й держави* (**«Філоктет»**), *конфлікт активних спроб людини втекти від призначеної їй долі, вільної волі людини і волі богів* (**«Цар Еліп»**, **«Трахінянки»**), *законів божественних і законів людських* (**«Антігона»**), *проблеми обов'язку, честі й шляхетності* (**«Аякс»**) тощо стали головними в Софокла. Вони істотно відрізнялися від проблем, що їх ставив Есхіл, до того ж їх можна було вирішувати в одній трагедії. Поет уже не мусив простежувати, скажімо, дію божественного промислу чи родового прокляття в кількох поколіннях. Софоклівська трагедія з її пристрасним інтересом до окремої особистості, прагненням пізнати її, глибше зобразити її почуття давала можливість обмежитися порівняно вужчими простором і часом. Вона являла собою викінчений твір, дія якого зосереджувалася навколо трагічного конфлікту.

Тому, хоч Софокл і зберіг традиційну форму трилогії (цього вимагали драматичні змагання), але трагедії, що складали трилогію, вже *не мали сюжетного зв'язку* між собою. Кожна з них — окреме ціле, не пов'язане з двома іншими. То було важливим нововведенням автора, що сприяло інтенсивнішій еволюції цього жанру. Софокла вважають неперевершеним майстром композиції. Арістотель підкреслював у ній наявність *перипетії*, «зміни подій до протилежного» (**«Поетика»**, *XI, 1452 а*). І далі пояснював: «В «Еліпі» вісник, який прийшов, щоб порадувати Еліпа і звільнити його від страху перед матір'ю, досяг протилежного, розкривши Еліпові, хто він був» (*Там само*). Таку ж роль відіграє у Софокла *пізнавання*, пов'язане з поворотом до несподіваного, «перехід од незнання до знання, або до дружби, або до ворожнечі тих, кому визначено долею щастя або нещастя» (*Там само*). Так, Вісник, бажаючи звільнити Еліпа від страху перед можливим здійсненням віщування, розповідає, як він приніс його малюком у дім Поліба. Іокаста, доводячи брехливість віщувань, докладно

розповідає про смерть Лая і цим викликає в пам'яті Едіпа згадку про подібний випадок у його житті, а з ним — і тривогу.

У трагедіях Софокла часто присутня *трагічна іронія*, або *амфіболія* (двозначність), яка полягає в тому, що прихований зміст у висловлюванні персонажа розуміють лише глядачі, а не дійові особи, оскільки лише перші знають міфи. Наприклад, Едіп, розшукуючи вбивцю Лая, говорить, що той може вбити і його самого (глядачам відомо, що вбивця — Едіп). Едіп проклинає вбивцю, не знаючи, що проклинає себе. Аякс хизується своєю помстою, думаючи, що знищив ворогів, і відчуває сором і жах, коли розуміє, що повбивав тварин.

Софокл майстерно спрямовує дію трагедії до фіналу, що закінчується *катастрофою для героя*. Креонт після зустрічі з Тіресієм починає активно діяти, що дає надію на щасливе завершення трагедії. І відразу ж після цього — цілковита катастрофа сподівань, бо його дії надто запізнились. Едіп, почувши, що малюком був переданий фіванцем коринфському пастухові, починає навіть мріяти, що він — син божества, і тому розв'язка для нього ще жахливіша.

Мова трагедій Софокла вже не така велична, як в Есхіла. Вона втратила пафос, позбулася архаїчних виразів, стала значно простішою і, за словами самого поета, «найбільш відповідала характерам героїв». Певна урочистість залишилася тільки в піснях хору. Проте мова героїв ще не стала звичайною розмовною, в ній залишився елемент штучності. Слід додати, що вона надзвичайно образна, трапляються вдалі порівняння, метафори. Так, війна, душевне захворювання Аякса порівнюються зі страшною бурею, так само як державні чи родинні незгоди — з хворобою чи болем. Утікаюче військо ворогів перетворюється на образ «коня без вудила», страшна влада долі виявляється «сильнішою злота і твердинь». Мова героїв значною мірою вже індивідуалізована.

Софокл завершив створення грецької трагедії, у його творчості вона досягає своєї вершини. Продовживши справу Есхіла, він удосконалив її як жанр драматичного мистецтва й підсилив її роль як могутнього засобу впливу на розум і серця афінських громадян.

У світову літературу Софокл увійшов як творець безсмертних образів. Особливе захоплення викликають його героїні, серед яких вирізняється Антігона, яка пізніше викликала ряд наслідувань. Знавець античності Гегель назвав Антігону взірцем трагічної героїні.

Своїми трагедіями Софокл застерігав від самовдоволення і душевного спокою, нагадував про необхідність пильної уваги до себе і своїх учинків, про моральну відповідальність за них.

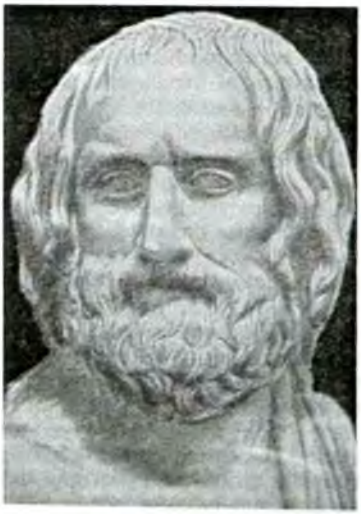
19 — 1-2431

До тем його трагедій зверталися письменники, філософи й композитори різних епох, зокрема Вольтер, В. Капніст, М. Мусоргський, Д. Бортнянський, І. Стравинський, Б. Брехт, Ж. Ануй та ін. І. Франко вперше переклав українською мовою «Царя Еліпа», «Еліпа в Колоні», два гімни з трагедії «Антігона», останню повністю переклав П. Ніщинський. У наші часи Софокла перекладали Б. Тен і А. Содомора.

Відомі вистави трагедій Софокла на українській сцені. У 20-х роках XX ст. «Цар Еліп» був поставлений Л. Курбасом і Г. Юрою у київському Молодому театрі, у середині 60-х років Г. Юра в театрі ім. І. Франка здійснив постановку «Антігони», роль головної героїні тоді виконувала відома українська актриса С. Коркошко.

ЕВРІПІД

(480/84—406 рр. до н. е.)



Біографія. Тріаду визначних трагічних поетів Еллади замикає Евріпід, творчість якого припадає на період глибокої кризи афінської полісної системи. Ознаки цього процесу чітко відбилися на його творах, тож Евріпід був поетом *розкладу афінської рабовласницької демократії.*

Біографія Евріпіда поставила перед дослідниками багато проблем. Як це не парадоксально, але хоч до нас дійшло чимало фактів його життя, проте воно все ж маловідоме. Пояснюється це тим, що Евріпід став значною мірою реформатором класичної трагедії, але його новаторство багатьом афінянам до

душі не припало. Поета за це критикували, комедійні автори уїдливо висміювали його і навіть вигадували анекдоти й небилиці. Тобто вони нерідко приписували йому «факти», що не були достовірними.

Різні дати народження названі в «Життєписі» Евріпіда і відкритих два сторіччя тому «Пароських хроніках».

Перша дата (480 р. до н. е.) свідчила про бажання стародавніх біографів поєднати одним визначним роком (а це рік уславленої перемоги еллінів над персами під о. Саламін) долю трьох талановитих поетів. Відоме речення свідчило: коли 45-річний Есхіл бився під Саламіном, 16-річний Софокл у хорі юнаків оспівував перемогу, Евріпід лише тільки народився. Красиво, але все ж імовірнішою є друга дата (484 р. до н. е.).

Біографія поета рясніє непевними даними, взятими часом навіть із комедій сучасників поета. Арістофан, який не сприйняв новаторства Евріпіда, неодноразово висміював його у своїх комедіях. В «Ахарнянах» він примушує головного героя Дікеополя йти до оселі Евріпіда, щоб випросити в нього «смердюче дрантя» одного з його трагічних героїв. В іншій комедії «Жінки на святі Фесмофорій», зробивши Евріпіда одним із центральних персонажів, Арістофан обвинувачує його в женоненависництві. Тому ображені жінки вимагають для нього смерті «за те, що лаяв їх у трагедіях своїх» (*85*). І сам герой з удаваним жахом зізнається:

Задумали баби мене зі світу зжити,
Сьогодні їхня рада в храмі Фесмофор
Мене засудить там на смерть.

(Переклад Н. Пащенко. *82—84*)

До сумнівних у біографії Евріпіда даних слід віднести твердження про його народження в сім'ї дрібного торгівця Мнесархіда, постійну відлюдкуватість і похмурість поета, його невміння сміятися, женоненависництво тощо. Навіть смерть поета пов'язується з жінками: за одною версією, жіноча юрба нібито закидала його камінням, за другою — жінка наказала нацькувати на нього собак, які пошматували поета.

Інші відомі факти й самі трагедії поета спростовують ці образливі версії, що мали на меті його дискредитувати. Зокрема, напевно відомо, що Евріпід народився на о. Саламін, був освіченою людиною, мав хист до малювання, в юнацтві здобував перемоги у змаганнях атлетів-гімнастів, учився у видатних афінських філософів-моралістів Анаксагора, Протагора, Продіка, був близький до Сократа. Поет неодноразово брав участь в афінських святах, на

які допускалися лише діти багатих афінян. Тож батько його, найімовірніше, був людиною досить заможною, до того ж він зміг дати чудову освіту синові, а зона в ту пору була доступною лише багатим родинам. Сам Евріпід мав одну з найбільших бібліотек в Афінах. Спеціально оброблені баранячі шкіри, на яких писали, чи єгипетський папірус становили на той час предмети розкоші, отже рукописи являли собою величезну цінність і потребували значних коштів.

Факти особистого життя певною мірою спростовують думку про його ненависть до жіноцтва. Він двічі був одружений. Від Херілли мав трьох синів і прожив з нею багато років, з Меліто швидко розлучився. Щоправда, в родинному житті поет особливо щасливим не був. Але ж подібна доля спіткала й Сократа, а пізніше — Данте, Шекспіра, Мільтона. Можливо, лише цим пояснюються нарікання головного героя трагедії **«Іпполіт»** на жінок:

Навіщо, Зевсе, ти під сонцем місце дав
Хворобі смертних — жінці? Чи не міг якось
Без неї обійтися, як намислив був
На суходолі рід людський посіяти? ...

Що жінка зло велике — очевидна річ:
За доньку батько, хоч зростив і виплекав,
Дає, аби позбутись лиха, придане.
А хто до дому згубне зло — жону — прийняв...

Увесь свій статок аж до дна вичерпує.

(Переклад А. Содомори. *610—613, 621—624, 627*)

У всіх інших творах жінки зображені Евріпідом зовсім інакше, він уболіває за їхню долю і створює зворушливі образи героїнь. Поет вміє і жартувати, і голосно сміятися, про що свідчать деякі його твори (**«Алкеста»**, **«Кіклоп»**).

На відміну від Софокла, Евріпід не посідав якихось державних посад, не брав участі в політичній боротьбі. Проте він пильно спостерігав за суспільними процесами. Становище людини в різних соціальних верствах афінського суспільства, загострення відносин із Спартою, поступова втрата Афінами колишнього впливу на інші поліси, соціально-політична боротьба партій і низка інших злободенних питань дістали відбиток у драматичній поезії Евріпіда. Його твори часом ставали поетичною пропагандою тієї чи іншої ідеї.

Ще в юності йому пророкували, що він здобуватиме перемоги в змаганнях. Тоді його з якихось причин не допустили до участі в Олімпійських іграх. Мабуть, через це він у своїх п'єсах не сказав

Евріпід і Скене розглядають маски. Мармур. IV ст. до н. е.

доброго слова про віщунів і пророків, атлетів же незмінно малював брутальними й негідними людьми. І все ж пророцтво виявилося частково правдивим. Адже справжнім покликанням поета стала розумова, а не фізична діяльність, і він почав брати участь у драматичних змаганнях поетів. Щоправда, перемог було мало, всього п'ять (остання — вже посмертно, хоча він виступав у змаганнях понад 20 разів). Траплялося, що поети перемагали другорядні драматурги, як-от Ксенокл. Навіть найуславленіша **«Медея»** Евріпіда в складі невідомої нам трилогії зайняла лише третє місце. Можна припустити, що якусь роль відігравало й суддівське журі, яке враховувало вподобання певної частини глядачів і могло бути малооб'єктивним. Не можна виключати й того, що своїми нововведеннями, незвичними сценічними ефектами, виставленими на прилюдний показ надмірними пристрастями Евріпід лякав чи ображав афінську публіку, яка не вибачала злочинів порочним героям, хоч вони й бували покарані за свої гріхи. Траплялися випадки, коли глядачі відкрито протестували проти окремих сцен чи епізодів, вимагаючи змінити їх, і тоді поетові доводилося виступати і заспокоювати їх своїми поясненнями. Мабуть, він не дуже зважав на думку своїх колективних критиків, про що свідчать сказані ним одного разу слова: «Люди добрі, це ж *моя* справа вчити вас, а не ваша — мене».

Очевидно, постійна необ'єктивність глядачів, нерозуміння його творчих задумів врешті до краю втомили поета. Десь за два роки до смерті, поставивши свою останню в Афінах трагедію «Орест», Евріпід на запрошення македонського правителя Архелая переїхав до столиці Македонії Пелли, де його зустріли з великими почестями. Там уже перебувала низка визначних поетів — цар намагався зібрати до свого двору найвидатніших представників еллінської культури, таких як драматичний поет Агафон, композитор Тимофій, епічний поет Херіл та ін.

Там, у Пеллі, Евріпід скоро й закінчив свої дні. Афінянам про це з глибоким сумом сповістив Софокл під час змагань і заборонив акторам надівати традиційні вінки. Незабаром непостійні в своїх думках афінські громадяни змінили своє ставлення до Евріпіда й відрядили до Архелая делегацію з проханням повернути останки поета до Афін, але цар відмовив. З надзвичайною урочистістю Евріпіда поховали в Пеллі й довгі сторіччя його могила була місцем паломництва. А під Афінами на його честь побудували мавзолей, на якому викарбували слова: «Співцю Еллади вся Еллада спорудила цю гробницю. Прах його впокоївся на далеких берегах Македонії. Афіни, гордість Греції, були першим місцеперебуванням того, кого тепер усі прославляють і оплакують». В афінському театрі Діоніса поета вшанували поставленою на його честь скульптурою.

Світогляд. Оскільки біографічних даних про Евріпіда збереглося мало, його політично-релігійні переконання лише якоюсь мірою можна з'ясувати за тими творами, що дійшли до нас. Свій творчий шлях драматург розпочав у кінці 50-х років V ст. до н. е., тобто в умовах розквіту афінської демократії. Але основна його літературна діяльність припала вже на період кризи цієї демократії. Зростання класового антагонізму між масами безправних рабів і рабовласниками — з одного боку, в стані самих рабовласників між бідними й багатими громадянами — з іншого, послаблювало полісні зв'язки, розхитувало всю демократичну систему держави. Ознаки кризи стали очевидними в 40-х роках V ст. до н. е., але найяскравіше вона себе виявила в Пелопоннеській війні Афін зі Спартою (431—404 рр.), що закінчилася цілковитою поразкою Афінського поліса.

Поет ніколи не брав активної участі в громадсько-політичному житті рідного міста, ні з ким, крім близьких друзів, не спілкувався. Але він доводив, що найкраще служить своїй державі драматичними творами. Тонкий і проникливий спостерігач, Евріпід добре бачив і розумів ті процеси, що супроводжували болісний занепад демократії. А симптоми її невиліковної хвороби дедалі

більше давалися взнаки: зростали класові суперечності серед громадян поліса; з'явилося породжене торговельними відносинами лихварство, що потроху руйнувало дрібне ремесло; серед громадян посилювалося прагнення до нагромадження багатств в одних руках; зростала втома від постійної політичної боротьби, пасивність афінян у громадському житті поліса; молодь, зневірена в тепер уже зовсім не ідеальному бутті, намагалася знайти порятунок від політичних бур у заняттях філософією, зокрема софістикою, а також у сфері родинно-побутового життя.

Незважаючи на всі ці разючі зміни, Евріпід залишався палким прихильником демократичного устрою і патріотом. У часи Пелопоннеської війни, засуджуючи війни взагалі, щиро бажаючи афінським військам перемоги над спартанцями, він неодноразово підкреслював перевагу афінської демократії над монархічним ладом Спарти. Тому в багатьох його трагедіях відчуваються антиспартанські тенденції — його персонажі-спартанці незмінно наділялися негативними рисами (трагедії **«Орест»**, **«Андромаха»**, **«Гекуба»**).

Однозначну оцінку політичним поглядам Евріпіда взагалі дати навряд чи можливо, бо вони складні й до певної міри суперечливі. По-перше, протягом довгого життя поета вони не могли не зазнати змін, тим більше що жив він у період соціально-політичних зрушень у суспільстві. По-друге, його герої часто ставали речниками різних думок свого часу, але це не означало, що всі вони були думками самого автора. Проте, безперечно, Евріпід болісно переживав події, свідком яких був він сам, і дуже часто вкладав у досить великі промови своїх героїв власні роздуми.

У багатьох трагедіях Евріпід звеличує Афінську державу, зображуючи її представників найблагороднішими людьми. Не випадково в **«Медеї»** єдиний, хто простягає руку допомоги знедоленій героїні, — афінський цар Егей, який обіцяє їй притулок. А хор після цієї сцени співає похвальну пісню афінським справедливим громадянам:

Щасливе в віках Ерехтеєве плем'я,
Діти блаженних богів, що живить вас
Священна земля непочата розкішним
Плодом своїм — мудрістю славною,
й ви величаєтесь нею
У світлосяйнім промінні, де дев'ять
Муз Пієрід непорочних явила на світ
Гармонія золотокоса.

(Переклад Б. Тена. *824—831*)

Можливо, що Евріпід не підтримував політику вождя афінської демократії, радикала Клеона, який наполягав на продовженні війни, поет нібито навіть зазнав переслідувань з боку Клеона. В усякому разі Евріпід виступав проти крайніх форм демократії, захищаючи інтереси середніх верств населення. Він вважав, що людині слід дотримуватися в політиці поміркованості й розсудливості і вбачав ці якості у представників саме цього стану.

Вустами справедливого Тесея, афінського царя, поет висловив свою віру в можливості середнього класу:

...Не злидарі чи багачі,
Середній стан державу рятуватиме
І стверджений давно, і мудрий лад
Для громадян незмінно зберігає.

(Переклад Н. Пащенко. «**Благальниці**», *241—244*)

Патріотична тема звучить навіть у тих трагедіях Евріпіда, події яких відбуваються далеко від Афін (**«Фінікіянки»**, **«Троянки»**). Так, полонені троянські жінки мріють потрапити до благородних Афін і з жахом думають про перебування в Спарті:

Я носитиму воду — рабиня з рабинь,
О якби пощастило потрапить
У славетний, блаженний Тесеїв край!..
Тільки б вирів Еврота не бачить,
Де ненависна всім нам Єлена живе,
Де л неволі зустріти б мені довелось
Менелая, що Трою спустошив.

(Тут і далі переклад А. Содомори. «**Троянки**», *204—210*)

В інших трагедіях підкреслюється готовність Афінської держави завжди стати на захист справедливості (**«Гераклідн»**, **«Благальниці»**).

Вже згадувалося, що поет був послідовним противником війни, яку виправдовував лише в тому разі, коли доводилося захищати вітчизну. В усіх інших випадках війни починають безчесні вожді-політикани. Для народу війни стають найстрашнішим лихом, тому в багатьох трагедіях герої, засуджуючи їх, висловлюють глибоке співчуття людському горю, що обрушується на людей (наприклад, так робить хор жінок в **«Іфігенії в Тавриді»**). Поет уважає, що працьовитий землероб чи ремісник, який достойно живе чесною працею, становить надійну основу могутності держави. Мудрий і благородний, він завжди живе по правді, як-от фіктивний чоловік Електри. Для Ореста найціннішою його якістю є висока мораль:

Ось муж цей — невідомий між аргівцями,
Ні роду, ані слави — чоловік собі,
Та й годі, а яким він чесним виявивсь!
То чи не краще, замість мудрувань пустих,
На поведінку глянуть та на звичаї,
Аби про чесність, доброту висновувать?
Порядний — гарно й домом буде правити,
І містом...

(«Електра», *378—385*)

Розглядаючи злободенні соціальні проблеми, Евріпід торкається і проблеми рабства. Можливо, на нього вплинули гуманістичні ідеї Сократа. В дусі свого часу Евріпід мав сприймати рабовласницьке суспільство як цілком нормальне явище. Становище рабів в Афінах було значно легшим, ніж, скажімо, в Спарті чи пізніше в Римі. Але відомо, з яким презирством дивилися елліни на варварські народи, що переважно й давали маси рабів. Доля самого раба залежала від вдачі господаря, який міг жорстоко покарати його, завантажити непосильною працею, вморити голодом, вигнати з дому в разі захворювання чи старості. Раб розглядався як «розмовляюче знаряддя праці».

Евріпід бачив у рабах насамперед людей, нещасних людей, що потрапили в скруту. У його трагедіях раби — слуги, пастухи, годувальниці — наділені всіма позитивними якостями, мають жвавий і гострий розум, вони доброчесні, вірні своїм друзям і господарям. Вони часом навіть висловлюють думки, що скоріше личили б філософам. До речі, у комічних поетів, того ж Арістофана, раби мають прямо протилежні риси, вони брехливі, ненажерливі й підступні.

Поет уважав рабство несправедливістю. «Працею рабів живуть вільні», — проголошує він у фрагменті втраченої трагедії. Міфологічні сюжети давали йому багато прикладів нетривкості людської долі, що наводили поета на глибокі роздуми. Ще вчора вільна, оточена пошаною людина сьогодні раптом втрачала все. І, найголовніше, свободу. Драматичні долі Андромахи, Кассандри, Гекуби, Поліксени, Гіпсіпіли та інших відомих жінок, які стали рабинями, не могли не хвилювати уяву художника. Гірко скаржиться на свою долю старезна дружина царя Пріама Гекуба, на яку чекає безвідрадне майбутнє:

В Елладу, сива служка, попливу тепер...
Усе, що старшій жниці аж ніяк не йде,
На плечі мої звалять: чи замків дверних
Я пильнувати буду — мати Гектора,
Чи хліб пекти. Не в постіль, гідну владарки,
До сну лиш на долівку голу кластимусь.

А під боки зболілі підкладатиму
Старого лаття. Було щастя — сором жде.

(«Троянки», *498—505*)

Шляхетні герої Евріпіда ставляться до своїх рабів із співчуттям і добротою. Саме так поводить себе перед смертю Алкеста, прощаючись зі своїми рабами і простягаючи кожному свою правицю. Раб-вісник від Ореста розповідає Електрі про свою відданість її родині («Електра»). Евріпід неодноразово наголошує, що раб нічим не відрізняється від вільної людини, бо природа людей однакова («Іон», «Єлена»). Креуса зізнається, що до старого вірного раба вона ставиться як до батька («Іон»). Звертаючись до Агамемнона, раб наполягає, щоб той довірив йому свій смуток, бо він «слуга найвірніший», дістався царській дружині «в придане»:

Що з тобою? Скажи!..
Що гнітить, що тривожить, володарю?
Поділися зі мною! Людині близькій,
Що добра тобі зичить, звіришся ти.

(«Іфігенія в Авліді», *43—46*)

У тій же трагедії раб Агамемнона вважає свою вірність господареві найвищою доблестю, тому він з погордою відповідає Менелаю, який загрожує йому смертю: «Похвально вмерти за господаря».

Римський учений і архітектор I ст. до н. е. Вітрувій першим назвав Евріпіда «філософом на сцені». Заняття з філософом-матеріалістом Анаксагором, постійне спілкування зі своїм другом Сократом та іншими тогочасними мислителями викликали в Евріпіда зацікавлення психологічними й науковими проблемами. Виробилися в нього свої погляди й на богів. Для Есхіла світ богів був не менш реальний, аніж людське суспільство. Олімп у його очах мав ті самі функції, що й ареопаг, доля й Еринії відповідали страшній навколишній дійсності. У Софокла боги втратили свою конкретність і вже не втручалися в життя людей. А в Евріпіда вони взагалі позбавлені урочистості й ореолу святості, більше того, він піддає їх критиці й, де тільки можливо, намагається дискредитувати, показати їхню жорстокість і несправедливість. Мабуть, поет у душі з презирством ставився до офіційної релігії. Проте змушений був зважати на усталені традиції й закони, правила драматичних змагань, що вимагали шанобливого ставлення до богів.

Евріпід жив у період, коли почався неминучий процес зближення між поетами і філософами і розумовий розвиток став обо-

в'язковим завданням раціонального навчання. Вже недостатньо було цитувати чи декламувати уривки Гомерових творів, освічена людина мала логічно мислити й розмовляти на науково-філософські теми, розбиратися в різних галузях знань. Сам Евріпід дуже високо цінував науку, про що свідчить така його думка: «Блаженний той, хто пізнав науку, але не використовує її ні на шкоду своїм співгромадянам, ні на несправедливі справи, а споглядає невідбутній порядок безсмертної природи — як, де і звідки він виник. У таких людей ніколи не буває поганих помислів». І з сумом додає, що подібних людей сучасники часто не визнають, як це трапляється з героями його трагедій.

Евріпід був глибоким філософом. Від Сократа він сприйняв високу мораль, уміння логічно мислити, скептичне ставлення до застаріло-традиційних уявлень, прагнення пізнати людину з її моральними принципами. Продік дав йому можливість оволодіти таємницями риторики. Анаксагор прищепив уміння широко дивитися на навколишній світ, єретичне розуміння його причинності.

Евріпід уважав, що першопричиною всього сущого була грандіозна загальна маса, що поділилася на землю та ефір (небо), від яких з'явилися звірі, птахи, дерева, людський рід. Найчастіше поет згадує ефір, розглядаючи його як головну рушійну силу всього створеного й називаючи Зевсом. В одному з фрагментів трагедії Евріпіда невідомий герой стверджує: «Бачиш там зверху цей безмежний ефір, що тримає у своїх вологих обіймах землю? От і вважай його Зевсом, і визнавай його божеством». Отже, для Евріпіда цей бог — не Зевс-олімпієць, витвір народної релігії. Він — абстрактне поняття, загальний символ-закон, що керує світом. У «Жабах» Арістофан глузує з приводу якихось «особливих богів» Евріпіда:

Діоніс (до Евріпіда)

Готуйся й ти свій фіміам курить.

Евріпід

Гаразд!
Та буду іншим я богам молитися.

Діоніс

Нові є в тебе, іншої карбівки?

Евріпід

Так.

Діоніс

То йди ним особливим помолись богам.

Евріпід

Ефіре, хліб мій, важіль язика мого
І ніздрів нюх чутливий! Поможи мені...

(Переклад Б. Тена. *886—891*)

Безперечно, у своїх релігійних поглядах Евріпід набагато випереджав свій час. Його попередники сприймали гомерівські божества такими, якими їх зображували міфи. Але віра в них уже була підірвана, афінський ареопаг уже не переслідував так суворо, як раніше, критичних виступів проти них. Евріпід, заперечуючи конкретних богів, виступає як пантеїст. Він вірить у єдиного Бога, його всемогутність, справедливість, його турботу про людину. І тим гострішими були виступи поета проти олімпійців.

Дедалі зростаюча криза традиційної релігії, що підсилювалася процесом переоцінки цінностей, який відбувався в афінському суспільстві, дістала своє досить повне відображення у творах Евріпіда. Його герої починають піддавати сумнівам саме існування богів, один із них, Беллерофонт з однойменної трагедії, навіть проникає на небо, щоб на власні очі пересвідчитися, чи є вони насправді.

У всіх трагедіях Евріпіда боги наділені виключно негативними рисами та якостями. Мстивими, злими, несправедливими і жорстокими, підступними та навіть підлими постають Аполлон, Гера, Зевс, Афродіта та ін. Вони самі скоюють злочини, порушують моральні норми і ними ж самими встановлені правила. Щоб помститися за дрібну образу Іпполітові, Афродіта губить ні в чому не винну Федру і робить нещасним Тесея:

Тесея парость, Гіпполіт, побожного
Піттея вихованець, шонайгіршою
З богинь мене вважає, він цурається
Любові й чуть не хоче про одруження...

А що мене зневажив, те спокутує
Ще нині. Вже давно я все продумала —
Не доведеться довго клопотатися...

Загине й Федра славна: не настільки ж я
Її життя ціную, щоб одмовилась
Від наміру твердого — ворогів скарать,
Постоявши за себе, злегковажену.

(Тут і далі переклад А. Содомори. «Гіпполіт», *11—14, 21—23, 47—50*)

Власне, цей уривок не потребує ніяких пояснень, оскільки всі підступні задуми богиня цинічно й одверто висловлює у Пролозі. А після закінчення дії трагедії поет примушує глядачів замисли-

тись про причини страшної драми трьох прекрасних людей. Не випадково п'єса завершується короткою піснею хору про «цей жахливий удар», перед якою звучать обвинувальні слова нещасного Тесея: «Не раз, Кіпрідо, я згадаю злочин твій!» (*1453*).

У трагедії **«Геракл»** Амфітріон звинувачує Зевса в не меншій жорстокості — він не хоче захистити дітей і родину свого сина, яких збирається знищити вбивця Креонта — деспотичний Лік:

Даремно, Зевсе, був ти ложа спільником,
Дарма вважав я, що Геракл — це кров твоя:
Ти гіршим, ніж гадав я, другом виявивсь;
Хоч бог верховний — уступаєш смертному:
Дітей Геракла не лишив, не зрадив я.
А ти, у спальню крадькома проникнувши,
Втішавсь на ложі — на чужім — без дозволу,
А друзів рятувати — так нема тебе.
То що за бог ти? Кривдник чи невічливий?

(*338—346*)

Іфігенія, головна жриця Таврійського храму богині Артеміди, ніяк не може зрозуміти, чому всіх грецьких полонених слід приносити в жертву богині, яка, на її думку, не може вимагати таких кривавих дарунків. І заспокоює себе тим, що це, мабуть, примхи людей, які хочуть задобрити богиню.

Підступним і віроломним зобразив Евріпід Аполлона, який наказав Орестові вбити матір, а потім одвернувся од нього і не захищав від гніву Еринній (**«Орест»**). Таким він постає і в трагедії **«Іон»** — спокушає Креусу й залишається байдужим до долі їхнього сина. Коли Іон виростає і йому стає відомою ця історія, він замислюється над долею хлопчика (не знаючи, що це — він сам) і засуджує дії бога:

Я все ж не розумію Феба...
Узяв до шлюбу діву, щоб залишити...
А що ж дитя? Таємно кинути,
Нехай собі конає? Совість де?
Недобре це... Ти сильний — будь і чесний!
Бо хто з людей подібне зробить, то напевне
Його боги скарають...

(Переклад Н. Пащенко. *471—477*)

З не меншою гострогою Евріпід картає ворожбитів і провісників, уважаючи, що вони, проголошуючи волю богів, лише обдурюють людей. Якщо свого часу навіть Гомер ставився досить скептично до віщувань, то в середині V ст. до н.е. ця недовіра значно зросла.

Зрозуміло, що обминути це питання Евріпід не міг. Тому ряд його героїв висловлюють досить негативні думки про віщунів та їхнє ремесло. Зовсім ще юний Ахілл розвінчує спроможність знаменитого Калханта пророкувати майбутнє і взагалі ставиться до нього недовірливо:

Калхант же невеселий вжинок матиме
З свого пророцтва. Що таке віщун однак? —
Багато він говорить, мало — вгадує,
І все йому, бач, можна, все прощається.

(Тут і далі переклад А. Содомори. «**Іфігенія в Авліді**», *948—951*)

Орест («**Електра**») упевнений, що Аполлон виконає пророцтво свого оракула, але недовірливо ставиться до людських віщувань. Подібних прикладів багато.

Мабуть, Евріпіда не можна назвати атеїстом. Так, він заперечує народні вірування, але як філософ приходить до інших релігійних уявлень, що вкладає в уста своїх героїв. Незвичайна молитва Гекуби в «**Троянках**» дивує навіть Менелая, бо звучить як філософський роздум:

О ти, хто держиш землю й маєш трон на ній,
Незрозумілий Зевсе, хто б ти там не був —
Природи необхідність, а чи ум людський —
Тебе шаную: хоч твій шлях — невидимий,
Ти справедливо правиш смертних долею.

(*887—891*)

Евріпід часом висловлює неясні мрії про справедливе майбутнє, у якому не буде неправди, бажання втекти від далеко не ідеальної дійсності в якісь кращі куточки Еллади. Роздуми про життя і смерть приводять поета до висновку, що людині взагалі краще не народжуватися. І все ж подібних песимістичних думок порівняно небагато. Перемагає незламна віра у вільну людську особистість та її можливості.

❁ ❁ ❁

Евріпідом було написано понад 90 драматичних творів, з них до нас дійшли 18 трагедій і одна сатирівська драма «**Кіклоп**». Можна лише приблизно визначити дати постановки в театрі найголовніших із них: «**Алкеста**» (438 р. до н. е.), «**Медея**» (431 р.),

«Іпполіт» (428), **«Геракл»**, **«Гекуба»**, **«Андромаха»** (бл. 421 р.), **«Благальниці»** (416 р.), **«Іон»**, **«Троянки»** (415 р.), **«Єлена»**, **«Іфігенія в Тавриді»** (413 р.), **«Орест»** (408 р.), **«Іфігенія в Авліді»**, **«Вакханки»** (поставлені після смерті поета в кінці століття). Крім того, збереглася велика кількість фрагментів інших трагедій, частина назв яких залишилася невідомою.

«Алкеста». Цю п'єсу важко назвати трагедією, бо вона далеко відійшла від установлених канонів цього жанру. Трагедія закінчувалася не традиційними нещастями, а цілком благополучно, містила комічні елементи. Власне, Евріпід винайшов новий жанр драматичного мистецтва, тільки тоді він ніякої назви не дістав. Нині «Алкесту» назвали б *соціально-побутовою драмою*, або *«сльозливою» драмою*. У тетралогії вона була поставлена четвертою, тобто замінила драму сатирів.

Основою трагедії послужила маловідома північногрецька легенда про долю фессалійського царя Адмета, а також міф про покарання Зевсом Аполлона: Феб, розсерджений на батька за смерть свого сина Асклепія, знищує його кіклопів, що робили Олімпійцю блискавки. А Зевс за це віддає на певний час Аполлона для послуг людям, і той потрапляє до Адмета, який гуманно й шанобливо ставиться до нового слуги, не знаючи, що це бог.

Дія відбувається в місті Фери у Фессалії. Трагедія починається з діалогу між Аполлоном і богом смерті Танатосом. Феб розповідає, що Мойри визначили ранню смерть Алметові, але йому пощастило їх обдурити й випросити життя ціною життя когось з родини. Проте навіть батько Ферет не погоджується помирати добровільно. І лише молода дружина Адмета Алкеста пропонує йому своє життя. З драматичною простотою розповідає Служниця про прощання Алкести з сонцем, жертовниками, ліжком, дітьми й слугами:

Тим часом дітки, за поліл хапаючись,
Ридають. Їх по черзі до грудей вона,
Готова вмерти, горне, приголублює.
Ридала й вся прислуга, співчуваючи
Своїй владарці. А вона до кожного
Правицю простягає. З найубогішим
Прощається й сердечний чує відгомін.

(190–196)

З'являються Адмет і Алкеста з дітьми. В останньому монолозі Алметова дружина вмотивовує причини свого трагічного рішення:

Тебе люблю й шаную — і життя своє
Кладу, щоб ти міг світло денне бачити,
Хоч я вмирать за тебе і не мусила —
Могла ж я, з фессалійців мужа вибравши,
Володаркою в домі жить розкішному,
Та не схотіла: не було б тебе тоді,
Осиротіли б діти... Тож відмовилась
Од молодості — дару неповторного.

(293—300)

Помираючи, Алкеста в маренні вже бачить Аїд. Цей стан героїні Евріпід майстерно передає короткими уривчастими фразами:

Залиште мене, залиште! ...
Ноги слабнуть... Покладіть...
Близько Аїд жахний — темної ночі мла
Вповзає в вічі...
Вже повік, дітки мої,
Матері вже повік
Не бачить вам... Світло дня
Милим для вас хай буде! ...

(275—282)

Алкеста звертається до чоловіка з єдиним проханням — не одружуватися вдруге і «не приводити їм мачуху». Воно викликане не ревнощами до майбутньої можливої дружини Адмета, а турботою про дітей:

Ворожа дітям, що од шлюбу першого,
Не м'якша від змії буває мачуха.

(320—321)

Адмет у відчаї обіцяє дружині зести самотній спосіб життя, вічно її пам'ятати, виконати всі прохання. Останні слова Алкести звернуті до дітей, з якими вона зворушливо прощається.

Під час цих подій до палацу Адмета прибуває його друг Геракл, який прямує до Фракії, щоб оволодіти четвернею диких коней-людовбивців царя Діомеда. Адмет, свято дотримуючи закон гостинності, пропонує гостю відпочинок у палаці і наказує слугам добре його нагодувати. Щоб не засмучувати гостя своїм горем, цар нічого не говорить йому про смерть дружини, а жалобу в будинку пояснює смертю чужої жінки.

Під час поховання між Адметом і його батьком Феретом відбувається гострий діалог: вони обвинувачують один одного у за-

гибелі жінки. Адмет навіть забороняє батькові бути на похоронах і виганяє його. У цей час сп'янілий Геракл починає горлати веселих пісень, що обурюють Слугу, приставленого до героя, і він починає його лаяти. Геракл довго не може зрозуміти, в чому справа, поки Слуга не розповідає про все:

А господиня — відійшла вже, я ж услід
Не йшов за нею, рук їй не простягував,
Не плакав, хоч мені й усім рабам вона —
Як мати: не один раз рятувала нас,
Власкавлюючи мужа. Хто б то зла не мав
На гостя, що засів тут при біді такій?

(784—789)

Щоб віддячити Адметові за його гостинність, Геракл відправляється на могилу Алкести, чекає появи демона смерті і, коли той прилітає, хапає його і душить до тих пір, поки Танатос не дає присягу повернути Алкесту. Геракл накриває її довгим покривалом, приводить до Адмета й умовляє того прийняти його дарунок — нову жінку. Адмет довго не погоджується, але врешті наказує слугам одвести її до покоїв і піклуватися про неї. Тоді Геракл знімає покривало і Адмет переконується в тому, що Алкеста повернулася до нього.

Образ цієї героїні вражає глибиною почуттів і шляхетністю. Сила кохання до Адмета в ній така, що перемагає страх перед Аїдом і навіть материнське почуття. Автор ставиться до своєї героїні з надзвичайною ніжністю, розкриваючи велич її самопожертви заради коханої людини. Нічого подібного грецький театр ще не бачив. Евріпід створив зовсім новий, чистий і прекрасний образ героїні, вірної й свідомої подруги чоловіка, що поділяє з ним і щастя, і горе. Подвиг Алкести тим величніший, що вона сама палко любить життя з усіма його радощами. Розповідь Служниці про прощання Алкести сповнена глибоким драматизмом. Безсумнівно, доля героїні вражала глядачів, вони проникалися глибоким співчуттям і жалем до цієї нещасної й водночас величної жінки.

Зовсім інакше зображений образ Адмета. Евріпід не приховує його численних позитивних якостей. Він справедливий, чесний і відданий народові, піклується про нього — і той відповідає йому пошаною. Вірний чоловік, який дуже кохає дружину і дітей, гостинний хазяїн, який не хоче своїм горем засмутити гостя. І все ж у ньому всі ці прекрасні почуття переважає крайній егоїзм, що штовхає на прийняття жертви від Алкести. Рицарське почуття в Адмета явно відсутнє! У цьому йому не поступається і батько Фе-

20 — 1-2431

рет, який навіть для рідного сина пожалкував свого життя. Глядачі ставали свідками часом комічної земної сварки двох егоїстів, яким незрозумілі почуття справжньої любові і прагнення піти на самопожертву. Старий Ферет обвинувачує сина в егоїзмі й благословляє Алкесту, яка залишила йому спадкоємця:

Вона ж бо замість тебе із життя пішла,
Й мені добро зробила: не бездітний я,
Й не буду сина, немічний, оплакувать.

(638—640)

Він обурюється обвинувальними словами сина, вважаючи, що свій обов'язок виконав — виростив і виховав Адмета, дав йому спадщину, а жертвувати життям уже не зобов'язаний:

Тебе зростив я, щоб ти правив домом цим,
Але за тебе, вибач, не вмиратиму:
Бо жоден припис, жоден звичай еллінський
Замість дітей вмирати не велить батькам.

(699—702)

Старий із злістю дорікає Адметові, що той від смерті «відкупляється жонами» і живе за їхній рахунок.

Адмет не залишається в боргу і навіть відмовляється від батьківства Ферета:

В біді лиш явним стало, хто насправді ти, —
Й не вірю, щоб твоїм я рідним сином був.
Усіх на світі перейшов ти нищістю,
Адже в такому віці, на межі самій,
Ти не схотів, не зваживсь рештки днів своїх
Оддать за сина. На чужу, на жінку цю
Ви жертву переклали...

(658—664)

Він навіть загрожує Феретові, що не братиме участі в його похороні. Подальший діалог перетворюється на звичайну земну сварку, в якій вражає впевненість цих персонажів у праві жити за рахунок життя навіть близьких людей. Обвинувальні монологи Адмета й Ферета змінюються жвавим діалогом, у якому вони намагаються якнайдошкульніше образити один одного. Життєвість їхньої сварки підкреслюється відсутністю всяких поетичних прикрас, буденністю звичайної розмовної мови та навіть лайкою:

Ферет

Одружуйсь часто, щоб було вмирать кому.

Адмет

Тобі не сором: ти ж за мене вмерти мав.

Ферет

Люблю ж, однак, люблю це сяйво Фебове!

Адмет

Хіба це голос мужа?.. Гидко слухати!..

(738—741)

Перед глядачами виступають уже не герої класичної трагедії, а просто люди, які в запалі сварки доходять до лайки і ледве не б'ються. Позбавлений героїчного ореолу і герой з героїв Геракл, зображений просто доброю людиною, яка вміє насолоджуватися радощами життя і має свою нескладну житейську філософію: життя коротке, його слід використовувати для розваг, вина й жінок. Він радить рабові:

... Веселим будь, вино пий і своїм вважай
Прожитий день. Всім іншим — доля відає.
Шануй Кіпріду — для людей солодшої
Нема богині, бо така вже лагідна!..
Про інше і не думай. Вір моїм словам.

(805—809)

Син Зевса, Геракл відносить себе до людей і пропонує співбесіднику позбуватися туги, смутку, «журби хмурної», використовуючи для цього «передзвін келихів», і взагалі — «по-людському думати». Геракл тут скоріше нагадує персонажа комедії, аніж міфологічного героя.

«Іон». Близькою до «Алкести» за своїм жанром родинно-побутової драми є і п'єса Евріпіда «Іон», у якій порівняно мало елементів класичної трагедії. З усіх п'єс драматурга, що дійшли до нас, вона найскладніша за своєю зав'язкою і розв'язкою. Між головними героями відбувається багато непорозумінь, у ній складна інтрига, багато перипетій.

В основу драми покладено легенду про родоначальника іонійського племені Іона. Коли Афіни посідали ще другорядне місце серед інших міст Греції, евбеєць Ксуф, що прислужився Афінам, одружився з афінською царівною Креусою і став афінським царем. Від цього шлюбу народився Іон. Проте коли згодом Афіни після занепаду Аргосу вийшли на рівень Спарти та Коринфа,

афіняни почали претендувати на божественне походження міста. Син Креуси вже не міг уважатися народженим від простого воїна Ксуфа, легенду змінили і його батьківство приписали Аполлонові — адже в Афінах активно розвивалися поезія, музика, медицина тощо. Можливо, щоб нагадати афінянам та іноземцям родовід іонійців, Евріпід і написав свою драму «Іон».

У Пролозі Гермес розповідає історію народження Іона. Креуса, дочка легендарного афінського царя Ерехтея, спокушена Аполлоном, народила хлопчика. Щоб уникнути ганьби, вона поклала немовля в кошик зі своїми мітками й однесла до печери, де його народила. Аполлон попросив Гермеса перенести хлопчика до Дельфійського храму, де жерці виховали його, і він став прислужником храму. За цей час евбеєць Ксуф одружився з Креусою, але вони лишалися бездітними. Ксуф поїхав за роз'ясненнями до дельфійського оракула, відповідь була такою: «Перший зустрічний буде твоїм сином». Ним виявився Іон. Ксуф подумав, що хлопець був одним з гріхів його молодості й радісно прийняв його. Здивований Іон після довгих вагань також визнав його батьківство. І обидва не знали, що їхня зустріч — справа рук Аполлона, який вирішив дати Іонові «офіційного» батька, щоб «Фебів шлюб залишився в тіні».

У цей час у Дельфи приїздить і Креуса, щоб дізнатися про долю свого сина, і зустрічає служника храму Іона, якому розповідає свою історію і обвинувачує Аполлона в недостойній поведінці. До Креуси приходить її старий вихователь-раб, хор повідомляє їм, що Ксуф знайшов сина, якого, мабуть, колись прижив від якоїсь рабині. Креуса обурена і вирішує вбити Іона, бо не хоче, щоб афінським престолом заволодів син безвісної рабині. Вона доручає старому отруїти його. Але Аполлон був насторожі. Замах не вдався. Креусу засуджено до смерті, її мають скинути зі скелі в безодню. Вона врятовується на Фебовому олтарі. Після гострого діалогу між Креусою та Іоном приходить дельфійська Піфія з кошиком, де колись лежав маленький Іон. Креуса називає речі в ній, і мати з сином пізнають один одного. Іон, здивований усім, що трапилося, звеличує Випадок:

Ти, бог-Випадок, міріади тут нас
І кожного і в кожну мить ти можеш
І в муку кинути, і за минуле
Нагородити. Лиш подумать, смерть
Загрозою від матері була мені,
А я міг стати її вбивцею...

(Переклад Н. Пащенко. *1633—1635*)

Щоб розвіяти остаточно сумнів Іона щодо причетності Феба до його народження, з'являється Афіна Паллада («бог з машини»), яка розповідає все про минулі події і запрошує Креусу повернутися з Іоном до Афін. Вона пророкує, що від нього підуть іонійські племена, а від народжених у майбутньому від Креуси і Ксуфа синів Дора і Ахея — дорійські й ахейські племена.

Як і «Алкесту», п'єсу «Іон» можна назвати мелодрамою, твором нового жанру. Сюжетна складність, швидкий розвиток дії, надзвичайно життєві побутові сцени, глибокий гуманізм автора забезпечили драмі значний успіх, особливо в пізніші часи. Сюжет про підкинуту, а потім знайдену дитину стає особливо популярним в епоху еллінізму.

Актуальність п'єси виявилася в загальному антидельфійському настрої, пов'язаному з ім'ям Аполлона. Дельфи під час Пелопоннеської війни займали в основному проспартанські позиції, і Евріпід, як патріот свого міста, показав Феба в досить невигідному світлі. Спочатку він постає як гвалтівник, потім — як боягуз, який брехливо оголошує Ксуфа батьком Іона. А коли Іон вирішує звернутися до оракула з запитом про батька (а це загрожує Аполлону викриттям), то бог вдається по допомогу до Афіни.

«Медея». Зразком класичної трагедії у творчості Евріпіда безперечно стала найвідоміша з його п'єс «Медея». Її сюжетом послужив один з останніх епізодів міфу про аргонавтів. За наказом свого дядька Пелія, який відібрав трон у його батька Есона в Іолку, Ясон із групою друзів поплив на кораблі «Арго» до Колхіди, щоб здобути золоте руно. Це була умова для повернення влади Пелієм. З допомогою дочки колхідського царя Медеї, яка закохалася в Ясона, він виконав усі попередні вимоги царя Еета. Медея ж приспала дракона, що стеріг руно, Ясон одніс його на корабель і разом із Медеєю й товаришами відплив додому. Щоб припинити переслідування Еета, Медея вбила свого молодшого брата, розрубала на частини та кинула в море. Переслідувачі змушені були зупинитися, щоб зібрати останки юнака й поховати, і припинили погоню. В Іолку Пелій відмовився віддати владу, і Медея за це помстилася йому. Ясону довелося з нею втекти від гніву іолкських громадян, і він знайшов притулок у Коринфі.

Трагедія відкривається Прологом, у якому Няня двох маленьких дітей Медеї розповідає про нові події в домі Ясона. Він вирішив залишити Медею й одружитися з дочкою коринфського царя Креонта (не слід плутати з фіванським царем Креонтом). Про це Няня розповідає старому Вихователю; виходить і розлючена Медея, проклинаючи підступного чоловіка. Свої страждання Медея повіряє хору коринфських жінок, що співчуває їй. Ме-

дея скаржиться на підневільне становище жінки в родині й суспільстві. Мабуть, у цей час у театрі не було жодної афінянки, яка б не поділяла думок Медеї, бо саме в цьому місті жінки були позбавлені всяких прав:

З усіх істот, хто розум має й дихає,
Лиш ми, жінки, на світі найнещасніші!
По-перше, мужа ми собі купуємо
За добрі гроші, і до зла ще гірше зло —
Над тілом власним маємо господаря.
Найголовніше ж, чи лихий, не знаємо,
Чи добрий. А тоді вже — чи розлуку взять,
Чи так втекти — все сором незбиякий.
В нові ж закони увійшовши й звичаї,
Одно лиш ворожити нам доводиться, —
Як крайнє догодити чоловікові.

(Тут і далі переклад Б. Тена, *230—240*)

Почувши скарги й загрози Медеї і боячись її помсти, цар Креонт наказує їй негайно залишити місто. Після довгих її молінь він дозволяє Медеї лише «днину тут зостатися», щоб вона могла обрати місце свого дальшого перебування. Медея задоволена — одного дня для здійснення помсти їй вистачить. У діалозі з Ясоном вона висловлює всю свою скорботу, озлоблення й гнів за завдану образу. Вона все віддала за кохання — батьківщину, сім'ю, вбила брата для врятування Ясона. А замість щирого почуття — підла зрада. Біль Медеї посилюється ще з двох причин. Вона відчуває себе чужинкою серед еллінів, у неї немає жодної подруги. Медея чудово розуміє, що виправдання Ясона тим, що він піклується про майбутнє дітей, брехливі й не варті довіри. Бо справжня причина його нового шлюбу — мрія посісти коринфський трон, захопити багатства. Виправдовуючися, він навіть стверджує, що Медея «одержала більш, ніж сама дала», бо, варварка, вона живе серед культурних еллінів, захищена їхніми законами, а «не силі підкоряється», і взагалі, в усьому, що трапилося, винна вона сама. Вміло використовуючи прийоми риторики, Ясон виявляє себе як справжній демагог:

А що кориш ти шлюбом з владарівною,
Скажу, по-перше, учинив розумно я
Й розсудливо, до того ж на користь тобі
І дітям нашим...

Чи міг би я, вигнанець, ждати кращого,
Ніж взяти шлюб з дочкою владаревою? ...

А головне, щоб краще обладнатися
Й не бідувати, — знаю-бо, що вбогого
Всі, навіть друзі, обминають здалеку...

(547—550, 553—554, 559—561)

Медея постає надзвичайно сильною натурою. Хоч які б пристрасті в ній вирували, вона не втрачає розуму і думає про майбутнє. Тому коли з'являється афінський цар Егей, вона, розповівши про свої нещастя, кидається йому в ноги і просить допомогти здобути притулок в Афінах. А, вирвавши в нього присягу, спокійно починає готувати план помсти. Медея посилає за Ясоном і робить вигляд, що погоджується з його одруженням заради дітей. А для повного примирення просить дозволити їм однести нареченій шлюбний подарунок — розкішний пеплос і золотий вінець. Але смерті нареченої їй мало, адже Ясон не кохає Главку. А Медеї потрібно помститися йому так, щоб назавжди зламати, щоб він ніколи не зміг бути щасливим. І тоді їй спадає на думку найжахливіше — вбити дітей, адже Ясон їх любить. Але ж вона мати... В її душі починається нестерпна, болісна боротьба. Боротьба між двома протилежними почуттями — ненавистю до зрадливого чоловіка і материнською любов'ю. Для матері невиносна сама думка про насильство над дітьми, тому нещасна Медея вже схиляється до рішення піти з ними у вигнання. Але вагання тривають, знов і знов повертається вона до страшного задуму:

Ах, що робити! Як в ці очі ясні
Я, сестри, гляну — серце розривається.
Ні, я не зможу! Хай всі гинуть задуми, —
Я заберу з собою діточок своїх!
Невже, щоб горем засмутити батька їх,
Самій собі я вдвоє більших мук завдам?
Нізащо! Хай же всі загинуть задуми!

(1042—1048)

Цей монолог, один із найтрагічніших у світовій літературі, свідчив про люту боротьбу пристрастей у душі Медеї. Вона не закінчується й тоді, коли жінка врешті ніби приймає остаточне рішення:

Та що це я? Стать людям посміховищем,
Своїх лишивши ворогів безкарними?
Ні, зважуся. Яка ж я боягузлива,
Що полохливим піддаюсь думкам оцим!

(1049—1052)

Вагання та сумніви героїні тривають до прибуття Вісника, який сповіщає про жахливу смерть Главки і Креонта. Медея твердо впевнена у своєму виборі, вона закріплює його присягою:

Ні, ні, — в ім'я всіх месників Аїдових!
Того повік не буде, щоб дітей своїх
Злим ворогам на поглум я покинула.
Вони повинні вмерти — мусить бути так,
І я, що їх родила, їх сама уб'ю.
Це — неминуче, й вороття немає тут.

(1059—1064)

З палацу долинають крики дітей. Хор з жахом слухає їх і згадує іншу матір, переслідувану ревнощами Гери, бездольну Іно, яка з дітьми кинулася в морську безодню. Сумний свій заспів він закінчує роздумом про ті муки, що їх несе «журбою сповнене ложе кохання» *(1292)*.

У цій глибоко драматичній сцені Евріпід виявив себе майстром розкриття найпотаємніших струн людської душі: напружений конфлікт двох почуттів закінчується для Медеї перемогою пристрасті. І коли прибігає стурбований долею дітей Ясон, хор уже нічим не може його втішити. З палацу виїздить на колісниці, запряженій крилатими зміями, Медея з двома мертвими дітьми. Найстрашніше для неї залишилося позаду, вона здійснила помсту і тепер, спостерігаючи страждання Ясона, сповнена тріумфу. Вона відмовляє йому в можливості поховати синів і навіть попрощатися з ними.

Фінал трагедії дещо несподіваний. Якщо в ній до цього часу діяли виключно земні герої зі своїми земними пристрастями, то в кінці знову з'являється «бог з машини» у вигляді колісниці, посланої на прохання Медеї її дідом Геліосом — інакше вона б врятуватися з Коринфа не змогла б.

Евріпід уславився своїми жіночими образами й особливо зображенням психології жінок. Медеї серед них належить окреме місце, вона «злочинна» варварка, хоч це й не заважає їй протестувати проти соціально нерівного й приниженого становища жінки взагалі. З міфу відомо, що Медея — колхідська чаклунка, але в трагедії вона постає звичайною скривдженою жінкою. Це напрочуд пілісна натура, що сповна віддається своїм пристрастям. Нестямне кохання до Ясона, що не вщухає понад десять років і заради якого вона йде на злочин, змінюється не менш бурхливою ненавистю, що також штовхає героїню на злочин. Для неї образа в коханні є проявом найганебнішої зневаги, а Медея дуже горда жінка, цього вона не прощає:

Медея. Фреска з картини Тімомаха. IV ст. до н. е.

А як подружнє ложе їй зневажено —
Жорстокішого серця ви не знайдете.

(*265—266*)

Гнів перетворює Медею на справді демонічну натуру. Вона йде до кінця, хоч її шлях до помсти й супроводжується болісними ваганнями. Це дає можливість авторові показати ту жорстоку внутрішню боротьбу, що відбувається в душі героїні, зробити її образ і глибшим, і трагічнішим. Разом з тим вона ніколи не втрачає розсудливості і, коли потрібно, стримує себе, діє хитро й помірковано. Саме завдяки її підступності у сцені замирення з Ясоном він по-справжньому починає їй вірити.

Евріпід, який загалом досить вільно ставиться до міфів, у цій трагедії обирає найдраматичніший варіант або, можливо, навіть і вигадує, коли робить Медею дітовбивцею. Зрозуміло, що це йому було потрібно і для драматизації її образу, і для загострення внутрішнього конфлікту. Поширену версію міфу поет відкидає. А за нею Медея нібито відвела дітей до храму Гери і залишила коло олтаря богині, але обурені коринфяни все ж увірвалися в храм і пошматували їх. Не випадково аж до римської епохи в Коринфі зберігалися традиційні жертвоприношення й обряди, якими населення спокутувало злочин своїх предків.

Духовний конфлікт героїні Евріпід розкриває і схвильованим монологом, у якому Медея розповідає про свої думки, минулі події, особисті наміри. Монолог зривається на короткі уривчасті речення, вигуки відчаю, коли героїня дивиться на дітей, уже при-

Сцена з «Медеї». III ст. до н. е.

речених нею на смерть. Композиція трагедії складена так, що вже з самого початку глядачі вводяться в центр подій, напруження безперервно наростає, досягаючи кульмінації в прощальному монолозі героїні.

Зовсім інакше зображений Ясон. Крайній егоїст і прагматик, він уособив найгірші риси людини Евріпідової доби. Жадібність, честолюбність, брехливість, лицемірство характеризують Ясона як героя негативного. Бажання влади, прагнення будь-що збагатитися штовхають його на аморальні вчинки, що їх він виправдовує фальшиво-лицемірними словами. Він неодноразово запевняє Медею у своїй любові до дітей. Але й до них його ставлення суто егоїстичне. Вони цікавлять Ясона як продовжувачі його роду, не більше, і самі по собі йому байдужі. Коли Креонт виганяє Медею з дітьми за межі Коринфа, Ясона не цікавить дальша їхня доля — куди вони підуть, що з ними буде. Не раз рятований Медеєю, яка йому допомогла здійснити всі подвиги і здобути руно, Ясон виявляє щодо неї крайню невдячність. Подібно до вульгарного софіс-

та, він використовує риторику для перекручення фактів. Але, недалекий і обмежений, він не може змагатися з Медеєю в хитрощах. А вона, знаючи його дошкульне місце, завдає свого удару. У фіналі Ясон залишається самотнім, нікому не потрібним, позбавленим майбутнього.

«Іпполіт». Перший варіант цієї трагедії викликав обурення афінських громадян, які оцінили його як аморальний, оскільки героїня сама освідчувалася у коханні своєму пасербу. Евріпід переробив трагедію і поставив її під назвою «Іпполіт увінчаний» (або «Іпполіт»). Цього разу вона мала величезний успіх і заслужила перше місце. Сюжетом «Іпполіта» став епізод місцевої легенди, що оповідала про життя афінського царя Тесея. Дія відбувається перед його палацом.

У Пролозі з монологом виступає богиня кохання Афродіта, яка вихваляється своєю владою над усіма людьми, чоловіками й жінками, що схиляються перед її могутніми чарами і приносять на її олтар свої дари. Але богиня вважає себе глибоко ображеною сином Тесея Іпполітом, бо він ще жодного разу не покохав жінку чи дівчину і не приніс Афроліті жертву. Богиня обіцяє йому за це жорстоко помститися:

Юнак, що нам ворожий, стане жертвою
Прокльонів батька...

(Тут і далі переклад А. Соломори. *43—44*)

Отже, і тут, як у багатьох трагедіях Евріпіда, у Пролозі коротко викладено зміст усієї п'єси. Далі Афродіта розповідає, що своє дозвілля Іпполіт проводить із богинею Артемідою на полюванні, а на жінок не звертає уваги. У першій пісні хор співає про пригнічений настрій Федри, яка «загадковій недузі вся віддалась» (*137*). У розмові Федри, молодої дружини Тесея, та її старої Годувальниці з'ясовується, що Федра раптом закохалася в сина Тесея від першого шлюбу з амазонкою, але сама соромиться цієї пристрасті й гостро засуджує себе за неї:

Тому-то смерті прагну, любі подруги
Щоб мужа свого, врешті, не збезчестити
Й синів, що їх зродила...

(*420—422*)

Злочинне кохання Федри — це лише початок помсти Афродіти, бо саме вона вдихнула цю пристрасть у серце доброчесної жінки. Спостерігаючи невимовні страждання своєї господині, Годувальниця вирішує полегшити її муки і розповідає про не-

стерпну пристрасть Федри Іпполітові, чим викликає його обурення і гнів. Іпполіт відкидає ганебну пропозицію Годувальниці і присягається, що ніколи не збезчестить себе зв'язком із дружиною свого батька, не зрадить його. У бесіді з Федрою він кидає їй в обличчя слова ненависті:

А втім, чого ти варта, знаю нині вже.
Та пропадіть ви! Всіх жінок ненавиджу!

(657—658)

Федра вважає себе збезчещеною, адже про її таємну пристрасть дізнався Іпполіт. Внутрішня боротьба почуттів у ній посилюється та ускладнюється, призводячи до конфлікту, що шматує її серце. Нерозділена пристрасть, гостре почуття подружнього обов'язку, сором за розголошення її таємниці, жіноча образа за відкинуте кохання — всі ці до краю загострені емоції сплітаються у такий суперечливий клубок, що героїня бачить вихід лише в смерті. Але вирішує покарати й винуватця цієї смерті. В листі Тесею вона зводить наклеп на Іпполіта, буцімто він переслідував її своїм злочинним коханням і, рятуючи свою честь, вона змушена була вдатися до самогубства. Тесей, який повернувся додому, вражений горем. Лист Федри робить його біль ще нестерпнішим, і він проклинає сина:

Торкнутись мого ложа Гіпполіт посмів,
Зневаживши Кроніда всевидющого!
О батьку Посейдоне, що сповнить мені
Дав згоду три бажання! Ось одне із них:
Убий ти мого сина. Не додай йому
Ні дня, якщо правдиву обіцянку дав!

(883—888)

Приходить Іпполіт, його також вражає звістка про смерть мачухи. Але довести батькові свою невинність він не може, бо, як говорить Тесей,

Хоч як тут присягайся, голос мертвої —
Найкращий, неспростовний довід злочину.

(958—959)

Вірний присязі, даній рабині, Іпполіт нічого не говорить про кохання Федри. Проклятий батьком, він із сльозами залишає палац і йде у вигнання. Проте бажання Тесея Посейдон виконує дуже швидко. Приходить Вісник і сповіщає, що Іпполіт помирає.

Коли він їхав узбережжям моря, раптом здійнялася величезна хвиля, з якої з'явився потворний Посейдонів бик. Налякані коні понесли колісницю на скелі — й вона розбилася, а з нею й Іпполіт, який заплутався у віжках. Вісник закінчує розповідь патетичними словами на захист юнака:

> В твоєму домі я лиш раб, володарю,
> Але ніколи в світі не повірю в те,
> Що син твій — непорядний. Хай би всі жінки,
> Які лиш є на світі, перевішались,
> Листами ж хай би Іду завалили всю, —
> В його чесноті все ж не сумніватимусь!

(*1238—1243*)

Тесей наказує принести Іпполіта — «нехай тепер провину заперечує». Ніхто не може довести невинність Іпполіта. Єдина Годувальниця знає правду, але слово раба не мало ніякої ціни. І тут Евріпід знову вдається до прийому «бог з машини». З'являється Артеміда, яка розповідає страшну для Тесея правду. Вона обвинувачує царя в бездумному вбивстві свого сина, який «присяги, святобливий, не зламав-таки» (*1299*). Друзі приводять закривавленого напівмертвого Іпполіта. Артеміда обіцяє йому помститися Кіпріді й вбити, своєю чергою, її улюбленця, потім прощається з ним:

> Прощай! На мертвих ми, боги, не дивимось:
> Останній подих осквернив би вічі нам,
> Тобі ж не довго, бачу, цього лиха ждать.

(*1429—1431*)

Тесей просить прощення у сина, який і знімає з нього «вагу страшну».

Як і в попередній трагедії, головну свою увагу поет концентрує на розкритті внутрішнього конфлікту Федри й показує гостру боротьбу в ній двох почуттів — пристрасті й подружнього обов'язку. У цій сумній історії Евріпід вустами героїв прямо обвинувачує богиню в жорстокому злочині. Про це говорять і Артеміда, і Іпполіт:

> *Артеміда*
>
> А все це — Афродіти підлі хитрощі.
>
> *Іпполіт*
>
> О горе! Вже я знаю, хто згубив мене!

Артеміда

Хотіла шани; цнота їй ненависна.

Гіпполіт

Одна лиш — трьох із світу заразом звела.

Артеміда

Тебе, і твого батька, і жону його.

(*1392—1396*)

Проте в ході розвитку самої дії глядачі забувають про помсту Афродіти, перед ними розгортається цілком *земна*, *звичайна* історія людських пристрастей, людських взаємин. У всіх сценах, де з'являється Федра, відчувається, що вона надзвичайно самітна, в неї немає близьких подруг, їй нема з ким поговорити, розважити душу, бо, крім своєї няньки, вона нікого не бачить. Її чоловік завжди заклопотаний своїми державними справами. А поруч щодня молода жінка бачить вродливого юнака... Отже, ця житейська історія може легко виникнути і без втручання богині, потрібні лише певні умови. Подібну історію пізніше розповість Данте (оповідь про кохання Франчески да Ріміні в «Пеклі»).

Евріпід малює Федру далеко не легковажною натурою. Вона засуджує подружні зради, хтивих перелюбниць із багатих родин:

... Не з низів те зло пішло:
З домів високих — на жіночий рід увесь.
Бо вже як благородним до смаку гидке —
То й підлий найменує блуд — чеснотою.

(*410—413*)

Вважаючи своє почуття тяжким захворюванням, Федра намагається йому опиратися і навіть розробляє цілу систему протидії непотрібному в її становищі коханню, аж до смерті:

Відчувши в серці рану, я замислилась,
Як гідно повестися. Стала зараз же
Приховувать недугу і замовчувать...

А також я рішила ту жагу сліпу
Розсудком подолати. І насамкінець,
Коли проти Кіпріди все це видасться
Безсилим, то померти...

(*393—395, 399—402*)

Проте всі спроби героїні протистояти коханню виявляються даремними, до того ж і події розвиваються проти її волі. Сама Артеміда відзначає гідну поведінку молодої жінки, яка «взялась

Кіпріду подолати розумом» (*1294*), але їй нашкодило втручання Годувальниці, яка про все розповіла Іпполітові. Розум виявився поганим радником для почуття і зазнав цілковитої поразки. І от уже Федра стогне від любовної знемоги, переноситься в думках туди, де перебуває її коханий, полює разом із ним, мріє пізнати запальний шал гонитви за дичиною в гущавині лісів:

Ой туди мене — в гори, в ліси ведіть,
Де смереки, де пси звіроржерні мчать
І наскочать ось-ось
На сполохану здобич — плямисту лань.
От би свиснуть мені на тих гончаків!
От би списа метнуть фесселійського!

(*215—220*)

Тверезий розум Федри увесь час нагадує їй, що це кохання може обернутися ганьбою для чоловіка та дітей. І все ж, хоч вона його і боїться, але й пристрасно бажає. Тому й не зупиняє Годувальницю, коли та прямує до Іпполіта, щоб розповісти про любовні муки господині. Натура значно примітивніша, рабиня не замислюється над питанням моралі в коханні. З її погляду, воно має бути задоволеним, бо «Кіпріді, повній палу, не опертися» (*444*). Складний вузол Федриних поневірянь вона розв'язує прямолінійно: «Не мудрування ж, а юнак отой тобі потрібен» (*491—492*). Тому трагічний кінець Федри, навіть і без втручання богині, цілком закономірний.

А що собою являє об'єкт її пристрасті? Насамперед, це антипод Ясону. Іпполіт — носій виключно позитивних якостей, високоморальна й благородна натура. Він схиляється лише перед чарами Артеміди, що постає як богиня не тільки мисливства, а й усієї природи. Іпполіт же ще й філософ, а на той час філософи саме в природі бачили свій ідеал. Таким чином, захоплення юнака полюванням разом з Артемідою символізує своєрідне єднання людини зі світом природи. Саме це стає метою всього його життя. Все інше для Іпполіта не має ніякого значення. Його образ надзвичайно життєвий, до того ж Евріпід переносить на нього характерні ознаки свого часу. Цей міфологічний герой постає як *породження епохи кризи афінського суспільства.* Син царя, він має успадкувати трон, а для цього повинен вчитися управляти державою. У трагедії ж Іпполіт активний лише тоді, коли йдеться про полювання, інші справи, окрім культу Артеміди, його не цікавлять. Улюблене заняття Іпполіта — спілкування з богинею (хоч він її ніколи й не бачить), сплітання для неї вінків із квітів, перебування в тих місцях, де не ступила ще нога людини. Іпполіт,

утаємничений в Елевсінські та Орфейські містерії, вживає лише рослинну їжу, і він байдужий до жінок та розваг з ними. Його иноту, скромність, схильність до самотності всіляко підтримує Артеміда, яка сама бачить в Афродіті свою запеклу суперницю.

Лише Тесей, натура значно простіша, сприймає спосіб життя Іпполіта досить скептично, не розуміє прагнень сина і навіть глузує з нього:

Тепер хизуйся! Подури тепер когось
Харчем рослинним! Удавай натхненного
Орфеєм, дим писань пустих шануючи!

(950—952)

Слід додати, що Іпполіт чесний, вірний своєму слову, за присягу, дану рабині, він розплачується власним життям. Усі ці риси складають портрет духовно багатої людини, серйозного філософа, вимогливого й суворого до себе. Щоправда, Евріпід не ідеалізує свого героя. В його особі він засуджує ту частину афінської аристократії, яка пишалася своєю зверхністю над менш освіченим демосом і з презирством ставилася, відповідно до одного з філософських напрямів, до злободенних суспільно-політичних подій.

«Іфігенія в Авліді». Дві останні трагедії Евріпіда «Іфігенія в Авліді» та «Вакханки» були написані в Македонії. Разом з невідомою нам трагедією **«Алкмеон у Коринфі»** трилогія зайняла перше місце, вже після смерті батька її поставив Евріпід-Молодший. «Іфігенія в Авліді» вважається однією з кращих трагедій Евріпіда, до того ж це, безперечно, найвидатніший патріотичний його твір.

Міф про Троянську війну дав сюжети багатьом трагедіям Евріпіда, зокрема п'єсам **«Гекуба»**, **«Андромаха»**, **«Троянки»**, **«Електра»**, **«Орест»**, **«Іфігенія в Тавриді»** тощо. «Іфігенія в Авліді» належить до цього ж циклу. Дія трагедії відбувається в прибережному місті Авліді, у якому зосередився флот ахейців, готових вирушити на Трою, щоб повернути викрадену Парісом дружину Менелая Єлену. Проте вже місяць немає вітру. Жрець Калхант віщує, що для успішного походу слід принести в жертву дочку Агамемнона Іфігенію. Честолюбний, переконаний умовляннями егоїстичного Менелая, Агамемнон наказує Іфігенії приїхати до Авліди з Аргосу під вигаданим приводом одруження з Ахіллом, який нічого про це не знає.

Трагедія починається з діалогу Агамемнона і його слуги в Пролозі, з якого глядачі дізнаються про всі вищезгадані події.

Цар розкаюється в необдуманому рішенні й хоче скасувати виклик Іфігенії, тому посилає Слугу з іншим листом до Аргосу. Менелай перехоплює послання. Між Агамемноном і Менелаєм відбувається гостра суперечка, і останній погоджується з доводами брата, що не слід приносити в жертву Іфігенію заради повернення Єлени, але вже пізно. Іфігенію з маленьким Орестом привозить в Авліду Клітемнестра. Агамемнон не наважується їй сказати про скору смерть дочки. Але обман його розкривається під час зустрічі Ахілла і Клітемнестри, яким Слуга розповідає правду. Ахілл присягається, що врятує Іфігенію. У глибоко драматичній сцені побачення Агамемнона з дружиною і дочкою дівчина дізнається про своє страшне майбутнє. Іфігенія оплакує свою долю. Агамемнон виправдовує рішення тим, що воно стосується долі всієї Еллади. Приходить Ахілл, який уже закохався у прекрасну Іфігенію, і пропонує їй свою допомогу для втечі. Але тепер дівчина сама відмовляється від пропозиції, бо розуміє вагомість своєї жертви для всієї країни. Тепер уже ніщо не може похитнути її рішення:

> Нині дивиться на мене вся Еллада, бо лиш я
> Можу з місця зрушить судна й повалити Іліон,
> Щоб не смів надалі варвар посягати на жінок
> Із щасливої Еллади, щоб довіку не забув
> Покарання за Єлену, що Паріс у нас відняв!
> Ось за що життя оддам я; моя слава у віках
> Не прив'яне, бо ж Елладі волю, честь вернула я.

(1374—1380)

В Ексоді вісник розповідає Клітемнестрі, з якою гордістю і гідністю поводила себе Іфігенія перед жертовником. Але трапилося чудо, бо

> На місці жертви билась лань, конаючи, —
> Розкішна, величава; з рани кров лилась.

(1580—1581)

В останню мить богиня Артеміда, якій приносилася ця жертва, підмінила дівчину ланню, а її саму таємно перенесла до далекої Тавриди, де Іфігенія стала головною жрицею в храмі Артеміди. Про її дальшу долю Евріпід розповів у трагедії **«Іфігенія в Тавриді»**.

«Іфігенія в Авліді» пройнята глибоким патріотичним почуттям. Смерть Іфігенії спонукала греків піти на Трою і помститися за честь скривдженої Еллади, оскільки підступний учинок Паріса

Іфігенія — жертва. Фреска з картини Тімантфа. IV ст. до н. е.

заподіяв образу всьому народові. Ідеал цієї трагедії розходиться з загальною оцінкою Евріпідом подій Троянської війни, яку він майже в усіх попередніх трагедіях показував несправедливою і загарбницькою з боку різних героїв.

Ця трагедія особливо цікава тим, що всі головні персонажі стають своєрідними жертвами болісної боротьби між почуттям обов'язку і прагненням до особистого щастя. Носієм подібного конфлікту виявляється з самого початку Агамемнон. Він любить дочку, але обов'язок перед державою спершу примушує батьківське почуття відступити. Але скоро він усвідомлює неправедність такої жертви і з запізненням намагається затримати Іфігенію в Аргосі. В суперечці з братом розкривається глибина страждання Агамемнона, він захищає право дочки на життя. І Менелай, лю-

дина запальна, але загалом добра, здатна відчути людський біль, погоджується з братом і навіть просить у нього прощення і пропонує розпустити військо. Нові страшні муки Агамемнону доводиться витерпіти, перш ніж він наважується сказати дочці про її страшну долю. Тепер у ньому знову перемагає почуття обов'язку перед військом, що прагне помститися троянцям:

Уб'ють, я певен, моїх дочок в Аргосі,
І вас зі мною, хай лиш, як Калхант велить,
Богині не вшаную. Тож не брат мене,
Не Менелай до вбивства, доню, змушує, —
Еллада: задля неї мушу жертвувать
Тобою проти волі... Я безрадний тут.
Її свободі кожен з нас покликаний,
І ти, і я служити!..

(*1264—1271*)

Клітемнестра, навпаки, не переживає вагань чи сумнівів, вона захищає родинне щастя і не збирається віддавати заради Еллади життя дочки. Вона картає чоловіка за його рішення виконати волю жерця і згубити старшу дочку. Образ Клітемнестри, вольової, сильної й розумної жінки, змальований Евріпідом яскраво і переконливо. Зрозумілими стають її почуття до нелюбого чоловіка, який завдав їй так багато лиха.

Ахілл також відчуває протиборство обов'язку й особистого почуття. Він здивований і обурений поведінкою Агамемнона, який пішов на обман і використав його ім'я, аби лише примусити приїхати Іфігенію. Співчуваючи дівчині, він готовий її захищати. Коли ж дізнається про рішення Іфігенії віддати себе в жертву, то глибока пошана до неї поєднується з коханням:

Незмірним щастям, доню Агамемнона,
Вважав би я — жоною наректи тебе!
Не знаю, чи тобою, чи Елладою
Пишатись більше! Батьківщини-матері
Достойна твоя мова: проти вищих сил
Не йдеш — обрала необхідне й корисне.

(*1400—1405*)

Проте, як і в Гомера, Ахілл особисті бажання, власне щастя ставить вище за обов'язок перед батьківщиною.

Найглибше конфлікт почуттів показаний у головній героїні, Іфігенії. Відмітна риса інших жіночих образів у трагедіях Евріпіда полягала в тому, що більшість із них були позбавлені динаміки

розвитку, персонажі з'являлися з уже готовими, сталими ознаками. З моменту появи на сцені Медеї, Федри, Електри чи Креуси відразу ставало відомо, що вони відчувають і що зроблять відповідно до цих почуттів, тобто від початку і до кінця трагедії вони мають певні, незмінні характери.

Іфігенія мало схожа на них. Спочатку вона постає юною дівчиною, яка любить батька, горнеться до нього, намагається його розважити, коли виявляє в ньому смуток і турботу, причини яких не знає. Вона молода, життєрадісна, сповнена внутрішніх сил, готується до весілля і нічого не знає про близьке нещастя, що вже чатує на неї. Сцена побачення з Агамемноном відтворюється автором з величезною достовірністю. Але от героїня дізнається про правду, вона приречена... Іфігенія звертається до батька. Скаржиться, що не володіє даром Орфея «камінь зворушити словами-піснею» і вимолити в нього пощаду:

До ніг тобі хилюся — рідна кров твоя:
Не убивай завчасно!.. Надивитись дай
На сонце!.. В млу підземну не жени мене!
Тебе ж я перша називала батеньком...

(1215—1218)

Іфігенія нагадує батькові своє дитинство, коли він бавився з нею, а тепер готує їй смерть. Вона обурюється з того, що її життя обмінюється на повернення зрадливої Єлени:

Та й що мені до того, що Паріс украв
Єлену?.. Звідки взявсь він на біду мою?
Поглянь на мене, батьку, поцілуй дочку,
Щоб одійшла я із життя з тим приданим,
Коли моїм благанням не зворушишся.

(1233—1237)

Щоб зробити благання Іфігенії більш переконливими, Евріпід виводить на сцену маленького Ореста. Звернення героїні до свого братика з проханням захистити її перед батьком звучало зворушливо і не могло не розчулити глядачів. У наступному роздумі-плачі Іфігенії, написаному в стилі народних плачів, у душі героїні відбувається напружена боротьба. Вона оплакує себе, знаючи про близьку смерть, і починає змирюватись зі своєю долею «людини-одноденки», бо

Так уже випало кожному смертному —
Лиха зазнати!..

(1327—1328)

Ці переживання змінюють дівчину, моральні страждання роблять її дорослою. Вона ще по-дитячому соромиться Ахілла («не вийшло з мене нареченої»), але вже свідомо приймає тверде рішення:

Я наважилась померти. І робити це берусь
Благородно, щоб на мене й тінь найменша не лягла.
...Тож Елладі віддаю своє життя!
Жертву склавши — всі на Трою. Буде пам'ятник мені —
Прах її: і шлюб мій в ньому, й діти, й слава у віках.
Еллін варваром хай править, а не варвар — елліном.
Той у рабстві народився, еллін до свободи звик.

(*1371—1372, 1393—1397*)

Іфігенія вже збагнула, що її смерть, смерть однієї слабкої дівчини, допоможе багатьом могутнім воїнам батьківщини виконати свій обов'язок — змити образу, вчинену троянцями. Дивлячись на воїнів, які в патріотичному запалі вимагають скорішого початку походу, вона з гордістю віддає життя за справу свого народу:

Елладу порятую — щастя звідаю!

(*1442*)

Отже, героїня проходить драматичний шлях від одчайдушного страху перед смертю до розуміння свого обов'язку служити високому ідеалу. Головна думка трагедії — *непорушність і святість обов'язку людини перед батьківщиною* — стає особливо переконливою завдяки прозрінню Іфігенії та її патріотичному рішенню.

Якщо вся п'єса, незважаючи на свою міфологічну основу, написана Евріпідом у реалістичному плані, її герої мислять, відчувають і діють, як звичайні люди, то фінал її, пов'язаний з дивовижним урятуванням дівчини, дещо суперечить усій реалістичній манері драматурга. Лише Клітемнестра скептично сприймає звістку про приєднання дочки до сонму богів, що знижує елемент чудесності.

Евріпід зумовлює дальшу помсту Клітемнестри Агамемнону її впевненістю, що саме він приніс дочку в жертву. У цій трагедії дія розгортається повільно, напруження зростає лише в кінці. В ній багато психологічних сцен, що допомагають краще уявити внутрішній стан героїв і причини їхніх учинків.

Новаторство Евріпіда. За часів Евріпіда грецький театр уже цілком склався і мав тверді традиції, підтримувані державою. Це водночас і спрощувало, і утруднювало завдання молодшого покоління драматургів. Майже всі міфологічні сюжети вже були вико-

ристані попередниками, отже, знову їх використовувати можна було лише за умови внесення якихось незвичних, особливих елементів, нового тлумачення міфологічних ситуацій та образів. Евріпід пішов своїм шляхом. Його трагедії істотно відрізнялися від драматичних творів Есхіла та Софокла й у своїй основі були *новаторськими* за темою, змістом образів, характером конфлікту, а часом і за формою.

У всіх трагедіях Евріпіда розробляється зовсім нова і незвична для традиційного грецького театру *родинно-побутова* тема, вони не ставлять соціально-політичних проблем. А якщо ці проблеми й виникають, то вирішуються на вузькому тлі окремо взятої родини і не мають загального характеру. Наприклад, широка тема патріотизму розв'язується лише на фоні подій у сім'ї Агамемнона. Евріпіда найбільше починають цікавити питання, пов'язані з переживаннями й почуттями окремих особистостей, тому в його творах переважають вузькі й обмежені, але надзвичайно життєві побутові чи суто сімейні проблеми. Самопожертва чи самотність жінки, кохання, особиста помста, родинні чвари, подружня невірність, жорстокість чи муки сумління героя, його великодушність чи безумство, почуття дружби, повернення втраченої дитини тощо стають сюжетами відомих нам трагедій Евріпіда.

Зрозуміло, що всі вони вимагали значно глибшого, ніж раніше, проникнення автора у світ психологічних переживань людини. Зберігаючи традиційний конфлікт, що відбувався між *двома* героями (Медея — Ясон, Тесей — Іпполіт, Адмет — Ферет, Клітемнестра — Агамемнон), Евріпід першим увів у свою трагедію і *конфлікт одного героя*, тобто протиборство двох почуттів у душі цього героя, інакше — *психологічний конфлікт*. Він якраз і дає змогу авторові глибше показати певний стан людини в момент якоїсь душевної кризи, відтворити те напруження, у якому опиняється герой. У Медеї це протиборство ненависті до Ясона і почуття материнської любові. Конфлікт Федри можна визначити як внутрішню боротьбу між почуттями обов'язку і пристрасті, Алкести — між любов'ю і страхом смерті тощо.

Більшість психологічних конфліктів, що їх зображує Евріпід, виходять за межі античного суспільства, оскільки поет торкається глибоко інтимних почуттів людини, тобто таких, що виникають у ній незалежно від історичного часу чи суспільної формації. Подібні конфлікти цікавитимуть як письменників Середньовіччя чи Відродження, так і письменників наступних епох аж до сучасної. Ці вічні проблеми існуватимуть доти, доки взагалі житиме люди-

на. Тільки вирішуватимуться вони різними шляхами залежно від рівня культури як усього суспільства, так і окремої людини, світогляду письменника.

Однією з таких вічних тем стала *тема кохання* й ті страждання, що їх воно несе людям. У Есхіла вона повністю відсутня. Софокл у стосунках Антігони і Гемона лише натякає на їхнє кохання, хоч воно, мабуть, було сильним і щирим, якщо штовхнуло героя на самогубство. Евріпід першим ставить це почуття в центр деяких своїх творів, зображаючи його як могутню пристрасть, якій неможливо протистояти (**«Іпполіт»**) і яка може штовхнути і на злочин (**«Медея»**), і на високий подвиг (**«Алкеста»**, **«Іфігенія в Авліді»**).

В усіх випадках, коли героїв охоплює якесь почуття, воно стає визначальним, примушує їх заглиблюватись у себе, у свою внутрішню боротьбу й тому надмірно страждати. Не випадково ж Арістотель назвав Евріпіда «найтрагічнішим з трагічних поетів», і це визначення абсолютно правильне, оскільки переживання його персонажів набувають грандіозного характеру, роблять їх самих гранично трагічними і примушують іти на крайні вчинки. Навколишній світ для них зосереджується саме на даному почутті, що цілком захоплює і хвилює героя, примушуючи його забувати про поточні події з їхніми політичними потрясіннями, війнами, обов'язками щодо свого рідного міста тощо. Почуття кохання, що мало перерости в пристрасть (на це не вистачило часу, події розвивалися надто швидко), примусило Ахілла відразу забути про необхідність помститися троянцям, він ладний одружитися з Іфігенією і втекти з нею у якийсь затишний куточок, де б вони могли бути щасливими (**«Іфігенія в Авліді»**).

Подібно до свого духовного батька Евріпіда, його герої ніколи не беруть участі в громадському чи політичному житті, яке їх зовсім не цікавить. Можливо, саме ця риса — повна аполітичність Евріпіда та його персонажів, а часом і сумнівна для глядачів їхня моральність — викликали ворожість до нього Арістофана, полум'яного патріота й захисника афінської демократії.

Яскраво окреслені пристрасті героїв давали Евріпіду можливість створювати *глибоко індивідуальні характери*, багатогранні й неповторні за своїм звучанням. Саме тому жіночі образи Федри, Мелеї, Електри, Алкести, Гекуби, Андромахи, Іфігенії, Креуси увічнили себе в драматичних творах нових часів. Разом з тим більшість чоловічих образів усе ж мало індивідуалізовані й зображені досить схематично.

Особливістю героїв Евріпіда було те, що майже всі вони *втілювали найхарактерніші ознаки часу*, тобто доби розкладу полісної системи. До того ж, намагаючися їх максимально «приземлити», зробити реальними, Евріпід іде на надзвичайно сміливий крок: він замінює розкішний одяг трагічного актора на одежу, що відповідала становищу героя в даний момент. Тобто якщо герой опинявся у стані якогось вигнанця (подібно до софоклівського Едіпа в трагедії «Едіп у Колоні») або звичайного бідняка, його одяг нагадував лахміття. Чоловік Електри, селянин, був одягнений у звичайну сільську одежу. Таке новаторство поета не дуже сподобалося афінським громадянам, за це Арістофан висміяв поета в комедії «Ахарняни».

Традиційним елементом трагедії з моменту її появи був незмінний хор, що став колективним актором в Есхіла і втратив цю роль вже в Софокла. Лірична частина трагедії (хорова пісня) дедалі більше поступалася місцем драматичній (монологам і діалогам героїв), але все одно без хору трагічної вистави бути не могло. Тому в Евріпіда він також зберігається, хоч його значення різко зменшилося. Хор у нього зовсім не пов'язаний з розвитком дії п'єси, часом виступає як резонер або обмежується окремими репліками, засуджує або схвалює думки чи вчинки героїв, констатує якийсь факт. Хорові пісні перетворюються на відокремлені своєрідні вставки-інформації. Сам хор інколи ніби заважає персонажам, оскільки посвячений у їхні плани чи наміри, тому вони часом звертаються до нього з проханням чи навіть наказом. Розкривши свій план помсти, Медея просить хор мовчати і не втручатися в її дії, після чого він стає мовчазним свідком злочину. В «**Іпполіті**» хор обмежується лише спостереженням любовних мук Федри і роздумами про те, в яку прірву «владна Кіпріда нас може жбурнути» (*373*). В «**Електрі**» хор підбурює Ореста розправитися з убивцями свого батька і потім, після здійснення помсти, славить його. Хор співчуває горю Тесея, оплакує Іпполіта. Часом ліричні пісні хору оспівують місцеву природу чи місто, в якому розгортаються події, інколи висловлюють почуття чи настрої трагічного поета, його думки чи сумніви.

Змінився в Евріпіда і характер самої трагедії як жанру. З моменту виникнення вона мала свої неписані правила: збереження єдності дії, тобто дотримання однієї сюжетної лінії і, таким чином, відсутність інтриги, а з нею — елементів жарту й сміху, драматичне закінчення. У творчості Евріпіда трагедії, написані за класичними зразками, переважають («**Медея**», «**Іпполіт**», «**Електра**» тощо). Але в нього є й твори, у яких наявність складної інтриги, жартівливих і веселих епізодів, щасливе закінчення свідчи-

ли, що поет увів у театральне мистецтво якісно новий жанр — *побутову драму*, за часів Шекспіра її визначили б як *трагікомедію* (**«Алкеста»**, **«Іон»**).

Саме цим шляхом розвиватиметься пізніша драматургія. Пом'якшення трагічних елементів і загальної підвищеної серйозності трагедії як жанру, пильний інтерес до життя і почуттів окремої індивідуальності, широке використання інтриги й комедійних елементів, загальний родинно-побутовий фон п'єси відповідатимуть тим змінам, що незабаром стануться в суспільстві. А в Елладі дуже скоро, в кінці IV ст. до н. е., демократичний устрій поступиться місцем монархіям, які заборонятимуть розробку в театрі будь-яких політичних і суспільних проблем. Тому новаторство Евріпіда найбільше припаде до смаку пізнішим поколінням драматургів. Їх уже не цікавитимуть грандіозні проблеми Есхіла чи громадянська боротьба героїв Софокла. Улюбленими персонажами стануть носії родинних зв'язків і традицій, різних за своєю силою емоцій, для яких центр існування та діяльності перемістився в особисте життя, життя близьких людей, свій особистий внутрішній світ.

П'єси Евріпіда постануть перед його послідовниками як неперевершені зразки, їх копіюватимуть і переписуватимуть значно частіше, ніж уже малоактуальні і з їхнього погляду менш цікаві твори попередників Евріпіда.

ДРАМА САТИРІВ

Другим жанром драматичного мистецтва еллінів була драма сатирів (або сатирівська драма), примітивні форми якої передували появі трагедії. За своїм походженням драма сатирів пов'язана насамперед з культом бога Діоніса, якого завжди супроводжували волохаті цапоногі демони плодючості — веселі сатири. Вони співали на честь Діоніса похвальні гімни — дифірамби. Роль сатирів під час свят виконували актори, ряджені в козині шкури, і свій заспів супроводжували жвавими танцями навколо жертовника цього бога.

Оскільки культ Діоніса був особливо поширений серед сільського населення, то поряд із дифірамбічними хорами поступово почали виникати сільські сатирівські хори, що відтворювали співами, танцями й рухами різні епізоди міфу про Діоніса. Тобто сатири почали *грати*, створюючи своєрідну драму («дійство»),

Діоніс і Сілен.
Чаша роботи Гієрона.
V ст. до н. е.

що швидко стала традиційною для Діонісових свят. То була «жартівлива трагедія» (фактично рання стадія майбутньої трагедії), досить примітивна п'єса з нескладним сюжетом, пустотливим стилем, численними веселими й запальними танцями. Але головну її ознаку становила активна гра сатирів, очолюваних старим *сіленом* (божеством річок і джерел), подібного до сатирів, тільки з кінськими вухами, хвостом і копитами.

Очевидно, в ході свого розвитку дифірамб почав наповнюватись значно ширшим змістом, уже не обмежувався міфологічними епізодами з життя Діоніса і звертався до міфів, зовсім не пов'язаних з цим божеством. Але й тут хор сатирів залишався обов'язковим.

В епоху правління афінського тирана Пісістрата (560—527 рр. до н. е.) землеробський культ Діоніса здобуває офіційне визнання, тобто стає державним, а сам бог прирівнюється до великих олімпійців. Відповідно і його мати, звичайна беотійська жінка Семела, перетворюється на богиню Тіону. У цей час виникає класична трагедія, що вже, як правило, не стосується міфологічних Діонісових сюжетів і широко використовує інші міфи. До того ж вона починає зображати звичайних смертних з їхніми пристрастями і переживаннями. Логічною була заміна сатирівського хору іншим хором, що вже складався з людей. Безсумнівно, серйозність і драматизм трагічної вистави суперечили веселому карнавальному змістові сатирівського дійства. З виникненням трагедії як жанру сатири мали б зійти зі сцени, ставши анахронізмом для нового популярного видовища. Проте цього не трапилось.

Не слід забувати, що культ Діоніса надзвичайно глибоко проник у свідомість найширших мас землеробів. Зменшення ролі улюблених ними персонажів — сатирів, які несли сміх, жарти і веселощі, перспектива повного їхнього зникнення викликали

Корабель Діоніса. Чаша роботи Ексекія. Бл. 540 р. до н. е.

зрозуміле невдоволення селянства. Можливо, постала загроза ігнорування ним щойно народженої трагедії, оскільки вона вже не мала безпосереднього зв'язку з Діонісом. Ця негативна реакція була своєчасно врахована. У цикл трагедій, що готувалися до вистави, неодмінно почали включати п'єси з участю сатирів. Вони до того ж служили і своєрідною розрядкою для глядачів, утомлених і засмучених драматичними колізіями трагедій.

Мабуть, саме так виникла своєрідна, ні на що не схожа сатирівська драма — радісна й пустотлива п'єса, у якій хор легковажних, хитруватих і балакливих створінь ставав чи не найголовнішою дійовою особою.

Першим автором драм сатирів називають пелопоннеського драматурга ***Пратіна*** (VI ст. до н. е.). Відомо, що з 50 його драматичних творів понад 30 припадало на сатирівські драми, з яких до нас дійшов лише один фрагмент. Узагалі з величезної кількості драматичних творів цій драмі пощастило найменше. І ми б навіть не знали, що собою являв цей жанр, якби не збереглися єдина повна драма сатирів Евріпіда **«Кіклоп»** та великий фрагмент подібної п'єси Софокла **«Слідопити»**.

Щодо ***Есхіла***, то відомі лише деякі назви і загальний зміст його сатирівських драм. Трилогія про долю дочок Даная («Просительки», «Єгиптяни» і «Данаїди») закінчувалася сатирівською драмою **«Амімона»**, сюжет якої був узятий з цього ж міфу та розповідав про кохання Посейдона до однієї з Данаїд Амімони. Трилогія Есхіла, основана на Фіванському циклі («Лай», «Едіп», «Семеро проти Фів»), завершувалася сатирівською драмою **«Сфінкс»**. Після «Орестеї» глядачі дивилися драму **«Протей»**, присвячену восьмирічним блуканням Менелая після зруйнування Трої.

Зі спадщини ***Софокла*** до нас дійшла половина вже згадуваної драми сатирів **«Слідопити»**, написана на сюжет гомерівського гім-

Сатири вичавлюють виноград. Амфора художника Амасіса. VI ст. до н. е.

ну про Гермеса, що оповідає, зокрема, про викрадення ним корів і пошуки їх Аполлоном. Відомі назви інших сатирівських драм Софокла, але про їхній зміст можна лише здогадуватися — **«Суд богинь»**, **«Весілля Селени»**, **«Кербер»**.

Єдина збережена повна драма сатирів ***Евріпіда*** **«Кіклоп»** побудована на епізоді перебування героя Одіссея у кіклопа Поліфема та його осліплення. П'єса відкривається Прологом, у якому старий Сілен скаржиться Бромію (одне з імен Діоніса — «гримучий») на свою долю: намагаючись допомогти Вакху, коли його захопили розбійники, Сілен разом з сатирами потрапив у полон до кіклопа Поліфема, вони стали в нього рабами і тепер обслуговують велетня й випасають його отари. Прибуває Одіссей з товаришами. Сілен розповідає йому про своє тяжке життя і попереджає про небезпеку зустрічі з Поліфемом, пригощає героя, але тут з'являється сам кіклоп.

Одіссей просить його не їсти прибулих і відпустити всіх на волю, та велетень його не слухає і під час вечері пожирає двох супутників героя. Про це глядачі дізнаються з докладної розповіді Одіссея, який тут же складає план визволення. Він сповіщає сатирів про необхідність їхньої підтримки у здійсненні свого заміру — з допомогою обвугленого кола випалити око велетня. Хор сатирів радісно вітає пропозицію Одіссея й обіцяє допомогу в небезпечній справі:

... я тепер і сто підвод
Із вантажем підняв би. Звіра згубим
І око ми з тобою розворушим,
Немов гніздо осине.

(Тут і далі переклад Н. Пашенко. *544—547*)

Діоніс на колісниці і сатир. Ваза. VI ст. до н. е.

Коли Одіссей повідомляє, що він хоче всіх урятувати, але до цього слід добре підготуватися, друге півхор'я висловлює рішучість активно допомагати йому в задуманій справі й загрожує кіклопові — «Тварино!.. Заплаче він скоро!» *(563)*. Виконуючи свій план, Одіссей починає частувати Поліфема вином, і коли той п'яніє і засинає, звертається до сатирів, «синів Вакха, дітей шляхетних», із закликом від слів перейти до справи і допомогти осліпити велетня. Але поведінка хору і відповідно пісня тепер різко змінюються:

Хор

Сам краще обери, кому спочатку
Випалювать кіклопу око треба.
Щоб всі могли у справі взяти участь.

Голос з хору

Ми стоїмо далеко... І не зможемо
Дістати колом з-за дверей до ока.

Голос з хору

А я кульгавий став... Чому б не?

Інший голос

І я так само. Навіть і не знаю,
Як вивихнув я ногу... Ой, болить.

Одіссей

Хіба стоять із вивихом?

Голос з хору

Попіл око
Мені запорошив... Сліпим я став.

Свято Діонісій. Танок менад. Ваза

Одіссей

Погані з вас підручні!.. Боягузи!

(*714—725*)

Але хор запевняє Одіссея, що знає «пісню чарівну Орфея», з допомогою якої головня сама встромиться в око кіклопа. Вже не розраховуючи на допомогу цих хвальків, герой прямує до своїх товаришів, а хор співає пісню, у якій прославляє себе за мужність — «ми сміливі, мов карійці» — і вміння заохочувати інших. Одіссей з друзями звільняє всіх, а Поліфем згадує пророцтво, за яким саме цей ітакієць осліпить його.

Отже, зміст сатирівських драм не торкався якихось складних проблем життя, сюжет обирався «легкий», був пов'язаний з пригодами, викраденнями, любовними історіями й фантастичними чудовиськами. Можливо, що і в подібних творах відчувалася тенденція не відриватися від реальної дійсності. В усякому разі вона характерна для Евріпіда (інших прикладів навести неможливо за браком творів). Тому його Поліфем стає носієм ознак, що несуть відбиток кризи афінської демократії. Він жадібний, егоїстичний і цинічний. Подібно до деяких софістів він заперечує встановлені закони, скептично ставиться до богів, уважаючи й себе богом:

...Людей,
Які повинаходили закони,
Аби життя прикрасити — до біса!

(*389—391*)

Філософія Поліфема нескладна, вона зводиться до нагромадження власності й задоволення потреб шлунка; це його головна мета в житті:

Для мудрої людини, хлопче, бог один —
Багатство! Так, все ж інше — то примара,
Слова пусті, дурниця...

(*362—364*)

І далі кіклоп додає:

Тож кендюх — от наш бог,
Бог головний до того ж. Є їство,
І чим запити знайдеш після нього,
Турбот нема — і от тобі весь Зевс,
Якщо ти маєш розум...

(*385—389*)

Певні сумніви стосовно всемогутності та милосердя Зевса висловлює й Одіссей. Потрапивши в скруту, він звертається до Олімпійця з проханням допомогти, але має на це мало надії:

О, Зевс гостинноцайний, цар богів,
З свого надзоряного ти палацу
Допоможи нещасному у горі,
Коли ж не дивишся на це ти, боже,
Чи взагалі не бачиш — ти ж не Зевс!
Скажу одверто: значить, ти — ніщо! ...

(*408—413*)

На жаль, відсутність художніх текстів не дає можливості зробити ширші узагальнення щодо цього унікального й неповторного, суто еллінського явища — сатирівської драми. Проте один висновок усе ж напрошується: драма сатирів найменше вплинула на подальший розвиток драматичного мистецтва як в античному світі, так і в нові часи. Головну роль тут відіграли трагедія і комедія.

ДАВНЯ АТТИЧНА КОМЕДІЯ

Походження комедії. Давня комедія остаточно сформувалася як жанр в Аттиці, зокрема в Афінах, у 480-х роках до н. е. Точні дані про її походження відсутні, тому ця проблема, як і походження трагедії, є досить складною. Очевидно, появі комедії також сприяли кілька факторів і джерел. Першим, безсумнівно, можна вважати вже згадувані народні свята на честь бога Діоніса. Арістотель у **«Поетиці»** з упевненістю стверджує, що комедія виникла «від заспівувача фалічних пісень» і була «зображенням усього порівняно поганого в людині» (V, *1449а*). Проте вже кількома рядками нижче видатний мислитель пише: «... зміни комедії, через те, що нею не зацікавилися з самого початку, невідомі... Хто запровадив до вжитку маски або пролог, хто збільшив кількість акторів і т. ін. — це невідомо» (V, *1449 в*).

Що ж собою являли згадувані Арістотелем *фалічні пісні*? Як, ким і коли вони виконувалися? Це пісні, що їх заспівували під час сільських свят землероби на честь улюбленого бога Діоніса, коли вже починалася нестримно весела й буйна карнавальна частина урочистостей. Їх виконувала процесія селян, які вже добряче почастувалися Діонісовими дарами, тобто вином. Вони несли кошики з первістками сільськогосподарських плодів, деякі з них тримали в руках великі зображення символів плодючості — *фали* (дітородні органи), які символізували животворні сили природи, що пробуджувалися навесні.

Учасники процесії часто мастили собі обличчя виноградним суслом, одягали шкури тварин (цапів, баранів) та, імітуючи їхні рухи, жестами вітали прихід весни й перші теплі промені сонця. Усе це супроводжувалося співом розгульних, часто сороміцьких пісень, непристойність яких була зумовлена традиціями самого обряду.

Ця збуджена й галаслива юрба ряджених йшла по полях, заходила в селища, де її зустрічали натовпи святкуючих, частина яких також приєднувалася до процесії. Під час її руху могли розігруватися примітивні сценки, а якщо зустрічалася інша процесія, то виникали жартівливі суперечки чи сварки. З рядів ряджених лунали іронічні чи сатиричні вигуки, непристойності, когось називали на ім'я і соромили чи висміювали. *Фалофори* («носії зображення фалів») мали право вибігати з рядів, лаяти чи сварити когось із присутніх глядачів.

Зразок фалічної пісні наводить *Арістофан* у комедії «**Ахарняни**». Її виконує головний герой Дікеополь, який святкує «сільські Діонісії» і прославляє бога плодючості Фалеса:

Фалесе, Вакха спільнику,
Що з ним гуляєш ніч у ніч,
Розпуснику! Як радо я
По шостім році знову тут,
В своїм селі, молюсь тобі,...

Фалесе, гей, Фалесе, чи не краще то
Фракіянку, рабиню Стрімодорову,
Гарненьку, в лісі підстерігши з хмизом, враз
Обнять її, притиснути,
На землю впасти,
Фалесе мій!

(Переклад А. Содомори. *263—267, 271—276*)

Подібний веселий натовп гуляк називався по-грецьки *«кóмосом»*, а пісня — *«оде»*. Звідси виникло слово *«комодіа»*, наше — «комедія».

Згадують учені й друге можливе джерело походження цього жанру, також пов'язане з Діонісовими святами й сільськими піснями, у яких дотепно і гостро висміювалися вади та якісь прикрі вчинки чи дії конкретних городян. У результаті досить частих конфліктів між містом і селом, коли добросусідські стосунки між ними переривалися одвертими сварками і ворожнечею, з'явилася традиція, за якою вольності, що допускалися на Діонісові свята, вночі переносилися до міста. З цього приводу в трактаті анонімного автора «**Про комедію**» сказано: «Комедія виникла так. Селяни, яких кривдили афінські громадяни і які хотіли заплямувати їх, приходили до міста, коли там улягалися спати і, йдучи вулицями, перелічували заподіяні їм кривди, голосно вигукуючи імена тих, хто їх образив. Сусіди їх слухали. Це було ганьбою для кривдника і не раз примушувало його відмовлятися надалі від такого способу дій... Тоді міська влада розшукала їх (співців. — *В. П., Н. П.*) і запропонувала повторити це в театрі». Безперечно, така спроба пояснити виникнення комедії виглядає наївно, але самий факт наявності подібної форми боротьби з кривдниками цілком міг прислужитися появі викривального начала в комедії.

Особливістю нього і подібних до нього «осоромлень» окремих осіб було те, що здійснювалися вони колективом людей. Традиція надавала цьому колективу право висміювати чи висловлювати

Талія — муза комедії. Мармурова статуя. III—II ст. до н. е.

відверту думку про конкретного індивіда. Хор комедії пізніше почав широко використовувати цей прийом. Так сталося і з певними комедійними елементами, притаманними тому чи іншому обряду в окремих районах Еллади. В Аттиці вони стали однією з ознак комедії. Жартівливі сварки Діонісових процесій могли привести до створення двох півхорів, які вели між собою словесний спір *(агон)* — обов'язковий елемент кожної комедії. Ритуальні ряджені вплинули на зовнішній вигляд хору.

Ще одним джерелом комедії могли стати народні жартівливі сценки фарсового характеру: вони висміювали псевдолікарів, дурнуватих багатіїв, чужинців-шахраїв, обдурених дружинами чоловіків тощо. Подібна балаганна сценка спершу мала на меті лише потішити глядачів, примусити щиро посміятися. Значну роль у звеселянні людей відіграв і новий герой-блазень, який, можливо, перейшов з гомерівських поем. З часом такі фарсові сценки почали набувати характеру уїдливих памфлетів — ознака, притаманна давній комедії. Зі зростанням соціального розшарування суспільства вони ставали дедалі гострішими й соціально актуальнішими, а потім і безпосередньо почали торкатися злободенних політичних конфліктів.

Вуличні комедіанти. Мозаїка роботи Діоскуріда

Особливості давньої комедії. Давня аттична комедія як в античній, так і світовій драматургії є надзвичайно оригінальним і неповторним явищем. То був жанр, який потім ніколи вже не відроджувався. Зрідка могли використовуватися чи повторюватися окремі його елементи, але у своїй сукупності вони вже ніколи не з'являлися. У чому ж полягала незвичайність, винятковість давньої аттичної комедії?

Давня комедія здебільшого відмовляється від міфологічних сюжетів і розробляє теми, підказані навколишнім життям. Найчастіше вона порушувала *політичні* теми й проблеми, що виникали в складній афінській дійсності. Очевидно, не було такого соціально-політичного конфлікту чи гострої проблеми, що залишилися б поза увагою комедійних поетів. Саме тому цю комедію ще називають *політичною*.

Вона була *сатирично загостреною* і з величезною сміливістю та уїдливістю критикувала не тільки окремих осіб, верхівку суспільства — стратегів, інших урядових осіб та навіть вождів афінської демократії, але й внутрішню і зовнішню політику Афінської держави.

Персонажі цієї комедії постають не міфічними чи легендарними героями, а звичайними смертними, *представниками всіх соціальних верств афінського суспільства*. Характерно, що майже в

усіх відомих комедіях *поряд з вигаданими дійовими особами з'являються історичні діячі, філософи, письменники.* Імена Перікла, Клеона, Ламаха, Нікія, Демосфена, Есхіла, Евріпіда, Клеофонта, Проліка, Каркіна, Феора, Антімаха та багатьох інших, якими рясніють комедії, були добре відомі кожному афінському громадянинові.

Паралельно з земними персонажами в комедії діють і боги та легендарні герої — Діоніс, Гермес, Палемос, Ори, Еак, Геракл та ін., всі вони без винятку зображені в комічному вигляді. Існує тенденція пояснювати їх жартівливе зображення скептичним ставленням авторів до богів узагалі. Проте навряд чи є підстави до подібного твердження. Адже з усього видно, що релігійні погляди Арістофана (а ми можемо спиратися лише на його комедії) відповідали переконанням пересічного афінського громадянина. Феномен комізму богів у комедіях слід скоріше пояснити вимогами самого комедійного жанру. У такій критично-веселій п'єсі просто не могли раптом з'являтися серйозні (та ще грізні!) персонажі, якщо вони навіть і були богами.

Загальним *тлом комедії*, на якому розвивається вся її дія, завжди є якась *нереальна, фантастична ситуація.* Вона водночас була і комічною, що відповідало жанрові й наче готувало глядачів до сприйняття всієї комедії. Вже з самого початку дії героїв викликали посмішку: один самостійно підписує сепаратний мир з державою, інший дістається Олімпу з допомогою величезного жука-гнойовика, жінки ворогуючих країн оголошують страйк і припиняють війну, філософ напучує своїх учнів, сидячи у хмарах...

Навіть *найсерйозніші думки в комедії мають жартівливу форму*, також за вимогою жанру. Часом це викликає певні утруднення для сприйняття якоїсь думки, оскільки за комізмом ситуації чи навіть агону окремі міркування автора губляться і втрачають необхідну чіткість. Проте головна ідея кожної комедії настільки прозора за своїм змістом і зрозуміла, що коментувати її чи розтлумачувати не було необхідності. Роз'яснень потребували лише ті випадки, коли виникали якісь реалії чи ситуації, котрі в пізніші часи стали вже малозрозумілими.

Структура комедії. Трагедія, що виникла на півстоліття раніше, напевно вплинула на композицію комедії. Вона також починається з *прологу*, у якому накреслюється тема всієї п'єси і майбутнього словесного змагання персонажів. Їхня гра нагадує фарсову дію і має на меті заінтригувати глядачів. За прологом іде *парод, вихід хору на орхестру.* Хор у комедії складався з *24 хоревтів* і по-

ділявся на *два півхори*, у кожного був свій корифей. Пісня першого півхору називалася *одою*, другого — *антодою*. В комедії досить часто вони виконувалися до одного-двох десятків разів. Інколи додавалися *строфи* й *антистрофи*, в них пісня півхорів завершувалася декламаційно-речитативним втручанням корифея. Окремі його виступи після од і антод називалися *епіремами* й *антепіремами*. Часом, десь усередині п'єси, коли актори зникали у скене й хор лишався один на орхестрі, виконувалася *парабаса*: хор скидав маски і робив кілька кроків до глядачів, корифей звертався до них з великим монологом, так званим *анапестом* (від уживаного в ньому поетичного розміру), а півхори після нього співали кілька своїх пісень. У згадуваному трактаті «Про комедію» автор так пояснює виникнення парабаси: «Після виконання першої частини комедії актори залишали сцену. Але щоб театр не пустішав і публіка не нудьгувала, хор, уже не маючи можливості звертатися до акторів, ставав обличчям до публіки. Тим самим поети здобули можливість звертатися до глядачів вустами хору чи від свого імені, захищаючи свою творчість чи себе, або виступаючи на політичні теми». Тобто парабаса ніби ставила хор поза межі вистави, що підкреслювалося зняттям масок.

Після пароду починалися *епісодії* — діалоги персонажів, у які з піснями втручався хор. Між епісодіями часто вміщувався словесний двобій двох головних дійових осіб — *агон*, найсерйозніша частина комедії, головною його темою ставали актуальні політичні проблеми, вирішенню яких і присвячувалася вся комедія. Інколи агон поділявся на дві половини — у першій його переможець зазнавав поразки. Хор і корифей у політичній дискусії участі не брали, вони лише оцінювали чи критикували дії тієї чи іншої сторони.

Останньою частиною комедії був *ексод* («вихід») хору з орхестри.

Хор і актори. Хор давньої комедії порівняно з трагедією діяв значно активніше. Він ніколи не був байдужим до дії п'єси, безпосередньо відгукувався на всі повороти сюжету, діяльно сприяв грі акторів і підтримував їх, давав критичну оцінку їхнім словам або вчинкам, засуджував їх чи прославляв. Навіть спостерігаючи за агоном супротивників, хоч безпосередньо він у ньому участі не брав, хор жваво критикував одного з них, славив іншого, обговорював їхні слова чи поведінку.

Свої пісні хор виконував або стоячи на місці, або вони супроводжувалися рухом чи танцями. Найбільш популярним був стрімкий і напіверотичний *кордак*, що характеризувався різними рухами тіла, рук і ніг (мабуть, він був подібний до сучасних бугі-

Комедійні маски

вугі чи ламбади). Хоревти мали ознаки типових персонажів — стариків-суддів, молодих жінок, землеробів, вершників, носіїв в'язанок хмизу та ін. Можливо, від рядженних походила традиція одягати хоревтів у «тваринні одежі», що перетворювали їх на птахів, ос, жаб, а в одній комедії хор навіть з'являвся у якихось білих пишних і закруглених одежинах, що символізували хмари. Відповідно до персонажів, з яких складався хор, часто давалася і назва комедії: «Оси», «Жаби», «Птахи», «Вершники», «Хмари», «Бенкетники» тощо.

Гра комедійних акторів також відрізнялася від урочистих і повільних виступів трагедійних акторів. Відповідно до жвавого ритму комедії їхні рухи були різкими й несподіваними. Вдягалися актори досить одноманітно. Обличчя актора закривала комедійна широка маска, яка хоч і була меншою за трагічну, але все ж збільшувала його голову. Котурнів комедійні актори не мали, тож виникала диспропорція між великою головою і тулубом, який до того ж спотворювався системою підкладених під різні частини тіла подушок. Зверху на акторові буз коротенький хітон. Товщина рук і ніг залишалися природними, тому актор з деформованим тілом і великою головою виглядав комічно. Мабуть, він нагадував потворного карлика. А може, й прадавніх божків, що символізували животворні сили природи. Інколи постать актора доповнювалася великим шкіряним фалом, що звисав з-під хітона. Костюми комедійного актора разом із маскою мали цілком реалістичний вигляд, особливо коли починалися побутові сцени. Цьому сприяли й карикатурні маски, що могли визначати професію

Комедійний хор птахів. Аттична ваза. Початок V ст. до н. е.

персонажа, а в разі потреби мали портретну схожість з особою, яку висміювала комедія.

Цілком можливо, що такий карикатурний вигляд комедійного актора являв собою продовження фольклорно-релігійної традиції, коли під час весняних свят, пов'язаних із пробудженням природи, головну роль відігравали товстобокі, фалічні черевані, які зображували демонів плодючості — сатирів і сіленів. Отже, і хор, і актори давньої комедії нерозривно пов'язані з обрядовими дійствами та піснями, що в давні часи виконувалися у свята плодючості.

Перші комедіографи. Вистави давньої комедії в афінському театрі Діоніса почали регулярно відбуватися з 487 р. до н. е. Першою була поставлена п'єса невідомого нам поета ***Хіоніда***. У комедії «Вершники» Арістофан згадує комедіографа ***Магнета***, який здобув 11 перемог, став популярним, але постарівся в забутті. Така ж доля спіткала й найбільшого з ранніх поетів ***Кратіна***, перший виступ якого датований 455 р. до н. е. (помер у 420 р. до н. е.). Арістофан порівнював його з «бурхливим, могутнім й широким потоком» що обрушувався на недругів чи політичних противників поета.

Величезну популярність здобули пісні з комедій Кратіна, яких завжди співали під час «бенкетів веселих і гульні». Особливо вславилася уїдлива сатира політичних комедій Кратіна. Для Арістофана він був небезпечним противником, тому поет неодноразово висміював Кратіна у своїх комедіях, той йому відповідав тим

же. Але коли Кратін помер, Арістофан почав його тільки вихваляти. Від комедій Кратіна до нас дійшли лише фрагменти. У деяких з них (**«Хірони»**, **«Архілохи»**, **«Фракіянки»**, **«Багатство»**) він неодноразово глумився з Перікла, якого вважав запеклим тираном і якому не міг простити війну зі Спартою. Мабуть, поет добре розумів могутню силу своїх сатиричних віршів, бо сам про себе писав:

Цар Аполлон! Що то за злива слів!
Ревуть потоки, дюжина джерел
В устах, Ілісс[*] в горлянці! Що додати?
Якщо йому хтось пельку не заткне,
Позносить все він водоспадом віршів!

(Переклад Н. Пащенко. *Фрагм.* 18)

Кратін використовував і міфологічні теми, але й їм надавав гостровикривального політичного характеру.

Сучасником Кратіна був інший визначний комедіограф — ***Евполід*** (446—411), автор 15 комедій, що також порушували найактуальніші проблеми свого часу. Відомо, що в них драматург дуже різко критикував непослідовного і зрадливого Алківіада, демагогічного Клеона, дружину Перікла Аспасію, Сократа, софістів, Арістофана. Найбільшої популярності зажили комедії Евполіда **«Міста»** (в ній поет знущався з тих еллінських полісів, що зрадили Афіни у Пелопоннеській війні) і **«Деми»**, де він з ледве стримуваним гнівом дорікав афінським демократам за їхню нерозумну політику і викликав на допомогу тіні мудрих колишніх афінських правителів Солона, Арістіда, Мільтіада. На початку діяльності його з Арістофаном з'єднувала дружба, що змінилася з якихось причин відкритою ворожнечею і взаємними образами. І Кратін, і Евполід винуватили Арістофана в тому, що він нібито їх обкрадав. Арістофан у комедіях відповідав тими ж обвинуваченнями:

Першим Евполід приволік краденого «Маріка» —
Підлий, підло викроїв він п'єску з наших «Вершників»,
Тільки бабу п'яну приточив для кордака...

(Переклад Б. Тена. **«Хмари»**, *553—555*)

Можливо, Евполід писав п'єси і на побутові теми, в усякому разі в його комедії **«Улесливі»** вперше з'являється надзвичайно

---

[*] Ілісс — річка в Аттиці.

типовий для рабовласницького суспільства персонаж — *паразит* (наше «паразит», тобто нахлібник).

Іншим сучасником Кратіна був менш відомий ***Кратет*** (V ст. до н. е.), про якого Арістотель робить важливе зауваження: «Кратет, перший з афінян, покинувши ямбічну поезію особистих нападок, взявся розробляти діалоги і фабули загального характеру» («**Поетика**», V, *1449 в*). Тобто Кратет переходить від політичної до загальнопобутової комедії. Найвідомішою стала його напівказкова п'єса «**Звірі**», у якій поет висуває утопічну надію на те, що звірі й речі за своєю волею почнуть прислужувати людині, через що в людському суспільстві зникнуть слуги й раби. Арістофан у «Вершниках» свідчить, що Кратет був єдиним, хто догоджав смакам вередливої афінської публіки, хоч і доводилося йому «то хвалу, то свисти пожинати» (*540*).

Поряд із Кратетом ставлять і його постійного суперника — комедіографа ***Ферекрата***, який також писав на побутові теми. До нас дійшов уривок його комедії «**Рудокопи**», у якій ідеться про подорож героя у потойбічне царство та його повернення звідти.

На противагу скруті, в якій перебував афінський народ, у потойбічному світі панує щасливе життя, сповнене турботами про людину, смачною їжею і всім необхідним для кожного. Інша комедія — «**Дикуни**» — була відповіддю Ферекрата на спроби окремих філософів ідеалізувати життя первісних людей. Група однодумців тікає від остогидлого культурного життя і приєднується до дикунів, вважаючи їхній спосіб життя ідеальним. Розчарування приходить тоді, коли їх ці дикуни ледве не з'їли.

Поряд з цими першими комедіографами згадується ряд інших імен — популярний ***Платон*** (не плутати з філософом), ***Телеклід, Лікія, Арістонім, Фрініх, Левкон*** — але від них до нас нічого не дійшло.

Після закінчення Пелопоннеської війни в Афінській державі відбулася низка істотних змін, у результаті яких різко знизилася громадська активність афінян, швидко почали занепадати традиційні норми життя. Це вплинуло на давню комедію, що невдовзі втратила політичне звучання і перейшла до нейтральнішої тематики.

З початку IV ст. до н. е. «давня» комедія була замінена «середньою», яка, мабуть, стала своєрідним переходом від політичної до побутової, включивши в себе також міфологічні пародії-наслідування, морально-повчальні історії, алегорії тощо. Як і «давня», «середня» комедія проіснувала недовго і на початку III ст. до н. е. поступилася місцем «новій» комедії.

АРІСТОФАН

(445—385 рр. до н. е.)

Творчий шлях. Найвищого розквіту давня комедія досягла у творчості Арістофана, мабуть, найталановитішого з комедіографів усіх часів. Не випадково пізніше його назвали «батьком комедії». До нас дійшло 11 комедій із 45.

Як це сталося з багатьма античними авторами, біографічні дані про Арістофана надзвичайно обмежені. Дещо доповнюють їх особисті вислови поета, натяки, розсипані в його комедіях. Він був афінським громадянином і належав до дему Калафіней. Його батько Філіпп придбав невелику ділянку землі на о. Егіна (неподалік від берега Аттики), захопленому афінянами в 431 році. Арістофан періодично відвідував успадковану землю. Можливо, саме тому поет з дитинства чудово знав природу і все життя любив її, високо цінував працю селянина, непогано розбирався в усіх тонкощах сільського господарства. Не менше він знав і життя міста, у його п'єсах неодноразово трапляються рядки з яскравими замальовками міських сценок. Спостережливість художника допомогла Арістофанові глибоко ознайомитися з усіма соціальними верствами афінського демосу.

Арістофан був високоосвіченою людиною, чудово знав рідну літературу — від Гомера до сучасників. Учені підрахували, що в комедіях Арістофана наведені уривки з 46 трагедій Евріпіда, з якого він незмінно глузував.

Творчий шлях поета розпочався досить рано. Першою в 427 р. була поставлена комедія **«Бенкетуючі»**, що завоювала друге місце в змаганнях, потім — **«Вавилоняни»** (426 р.) та єдина з них, що дійшла до нас, — **«Ахарняни»** (425 р.). Через свою молодість Арістофан не мав права виступати в театрі зі своїми творами. Афіняни вважали, що юнак без достатнього життєвого досвіду і знань не міг ще повчати своїх співгромадян. Тому всі три комедії поставив його друг, комедійний актор Каллістрат. Але всім афінським глядачам було добре відоме ім'я справжнього автора гострих і дотепних комедій. В усякому разі після появи двох перших п'єс на сцені під час святкування Великих Діонісій тогочасний вождь афінської демократії Клеон намагався притягти Арістофана до суду, звинувативши його в дискредитації й підриві державної влади. Причина полягала в тому, що комедії містили гострі випади проти афінських урядових осіб і самого Клеона. А п'єси були поставлені на найбільшому святі, коли до Афін запрошувалися гості з усіх еллінських полісів-держав. Отже, уїдлива критика Арістофана мала величезний розголос і стала відомою в найглухіших куточках Еллади. Тому наступні свої комедії поет волів уже ставити на Ленеях, менш значних Діонісових святах, коли в театрі були присутні лише афінські громадяни, тож звинуватити його в «дискредитації» вже було неможливо. В **«Ахарнянах»** вустами героя Дікеополя Арістофан говорить про це так:

Цим разом не засудить і Клеон мене,
Що при гостях на край свій наговорюю.
На цім Ленейськім святі нині — ми лише
Гостей немає. Не ідуть з податками,
Й союзників не видно. На виставі цін
Лиш ми зібрались, чисті, пересині.

(Тут і далі переклад А. Содомори. *502—507*)

Із самого початку літературної діяльності Арістофан чітко визначив свій дальший поетичний шлях — шлях бойового публіциста, корисного для рідного міста громадянина, який говоритиме співгромадянам тільки сувору правду, захищатиме їх від лицемірів, демагогів і політиканів, викриватиме неправду й пороки, все те, що відвертає афінян від демократії та погіршує життя.

Свідомий важливості поставленого перед собою завдання, Арістофан щиро вважав, що комедійний поет — єдиний, хто може попередити громадян про небезпеку, переконати легковірних не слухати «чужу похвальбу», бути «пильним у справах державних». Саме в цьому полягає його високе завдання, і слава про такого поета розноситься по всій Елладі. Не випадково прибулі з даниною представники різних еллінських полісів передусім хочуть бачити його і говорити з ним:

... не терпиться бачити їм
найславнішого в світі поета,
Що афінянам зважився правду гірку
прямо в очі відверто сказати.
І далеко світами та слава пішла
про нечувану сміливість поета,
Так що перський володар спартанських послів
у своєму приймаючи царстві,
Їх докладно випитував спершу про те,
хто на морі хазяїн між греків,
А потому — кого серед греків поет
найчастіше корить і картає.

(«Ахарняни», *644—649*)

І далі Арістофан застерігає афінян, що ворог, намагаючись силою «повернути Егіну», цікавиться не так островом, як поетом, що живе там. Його цінність визначається тими корисними порадами, що їх він подає демосу:

Та глядіть, не віддайте нікому його:
сміючись, він казатиме правду.
Не одну ще розумну пораду вам дасть,
щоб щасливими справді були ви.
Не втішатиме грішми, ні словом масним,
ані блиском пустих обіцянок,
Ні підленьким крутійством, ні злудою, ні, —
добрим ділом і словом хорошим.

(*655—658*)

Певно, п'єса «Ахарняни» продовжувала цикл творів Арістофана, спрямованих проти Пелопоннеської війни. Ця тема стає основною у творчості поета, та це й не дивно — він сам був свідком величезних руйнувань, загибелі полів з урожаєм і виноградників, не говорячи вже про втрати серед населення. Війна стала лихом для багатьох еллінських держав, і Арістофан добре це розумів.

Він присвячує їй і свою найгострішу в політичному плані комедію «**Вершники**» (424 р.). Її можна визначити як нещадний *сатиричний памфлет*, спрямований проти вождя радикального крила афінської демократії Клеона, який відстоював продовження війни. Ніхто з акторів не схотів грати роль Пафлагонця-Шкіряника (Клеона), боячись його гніву. Тоді її зіграв сам Арістофан. Після закінчення вистави розлючений Клеон наказав своїм слугам відлупцювати кийками актора там же, на сцені. То була додаткова розвага для здивованих глядачів.

Напевно, не було такої гостроактуальної проблеми в суспільному житті Афін, яка б не зацікавила Арістофана і не дістала відображення в його комедіях. Поширення софістичних філософських напрямів у період війни викликало появу п'єси «**Хмари**» (423 р.), що завоювала на міських Діонісіях друге місце. Об'єктом своєї сатири поет робить нову систему виховання та освіти юнацтва, втіленням якої стає видатний афінський мислитель-мораліст Сократ. Арістофан звинувачує його й софістів у тому, що вони заперечують традиційних богів і вигадують своїх, «нових» богів. Висміює він і спосіб, за допомогою якого Сократ напучує своїх учнів. Пізніше, під час суду над Сократом (399 р.), ця комедія відіграє драматичну роль у визначенні дальшої долі філософа. Вона стане доказом звинувачення в тому, що Сократ нібито заперечував «старих» і вигадував «нових» богів і своїм учненням лише розбещував молодь. І хоч філософ переконливо захищав себе, спростовував це звинувачення як наклепницьке, йому все ж було винесено смертний вирок.

Наступного року Арістофан поставив комедію «**Оси**» (422 р.), що зайняла перше місце. На перший погляд, вона лише гостро критикувала суддівську систему в Афінах, зокрема суд присяжних — *геліею*. У цей час Клеон збільшив зарплату геліастів з двох до трьох оболів, для багатьох з них це була сума денного прожитку сім'ї, а давалася вона легко. Посада геліаста стала вигідною, але тепер він уже потрапляв у залежність. Проте задум Арістофана був значно ширшим — він викривав заможну рабовласницьку верхівку Афін, що намагалася повністю підкорити своїй волі афінський демос. Клеон і подібні до нього демагоги використовували у своїх егоїстичних інтересах різні органи афінської демократії, зокрема геліею. Висміяв Арістофан і спроби суддів відігравати важливу політичну роль у житті держави, показуючи їх лише слухняним знаряддям у руках демагогів-казнокрадів.

У 421 р. Арістофан знову повернувся до теми війни і поставив напівфантастичну комедію «**Мир**». В останні роки ставлення афінського демосу до Пелопоннеської війни істотно змінилося.

Становище Афін значно погіршилося, у зв'язку з неодноразовими поразками дедалі гучніше лунали вимоги миру з боку як аттичних землеробів, так і великих землевласників-аристократів. В одній битві загинули фанатичні прихильники війни — Клеон і талановитий спартанський полководець Брасід. Афінський стратег Нікій, людина поміркована, розпочав у 422 р. мирні переговори зі Спартою і навесні наступного року підписав перемир'я — так званий Нікіїв мир. Під час цих переговорів Арістофан і написав п'єсу «Мир», у якій нищівно висміяв войовничу партію, яка втягла Афіни у війну. Оптимістично-радісна комедія закінчувалася тріумфом працьовитих селян, які славили прихід бажаного миру.

Проте оптимізм Арістофана виявився передчасним. Через рік знову почалися бойові дії. Як на них реагував поет — нікому невідомо, як узагалі невідомо, що він робив і писав до 414 р. Окремі ж фрагменти його комедій не додають даних про творчість поета у період великих надій і гірких розчарувань.

Лише в 414 р. Арістофан поставив найфантастичніший з усіх своїх творів — комедію-казку **«Птахи»**, своєрідну утопію, у якій пародійно зображено ідеальну державу, де живуть люди й птахи (останні складають хор). П'єса не схожа на всі попередні твори драматурга. У ній відсутні політичне спрямування, персональні напалки, гостре пародіювання сучасників, хоч вони легко пізнавалися. В образах птахів також можна було пізнати того чи іншого відомого афінського громадянина. Але загалом комедія свідчила про цілковиту відсутність бажання Арістофана втручатися в події суспільного життя. Ця п'єса є найскладнішою для розуміння серед творів Арістофана й викликала найбільше суперечливих думок. Цілком імовірно, як уважають окремі вчені, що «Птахи» були породжені непевними й тривожними настроями поета, спричиненими розвитком тогочасних драматичних подій, зокрема долею сицилійської експедиції, від якої залежало майбутнє Афінської держави.

Атмосфера болісного чекання тривала недовго. Трагічна загибель усього афінського флоту й війська в далекій Сицилії, перехід майже всіх малоазійських та острівних полісів на бік Спарти, зрада Алківаіада, втрата стратегічно важливої фортеці Декелей в Аттиці поставили Афіни на грань катастрофи. У цей момент, майже напередодні олігархічного перевороту, Арістофан знову звернувся до всіх еллінів з палким закликом негайно припинити руйнівну війну і встановити міцний мир. Саме про це волала його нова комедія **«Лісістрата»** (411 р.). В основі її сюжету — страйк афінських і спартанських жінок, а також представниць інших полісів, об'єднаних ініціативною і вольовою Лісістратою. Вони захоплю-

ють Акрополь, де зберігалися всі афінські багатства, без яких неможливо було вести війну, і відмовляються жити зі своїми чоловіками доти, доки ті не встановлять вічний мир. Зрозуміло, що подібна делікатна тема розриву інтимних стосунків чоловіків і жінок викликає низку еротичних і одверто непристойних (з нашої точки зору!) сцен, але наявність їх зрештою пояснюється скоріше впливом традицій фалічних обрядів, з яких виникла сама комедія. Адже під покровом еротичної гри криються надзвичайно важливі політичні думки Арістофана, який різко критикує користолюбних політиканів і захищає право народу на самостійне вирішення своєї долі.

Головне змістове навантаження в комедії має агон між Радником, захисником прихильників війни, і Лісістратою, яка відстоює мирне життя. Арістофан, далекий від захисту жіночої емансипації, розуміє героїню, коли вона висловлює побоювання за життя синів, яких у неї відбирають на війну, за долю неодружених дівчат. На запитання Радника: «Ну, чого б то втручатися вам до війни?» Лісістрата палко відповідає:

А ти сам, проклятущий, не знаєш?
Та вона в печінках нам подвійно сидить!
Ми у муках синів породили,
А ще тяжче у військо нам їх виряджать!..

Через брань військову ми самотні спимо,
та не буду про нас говорити.
Я журюся недолею наших дівчат,
що й посивіють в спальнях дівочих

(Тут і далі переклад Б. Тена. *611–612, 614–615*)

Власне, вустами героїні говорить сам поет, коли викриває справжні причини війни. Вона виникла через жадобу можновладців до збагачення, золото є причиною всіх нещасть. Тому Лісістрата так категорично відмовляється його віддати, не буде золота — легше стане припинити війну:

Так, все лихо заховане в ньому.
Лиш для того, щоб міг наживатись Пісандр
і всі інші, що владу тримають,
Колотнечу весь час учиняють вони...
Задля цього нехай метушаться,
Скільки схочеться їм, тільки золота вже
їм ніколи того не вернути.

(511–513)

Арістофан пропонує афінянам свій варіант розв'язання соціально-політичної кризи, доводячи, що з міста слід повиганяти всіх нероб, об'єднати всіх громадян:

... слід і вам із державного міста
Повискрібувать нечисть брудну й реп'яхи
всі до одного повиривати...

Повитрушувать гнид із тепленьких посад,
та гуртом їх під ніготь узяти,
А тоді вже усіх до одного коша
громадян позбирать добромисльних,
Поселенців захожих до них приєднать
і чужинців, до нас неворожих.

...Їх треба нам всіх позбирать
і одну з них напрясти куделю.
Отоді, поєднавши докупи усіх,
згуртувавши усіх воєдино,
З них великий клубок намотаємо ми —
і хітон для народу зітчемо.

(597—598, 600—602, 606—608)

Якщо в перших своїх творах Арістофан найбільшим злом уважав дії безчесних політиканів, що загрожували нещастями демосу, то в період створення «Птахів» і «Лісістрати» таким злом для нього постає міжеллінська війна, що вже принесла країні незчисленні лиха й страждання. Перед лицем загрози ще більшого поглиблення ворожнечі поет пропонує всім еллінам єдино правильний і логічний шлях примирення, згуртування всіх здорових сил для врятування спільної вітчизни.

Лісістрата в кінці нагадує послам Афін і Спарти, що в часи скрути ці міста допомагали одне одному, а тепер руйнують свою країну; п'єса завершується повним примиренням, ворогуючі країни знову стають союзниками. Нелегка боротьба жінок приносить жадану перемогу. Хори стариків і жінок, виразників протилежних тенденцій, які протягом усієї вистави сперечалися, лаялися і навіть билися, постійно втручалися у конфлікт персонажів, також примиряються.

Наступну комедію **«Жінки на святі Фесмофорій»** Арістофан поставив у тому ж 411 р., хор її складався з жінок. Фесмофорії присвячувалися богині Деметрі й тривали чотири дні. Вони були виключно жіночим святом, чоловікам з'являтися на них заборонялося. Аттичні жінки, гранично обмежені у своїх правах, з особливою радістю відзначали ці своєрідні «жіночі дні», коли ставали повновладними господарками міста.

Сатира п'єси була спрямована проти Евріпіда і становила своєрідну пародію на його трагедії, висміювала вона й відомого трагічного поета Агафона, витонченого й манірного. Сюжет комедії коротко такий.

Евріпід, скориставшись святом, умовляє спочатку Агафона (він відмовляється), а потім свого родича Мнесілоха переодягтися в жіночу сукню і приєднатися до жінок. Коли вони почнуть заочно судити Евріпіда за те, що він злословив про них у трагедіях, Мнесілох повинен їх переконати, що вони помиляються. Слухняний родич так і робить, але незабаром жінки викривають його, приводять відповідального за порядок *(притана)*, і той наказує тримати Мнесілоха в колодках. Евріпід вирішує звільнити його. Після кількох невдалих спроб, використавши прийоми своїх трагедій, він рятує кума. Найцікавішими в цій комедії є епізоди, в яких Арістофан у пародійному плані використовує окремі ситуації евріпідівських трагедій, а також численні сцени з переодяганням. Уперше в комедії з'являється комічний іноземець (тут — скіф), який розмовляє каліченою грецькою мовою, примушуючи глядачів весело сміятися.

Остання відома нам комедія Арістофана часів Пелопоннеської війни — п'єса **«Жаби»** (405 р.). Якщо в попередній комедії пародія на Евріпіда зводилася до легкого жарту, то в «Жабах» поет ставить серйозну проблему, намагаючись розібратися в особливостях творчості двох видатних поетів — Есхіла та Евріпіда. Цю комедію можна розглядати як *перший літературно-критичний твір* античної літератури, в якому порушувалися важливі проблеми театрально-драматичної критики.

У наступні роки характер творчості Арістофана докорінно змінюється, як змінилися й політичні обставини в самих Афінах. Після перемоги Спарти у війні з її допомогою відбувся переворот (404 р.), владу захопила «олігархія тридцяти», що почала розправу з демократією і встановила режим терору. Проте ця антинародна влада протрималася недовго, і вже в наступному році олігархи були вигнані. Демократія перемогла, але становище народних мас лишалося жахливим. Переважна частина селян утратила свої землі й вела паразитичне існування за рахунок держави (наприклад, за участь у Народних зборах виплачувалася грошова винагорода). У минуле пішло бурхливе політичне життя, активність афінського демосу, боротьба політичних партій, пристрасні виступи ораторів, тобто все те, що давало наснагу давній комедії. Розклад поліса, загальне зубожіння народу вимагали пошуків нових державних форм, засобів активізації суспільного життя. Це сприяло поширенню утопічних ідей про прихід блаженних часів процві-

тання. Подібні мотиви вже траплялися в грецькому фольклорі, у творах письменників минулого («золотий вік» у Гесіода), ранніх комедіографів тощо. Прославлення пишних бенкетів, розгульних веселощів і природи, що дарують людям щастя і насолоди, стало модним на початку IV ст. до н. е.

Арістофан віддав данину цьому напряму, до того ж він розумів, що традиційна політична тематика давньої комедії вже віджила свій час. Тому дві його останні комедії, що дійшли до нас — **«Жінки в Народних зборах»** (392 р.) і **«Плутос»** (**«Багатство»**, 388 р.), мало схожі на попередні твори. Вони, власне, ілюструють окремі утопічні напрями, що їх породжувало афінське духовне життя.

У першій п'єсі ініціативна афінянка Праксагора, розчарована в діяльності чоловіків, підмовляє жінок, вони переодягаються в чоловіче вбрання, проникають до Народних зборів і ставлять там питання про передання влади жінкам, на що чоловіки з радістю погоджуються. Праксагора проводить велику програму реформ, зокрема усуспільнюється все особисте майно, дрібна приватна власність, а всі громадяни урівнюються в правах, ліквідується сім'я як така. Як доводить Праксагора, за такого налагодженого жінками устрою всі люди стануть рівними в правах, щезнуть усі негативні ознаки старого суспільства:

Припинять тут бешкетники буянити,
Лжесвідки і присяжні позникають геть.
Доношиків не стане...

Забудуть грабувать і заздрить ближньому,
Не стане зголоднілих, босих, жебраків,
Не буде розбратів і списів майна.

(Переклад Н. Пашенко. *560—562, 565—567*)

Створивши подібний привабливий образ соціальної утопії, суспільства, у якому всі житимуть *не працюючи*, використовуючи лише груд рабів, Арістофан водночас і висміює цю утопію. Для цього в ній усуспільнюються і жінки, і чоловіки, що дає поетові змогу створити низку жартівливих картин і примусити глядачів посміятися. А потім і серйозно замислитися над поставленою проблемою — чи потрібне в майбутньому подібне суспільство? Безперечно, сам Арістофан не підтримував утопічних ідей комедії «Жінки в Народних зборах». Як ідеологові аттичного селянства йому був чужий такий державний устрій, у якому землероб позбавлявся своєї дрібної власності, а родина, економічна основа його господарства, знищувалася.

Ідею комедії **«Плутос»** Арістофан, навпаки, цілком підтримує, вона була близькою до мрії про «золотий вік» для всіх людей. Бідний селянин Хреміл звертається до оракула з запитанням: як жити його синові? Бути йому бідним, але чесним і добропорядним, чи збагатіти шляхом шахрайства і злочинів? Оракул радить герою йти після виходу зі святилища за першим зустрічним чоловіком. Ним виявляється сліпий жебрак, насправді — бог багатства Плутос, сліпоту якого у своїх корисливих цілях використовують аморальні й нечесні люди. Хреміл допомагає богові повернути зір, тепер він має змогу нагороджувати всіх людей багатствами, вони стають щасливими й рівними. Ця утопія не порушує власності дрібного землероба, зберігає недоторканність його родини, рівність досягається без болісних реформ. Інакше кажучи, утопічна мрія самого поета полягає у відродженні аттичного селянства.

Обидві останні комедії Арістофана відрізняються від попередніх відсутністю гострих політичних випадів проти конкретних осіб, відходом від напруженої політичної боротьби. Значно зменшується роль хору, на його пісні припадає лише 80—90 рядків, зникає парабаса, що вустами корифея чи хореута виголошувала найголовніші публіцистичні думки поета. Щоправда, легко можна помітити, що вся комедія «Плутос» проникнута протестом Арістофана проти зростаючого зубожіння аттичного селянства й соціальної нерівності, але й тут відсутні колишні конкретність і прямота авторської думки.

Відомо, що поет написав ще дві комедії, поставлені ніби його сином, також комедіографом, Араротом. Проте найбільшої популярності і за життя Арістофана, і в пізніші часи зажила п'єса «Плутос», адже проблема багатства й бідності залишалася завжди актуальною. В еллінській школі ця комедія стає одним з найголовніших творів для читання.

«Ахарняни». На час, коли писалися «Ахарняни», Пелопоннеська війна вже шість років ішла з перемінним успіхом, її підтримувало майже все населення, навіть аттичне селянство (тому й хор складався з ахарнянських стариків-землеробів). Війна ще здавалася спільною справою всього населення, хоча вже принесла розруху сільського господарства, величезні людські втрати. Селяни особливо ненавиділи спартанців за їхні руйнівні набіги, а також афінських військових керівників-невдах, прагнули помститися і відкидали всякий мир.

З цієї причини Арістофан не міг виступати прямо за припинення війни, його б не зрозуміли і не підтримали. Тому поет досить обережно критикує її винуватців і пояснює її початок незнач-

ними причинами. Так, головний герой Дікеополь, виступаючи перед хором, причиною війни називає викрадення кількох дівчаток:

А ось в Мегарах наші хлопці, п'яні вже,
Якусь Сімефу-дівку потягли собі.
Мегарці знов, скипівши, їм у відповідь
В Аспасії повій аж двоє викрали.
Так почалася та гризня між еллінів,
А винні... три повії...

Мегарці, врешті, ледь живі од голоду,
Лаконців просять відмінити рішення,
Що через тих розпусниць були прийняті.
І нас благали — й ми не пожаліли їх.
Тоді вже всі почули, як щити дзвенять.

(Тут і далі переклад А. Содомори. *524—529, 535—539*)

У Пролозі селянин Дікеополь («справедливий громадянин») вирішує поставити в Народних зборах питання про мир, такий необхідний усім землеробам, проте переконується в їхній нездатності розв'язувати важливі проблеми, обговорення яких підмінюється пустопорожньою балаканиною. Тоді він просить вішуна Амфітея збігати до Спарти й підписати для нього тридцятирічний мир, для цього дає необхідні гроші. Той виконує доручення Дікеополя і приносить йому жаданий мир. Хор розлючених ахарнянських стариків, почувши про це, переслідує спочатку Амфітея, а потім Дікеополя за те, що він насмілився примиритися зі Спартою. Той захищає свій учинок і готовий виступити перед хором, щоб переконати його в законності своїх дій. Щоб розчулити стариків, він іде до Евріпіда й вимолює лахміття «із драми найстарішої», в якій діяли герої-злидарі. Після повернення Дікеополь виголошує перед хором промову, яку один півхор перериває вигуками обурення і загроз, а другий, навпаки, переконаний словами героя, схвалює і захищає промовця. З'являється стратег Ламах (історичний Ламах був одним з тих стратегів, які відстоювали активні бойові дії), між ним і Дікеополем відбувається жвава суперечка, в результаті якої кожен із супротивників висловлює твердий намір і надалі йти обраним шляхом:

Ламах

Усім пелопоннесцям оголошую
Війну нещадну. Де б лише не стрінув їх,
На морі й суходолі, — скрізь каратиму.

Дікеополь

A я пелопоннесцям оголошую
І жителям Мегари і Беотії:
Торгуйте всі зі мною, а не з Ламахом.

(620–625)

Перед цим Дікеополь уїдливо висміяв Ламаха, стверджуючи, що в той час, як стариків забирають до війська і вони беруть участь у війні, молоді рятуються від неї, знаходячи теплі посади в численних посольствах. Обидва герої починають готуватися до своєї подальшої діяльності: Ламах — до війни, Дікеополь — до ситного обіду. Між ними знову відбувається комічний діалог, у якому кожна фраза одного персонажа стає своєрідною антитезою фрази другого:

Ламах

Мішок похідний, рабе, принеси мені.

Дікеополь

А ти корзину, рабе, принеси мені.

Ламах

Мені ще солі-кмину й часнику подай.

Дікеополь

Мені дай шийку, бо часник приївся мені.

Ламах

А ще сухої риби в листі фіговім.

Дікеополь

Мені — свинини кусень, я підсмажу там.

Ламах

Мені ще до шолому дві пір'їни дай.

Дікеополь

Мені — дроздів печених, ну і рябчиків.

(1098–1105)

Висловлені перед цим діалогом доводи Дікеополя на захист миру настільки переконливі, що навіть півхор, що переслідував і лаяв його, змінює свою думку і назавжди відмовляється од війни:

Ні, війни я вже ніколи в свою хату не пущу.
За моїм столом, розлігшись, не співати більше їй,

Сивій злюці, напідпитку пісню про Гармодія.
В дім щасливий і заможний упірвавшися, вона
Все і трощить, і плюндрує, все вверх дном переверта,
Громить, нищить, шаленіє. А коли порадиш їй:
Ляж, спочинь, вина старого мирний келих ти пригуб, —
Ще лютіше бешкетує, палить огорожі нам,
Чавить грона виноградні, топче, клята, геть усе.

(978—986)

В ексоді Арістофан наче матеріалізує два шляхи розв'язання питання війни і миру. На сцені з'являється стогнучий і шкутильгаючий Ламах, який

...через рів стрибав
Та й на кола наткнувся, й ногу вивихнув,
І головою вдарився об камінь він...

(1178—1181)

Свої страждання він пояснює інакше («Пробито списом ... моє тіло...»), продовжує стогнати, проклинає долю й наказує щонайшвидше однести його до лікаря Піттала. Він стає втіленням усього, що несе із собою війна, — голод, поранення, страждання, нещастя.

Майже водночас з'являється веселий і сп'янілий Дікеополь у супроводі двох дівок. Можна уявити, знаючи вигляд комічних акторів, що всі троє були товстими, рожевощокими, дівчата могли нести кошики з їством і вином, із тексту видно, що Дікеополь їх обіймав і цілував. Ця трійка символізувала моральне й фізичне здоров'я, радощі й насолоди, кохання й веселі пісні, смачне їство, що можливі лише за умов мирного життя. Хор підтримує Дікеополя радісними піснями й прямує за ним і собі святкувати прихід миру.

«Мир». Якщо в «Ахарнянах» Дікеополь здобував мир особисто для себе, то в комедії «Мир» герой шукає його вже для всього народу. П'єса має казково-фантастичний початок. Виноградар Трігей наказує двом своїм рабам відгодувати до величезних розмірів гнойового жука, що вони й роблять, проклинаючи неприємну роботу. З допомогою жука селянин хоче дістатися Олімпу, дізнатися від Зевса, чому той нищить еллінський народ, і якщо той не відповість, оголосити його «злочинцем, що запродан персам еллінів» *(108)*. Дочці Трігей пояснює, що з байок Езопа дізнався — гнойовий жук уже бував на Олімпі, от він і вирішив його

використати. На вершині гори Трігей зустрічає лише зголодніло-го Гермеса, якого й пригощає приготованим м'ясом. Бог роз'яснює селюку, що всі інші боги на чолі із Зевсом залишили Олімп і «під склепіння неба злинули», надто вже їм обридли еллінські чвари й війни. А страшний Полемос, утілення війни, ув'язнив богиню Миру в печеру, вхід до якої завалив гігантською брилою. З'являється сам Полемос з величезною ступою в руках і посилає Пострах за товкачем, щоб ним стовкти всі міста Еллади і перетворити їх на руїни. Тим часом Трігей звертається до своїх співгромадян із закликом негайно припинити всякий розбрат і встановити мир для всіх. Цікаво, що його палке звернення спрямовувалося до присутніх у театрі глядачів. Мабуть, то було першим використанням в античній драмі цього прийому — спілкування актора з глядачами:

Трігей
Пора настала, побратими елліни! —
Закиньмо чвари, і гризню, і сутички!
Звільнім богиню Миру, найдорожчу всім,
Ще поки тут нового товкача нема!
Гей, рільники, торговці, рукодільники,
Ремісники, чужинці, зайшлі жителі,
Всі остров'яни, весь народ, сюди спішіть!
Швидше, швидше! В руки — кайла,
і лопати, і шнурки!
Нині жде на вас робота, —
не баріться, в добрий час!

(*291—299*)

У пароді з'являється хор землеробів воюючих сторін, які бажають звільнити богиню Миру й виконують довгий радісний танок. Трігей урешті припиняє його і відводить селян до печери, у якій перебуває богиня. Та з'являється Гермес, який загрожує гнівом і карами Зевса в разі, якщо вони почнуть її звільняти. Хитрий Трігей дарує йому золотий кухоль, і відтоді Гермес уже починає підтримувати людей. Вони намагаються відвалити скелю, що закриває вхід, але в них спочатку нічого не виходить, бо представники кожного поліса тягнуть у свій бік. Це недвозначний натяк Арістофана на різне ставлення багатьох еллінських держав до Пелопоннеської війни. Врешті за мотузок беруться хлібороби Аттики (інших Трігей з Гермесом проганяють), одвертають скелю, і з печери виходить богиня Миру в супроводі німф Достачі й Веселості. На їхню честь Трігей співає радісний гімн:

Богине, опікунко виноградників!
Звідкіль візьму я слово многоамфорне
Тобі на привітання у хатині тій?
Вітання й вам, Достачо і Веселосте!
Яка ж бо ти красива, о Веселосте!
Як солодко відчути, люба, подих твій!
Війнуло миром і кінцем вояччини.

(520—526)

Трігей відправляє всіх селян до праці в полях, наставляючи їх забути віднині про всякі військові справи, а корифей хору підтримує його, благословляючи день повернення прекрасної богині:

Трігей

Гей, в похід, але без списа, без щита і без меча!
Давній мир міцний довкола грає, плеше через край.
Дружно, з піснею на поле, до роботи кроком руш!

Корифей

О благословенна днино! Як чекав тебе рільник!
Припаду до лоз я нині, сльози радісні проллю,
Обійму красуню-смокву, — я ж малим садив її, —
Рвусь тули, до них, до рідних, після
довгих-довгих літ.

(553—559)

Своє славослов'я богині Миру Трігей закінчує словами:

Як жилось нам славно, браття,
У той час, коли між нами
Ще була богиня Миру!
Пригадайте ті варення
І ті смокви, і ті мирти,
Молоде вино солодке
І фіалки край криниці.
Ті маслини, що за ними
Так стужились.
За те все богині Миру,
Тільки їй — земний уклін.

(571—581)

Гермес докладно розповідає про причини, що викликали війну, згадує «справу Фідія», політику Перікла, постанову про мегар-

ців, підкуп вельмож-лаконців, збагачення демагогів, які без сорому відштовхнули мир і розпалили пожежу війни. Трігей з німфами спускається на землю. Хор виконує парабасу, в якій дає оцінку комедії Арістофана, наголошуючи його сміливість — адже він вступив у бій з безчесними демагогами, зокрема Клеоном, який порівнюється з потворним чудовиськом. Трігей має одружитися з німфою Достачею, а Веселість одводить до Ради пританів. Ремісники дякують йому за мир, тепер їхні вироби всім потрібні. Невдоволені лише зброярі, військова продукція яких ніяк не розходиться. Закінчується комедія весільною процесією, хор проводжає Трігея з молодою і співає пісні на честь бога Гіменея.

Комедія «Мир» була поставлена незадовго до підписання Нікієва миру, тому вона безперечно мала неабияке політичне значення. Щоправда, в ній немає гострої критики окремих політичних діячів, розвивається загальна тема. На відміну від «Ахарнян», у п'єсі відсутній агон, є лише окремі його елементи (діалог Трігея і зброярів). Та він тут і зайвий, оскільки сцени радості й мирної праці подібного прийому не потребують.

Сучасному читачеві важко розібратися в численних іменах і подіях, що згадуються в комедії. Наприклад, Полемос розгніваний тим, що Пострах не приніс йому два товкачі для руйнування міст. В Афінах він не знайшов товкача через те, що

> ... лихо трапилось:
> Пропав товкач афінський, шкіряник отой,
> Що всю Елладу м'яв і перемішував.
>
> (*268—270*)

Пострах натякає на вождя афінського демосу Клеона. Не виконав він наказу і прибувши до Спарти, бо іншого товкача

> Лакедемонці Фракії позичили.
> Коли ж із рук пустили — загуло за ним
>
> (*283—284*)

Саме в цей час у Фракії йшли запеклі бої, потім перекинулися в Амфіполь, де загинули Клеон і Брасід.

Коли селяни ніяк не можуть зсунути скелю, що закривала вхід, Трігей констатує, що «не тягнуть на совість усі». Глядачі добре розуміли причини відсутності спільного бажання досягти успіху: беотійці перейшли на бік Спарти, аргосці звикли одержувати хліб і від Афін, і від Спарти, мегарці були знесилені голодом тощо. Тому всі тягли за мотузок у різні сторони, еллінські поліси

по-різному ставилися до війни, деяким з них вона навіть була вигідна. Арістофан уважає, що питання війни і миру повинні вирішувати землероби. От чому в комедії Гермес і Трігей відганяють від мотузка представників міста і пропонують розв'язати справу аттичному селянству.

«Вершники». Ім'я вождя афінської демократії Клеона вже побіжно згадувалося в попередніх комедіях Арістофана. У «Вершниках» він стає головним персонажем і водночас об'єктом нещадної критики. З боку поета це було надзвичайно сміливим кроком. Адже після перемоги над спартанцями, відвоювання о. Сфактерія та переобрання стратегом Клеон у 424 р. до н. е. досяг апогею політичного впливу. Разом із ним Арістофан піддав уїдливій критиці всі установи Афінської держави, висміяв і афінський демос, зобразивши його нерозумним напівглухим дідуганом. Подібний образ був зумовлений ідеалізованим уявленням Арістофана про минуле афінської демократії, коли народ зміг розгромити персів і відстояти незалежність Еллади, відбудував Афіни і зробив їх містом-красенем, створив могутню культуру. Тепер же цей народ деградував, добровільно відмовився від своїх завоювань і став покірним знаряддям у руках корисливих і безсовісних демагогів.

Дія комедії відбувається перед будинком Демоса, з якого вибігають, волаючи, два раби. Перший — тямущий і розсудливий, але надто схильний до вина, другий — нерішучий і боягузливий, обережний і млявий; на них були надягнуті маски, в яких глядачі легко пізнавали шаржовані обличчя афінських стратегів Демосфена і Нікія. Раби скаржаться, що їхній недоумкуватий господар Демос купив собі на ринку нового раба Шкіряника-Пафлагонця, який відразу ж почав обдурювати й обкрадати свого хазяїна, знущатися з інших рабів. Перший раб дає обом таку уїдливу характеристику:

> ... у нас господар Демос,
> Він з Пніксу, сам буркун, глухий старик,
> Брутальний, вередун, і до бобів охочий...
>
> (Тут і далі переклад Н. Пашенко. *44—46*)

Але значно більше дістається Клеону, якого Арістофан завжди ненавидів, уважаючи його найбільшим злом для афінського демосу. Він називає його Шкіряником, оскільки той був власником найбільшої в місті шкіряної майстерні, і Пафлагонцем — за його активну діяльність (від гр. *пафлазо* — кипіти, бурлити). Тому коли перший раб із самого початку Прологу виголошував: «Тож хай загине смертю неминучою/ Злий Пафлагонець, придбаний неда-

вно...» (*2—3*), всі чудово розуміли, про кого йшла мова. А далі з розповіді першого слуги розкривається і вся діяльність Пафлагонця в будинку Демоса (тобто Клеона в Афінах):

> ... у цьому місяці купив раба,
> Шкіряника, а родом — з Пафлагонії,
> Надволоцюгу, ще й наклепника...
>
> Вихоплює він спритно з рук моїх
> Моє ж іство й господарю відносить.
> Нас гонить геть, служити заважає...
>
> Побачив, що старий вже очманів,
> Почав зле умишляти Пафлагонець.
> Хазяїну на слуг брехать одверто,
> І потім нас шмагають. А він сам
> Навколо в'ється нас, страхає, шантажує,
> Загрожує, дарунків вимага...
>
> Ми ж даємо. Старий бо надто б'ється
> І мучить нас разів у вісім більше
>
> (*48—49, 63—65, 70—76, 78—79*)

Врешті раби домовляються позбутися ненависного Пафлагонця. Один із них викрадає у нього оракула, від якого вони дізнаються, що Шкіряника змінить Ковбасник.

У цей час випадково з'являється Ковбасник, і раби починають його умовляти взяти владу в свої руки і стати демагогом. До речі, це слово (від гр. *демос* — народ) спочатку означало «народний вождь», лише пізніше йому надали негативного значення (можливо, від часів Клеона) — політикан, який намагається створити собі популярність негідними засобами й свої слова не підкріплює конкретними справами. Спочатку Ковбасник відмовляється, але раби його переконують, що то зовсім легка справа — він працюватиме за фахом:

> ...Роби, що мав робити...
> Всі плутай справи, фарш готуй із них,
> Народ задобрюй, підсолодь його
> Кухонними люб'язними словами.
> Природженим ти станеш демагогом:
> Гидкий ти маєш голос, рід ганебний
> І ринкові знайомства. Маєш все ти,
> Щоб в руки взять свої кермо держави.
>
> (*234—241*)

Комедійний хор вершників. Аттична ваза. Друга половина VI ст. до н. е.

Сам ковбасник Агоракріт являє собою тип брутального й брудного неука, базарного торгівця з добре розвиненою горлянкою. Обговорюючи його злібності, раби переконані в перемозі Агоракріта, бо чим огиднішими рисами наділений Ковбасник, тим певніша його перемога:

Бо грамотій не стане демагогом,
Не справа то для чесних і порядних,
А для мерзотників та невігласів.

(211—213)

У пароді виходить хор вершників. Можливо, вони сиділи на спинах акторів, які зображували коней. Вершники підтримують Ковбасника, їхній корифей співає войовничу пісню, закликаючи бити «негідника з негідників». Між Пафлагонцем і Ковбасником починається лайлива суперечка, що закінчується бійкою. Далі йде агон, розбитий у цій комедії на дві частини. У першому агоні супротивники продовжують лаяти один одного найпослідущими словами, кожний вихваляється особистим нахабством і брутальністю. Пафлагонець звинувачується у безчинствах і казнокрадстві. Він біжить скаржитися Раді п'ятисот, яка його підтримує і ви-

правдовує. Власне, на сцені розгортається одверта буфонада, під покровом якої — а це постійний прийом Арістофана — готується вирішення серйозної політичної проблеми.

Боячись, щоб Шкіряник не звів на нього наклепів, хор посилає слідом за ним Ковбасника, який згодом повертається і доповідає про перемогу Пафлагонця. У парабасі, що відділяє дві половини агону і відрізняється від них урочистістю та плавними речитативами хору, корифей розповідає про долю комедій автора і його попередників — Кратіна, Кратета, Магнета. У другій частині агону, що відбувається вже в присутності Демоса, спір спалахує з новою силою. Пафлагонець і Ковбасник у своїх твердженнях спираються на актуальні соціально-політичні факти афінського життя, добре знайомі кожному громадянину. Демос довгий час не знає, кому з них віддати перевагу, хоча Ковбасник знов і знов викриває злочини Пафлагонця:

Ні, тебе, присягнусь, не гурбує ніяк,
шоб в Аркадії владним був Демос.
Прагнеш сам грабувать, з міст береш хабарі,
безсоромно до того ж ховаєш
Витівки всі свої, і гуманом війни
ти засліплюєш очі народу!
Та жахливими злиднями скутий народ
лиш зітха і чекає подачок!

(*822—825*)

У кінці противники запевняють Демоса у своїй відданості. Але той ніяк не може зробити вибір. Урешті він вирішує віддати владу тому, хто краще йому догоджатиме. Пафлагонець і Ковбасник приносять Демосу свої корзини з припасами і починають його пригощати. Ковбасник пропонує йому оглянути їхні корзини. Демос бачить порожню корзину Шкіряника і багато продуктів у Ковбасника, який йому доводить, що так завжди було й раніше, бо Пафлагонець усе забирав собі й нічого не залишав Демосу. Він робить остаточний вибір і передає владу Ковбаснику.

В ексоді святково одягнений Агоракріт розповідає корифею хору, як він омолодив Демоса: «Я потворного Демоса кинув в окріп й повернув йому вроду» (*1356*). Арістофан тут використав широковідому серед багатьох народів легенду про могутню й цілющу силу окропу (можна пригадати причини вигнання Медеї та Ясона з Іолку або кінець казки «Горбоконик» П. Єршова). Епізод «омолодження Демоса» втілював щиру, але наївну мрію Арістофана знову побачити афінський народ могутнім і величним, таким, яким він був у часи Арістіда й Мільтіада.

У дальшому діалозі Агоракріт нагадує Демосу хиби в його діяльності за часів володарювання Пафлагонця. Демос визнає свою провину, обіцяє виправити припущені помилки і відразу пропонує план реформ. Не забуває він і про безчесного Пафлагонця, якого Агоракріт обіцяє покарати за «все те зло, що він його накоїв», поставивши його на своє колишнє місце:

...Тож передам
Своє я ремесло: хай продає він
В воротях стоячи, ту ж ковбасу
З м'ясного фаршу віслюка і псини;
Хай, налигавшись, лається з дівками
Й забруднену водицю з бані п'є.

(1436—1441)

Демос остаточно виганяє Пафлагонця, схвалюючи кару Агоракріта, і запрошує нового правителя до Пританеї.

Ця найгостріша і найяскравіша п'єса Арістофана стала (безперечно, з тих, що ми знаємо) вершиною давньої аттичної комедії. В уїдливо-сатиричній формі поет зобразив афінську демократію в період її занепаду з цілком певною метою — допомогти їй піднестися до колишнього рівня, врахувати й виправити вади внутрішньої й зовнішньої політики, спрямувати її в бік мирного розвитку. Проте, історично обмежений, Арістофан не міг ще зрозуміти необоротності історичного процесу, неминучості розкладу політичної системи з усіма його наслідками. Через це всі соціально-політичні негаразди й суперечності свого часу він пояснює злою волею чи корисливими інтересами окремих політиканів і демагогів. До того ж суб'єктивно-максималістські оцінки своїх сучасників інколи перешкоджали Арістофану бути історично справедливим. Зокрема, карикатурно-негативний образ Клеона-Пафлагонця не зовсім відповідає образові історичного Клеона, у якого було багато й позитивних рис. Значною мірою спотвореними постають в інших комедіях Сократ і Евріпід.

«Жаби». Останню комедію часів Пелопоннеської війни «Жаби» Арістофан написав у 405 р. до н. е. Політична обстановка в Афінах була надзвичайно напруженою. Від них одійшла частина союзних полісів, Персія допомогла Спарті швидко відновити розбитий флот, державна скарбниця спорожніла, афіняни жили в атмосфері непевності й тривоги. Поет зробив останню спробу переконати афінських громадян негайно припинити міжусобну війну й об'єднати свої зусилля у скрутні для вітчизни часи з метою повернення до нормального життя. Тому в комедії неодноразово

звучать політичні висновки й поради. Арістофанураховував і те, що єдиної думки відносно дальшої політики в Народних зборах не було, як не було й надійних керівників держави. На запитання одного з героїв:

Хто в нас керує містом? Гідні люди?

звучить відповідь:

— Де! Вони в зневазі!
— А в пошані наволоч?
— Не дуже, та виходить мимоволі так!

(Тут і далі переклав Б. Тена. *1456—1458*)

Розбрат афінських громадян особливо виявився у ставленні до непостійного у своїх учинках, «непопулярно-популярного» Алківіада, якого місто «бажає, і ненавидить, і прагне знов» *(1426)*. Устами Евріпіда автор дає йому таку досить вичерпну характеристику:

Тих не терплю я громадян, хто гається
Допомагать вітчизні й швидко шкодить їй,
Собі — встигає, а для міста — ніколи.

(*1427—1429*)

Безперечно, думку Арістофана висловлює і провидець першої половини хору в парабасі, коли дає надзвичайно гуманні поради не згадувати колишніх помилок окремих громадян і спрямувати всі сили на зміцнення Афінської держави:

Хор священний має місту раду щиру подавать
І навчати на корисне. Отже, перша рада вам —
Громадян в правах зрівняйте, відженіть усякий страх.
А як схибив хто й потрапив в пастку Фрініха коли,
Всіх, кажу я, хто спіткнувся, треба виправдати нам
І провини їх колишні дарувати нині всім,
Щоб безправним у державі вже ніхто у нас не був...

Тільки й тим, хто поряд з вами у морських бував боях,
Як і їх батьки хоробрі, хто й по крові рідний вам,
Слід єдиний гріх пробачить, — щиро просять вас вони.
Тож не гнівайтесь надалі, бо з природи мудрі ви!
Всім, хто ходить разом з нами бити в морі ворогів,
Повернімо громадянство й їх, як рідних, обнімім!
А як з гордістю й пихою ми одвернемось од них

В час, коли вітчизна тоне в вирі лиха і біди, —
То упевнимось пізніше, що розмислюємо зле.

(686—692, 697—705)

Провидець другої половини хору закликає громадян схаменутися і хоч із запізненням, але повернути до влади мудрих і тямущих людей, яких нещодавно критикували й переслідували:

От розсудливих, статечних, благородних громадян,
Доброчесних, справедливих, доброзичливих людей,
Що зросли в палестрах, хорах і до Муз прихильні всі,
Тих ми гудимо, а іншим — мідним, рижим чужакам,
Поміж гіршими найгіршим перевагу даємо,
Тим, хто вискочив останнім і кого недавно ще
Навіть за козлів жертовних наше місто не взяло б.
Хоч тепер ви, нерозумні, ваші звичаї змініть
І на здатних знову здайтесь!..

(727—735)

Глядачі сприйняли ці глибокі думки поета з таким захопленням, що трапилося небачене: Арістофан не тільки отримав першу премію — його комедію поставили вдруге. Подібної честі, здається, ніхто з комедіографів не був удостоєний за весь період існування цього жанру.

Самий твір чітко поділяється на дві частини. У першій, суто розважальній, розповідається про подорож до підземного царства Плутона (Аїда) покровителя театрального мистецтва бога Діоніса разом з його рабом Ксантієм. У другій, серйозній, Арістофан не тільки розкриває значущість трагедій Евріпіда та Есхіла, а й порушує загальну проблему про місце й призначення поета в суспільстві.

Подібно до Орфея, який спустився в жахливе царство Плутона за своєю коханою Еврідікою, чи Геракла, що здійснив свій черговий подвиг і вивів на поверхню страшного Кербера, знижений і боягузливий Діоніс також вирішує вивести з підземелля свого улюбленця Евріпіда. Адже Евріпід і Софокл нещодавно померли, і на землі не залишилося жодного визначного поета. Молодим поетам Діоніс дає нищівну характеристику:

Це все лиш пустоцвіти, лиш базікала,
Хор ластівок, в мистецтві партачі лише,
Що зникнуть всі після вистави першої,
Разом лиш намочивши на трагедію.
Хоч як шукай, нема поета справжнього,
Який заговорив би повним голосом.

(92—97)

У супроводі свого слуги Ксантія, який сидить на віслюку і тримає на плечі кийок з торбиною, Діоніс, накинувши на спину лев'ячу шкуру й узявши палицю, спочатку прямує до Геракла, щоб довідатися про шлях до царства Плутона. Той вибухає реготом, коли бачить свою карикатурно-комічну подобу, але дає необхідні відомості. З пригодами досягають мандрівники підземного озера. Комічною і дотепною за своїми реалістично-побутовими деталями постає фантастична зустріч з покійником, який погоджується донести поклажу Діоніса до пекла, але вимагає за це гроші — два оболи. Діоніс із Ксантієм з обуренням відмовляються платити. На човні Харона Діоніс переправляється через озеро, Ксантій змушений бігти навкруги. Плавання супроводжується гучним кувіканням «жаб-лебедів» «бреке-кекекс, коакс, коакс», яке настільки не подобається Діонісові, що він починає з жабами гостру суперечку. Діставшися берега і сплативши Харонові за переїзд, Діоніс зустрічається з Ксантієм, і обоє підходять до палацу Плутона.

У пароді з'являється хор містів, що прославляє богиню Деметру і звертається до невтаємничених у її містерії з закликом приєднатися до святкування та їхнього танка. Проте звернення провидця набуває політичного характеру, бо він забороняє брати участь усім тим, хто

Не гамує зловредного розбрату й чвар
і не зичить добра громадянам,
Тільки звади кує й ворожнечу міцнить
задля власного зиску й користі;
Хто, правуючи в місті в дні бурних негод,
хабарів вимагає й дарунків,
Корабель чи фортецю віддав ворогам,
чи товар заборонений возить...

Хто срібло в чужину позичать умовляв
на будову ворожого флоту...

Хто на зборах промовисто хліба шматок
вимагає в поетів одгризти,
Як в комедії висміють трохи його
на старинних святах Діоніса...

(*359—362, 365, 367—368*)

Хор танцює запальний танок, Діоніс із слугою приєднується до нього. Закінчивши танок, вони стукають у двері палацу. З'являється воротар підземного царства Еак. Уважаючи Діоніса за Геракла, Еак починає його лаяти за крадіжку Кербера й кличе варту

для розправи. Наляканий Діоніс швидко обмінюється одягом із Ксантієм, але з'являється служниця дружини Плутона Персефони і запрошує Ксантія, вважаючи тепер його за Геракла, до своєї господині. Та Діоніс відбирає в нього Гераклове вбрання і сам готується йти на побачення, але раптом вбігають дві шинкарки і починають його лаяти за те, що він з'їв величезну кількість хліба, м'яса, сиру, солонини, «ще й часнику без ліку!», і кличуть своїх охоронників розправитися з негідником. Діоніс знову вмовляє Ксантія помінятися з ним одягом. Еак, який уже не може розібратися, хто з них слуга і хто господар, лупцює обох і відводить до Плутона, аби той сам дізнався, хто з них бог.

Після парабаси починається головна частина комедії. З розмови Еака і Ксантія глядачі довідуються, що «серед мерців вчинився цілий заколот» *(760)*, оскільки на трон короля підземних поетів, який до цього часу займав Есхіл, почав претендувати Евріпід:

Коли зійшов під землю Евріпід, зібрав
Усіх він торбохватів та грабіжників,
Усіх бандитів, батьковбивць та злочинців,
А їх в Аїді сила. Ті, наслухавшись
Його крутні, софізмів, хитромудрощів,
Сказились і поетом кращим визнали.
А загордивши, став він домагатися
Есхілового трону.

(771—778)

Есхілові стає скрутно, бракує захисників, бо «людей порядних мало й на землі, і тут!». Софокл добровільно відмовився від трону, вважаючи Есхіла значнішим, ніж він, поетом.

На сцену виходять Есхіл та Евріпід у супроводі Діоніса і продовжують гарячу суперечку. Між ними починається агон, суддею якого Плутон призначає Діоніса. Евріпід звинувачує Есхіла в навмисному розтягуванні дії трагедій і залякуванні глядачів різними жахами, нерухомими таємничими постатями, трагічним мовчанням героїв:

Це туману він напускав, щоб ждав глядач покірно,
Поки Ніоба звук подасть. Так вся й минає драма...

От поки щось там бовкнуть, вже дійшло й до половини
Вистави. Кільканадцять ще додасть він слів бичачих
З хвостами, з гривами — страшні опудала в городі!
Глядач не розуміє їх!

(919—920, 923—926)

А далі Евріпід починає характеризувати свої трагедії. Його слова свідчать, що Арістофан правильно зрозумів риси того нового, що ввів поет у свої трагедії — інша справа, що це нове Арістофанові не подобалося. Зокрема, він зазначав, що в Евріпіда немає незрозумілих словотворів, подібних до Есхілових «конепівнів» (через які Діоніс «ночами довгими не міг... склепити очі», *931*). Евріпід з самого початку називає героїв, які розповідають про дальші події, у його діалогах беруть участь не тільки головні, але й другорядні персонажі. Теми трагедій Евріпіда торкаються лише конфліктів родинного життя, в якому діють не пихаті міфологічні герої, а звичайні люди зі звичайними почуттями (хоча, звісно, його трагедії також основані на міфах). Евріпід каже Есхілу:

Коли від тебе я прийняв трагедії мистецтво,
Розпухле від вельбучних слів та речень гордопишних...

Не мимрив що попало я, не змішував докупи,
А з першим виходом герой пояснював спочатку
Рід драми...

Звичайні справи в драму ввів, все, чим живемо й дишем,
Що кожен перевірить міг. І, все збагнувши, кожен
Міг викрить помилки мої. Та я й не вихвалявся,
Не відвертав уваги вбік, нікого не морочив,
Мемнона й Кікна водячи з бляшаним калаталом...

(*939—940, 945—947, 959—963*)

Евріпід наполягає на тому, що своїми трагедіями він учив героїв уміння жити,

Дивитись, думать, розуміть, кохати, удавати,
Підозрювати, міркувать про все...

(*957—958*)

Отже, Арістофан відзначає прагнення Евріпіда максимально наблизити свою драму до реального життя, і саме це йому не до вподоби. Хор підбурює Есхіла дати достойну відповідь суперникові, хлюпнути на нього «із джерел красномовства». Але той, готуючи свою перемогу, спочатку ставить запитання: «за що-бо ми шанувати повинні поета?» І Евріпід з гідністю відповідає:

За мистецтво й за мудрі поради, за те,
що на кращу ми путь наставляєм
Батьківщини своєї усіх громадян.

(*1009—1010*)

Інакше кажучи, Арістофан вирішує надзвичайно важливе питання, що турбуватиме поетів і критиків усіх епох, — про місце поета в суспільстві. Ким має бути поет для народу? Для чого він пише свої твори? Відповідь Евріпіда не залишає сумнівів: *поет — це вчитель і вихователь народу*. Есхіл використовує її, аби звинуватити свого опонента в тому, що той не виконує цього головного завдання, припускається найтяжчого для поета гріха, який, за реплікою Діоніса, можна спокутувати лише смертю. Адже Евріпід своїми віршами «розумних та чесних, порядних людей обернув... на погань мерзенну» (*1011*). Тепер уже Есхіл розповідає про своїх величних героїв, які були взірцем патріотичних почуттів, закликали його співгромадян на подвиг:

Благородні, плечисті були, кремезні,
не боялись державної служби,
Не тинялись без діла, мов блазні якісь,
на теперішніх пройдисвітів не скидались,
А відвагою дихали, вістрям списів
та шоломами з білим султаном...

Ви так саме себе гартувати могли б,
та цього ж ви не прагнули зовсім.
Ще трагедію «Перси» поставив я вам,
громадян наставляючи наших
Перемоги над ворогом завжди жадать, —
я прекрасний оспівував подвиг!..

От про це вішувати й повинен поет!

(*1014—1016, 1026—1028, 1031*)

Поет має, за словами Есхіла, вчити своїх співгромадян виключно добра, як це робили Гомер і Гесіод, а не зображувати закохано-розпутних Федр і Сфенебей. Коли Евріпід протестує і доводить, що нещастя Федри — то справжня життєва реальність, Есхіл йому відповідає:

Свідок Зевс, це було все, та мусить поет
приховати негарне й ганебне.
Не виводить на сцену й не вчити цього.
Як учитель дітей нерозумних
На добро наставляє, так само поет
і дорослих людей научає.
Нам лише про корисне і слід говорить.

(*1054—1057*)

Устами Есхіла Арістофан висловлює власні судження з цієї складної проблеми. Він звинувачує Евріпіда у приниженні значення трагедії, у якій півбоги змушені говорити не величною і піднесеною, як їм личить, а простою мовою, та ще й одягати на себе якесь лахміття — «тільки жаль викликали вони у людей» (*1065*). Евріпід учив марнославства, пустопорожніх слів і балачок. Справжнім злочином уважає Есхіл те, що Евріпід своїми драмами розбещував глядачів, робив їх аморальними. Саме через це, на думку Есхіла, серед афінських громадян уже перевелися герої, які б могли виступати в змаганнях:

І якого-бо зла не накоїв він нам?
Чи не вивів на сцену він звідниць гидких
І дівчат, що у храмах родили дітей,
І сестер, що з братами у блуді жили,
І жінок, що й життя вже для них — не життя?
Через це-бо у місті багато у нас
Розвелося тепер писарів-скоробрех,
Блюдолизів поганих, облесливих мавп,
Що обманюють вічно і дурять народ!
Вже немає кому й смолоскипа нести, —
Всі незграбні тепер і невправні!

(*1078—1088*)

Подальша суперечка двох поетів торкається питань стилю й музичної композиції. Евріпід глузує з неясних і багатослівних прологів Есхіла, а той, своєю чергою, критикує його за одноманітність стилю і доводить це тим, що в кожне цитоване Евріпідом речення вставляє безглузду фразу «Слоїка загублено». Висміює він Евріпіда і за його надто галасливі варварські пісні, які потребують супроводу не ніжних звуків кіфари чи флейти, а гучних бубнів. Урешті, щоб остаточно розв'язати суперечку поетів, Діоніс вирішує зважити їхні вірші. На орхестру виносять величезну вагу. Важкий вірш Есхіла примушує її шальку піти донизу, а шалька з легкуватим рядком Евріпіда злітає вгору. Тоді Діоніс, незважаючи на докори Евріпіда, бере за руку Есхіла і веде на поверхню.

Агон закінчено. Арістофан недвозначно робить чіткий висновок: Афінам на той час був потрібний поет типу Есхіла, драми якого виховували бійців і патріотів, становили вагомий засіб впливу на свідомість афінських громадян. Трагедії ж Евріпіда згубно підточували моральні основи суспільства й лише шкодили йому. Але якщо уважно проаналізувати дискусію двох поетів, можна збагнути і другий висновок Арістофана: *трагедія мала зберег-*

ти свій традиційний вигляд, усяка *згадка про сучасність була недоречною*, прагнення поета показати людей такими, якими вони є насправді, «приземлення» трагедії, тобто запровадження реалістичних тенденцій, стали найбільшими помилками Евріпіда.

Зрозуміло, що погодитися з думками Арістофана неможливо. Адже йдеться про вдосконалення трагедії як жанру, невпинний поступ літературного процесу. Вже в Софокла герої втратили свою монументальність і значно наблизилися до земних людей, хоч і зберегли елемент ідеалізації. Евріпід значною мірою завершив цей процес, використавши для нової драми нові прийоми театрального втілення. Остаточне «приземлення» змінило й мову його героїв, наблизивши її до звичайної розмовної мови, і самих персонажів. Незважаючи на міфологічну оболонку, в трагедії вже діяли реальні страждені люди, сповнені болісно-бурхливих суперечливих пристрастей.

Здобутки Арістофана важко переоцінити, його комедії стали зразком високого громадянсько-патріотичного мистецтва, що несло в собі величезний потенціал бойовитості, оптимізму та глибокої віри в сили й можливості народу і водночас — неприхованої ненависті до його кривдників. Щира любов поета до селянина-трудівника, наївного і завжди обдуреного безчесними політиканами, виливалася у нього в доброзичливу посмішку, позбавлену всякої сатири. Її він використовував для викриття егоїстичних керівників держави, політиканів, що штовхали державу в безодню війни, встановленої системи бюрократизму з її продажними ораторами, сикофантами, поширювачами псевдовчень та ін.

Надзвичайно злободенні за часів античності, п'єси Арістофана несподівано виявилися настільки актуальними і в нашу епоху, що навіть налякали сучасних реакціонерів. 1954 року, коли за рішенням ЮНЕСКО відзначалась ювілейна дата поета — 2400 років від дня народження, його комедія «**Мир**», підготовлена до вистави одним паризьким театром, була заборонена спеціальним урядовим декретом. Обгрунтування заборони зводилося до твердження, що комедія насичена «ідеями борців за мир» і «комуністичною пропагандою». Проте заборона викликала таке обурення французької громадськості, що невдовзі декрет було скасовано і п'єса побачила сцену. Але замислимося — яким же невмирущим і могутнім виявився протест поета проти війни, як-

що і через тисячоліття він прозвучав на повний голос. До речі, висунувши ідеал «комуністичного суспільства» в комедії «Птахи», Арістофан своїм гострим і уїдливим сміхом сам же його і руйнує, відкидаючи ті утопічні зрівнювально-споживацькі тенденції, що виникли в Афінському полісі, коли окремі демократи вирішили жити за девізом — насолоджуватися, нічого не роблячи.

Надзвичайно тісно пов'язані з реальним життям, комедії Арістофана сповнені політичними натяками, недомовками, маловідомими для нас іменами його сучасників. Безперечно, афінські громадяни чудово розбиралися в усіх символах і алегоріях поета, але в нові часи вони утруднювали розуміння тонкощів Арістофанових п'єс і зменшували інтерес до них. Особливо вражає мова поета. Дотепна й надзвичайно виразна, яскрава, сповнена гострих жартів, каламбурів, несподіваних виразів та порівнянь, вона увібрала в себе всі скарби соковитої народної мови еллінів. Дуже часто Арістофан удається до прийому пародії, імітуючи мову ліричних і драматичних поетів, учасників софістичних дискусій чи релігійних відправ, використовує діалектизми, простонародні звороти тощо. Його мова змінюється залежно від того, хто і де говорить. У парабасі й агонах вона більш стримана й літературна, у прологах та епісодіях звучить просто як розмовна і навіть вульгарна, пересипана часом брутальними жартами. Але це з нашого погляду, еллінські ж глядачі такою її не вважали, оскільки ця мова була для них звичною, нею вони розмовляли. Загалом до культурних явищ минулого необхідно підходити історично, тобто не можна їх оцінювати під кутом зору моралі людей нашої епохи.

Історичне значення творчості Арістофана полягає у навдивовижу сміливій критиці всього того, що він уважав шкідливим для афінських громадян, у визвольному новаторстві поглядів. «Батько комедії» став засновником *політичного, сатирично-викривального жанру в драматургії.*

ПРОЗА V—IV СТ. ДО Н. Е.

Проза стародавніх греків виникла значно пізніше від поетичних жанрів, здавна пов'язаних з народними обрядами та фольклорними джерелами. Пізніше, з загальним розвитком еллінської культури, коли суспільство не могло задовольнитися міфологічним поясненням навколишнього світу, а поетичні твори

Кліо — муза історії. Мармурова статуя. III—II ст. до н. е.

вже були неспроможні адекватно висвітлити нові проблеми, з'являються прозові жанри. Їх особливістю було те, що в них мистецтво і наука тісно поєднувались між собою. Прозові жанри органічно входили в широке тоді поняття літератури й самі являли собою високохудожні твори. Подібне поєднання якихось культурних явищ (науки і літератури, двох релігій чи суперечливих поглядів) дістало назву *синкретизму* (від гр. «об'єднання»).

Першою формою еллінської прози стала історична оповідь, з якої виокремилися інші жанри — філософія, красномовство, географія тощо.

Історіографія з'явилася в період завершення формування рабовласницького суспільства, коли громадянська свідомість стала вже досить високою, тобто в VI ст. до н. е. Постала потреба в таких творах, які б донесли свідчення про події, що відбувалися, до прийдешніх поколінь.

Узагалі елліни вважали історичними всі міфологічні події. Вони не мали сумнівів у правдивості розповіді Гомера про Троянську війну, істинності трагічної долі Еліпа, драматичного походу аргонавтів за золотим руном чи подвигів численних еллінських героїв. Тому міфи вплинули й на перших історіографів, які ще не вміли розрізнити реальність і легенду, правду і вигадку.

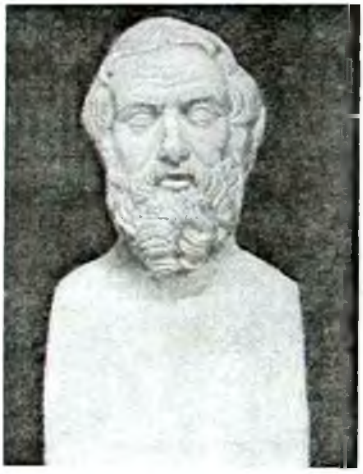
ГЕКАТЕЙ МІЛЕТСЬКИЙ

(VI ст. до н. е.)

Це повною мірою стосується і найвизначнішого серед ранніх історіографів — Гекатея з Мілета. Його твори — **«Генеалогія»** і **«Землеописи»** — до нас не дійшли, залишилися невеличкі фрагменти, назви розділів і згадки та посилання. Проте відомо, що перший твір являв собою легендарну історію походження родоначальників еллінського народу, а другий давав перші відомості про Європу, Азію й Африку, а також географічну карту цих країн. Гекатей уже намагався зробити міфи ймовірнішими, вилучивши з них надприродні елементи. Але то були лише перші недосконалі спроби відділити реальність від фантазії, тому «Гекатей ... пов'язав походження своєї родини з богом, назвавши себе його шістнадцятим нащадком» (Тут і далі переклад А. Білецького. *Геродот.* **«Історія»**. II, *143*).

ГЕРОДОТ

(485 — між 430 і 425 рр. до н. е.)



Цього видатного історіографа, автора знаменитої «Історії» називають «батьком історії». Про життя його відомо дуже мало, лише приблизно визначено роки життя. Народився Геродот у місті Галікарнас (на півдні Малої Азії). Очевидно, дістав грунтовну освіту і був ерудованою людиною. Змолоду брав участь у політичній боротьбі і врешті був змушений залишити рідне місто. Є підстави припустити, що Геродот ненавидів тиранів і завжди був прихильником афінської демократії. Не випадково після своїх довголітніх мандрів Геродот приїздив до Афін і читав там свою книгу. Високо оцінена афінянами, вона одержала велику винагороду.

Подорожі Геродота тривали понад 10 років. Допитливий, активний і спостережливий, він невтомно переїздив від країни до країни, перетинав на кораблях моря, піднімався по Нілу й Дунаю, долав гори, ліси й безводні пустелі. Відвідав Лівію, Вавилон, Фінікію, Ассирію, Єгипет, об'їздив усю Малу Азію, зупинявся в мілетській колонії Ольвія, подорожував по степах Скіфії, Фракії та Македонії, по містах острівної Греції.

У кінці Геродот відвідав Сицилію та Італію. 444 р. до н. е. брав участь у заснуванні колонії на півдні Італії — міста Фурії, де, мабуть, і прожив останні дні.

Під час подорожей Геродот уважно приглядався до життя, законів, побуту та звичаїв того чи іншого народу, вивчав визначні пам'ятки, минуле країни. Його цікавили також географічні дані, природа з її тваринним і рослинним світом, представники різних племен, життя людей, їхні страви, молитви та навіть чудеса, про які довелося почути. Він записував численні історії, що їх розповідали ті, з ким він зустрічався. Знаючи лиш одну давньогрецьку мову, історіограф покладався на товмачів, тому одержані відомості часто спиралися на традиції усної народної творчості.

Те, що Геродот побачив і почув, пізніше лягло в основу «Історії». Одним з її джерел стали й зібрані мандрівником письмові пам'ятки. Значне місце серед них належить і всіляким віщуванням, зокрема пророцтвам Дельфійського оракула. Це пов'язано зі світоглядом самого автора. Геродот вірив у богів і був переконаний, що долею людства, усіма історичними подіями керують всевладні й могутні боги. Вони ж установили й непорушний світовий порядок. Вірив він і в пророчі сни, чудесні знахідки, віщування оракулів та провісників, жерців та чаклунів. Геродот уважав, що боги можуть покарати людину як за тяжкий злочин, так і за надмірну жорстокість у помсті й навіть за надмірне щастя.

«Історія» рясніє міфами та міфологічними героями. В ній фігурують Іо, Медея, Єлена, аргонавти, Мінос, Менелай, Тесей, Геракл, Орест, Персей та ін. Усі вони змальовані Геродотом як реальні істоти. Проте до деяких міфологічних подій історіограф ставиться критично. Отже, є підстави стверджувати, що до «Історії» увійшло багато недостовірних відомостей. Розуміючи це, сам автор попереджає про різний ступінь вірогідності наведених ним фактів. Напівісторичні легенди Геродот починає словами: «Ось таке розповідають перси ...», «Самі делосці кажуть ...», «Так сказали мені жерці ...» або «Як я чув від еллінів ...» Однак він лише попереджає про їхню недостовірність, але ніколи не перевіряє, як робить справжній науковець.

Свідомий своєї відповідальності перед прийдешніми поколіннями, Геродот починає «Історію» словами: «Тут виклад дослідження Турійця Геродота, проведеного для того, щоб зроблене людьми з часом не забулося і щоб великі та дивовижні діяння як греків, так і варварів не залишилися невідомими і, зокрема, щоб з'ясувати, чому вони воювали між собою» (I, 1).

Основним сюжетом «Історії» є війни між еллінами й персами, яких історіограф називає «варварами». Однак починає він із най-

давніших часів — з міфу про викрадення фінікійцями дівчини-еллінки. Греки відповіли на це викраденням Медеї з Азії. Тоді троянський царевич Паріс викрав дружину еллінського царя Менелая Єлену, а греки через це оточили Трою і врешті зруйнували її. Своєрідний міфологічний вступ обгрунтовує майбутню ворожнечу між Азією та Європою. Але й подальша розповідь Геродота про історичні події певною мірою базується на легендах, хоч разом з тим вона спирається на досить точні географічні та етнографічні дані.

Александрійські вчені розбили «Історію» на дев'ять книг, давши кожній назву однієї з дев'яти муз. В основу першої («Кліо») були покладені легенди про життя лідійського царя Креза, який уславився багатствами, і його війну з перським царем Кіром, що закінчилася цілковитою поразкою Креза. Друга книга («Евтерпа») розповідала про похід Камбіса, Кірового сина, на Єгипет; третя («Талія») — про підкорення Камбісом Єгипту і смерть царя, прихід до влади Дарія та завоювання ним острова Самос; четверта («Мельпомена») оповідає про невдалий похід Дарія на Скіфію і втечу з цієї країни, містить етнографічні дані про життя скіфських племен.

Друга половина Геродотового твору присвячена безпосередньо греко-перським війнам. Завоювання перським полководцем Мегабазом Фракії, невдале повстання малоазійських еллінських міст проти персів, очолене Арістагором, становлять зміст п'ятої книги («Терпсіхора»). Шоста («Ерато») розповідає про зруйнування персами в 494 р. Мілета й поразку Дарія під Еретрією та Марафоном у 490 р. В останніх трьох книгах зображено найбільший похід персів на Елладу (480 р.). У сьомій книзі («Полігімнія») йдеться про смерть Дарія, підготовку величезного війська, очоленого його сином Ксерксом, перехід через Геллеспонт, вторгнення в Елладу, бій під Фермопілами й подвиг царя Леоніда та трьохсот спартанців. У восьмій книзі («Уранія») змальоване захоплення персами Афін, знаменитий Саламінський морський бій, у якому елліни незначними силами вщент розгромили величезний флот персів. Боротьба двох народів закінчується битвою під Платеями (479 р.), новою поразкою персів і захопленням греками міста Сест на Херсонесі (дев'ята книга «Калліопа»).

В головну свою оповідь про греко-перські війни Геродот часто, особливо у п'яти перших книгах, уводить епізоди, своєрідні новели, які з темою розповіді нічого спільного не мають. Наприклад, перелічуючи округи, що сплачують Дарієві данину, автор докладно зупиняється на останній з них і розказує про численні племена гібільців, про їхні звичаї, обряди й мораль, про дивних

тварин («... в тій піщаній пустелі живуть мурашки, менші за собаку і більші за лисицю ... Мурашки, як кажуть перси, чують їхній запах (індійців. — *В. П., Н. П.*) і починають переслідувати їх ... Вони настільки прудкі, що у швидкості їх не може перевершити жодна інша тварина» (III, *102,105*). Зрозуміло, що такі відомості грунтуються на якійсь легенді чи місцевій казці.

Вже стародавні вчені відзначали вміння Геродота майстерно будувати оповідь, з драматичною силою висвітлювати суть подій. Як і Гомер, він уводить у текст промови або діалоги історичних осіб, розкриває в них характери і навіть вкладає у вуста своїх героїв власні думки, з надзвичайною докладністю розповідає про окремих осіб, предмети та явища. Часом він удається до легкого гумору, комічних сценок, що чергуються зі страшними, жорстокими або похмурими епізодами. Але стиль його наближається до епічного, стає уповільненим і стислим, коли він зображує історичні події.

В античні часи деякі вчені висловлювали сумніви відносно достовірності тих відомостей і фактів, що їх наводив Геродот. Його навіть називали неправдивим істориком, «автором казок», а твір — збіркою найнеймовірніших вигадок (Арістотель, Лукіан, Плутарх, Флавій). Так ставилися до Геродота і за нових часів. Лише у XX ст. ці звинувачення було відкинуто. Встановленню істини допомогли досягнення археологічної науки. Тепер можна зробити висновок про те, що Геродот достовірний там, де він наводить етнографічні дані про різні народи чи розповідає про близькі до його часу історичні події. Більшість цих фактів дістала підтвердження під час археологічних розкопок. Для нас особливо важливими є ті відомості, що їх подає Геродот у четвертій книзі про Скіфію. Адже це перші, здебільшого достовірні дані про скіфські племена, які населяли колись нашу південну територію — Північне Причорномор'я і володіння яких розкинулися від Істру до Танаїсу, тобто від Дунаю до Дону.

Та й загалом поширена за нових часів думка про невелику достовірність Геродотової «Історії» поступово спростовується новими відкриттями археологів та істориків. Чим глибше вони проникають у минуле еллінського і східних народів, тим очевиднішою стає істинність багатьох спостережень та описів Геродота. А легкі, невимушені й майстерно побудовані напівлегендарні оповіді його стали плідним джерелом для численних сюжетів у творчості багатьох пізніших письменників. Геродот щасливо поєднав у собі два таланти — спостережливого історика і великого художника. Недаремно сучасники називали історіографа, підкреслюючи досконалість його хисту, «Гомером у прозі». Вражає і енциклопедичність його знань.

Сучасні вчені-літературознавці висловлюють думку, що Геродот був не тільки «батьком історії», але й «батьком новели», тобто жанру, який, за традиційними уявленнями, постав лише в нові часи. Справді, багато його напівлегендарних розповідей, не пов'язаних безпосередньо з темою твору, можна розглядати як захоплюючі своєрідні вставні новели. Такими є оповіді Геродота про Кандавла та Гіга, про славнозвісного співця-поета Аріона, про Креза й Солона, Креза й перського царя Кіра, про жахливу долю Полікрата тощо.

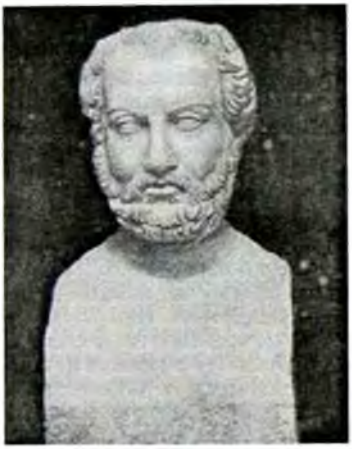
Ось, наприклад, як він розповідає про Аріона:

> «23. Періандр ...владарював у Коринфі... Під час його життя сталося велике чудо: метімнійця Аріона дельфіни винесли з моря на мис Тенар...
>
> 24. Про цього Аріона розповідають, що він довгий час перебував у Періандра, але захотів пливти в Італію і на Сицилію, бажаючи заробити там багато грошей, а потім повернутися до Коринфа. Отже, він відплив із Тарента... найняв коринфський корабель, але у відкритому морі моряки задумали викинути його з корабля і захопити гроші. Аріон, зрозумівши їх намір, почав просити їх забрати його гроші і залишити його живим. Але йому не пощастило вмовити їх і моряки наказали йому або покінчити життя самогубством... або стрибнути в море... Він попросив їх дозволити йому в парадному вбранні встати на верхній палубі і проспівати, а проспівавши, він сам стрибне в море. Тоді їм забажалося... послухати найкращого серед людей співака... Він одягся в своє парадне вбрання і, взявши кіфару, встав на верхній палубі, проспівав прямий ном (один з гімнів на честь бога Діоніса. — *В. П., Н. П.*), а коли його закінчив... кинувся в море... Його, як переказують, підхопив дельфін і переніс на Тенар. Зійшовши на землю, він попрямував до Коринфа ... і розповів про все, що з ним сталося. Періандр поставився з недовірою до його слів, віддав його під сторожу і наказав стежити за ним, чекаючи на повернення моряків. Коли ж вони прибули, він покликав їх і наказав розповісти про Аріона. Вони сказали, що він живий і здоровий був в Італії і вони залишили його у доброму стані у Тарента. Тоді перед ними з'явився Аріон... Розгублені, вони мусили визнати свій злочин... Аріон же поставив на подяку богові бронзове зображення невеликих розмірів — дельфін і на ньому людина» (*I, 23—24*).

Створюючи свою «Історію» (у перекладі з грецької мови — «дослідження»), Геродот навіть не міг і подумати, що назва його твору стане назвою величезної галузі науки — історії.

ФУКІДІД

(бл. 460 — бл. 400 рр. до н. е.)



Біографія другого видатного історіографа — Фукідіда, молодшого сучасника Геродота — майже невідома. Навіть дати життя визначені приблизно. Відомо лише те, що він народився в заможній родині, був високоосвіченою людиною і брав активну участь у політичному житті. 430 р. захворів під час пошесті чуми, але видужав. З самого початку Пелопоннеської війни вів записи про бойові дії, сам брав у них безпосередню участь. 424 р. Фукідіда було обрано стратегом, йому доручили командування невеликою ескадрою кораблів. З якихось причин він запізнився допомогти обложеному спартанцями з суші місту Амфіполю, яке на вигідних умовах склало зброю. Фукідіда звинуватили в державній зраді й засудили до 20-річного заслання, з якого він повернувся незадовго до своєї кончини. Існує версія, що його вбили.

Саме в ці важкі для нього роки вигнання Фукідід почав писати **«Історію»**, присвячену подіям Пелопоннеської війни. З самого початку історіограф попереджає, що у своїй праці намагатиметься дотримуватися максимальної правди. Він не схвалював тих авторів історич-

них праць, які використовували для своїх записів самі лише чутки чи неперевірені факти. «Більшість людей мало стурбована пошуками істини й охоче сприймає вже готові думки» (Тут і далі переклад А. Білецького. **«Історія»**, I, *20, 3*). Він обрав інший шлях. Можливо, натякаючи на свого попередника Геродота, Фукідід проголошує, що його твір призначений не для розважального читання, а підкорений меті ознайомлення нащадків зі справжніми подіями. «Я не вважаю за можливе для себе записувати те, про що дізнався від першого зустрічного, або так, як мені здалося, але записував події, очевидцем яких був я сам, чи ті, що їх чув від інших після грунтовних, наскільки це можливо, досліджень кожного окремо взятого факту» (I, *22, 2—3*). Отже, Фукідід став першим історіографом, який висунув найголовніший для справжнього вченого *принцип історизму*, який вимагає ретельної перевірки кожної події, вчинку, факту. Його розповідь про Пелопоннеську війну спирається на особисті спостереження (до 424 р.), а в період вигнання — на порівняння свідчень кількох очевидців. Не менш важливою особливістю твору Фукідіда є *об'єктивність у висвітленні подій*. Автор цілком відкидає свої симпатії чи антипатії й описує події такими, якими вони були насправді. Він ніколи не намагався виправдовувати поразки афінян чи, навпаки, принижувати й дискредитувати перемоги спартанців. Йому була потрібна тільки істина, він домагався її і, як правило, незмінно знаходив. Ця безпристрасність Фукідіда була високо оцінена вже його сучасниками, а потім і пізнішими еллінськими та римськими письменниками. Лише в одному випадку він відступав від принципу об'єктивності. Це траплялося тоді, коли йшлося про його політичних противників у самих Афінах. Особливо гостро Фукідід виступав проти Клеона, називаючи його «найзнахабнілішим з громадян», «огидним наклепником»; можливо, він не міг забути його звинувачень під час розгляду амфіпольської справи.

Зміст самої «Історії» складають події війни. Але передусім історіограф з'ясовує причини виникнення воєнного конфлікту між двома найбільшими полісами — Афінами та Спартою. Він робить висновок, що конфлікт був спричинений політичним і ще більше економічним суперництвом, оскільки Спарта завжди боялася зростання могутності Афінського поліса й робила все можливе, щоб послабити його. Потім автор переходить до розгляду воєнних кампаній — весняно-літніх і літньо-осінніх (тогочасне військове мистецтво зимових операцій, як правило, не передбачало). Але й до них Фукідід підходить по-своєму: «Я згадую лише найвизначніші військові дії», — пише він (III, *90, 1*). Відповідно до задуму історик відкидає дрібні другорядні факти і старанно добирає лише ті епізоди чергової кампанії, які так чи інакше познача-

лися на загальному ході війни. Фукідід був першим історіографом, який почав дотримуватися *хронологічної системи викладу подій*. У строгій послідовності описує він воєнні операції одного року, потім переходить до розгляду бойових дій наступного тощо.

Часом історіограф робить відступи й докладно розповідає про далеке й близьке минуле (наприклад, про об'єднання Аттики, плем'я одрисів, стародавню Македонію, змову проти тиранії Пісістратідів, про свято Аполлона на о. Делос, історію Сицилії тощо), але подібні екскурси в минуле займають незначне місце і не порушують єдності всього твору. До того ж вони, хоч інколи й не прямо, але пов'язані з сучасністю Фукіліда.

На відміну від Геродота він ніколи не поєднує події Пелопоннеської війни з втручанням божественних сил, поразки й перемоги не зумовлюються віщуваннями оракулів чи провісників, а доля держави чи окремих громадян — невмолимим і невідворотним фатумом. Фукідід не вірить у чудеса, на землі все відбувається за вічними й незмінними законами природи. Такий підхід характерний для V ст. до н. е., у якому почалася переоцінка цінностей, і вчора ще непохитні традиції змушені були відступити і звільнити місце для нового світогляду, основою якого стало раціоналістичне пояснення навколишнього світу. Вже з'явилося вчення про будову всесвіту як єдиного цілого, в якому все підкорене єдиному закону. За різноманітністю і багатобарвністю усього сущого криється його єдність. Раціоналістичне пояснення світу Фукідід нерозривно пов'язує з концепцією історичного розвитку. Звільнена від міфів, історія тепер розглядала долю людини й цілих народів як логічний і закономірний процес розвитку людського суспільства.

Особливе місце в «Історії» належить *промовам* афінських і спартанських політичних діячів і полководців. У цей час з надзвичайною швидкістю розвивається красномовство. До нього вже перестали ставитися як до божественного натхнення і дару муз. Ораторське мистецтво перетворилося на професію, що потребувала досконалого володіння засобами логічної аргументації й переконливими ораторськими прийомами.

Сам Фукідід надавав промовам великого значення, оскільки вони часто впливали на розвиток подій. Вставляючи у свій твір промову певного діяча, він намагався точно відтворити не тільки зміст сказаного, але й характерну для даного оратора лексику та стиль його промови. Щоправда, сам автор зізнається, що вставлені ним промови значною мірою були результатом його власної творчості. Найчастіше автор зводить їх у пари, тобто відбувається своєрідний агон двох промовців, коли друга промова заперечує основні твердження першої. Це давало Фукідідові мо-

жливість «обіграти» якесь положення з двох прямо протилежних точок зору, надати йому завдяки системі доказів різне звучання. Спартанському цареві Архідаму відповідає ефор Сефенелаїд, нерішучому політикові Нікію — молодий і сміливий полководець Алківіад, демагогу Клеону — непідкупний Діодот тощо.

Часто у промовах героїв виявляються політичні погляди й симпатії самого Фукідіда. Відчуваються вони і в мотивації вчинків героїв або поясненні певних обставин, що склалися на даний момент. Замість того, щоб розповідати про них самому, автор примушує це робити ораторів, досягаючи завдяки даному прийому певної драматизації подій і водночас розкриваючи характер й моральне обличчя промовця. Усе це яскраво виявляється в промовах коринфян, керкірців, спартанців, Нікія, Клеона, Гермократа, Афінагора й особливо Перікла у трьох його промовах. Для прикладу наведемо уривки з промови Перікла на могилі воїнів, що першими загинули на початку Пелопоннеської війни:

«Я почну спершу від предків, бо личить і разом з цим справедливо в такому випадку шанувати їх спогадом. Адже вони завжди жили в цій країні, одні заступали інших аж до цього часу, і завдяки своїй відвазі вони залишили нам її в спадщину вільною. Отже, і вони гідні хвали...

В нас державний устрій не схожий на спосіб життя наших сусідів: ми скоріше самі даємо зразок іншим, ніж наслідуємо їх. Отже, і називається він демократія через те, що основа його не меншість, а більшість громадян. Вона згідно з нашими законами дає всім громадянам рівні права, що ж до суспільної поваги, то в нас кожен користується нею, але не тому, що якась частина громадян його підтримує, а тому, що сам він має певну доброчесність... Ми завжди слухаємо тих, хто стоїть при владі. Ми шануємо зокрема ті закони, які встановлено на користь скривджених, і хоч ці закони не записані, вони завдають загальновизнаної ганьби тим, хто їх зневажає...

Наше місто є осередком освіти всієї Еллади. Мені здається, що в нас кожна людина, яка розуміється на багатьох речах і вміє робити їх майстерно і навіть вишукано, може досягти незалежного стану...

В нас із нашим ворогом нема нічого схожого, і ми воюємо не за однакове. Своїми доказами я хочу зробити яснішим похвальне слово тим, про кого тепер йдеться... Загибель їх уперше виявила і остаточно довела їх мужність. Справедливо, щоб усі вади людей закреслювала виявлена ними на війні за вітчизну відвага, бо вони добром знищують лихо і приносять усій громаді більше користі, ніж своїми хибами завдали шкоди. Ніхто з них не прагнув для себе багатства і не став боягузом у надії запобігти бідності та забагатіти, уникаючи жахливого кінця... Вони вирішили краще загинути, відбиваючи ворогів, ніж відступити і врятувати своє життя. Вони уникли ганебних слів, рятуючи справу, вони згубили своє тіло і в коротку вирішальну хвилину... досягли вершини своєї слави...

Про їх славу та їх подвиги свідчитиме не лише надмогильний пам'ятник у рідному краї і напис на ньому, але й у суміжних краях неписана пам'ять кожної людини: бо для славних людей вся земля — пам'ятник...

Я не стільки співчуватиму батькам загиблих, скільки втішатиму їх... Вони знають, що справжнє щастя, яке випадає на долю людей, — померти так, як померли ці воїни, і відчути таку скорботу, яку довелося відчувати їх батькам... Нехай слава ваших дітей полегшить ваше горе. Адже не старіє лише бажання слави.

У своїй промові, згідно із звичаєм, я висловив усе, що вважав за потрібне... Ми вже належно вшанували померлих, а дітей їх наше місто візьме на своє утримання, аж поки вони стануть дорослими. Це буде почесна нагорода і живим, і тим, хто поліг у боротьбі... Тепер же, оплакавши померлих, нехай кожен повертається додому» (II, *35—46*)

Фукідід виявив себе великим майстром *портретної характеристики*. Перікл став для нього взірцем вожля демократії. Історик підкреслює силу його розуму, абсолютну непідкупність у грошових справах, глибоке розуміння потреб і надій народу, волю якого він ніколи не обмежував. Ідеї демократії були для Перікла найвищими, тому він ніколи не намагався комусь догоджати, навіть афінському демосу. У натурі Алківіада, за Фукідідом, суперечливим чином поєднуються талант і легковажність, сміливість і марнославство. Об'єктивно зображений автором спартанський полководець Брасід, у якому Фукідід підкреслює великий розум, військові здібності, вміння знаходити в складних обставинах бою найкращі рішення.

Ще античні вчені вбачали в «Історії» високі *художні якості*. Безперечно, Фукідід був не тільки першим справжнім істориком-науковцем, але й значним художником. Про це свідчить низка епізодів, у яких повною силою виявився його мистецький талант. Це і смерть Фемістокла з роздумами автора про його долю, і глибоко трагічний опис пошесті чуми, що почала збирати свій страшний урожай у перенаселених Афінах, і драматична картина відплиття експедиції до Сицилії та страшна за своїми наслідками поразка афінського флоту в Сіракузькій гавані, а потім і страта Нікія тощо. Усі ці епізоди вражають своєю достовірністю, точністю зображення людських почуттів. Так, докладно розповідаючи про пошесть чуми, зокрема про всі її ознаки й безсилля людини перед хворобою, Фукідід зображує різноманітні почуття, що охоплюють людей: страх перед пошестю, розгубленість, жах, відчай і крайню деморалізацію, що штовхає до диких розбешених оргій («бенкет під час чуми»). Не приховує він і інші почуття: жадібність, бажання використати народне нещастя для збагачення, цілковита байдужість до страждань інших. Подібні картини, яких

в «Історії» чимало, справляють глибоке враження. Висока художня майстерність виявлена Фукідідом в описах бойових епізодів.

«Історія» Фукіліда складалася з восьми книг. Остання, мабуть, залишилася не зовсім закінченою, в ній єдиній відсутні промови, які готувалися автором окремо. Він встиг розповісти про події Пелопоннеської війни за 20 років, тобто до 411 р. до н. е.

Суперечливе враження виникає від мови Фукіліда, часом дуже простої, лаконічної й чіткої, а в деяких місцях перевантаженої довгими та навіть малозрозумілими періодами. І все ж «Історія» стала не тільки першим справжнім науково-історичним, але й високохудожнім твором, що вплинув на багатьох пізніших історіографів Греції та Риму — Ксенофонта, Феопомпа, Кратіппа. Високо Фукіліда оцінювали і в наступні часи.

КСЕНОФОНТ

(бл. 430 — бл. 355 рр. до н. е.)

Про життя третього видатного історіографа Еллади — Ксенофонта — відомо значно більше, ніж про його попередників, відсутні лише точні дані про дати життя. Мешканець Афін, він народився в аристократичній сім'ї, деякий час вчився у Сократа. Відомо, що вже з юнацьких років з великим скептицизмом ставився до демократії й усе життя дотримувався проспартанських і монархічних поглядів. У 401 р. Ксенофонт приєднався до походу сардського царя Кіра, який вирушив проти свого рідного брата Артаксеркса II, царя Вавилону. У величезній битві поблизу вави-

лонських стін військо Кіра вщент було розбите, а сам він загинув у бою (вже мертвому, йому відрубали руку й голову). Вцілів лише 10-тисячний загін еллінів, що складався здебільшого зі спартанців. Долаючи пустелі й гори, відбиваючись від місцевих племен, загін еллінів урешті дістався берегів Понту Евксінського і згодом приєднався до війська спартанського царя Агесілая. Обраний одним з керівників цього загону, Ксенофонт пройшов із ним увесь важкий шлях і став професійним воїном, близьким до царя Агесілая. Як спартанський найманець брав участь у кількох походах і численних боях. Довелося йому битися і проти афінян, за що обурені громадяни міста оголосили його зрадником батьківщини й засудили до вигнання. У середині 80-х років залишив військову службу й жив у містечку Скіллунті в подарованому за бойові заслуги спартанцями маєтку. Там Ксенофонт почав писати свої численні твори.

Проте його мирне життя знову було порушене бойовими діями між Спартою і Фівами. Він перебрався до Коринфа. Один із двох його синів загинув у цій війні. Оскільки Афіни підтримували Спарту, Ксенофонта реабілітували і дозволили йому повернутися до рідного міста. З якихось причин він цього не зробив і до останніх днів залишався в Коринфі.

Противник афінської демократії і пристрасний захисник монархічного ладу, свої політичні погляди Ксенофонт найповніше виклав у книзі **«Спогади» («Меморабілії»)**. У діалозі між Періклом-молодшим, який різко критикує демократичні порядки в Афінах, і Сократом, який ніби їх захищає (але насправді висловлює досить консервативні думки і, власне, заперечує ці порядки, обвинувачуючи в усьому поганих керівників), Перікл-молодший пропонує, по суті, брати приклад із спартанців. Ксенофонт не схвалює політику його батька, протиставляючи йому Фемістокла. Захоплення історіографа викликає суворе й мужнє виховання спартанської молоді, яке він уважає зразковим.

Свої політичні переконання Ксенофонт досить однозначно висловив і в белетризованому творі **«Кіропедія»** («Виховання Кіра»). У ньому він торкається і низки інших проблем — філософії, моралі, військової науки, але головна з них — виховання. Вже зовсім відкрито Ксенофонт висловив свої симпатії до спартанської монархії в книзі **«Агесілай»**. Цього царя Спарти автор досить добре знав, оскільки кілька років пробув у його війську. Змальований ним образ Агесілая далекий від історичної правди. Автор надто вихваляє його за високі моральні чесноти, яких у того не було, і, власне, створює образ ідеального монарха, наділеного самими лише позитивними рисами: він надзвичайно побожний,

відданий батьківщині, чесний у всіх своїх учинках, відважний у бою, скромний у побуті й воєнних походах, справедливий до своїх вояків і підданих тощо. У діалозі **«Гієрон»** Ксенофонт, навпаки, малює образ правителя, якому ще тільки потрібно піднестися до всіх цих чеснот. У розмові з сіракузьким тираном Гієроном поет Сімонід доводить йому, що правитель повинен мати значно більше обов'язків, ніж прав, і далі застерігає його від негідних учинків і розгортає цілу систему морального вдосконалення.

І все ж у літературу Ксенофонт увійшов насамперед як автор історичних творів. Узагалі він написав понад сотню книжок, але уславився найбільше як автор **«Анабасиса»** (або «Походу Кіра») і **«Грецької історії»**, що стала своєрідним закінченням «Історії» Фукідіда.

Невдалий похід царя Кіра і драматичний відступ еллінського загону через Малу Азію був описаний одним з його учасників Софенетом, ім'я Ксенофонта в ньому і не згадувалося. Можливо, що, ображений такою неуважністю до себе, він значно пізніше написав **«Анабасис»**, але під псевдонімом Фемістогена Сіракузького, що дало йому можливість висунути на перший план активну діяльність «одного на ім'я Ксенофонт, який знаходився в загоні». В «Анабасисі» Ксенофонт постає як один із найголовніших воєначальників, зусиллями якого похід завершився загалом удало. Але для цього 10-тисячному загонові довелося подолати неймовірні труднощі. Підступний Артаксеркс II проголосив спартанців своїми друзями, забезпечив продуктами і навіть дав почесний супровід — загін, очолений своїм помічником Тіссаферном. Але той хитрощами заманив до себе старших і середніх спартанських воєначальників і по-зрадницьки всіх повбивав. Отже, загін залишився без керівництва і, за задумом персів, був приречений на загибель. Справді, вояки розгубилися і вже ладні були скласти зброю і віддати себе на милість персам, але втручання Ксенофонта всіх урятувало. Він запропонував обрати нових керівників і пообіцяв вивести загін до Понту Евксінського.

Відбиваючи безперервні напади персів, які довго їх переслідували, долаючи опір численних варварських племен, котрі не пропускали греків через свою територію, знемагаючи від спеки в пустелі й холоду в засніжених горах, загін уперто йшов на північ. Одного разу воїни побачили з високої гори морський простір Понту. А скоро прийшли до грецької колонії на узбережжі — міста Трапезунт. За цей довгий двохтисячокілометровий перехід вони втратили більше двох тисяч своїх товаришів. Але й тепер вони не дісталися домівок. Ксенофонт натрапив на протидію і вороже ставлення з боку тих самих спартанців, перед якими він так схи-

лявся. Вони стали на перешкоді поверненню мандрівників до Греції. Коли ж Ксенофонт вирішив заснувати нову еллінську колонію, щоб поселити в ній вояків, спартанці, боячись суперництва, почали їх виганяти, загрожуючи продати всіх у рабство. У цей скрутний час загін нагадував банду грабіжників. Урешті Ксенофонтові пощастило вступити разом з усім загоном до війська царя Агесілая.

Безперечно, роль самого Ксенофонта в «Анабасисі» надзвичайно автором перебільшена. Але загальна історична правдивість твору не викликає, за окремими винятками, сумнівів. Як і у творі Фукідіда, в ньому багато промов, серед яких виділяються численні промови Ксенофонта, завжди красиві, розумні й переконливі. Безперечно, він був талановитим оповідачем, і особливо це відчувається там, де описує якісь драматичні епізоди, моменти надзвичайного напруження людей і зображує природу. Це і сповнена трагізму картина нічного переходу вкрай утомленого війська, переслідуваного ворогом, через вкритий глибоким снігом гірський перевал, долання ущелини під зливою каменів, що їх кидали згори варвари, бурхливої радості, коли перед ними з'являється море, або епізод грабунку й пожежі гірського селища та ін.

«Анабасис» складається з семи книг. Мабуть, під час походу Ксенофонт записував у щоденник усе, що бачив. Як правило, всі його свідчення досить точні. Щоправда, сама назва твору не зовсім відповідає змістові. «Анабасис» означає «іти вперед», «підніматися». Але греки «йшли вперед» лише в першій книзі, до битви, а потім вони незмінно відступали.

У цьому творі Ксенофонт майже не дає окремих характеристик учасникам походу. Виняток становлять лише панегірики високим чеснотам царя Кіра, а також надзвичайно реалістичні й докладні описи особливостей вдачі трьох вищих начальників загону, страчених вавилонянами — суворого Клеарха, честолюбного Проксена та жорстокого й хитрого Менона.

Найкраще Ксенофонт-історик виявив себе у творі **«Грецька історія»**, який він писав багато років. Його твір є продовженням «Історії» Фукідіда й починається з 411 р. до н. е., розповідає про закінчення Пелопоннеської війни, а потім знайомить з дальшими подіями, що відбувалися в Елладі, і доводить оповідь про них до 357 р.

Відданий Спарті, царю Агесілаю, сприймаючи спартанський устрій як зразковий, Ксенофонт із цих позицій оцінює і всі події війни. У цьому й полягає принципова його відмінність від Фукідіда. Ксенофонт ставить перед собою мету написати тенденційний твір, що прославив би спартанську велич, могутність та дисципліну.

Щоправда, Ксенофонт запевняє, що у своїй праці дотримується єдиного критерію — істини. І в багатьох випадках так воно і є, особливо коли вона йому корисна. В усіх інших він перетворюється на історіографа *суб'єктивного*, і тоді правда ним старанно замовчується або перекручується. Суб'єктивний підхід Ксенофонта до подій спрямований на прославлення Спарти і дискредитацію політики тих держав, які він не дуже полюбляє. Звідси — необ'єктивні оцінки дій афінських керівників, яких автор намагається показати в невигідному світлі, хоч і робить це обережно, не вдаючися до грубих випадів. Ксенофонт ніколи не забував, що Афіни були його батьківщиною! Особливо він ненавидів Беотію, адже фіванські війська не раз добивалися блискучих перемог над спартанцями. Взагалі у своїй «Історії» Ксенофонт дуже часто замовчує численні поразки Спарти, зокрема під Кнідом, у Карії тощо. А якщо й згадує, то пояснює їх певними об'єктивними причинами. У його книзі неможливо знайти згадки про тісні зв'язки між Спартою і Персією, отримання спартанцями від перського царя грошової і матеріальної допомоги у війні. Причини мовчання Ксенофонта з цього приводу зрозумілі. Адже Персія завжди вважалася запеклим ворогом еллінських держав, і дружні відносини з нею зовсім не сприяли піднесенню авторитету лакедемонців (тобто спартанців).

Випускає історіограф і факти створення антиспартанських коаліцій грецьких держав, зокрема Коринфського (394 р.) і другого Афінського союзів (378 р.) тощо. Не згадує він і про талановитих беотійських полководців Пелопіда та Епамінонда, які вщент розбили спартанців під Нариксом і Тегіром, нічого не говорить і про блискуче визволення Епамінондом від них беотійської столиці — міста Фіви. Часом Ксенофонт торкається якоїсь значної, але неприємної для нього події, проте обмежується лише згадкою про неї і відразу переходить до якогось іншого факту, інколи зовсім другорядного.

Та незважаючи на всі ці принципові хиби історичних праць Ксенофонта, в них є і багато позитивних якостей. Адже він — безцінний свідок минулих подій, людина, що перебувала в близьких особистих стосунках з тими, хто визначав долю Еллади. І дуже часто Ксенофонт зображав події, вчинки людей, якщо вони не торкалися його ідейних позицій, з надзвичайною глибиною, яскраво й точно, з великою художньою майстерністю.

Безперечно, порівняно з Фукідідом Ксенофонт робить в історіографії чималий крок назад. Але вплив його на пізніші покоління історіографів був досить значний. Власне, він відкрив новий, хоч і не кращий шлях дальшого розвитку історії. Суб'єктивне висвітлення подій стало нормою для істориків доби еллінізму.

Мешкаючи при дворах монархів, вони писали історичні праці, що прославляли подвиги чи правління царів і суперечили історичній правді. На жаль, і надалі історія людства подавалася подібними суб'єктивними або кон'юнктурними істориками в перекрученому вигляді. Адже бути чесним свідком і об'єктивним фіксатором подій в усі часи становило акт героїзму. І в нашу нелегку пору ми зайвий раз переконуємося в цьому. І стаємо свідками появи псевдоісторичних творів, у яких автори з цілковитою серйозністю доводять, що елліни були всього-на-всього ... нашими нащадками.

* * *

Геродот, Фукідід і Ксенофонт стали класиками і найвидатнішими істориками Еллади, тому їхні твори і дійшли до нас. Але крім них був ще ряд значних історіографів, свого часу популярних. Залишилися імена та назви творів істориків ***Ктесія, Кратіппа, Іона, Філіста, Тімея, Ефора, Феопомпа*** та ін., окремі факти їхніх біографій, численні фрагменти історичних творів. Деякі з них створили фундаментальні праці, дуже цікаві з погляду пізнавальної цінності. Так, Філіст написав **«Історію Сицилії»** у 13 книгах, **«Історія»** (Сицилії та Італії) Тімея налічувала 38 книг, **«Загальна історія»** Ефора — 30 книг, **«Історія Греції»** Феопомпа — 12 і його ж **«Історія Філіппа Македонського»** — 58 книг і т. д. Але всі ці письменники з якихось причин були забуті, те ж саме сталося і з їхніми творами.

КРАСНОМОВСТВО

(ораторське мистецтво)

Вже з часів Гомера вміння красно говорити високо цінувалося всіма греками, викликало подив і захоплення. А сам Гомер прирівнював красномовство до мистецтва воювати. Не випадково Одіссей, відповідаючи нахабному феакійцю Евріалу, підкреслює, що талант промовця — то дар самих богів:

> **Тож не однаково нас безсмертні боги наділяють —**
> **Вродою, розумом бистрим чи то красномовності даром.**
> **Зовсім нікчемною часом буває на вигляд людина,**
> **Та божество її словом вінчає, і з захватом щирим**

Дивляться всі на промовця, — упевнено й скромно на зборах
Він виступає, та всіх він увагу до себе приверне, —
Всі як на бога зорять, коли він по місту проходить.

(«Од.», VIII, *167—173*)

Та й самого Одіссея Гомер незмінно зображає як майстерного оратора, на що звертає увагу і красномовна Афіна:

А як підводився з місця свого Одіссей велемудрий —
Довго мовчки стояв, утупивши очі у землю...

Скажеш ти — чимсь роздратований він чи якийсь навіжений.
Тільки як видобув він із грудей своїх голос могутній —
Мова його гомоніла, як та снігова хуртовина,
Й годі із смертних комусь тоді з Одіссеєм змагатись.

(«Іл.», *216—217, 220—223*)

Разом із тим в «Іліаді» є епізод, що свідчив про розуміння Гомером красномовства не тільки як божого обдарування, а й як результату навчання. Саме про це говорить мудрий Фелікс своєму учневі Ахіллу:

Тим-то й послав мене він, щоб всього тебе міг я навчити —
В слові пророчистим бути і в ділі поборником ревним.

(«Іл.», IX, *442—443*)

У VII—VI ст. до н. е. красномовством захоплювалися в усіх грецьких державах, але воно ще не мало ніяких установлених правил чи прийомів. Із зародженням історіографії промови почали поступово входити в історичні твори і ставати їх невід'ємною частиною. Теорія ораторського мистецтва спочатку виникла в Сицилії, а потім з особливою інтенсивністю розвивалася в Афінах. З розвитком афінської демократії Народні збори почали вирішувати всі питання зовнішньої та внутрішньої політики держави. Отже, постала необхідність прилюдно виступати, доводити свою правоту, заперечувати докази опонента, переконувати присутніх. Потрібно було захищати інтереси своїх угруповань чи партій, що вели між собою часом дуже напружену політичну боротьбу. Через це значно серйознішим став підхід промовця до своєї лексики, форми виголошуваної промови, яка мала бути не лише розумною і логічною, але й красивою. Греки завжди цінували естетику слова. Промови, з якими виступали в Народних зборах, називалися *політичними* (або *дорадчими*).

Великим поштовхом до розвитку красномовства було встановлення ще Солоном народного суду, або *суду присяжних (геліеї)*, де підсудному доводилося захищати себе самому. Адже ніяких ад-

вокатських установ не існувало, захищати людину не було кому. Спасіння підсудного часто залежало від його власних здібностей виголосити обгрунтовану й майстерно побудовану промову. Проте переважна частина демосу не володіла ораторським хистом. Унаслідок цього швидко з'являється нова професія *логографів* — людей, які писали промови для інших. Такі промови називалися *судовими*.

До якихось святкових днів, пам'ятних дат чи ювілеїв виголошувалися *урочисті* промови. А на початку V ст. до н. е. виникли промови, що супроводжували поховальні обряди, вони називалися *епітафіями* («надгробними»). Це слово у греків існувало й раніше, але позначало воно напис на могильній плиті.

Зміцнення демократії викликало необхідність у появі промовців-професіоналів і певних шкіл, де б люди могли вчитися нового мистецтва. Вже з середини V ст. до н. е. з'являються школи *софістів*, професійних учителів. Вони вчили правильно і логічно говорити, викладали загальні правила красномовства, головні принципи ведення полемік і дискусій. Деякі з цих шкіл почали називати школами *риторів*, теоретиків ораторського мистецтва. Разом із ними виникає і нова наука — *риторика*. Першими відомими риторами були ***Протагор***, який викладав у багатьох містах Еллади, ***Продік, Тісій*** та ін., але їхні промови дійшли до нас лише у фрагментах. Перші теоретичні розробки красномовства з'явилися в Сицилії. Вони пов'язані з ім'ям ***Горгія***, відомого ритора V ст. до н. е., якого вважають засновником грецької художньої прози, одним з найглибших теоретиків нового мистецтва, в яке він увів низку стилістичних і художніх прийомів (т. зв. *горгієві фігури*). Зокрема, Горгій вимагав, щоб промова звучала як поезія в прозі, містила образні метафори, епітети, звороти. Речення повинне мати ритмічний поділ, ефектні вислови, у ньому не може бути збігів голосних чи приголосних між словами. Одним з перших Горгій зрозумів силу ораторського слова, яке може переконувати у правоті навіть неправої справи, бо здатне «обдурювати душу».

Політична промова

Визначними промовцями були афінські державні діячі ***Фемістокл*** та ***Ефіальт***. Але особливо досконалим даром слова володів ***Перікл***, якого через це називали «олімпійцем» — із трибуни він «кидав громи й блискавки», його промови підкоряли могутністю й силою ораторського пафосу, проникливістю і бездоганною формою. Однак вони до нас не дійшли. Ті, що наводилися Фукі-

лом, лише відбивали зміст і дух, можливо, справді виголошених Періклом промов, але не відтворювали точно їх лексичну (словесну) форму. Те ж саме можна сказати і про Клеона, також надзвичайно талановитого промовця.

ДЕМОСФЕН

(бл. 384—322 рр. до н. е.)

Найвидатнішим оратором Еллади був Демосфен, від якого збереглося понад 60 промов. Він народився в сім'ї заможного афінського громадянина, який рано помер. Вороги, щоб принизити, називали Демосфена «скіфом» (бабка його по материнській лінії була скіф'янка). Закінчив звичайну школу, у 18 років порушив судову справу проти опікунів, які розтратили батьківське майно. Для цього почав Демосфен писати судові промови, водночас учився у видатного ритора й оратора Ісея. Матеріальна скрута змусила стати логографом, до нас дійшло понад 40 його судових промов. Десь у 60-ті роки вирішив стати політичним промовцем, проте перша ж спроба прилюдного виступу скінчилася провалом, до якого спричинилися слабкий голос, огріхи в промові. Але Демосфен вирішив домогтися своєї мети. Легенда оповідає, що він протягом довгого часу напружено працю-

вав над собою: писав тексти промов, учив їх і, вийшовши на берег моря й заклавши камінця за шоку (щоб нагадував про фізичні недоліки), голосно виголошував промову, намагаючись перекрити шум морської хвилі. Після тривалої перерви другий його виступ у Народних зборах приніс повний успіх. У своїх промовах Демосфен закликав співгромадян не робити необережних кроків, оскільки політичні обставини ставали дедалі напруженішими. З 351 р. біографія Демосфена зливається з долею Афінської держави. Відтоді він починає активну політичну діяльність. З півночі насувалася на Афіни серйозна загроза — зростаюча могутність агресивної Македонської імперії, очолюваної талановитим полководцем Філіппом. У небезпеці опинилася демократія в різних полісах. Палкий патріот, Демосфен неодноразово виступав проти Філіппа Македонського, а також проти сформованої в Афінах македонської партії, очоленої політичним діячем і оратором Есхіном, якого підтримували відомі промовці Дінарх і Демад, часом до них приєднувався й уславлений Ісократ.

В **«Олінфських промовах»**, **«Промовах проти Філіппа»** талант Демосфена досягає найвищого рівня. Пізніше грецькі вчені об'єднають ці виступи під загальною назвою **«Філіпіки»**. Це слово увійшло до нашої лексики й означає бездоганну за формою, гостроспрямовану й сатиричну промову. Після поразки афінського і фіванського військ у 338 р. під Херонеєю Демосфен брав активну участь у підготовці Афін до оборони і навіть таємно взяв надіслані Персією гроші, але Філіпп запропонував місту досить почесний мир. Після цього Демосфен виголосив лише одну значну промову «За Ктесіфона про вінок», спрямовану проти Есхіна, якому після цього довелося залишити Афіни й піти у вигнання. 324 р. і Демосфена спіткала така сама доля. Обвинувачений у розтраті великої суми коштів, призначених на державні справи, він змушений був утекти. Після смерті Александра Македонського в 323 р. грецькі поліси скористалися нагодою і почали повстання проти македонського панування, до нього приєднався і Демосфен. Але повстання закінчилося поразкою. Патріоти були внесені македонцями у так звані *проскрипційні списки*, тобто підлягали фізичному знищенню. Був страчений друг Демосфена, відомий оратор Гіперід. За Демосфеном, який очолював список, почалося справжнє полювання, він мусив знову тікати, дістав притулок у храмі Посейдона на острові Калаврія (біля узбережжя Арголіди), але вбивці і там його знайшли. Демосфен змушений був випити отруту.

Свої політичні погляди Демосфен досить чітко висловив у промовах. Він завжди був палким патріотом свого поліса й непо-

хитним демократом, обстоював народну державу з чітко встановленими законами. Він засуджував усякі відступи від принципів демократії в бік монархії, тиранії чи олігархії, вважаючи їх ворожими законам і поняттю волі. Демосфен уважав, що управління державою має підкорятися тверезому розумові, гудив його підміну пристрастями, суб'єктивними діями окремих керівників і тим більше різними зловживаннями. Зокрема, він обурювався тим, що в Народних зборах афінські громадяни часто голосують за шкідливі для держави пропозиції, висунуті нечесними промовцями, не розуміючи, що їх просто обдурюють. Гучними словами й обіцянками ці оратори завойовують до себе довіру, але використовують її для розкрадання народного добра, спустошення скарбниці, із злидарів вони вибиваються в багату верхівку, щоб потім вести безтурботне життя. Демосфен нещадно викриває цих псевдодемократів, прирівнюючи їх до найзапекліших ворогів Афінського поліса.

Незмінною рисою промов цього мужнього оратора був незламний оптимізм, глибока віра в сили народу, якому Демосфен завжди прагнув допомогти поралами. Знову й знову він звертається до розуму афінян, закликаючи позбутися легковажності у вирішенні державних питань, нагадує про славетне минуле Афінської держави, їхні тепер занедбані права.

Особливе місце в промовах Демосфена належало питанням великої політики. Він неодноразово наголошував, що могутність Афінської держави значною мірою залежить від надійності флоту, тому закликав завжди дбати про нього і тримати в бойовій готовності, аби охороняти не тільки Афіни, а й інші союзні еллінські поліси від зазіхань Спарти, Фів чи Коринфа. Оратор обстоював необхідність єдності грецьких держав перед лицем іноземної агресії.

Багато в чому Демосфен досяг своєї мети. Однак не всі його палкі промови переконували афінян. Не дослухалися вони до його умовлянь під час важливих подій на о. Родос, у Фракії і на Пелопоннесі. І найтрагічнішою їхньою помилкою стало нехтування тривожними попередженнями Демосфена щодо агресивності Македонської імперії.

У своїх промовах Демосфен користався всіма прийомами, виразними засобами, вже розробленими до нього риторами. Стислі й суворі за стилем, вони були пристрасними й переконливо аргументованими. Античні вчені за це називали стиль Демосфена «могутнім». Відповідно до теми виступу він надавав кожній своїй промові різні звучання і настрій. Написані літературною мовою, вони часом містили й суто народні вислови і слова (йдеться здебільшого про судові промови). Призначені для публічних висту-

пів, тобто для безпосереднього впливу на слухачів, промови були сповнені прийомів, що допомагали кращому їх сприйняттю. Тому в них багато повторів, синонімічних визначень якогось поняття («плакати й проливати сльози»), образних виразів. Багато в чому Демосфен наслідував Фукіліда, майстерність якого високо шанував. Він ніколи не виступав без старанної попередньої підготовки. Кожну заздалегідь написану промову вчив напам'ять і лише після цього виступав. Для посилення враження Демосфен супроводжував декламацію жвавими рухами, мімікою, піднесенням чи зниженням голосу, тобто застосовував елементи акторської гри.

Ораторське мистецтво Демосфена дало поштовх дальшому розвитку античного красномовства. Ораторський стиль «*аттикізм*», що дістав найдосконаліше втілення в промовах Демосфена, був потім використаний і римським красномовством. Відзначаючи внесок Демосфена в еллінську культуру, вдячні афіняни у 280 р. до н. е. встановили йому пам'ятник з написом:

Мав, Демосфене, ти б силу таку-бо могутню, як розум,
Сам македонський Арес греків би не підкорив.

(Переклад Н. Пашенко)

Значний внесок у розвиток красномовства зробили сучасники Демосфена ***Гіперід*** (нар. 389 р. до н. е.) і ***Лікург*** (помер 324 р. до н. е.). Промови Гіперіда вирізнялися надзвичайною простотою і природністю, переконливою аргументацією. Він ігнорував встановлені правила ораторського мистецтва, зокрема його «фігури». Лікург уславився своєю чесністю і боротьбою за справедливість, а також як автор ряду законів. Його промови характеризувалися урочистою повільністю, щирістю і деякою грубуватістю.

Судова промова

Судові промови в Афінах були значно популярнішими, ніж політичні. Величезна кількість позовів між афінськими громадянами доповнювалася численними подібними справами союзних полісів, що, відповідно до встановлених законів, також розглядалися в Афінах. Усі судові процеси проводилися відкрито, викликали великий інтерес, перетворюючись для обивателів на

додаткове видовище, і на них, як правило, було багато сторонніх людей.

Для участі в судовому процесі потрібно бути переконливим промовцем і добре розбиратися в законах. По суті в Афінах судові промови, виголошувані обвинувачем і підсудним, замінювали сучасне судове слідство. Зрозуміло, що мало хто міг зорієнтуватися в хитрощах і ускладненнях судової справи. Для цього потребувалися професійно підготовлені спеціалісти, які б, знаючи право, народне законодавство та різні постанови, могли виграти справу. Для цього необхідно було написати промови, які виголошувалися обома сторонами і мали переконати суддів, схилити їх до певного рішення і водночас вражати своєю бездоганною формою. Такими фахівцями і стали логографи.

Для опанування цієї надзвичайно складної професії вони довгий час вчилися в школах риторів. Складність написання логографом промови полягала в тому, що вона виголошувалася не ним самим, а тією людиною, для якої писалася. Отже, фахівець мав урахувати характер клієнта, рівень його освіченості та культури, його соціальне становище, психологічні особливості, тобто всі ті численні фактори, які й роблять людину індивідуальністю, не схожою на інших. У самій промові викладалася суть справи, повністю або частково спростовувалися докази протилежної сторони, у разі захисту суддям підказувалася міра покарання (щоб випередити обвинувача, який, безперечно, вимагатиме більшої кари). Але, крім цього, промові слід було надати такого вигляду, начебто вона складена недосвідченою людиною, зовсім непричетною до красномовства. Виступ самого клієнта мав створювати враження не заздалегідь підготовленого, а імпровізованого.

ЛІСІЙ

(бл. 459 — бл. 380 рр. до н. е.)

Видатними теоретиками судових промов були афінянин ***Антифонт*** та його молодший сучасник ***Андокід***. Але особливої досконалості в цьому жанрі досяг Лісій. Він народився в Сіракузах в сім'ї багатого промисловця і вчився у відомого ритора Тісія. За

правління «тридцяти тиранів» разом із братом Полімархом був засуджений до страти, їхнє майно конфісковане. Лісію пощастило втекти, брата стратили. Після поновлення демократії в 403 р. до н. е. Лісій виступив із промовою проти Ератосфена, в якій обвинуватив його в смерті брата. Це був єдиний виступ Лісія в суді. Після цього він починає писати промови для інших, заробляючи таким чином на життя. Професія логографа була вигідною, оскільки дуже добре оплачувалася. Творча спадщина Лісія налічувала понад 420 промов, з яких до нас дійшло всього 34.

На час життя Лісія судова промова композиційно вже майже склалася. Вона мала своєрідну структуру, кожна її частина виконувала певну функцію, пов'язану з впливом на суддів. Починалася промова із *вступу*, завдання якого полягало в тому, щоб привернути до промовця прихильність суддів; у ньому часто говорилося і про їхню мудрість, справедливість та милосердя. Далі починалася найголовніша частина, пояснення самої справи — *оповідь*; вона будувалася таким чином, аби створена картина фактичної сторони справи була вигідна для клієнта. Після цього йшли *докази*, тобто обгрунтування справжніх мотивів учинку і заперечення доказів протилежної сторони, яку завжди намагалися дискредитувати. У *закінченні* могло повторюватися звернення до суддів. Перша й остання частини промови звичайно мали стереотипний вигляд і питань самої справи не торкалися.

Лісій зробив особливо вагомий внесок у вдосконалення оповіді, вона в нього стала надзвичайно чіткою і простою, стислою і логічною. Прослухавши її, навіть той, хто не був знайомий зі справою, міг легко уявити її сутність. Тут оратор виявив себе справжнім художником. Тому ще античні вчені підкреслювали, що за красою оповіді з Лісієм майже ніхто зрівнятися не міг. Він умів так побудувати промову, що відразу завойовував симпатії суддів до підсудного і, разом з тим, уміло вводив в оповідь переконливі аргументи і спростовував усякі заперечення.

Новаторство логографа полягало і в прагненні індивідуалізувати мову підсудного і якоюсь мірою навіть дати його психологічну характеристику, щоб створити у суддів позитивне враження від особистості самого підсудного. Зморений працею селянин, хитрий торгівець, честолюбний аристократ, закінтявілий ремісник чи скромний обиватель — усі вони говорили мовою, що була властива саме цьому соціальному стану чи верстві, відповідала рівню його освіти, культури та оточення. Оскільки учасники судових процесів в основному були простими людьми і розмовляли звичайною мовою, у Лісія в їхніх промовах відсутні пишні мета-

фори, красиві художні прийоми, пафос чи ефектні звороти мови, адже вони були невластиві мові тих людей, які зверталися до суддів. Захищаючи себе, вони часом згадували і про свої заслуги перед державою і просили врахувати їх перед винесенням остаточного вироку.

Стиль Лісія вирізнявся надзвичайною чистотою аттичного мовлення, чіткістю, відсутністю архаїзмів або якихось заплутаних виразів чи образів, які б затемнювали думку. Через це промови Лісія і в пізніші періоди вважалися зразком «аттичного стилю». Вчені стверджували, що з них неможливо було без шкоди викинути жодного слова.

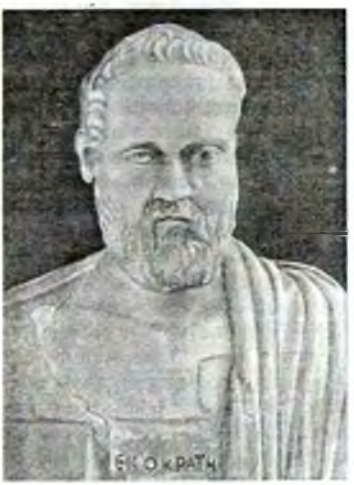
Промови Лісія певною мірою відтворюють побут тогочасних афінян, кожна з них — невеличка картина їхнього життя, жвава й правдива. Але за цими простими і ніби невибагливими картинами криється великий талант справжнього художника. Тому пізніше стиль Лісія дістав багатьох послідовників. У римлян прихильниками його таланту були Юлій Цезар, Ціцерон, Квінтіліан та ряд інших відомих діячів. Лісія вважали не тільки засновником судової промови, її стилю, композиції та аргументації, але й зачинателем літературної аттичної мови. Дехто з античних учених ставив його навіть вище за Демосфена.

Урочиста (епідиктична) промова

Значну роль у становленні аттичної літературної мови відіграло й урочисте красномовство (гр. «епідейктичне»). Цей жанр ораторського мистецтва виникає паралельно з судовою промовою і, як підказує назва, пов'язаний з певними ювілейними датами чи урочистими подіями.

ІСОКРАТ

(436—338 рр. до н. е.)



Найвидатнішим представником цього жанру став оратор Ісократ. Він народився у багатій афінській родині, дістав, за власним свідченням, чудову освіту. Можливо, був учнем Сократа і Горгія. У кінці Пелопоннеської війни втратив усе своє майно, а в період правління «тридцяти» підпав під переслідування. Після поновлення демократії почав заробляти на життя професією логографа, а в кінці 90-х років IV ст. до н. е. відкрив власну школу риторики, з якої пізніше вийшла плеяда талановитих ораторів, серед яких уславилися Лікург, Гіперід, Ефор, Феопомп. Решту свого життя Ісократ присвятив педагогічній роботі, школа зробила його дуже багатою людиною (за навчання у його школі сплачували близько 250 золотих).

Ісократ належав до верхівки аристократичного суспільства, тому надзвичайно скептично ставився до соціально-політичної системи Афінської держави. За своїми політичними переконаннями він, очевидно, наближався до прихильників просвіченої монархії та протягом усього свого життя відстоював ідеал «панеллінства», об'єднан-

ня грецьких держав у єдине ціле. Через це Ісократа можна розглядати як ідеолога монархічного напряму в Афінах, який врешті досить активно допоміг македонській експансії.

Проте Ісократ був байдужий до політичної боротьби і ніколи не виступав з публічними промовами. Він уважав, що Афіни та інші грецькі поліси йдуть хибним шляхом, оскільки спираються на численні закони (що ніби свідчили про слабість і поганий стан держави), а не на високі моральні принципи. Тому, на думку, Ісократа, його співвітчизники потребують порад щодо налагодження відносин як усередині окремого поліса, так і в міждержавному спілкуванні. Але всі напучення Ісократа мали консервативно-утопічний характер і були нездійсненними, чого оратор так і не зрозумів. Так, він уважав, що Афіни з їхньої власної доброї волі могли б дуже легко повернутися до «золотого віку»; або якби Афіни і Спарта, подолавши взаємну недовіру, замирилися і підписали мирну угоду, їм легко було б здолати Персію тощо.

Ісократ написав понад 60 промов (15 урочистих), з них до нас дійшла 21. Найзнаменитішою за досконалістю промовою, яку автор готував 10 років, була **«Промова на всеелліньських зборах»** (**«Панегірик»**), написана у 380 р. до н. е. для виступу на зборах перед Олімпійськими іграми. В ній Ісократ прославляв Афіни, доводячи, що вони й надалі мають очолювати союз еллінських держав проти Персії. Ця ідея розвивалася в **«Панафінейській промові»**, **«Промові за мир»**. Думка про об'єднання еллінських держав є головною і в промові **«Філіпп»**, тільки це завдання покладається вже на македонського царя.

Значення творчості Ісократа для дальшого розвитку художньої прози було досить вагомим. Він започаткував систему складних ритмізованих «періодів» (фраз), прагнучи цим досягти гармонійного звучання прозового речення як поетичного. Кожна фраза рівномірно поділялася на однакові за розміром частини («коліна»), в яких навіть кількість складів була однаковою. Плавність звучання речення досягалася уникненням *хіатуса* («зіяння»), тобто немилозвучного зіткнення двох голосних у кінці одного слова й на початку наступного. Ісократ значною мірою спирався на «горгієві фігури», які розвинув і вдосконалив. Обов'язковим принципом будови промови став тісний логічний зв'язок між кожним попереднім і наступним реченнями, тобто одне гармонійно продовжувало думку попереднього. Плавну, «пишну», благозвучну й «пригладжену» прозу оратор прирівнює до поетичних форм, уважаючи її сугестивні можливості не менш різ-

номанітними. Усі художньо-стилістичні прийоми Ісократа були широко використані промовцями доби еллінізму та римськими ораторами.

Епітафій (надгробна промова)

Епітафій уперше був нібито виголошений на могилі 192 афінських воїнів, які героїчно прийняли смерть під час битви коло Марафона в 490 р. до н. е. Відтоді в Афінах з'явилася традиція щорічно вшановувати пам'ять загиблих у греко-перських війнах патріотів. Потім ця традиція поширилася, і виголошувати епітафії почали не тільки після смерті людини в бою, а й узагалі після кончини якогось афінського громадянина.

До наших днів не дійшли дані про існування в Елладі вузьких спеціалістів у цьому жанрі красномовства. Очевидно, в разі необхідності кожний оратор був здатний виголосити подібну промову. Але поступово епітафій почав оформлятись як жанр і набувати певної структури, у якій з'явилися постійні елементи, що закріпилися і стали обов'язковими. Їх, мабуть, дотримувалися протягом усього існування демократичних полісів. На жаль, жоден з величезної кількості виголошених епітафіїв не зафіксований. Проте класичним зразком його композиції та змісту може бути написаний ***Фукідідом*** виступ Перікла на похороні афінських воїнів, які загинули в перші дні Пелопоннеської війни. Зауважимо, що Перікл виступав уже тоді, коли епітафій остаточно оформився.

Яку ж він має будову?

1. Промова починається з похвали тим, «хто вперше додав до похоронного обряду надмогильне слово».

2. Далі промовець виголошує похвальне слово предкам, які заснували країну, здобули їй волю і вільною залишили нащадкам у спадщину.

3. Головну частину промови становлять прославлення Афінської держави, роздуми про найхарактерніші риси демократії в ній: шанування всіма громадянами законів і звичаїв, виховання молоді в дусі патріотизму, миролюбність афінських громадян, прагнення до дружби з іншими державами, розвиток культури, виконання громадянами своїх обов'язків, докорінна відмінність їхнього життя від укладу життя жителів монархічної держави.

4. Звеличуються подвиг героїв, їхня мужність і патріотизм, «бо вони показали себе цілком гідними свого міста».

5. Далі йде звернення до батьків і рідних пишатися подвигом героїв, яких достойно виховали і вони, і демократична держава,

«бо справжнє щастя померти так, як померли ці воїни», зі зброєю в руках захищаючи батьківщину.

6. Промовець звертається до молоді із закликом узяти приклад з героїв і в разі необхідності повторити їхній подвиг, діяти заради вітчизни так, як це зробили вони.

7. Промова закінчується запевненням, що держава завжди піклуватиметься про дітей героїв і забезпечить їх усім необхідним.

Отже, епітафій мав похвальний, морально-повчальний і патріотичний характер. Мабуть, і після Перікла він залишався таким ще довгий час.

ФІЛОСОФІЯ

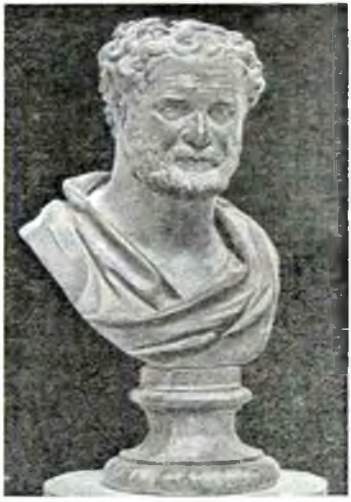
Греки були першим народом, який дав людству філософів. На Стародавньому Сході «наука наук» — філософія — ще не відокремилася від суміжних ідеологічних форм — релігії, науки й мистецтва. Лише давні греки зробили цей сміливий крок.

Грецька філософія була тісно пов'язана з наукою, тобто самий матеріал науки і коло її проблем майже не відділялися одне від одного. Найперше виникла *натурфілософія*, тобто філософія природи, предметом якої з самого початку стало найголовніше питання про *начала всіх речей* у природі, про її сутність.

Першим натурфілософом був ***Фалес*** із Мілета (бл. 640 — бл. 550 рр. до н. е.). Визначний учений, близький до малоазійської науки, він передбачив сонячне затемнення 585 р. до н. е., став автором кількох геометричних теорем. За його вченням світовою субстанцією, первісним елементом є *вода* (вологість), основа всього життя. Інший натурфілософ ***Анаксімен*** (бл. 560 — бл. 500) основою всіх речей уважав *повітря*. ***Анаксімандр*** (бл. 610 — бл. 550), як і його попередники з Мілета, визнавав первісною субстанцією вже не якусь окрему речовину, а *нескінченну матерію*. В Італії виникла піфагорійська школа філософів, заснована оповитим легендами ***Піфагором*** (бл. 580 — бл. 500) із Самоса. Він і його послідовники вважали, що не чуттєва матерія, а *математичний вираз її відносин* приховує загадку буття. «Займаючись перш за все математикою, — писав Арістотель, — вони сприяли її розвиткові і вважали її принцип принципами усього сутнього» (**«Метафізика»**, 1, 5). Піфагорійці бачили в числах, що відіграють у математиці найголовнішу роль, більший зв'язок з сущим, ніж у воді, вогні чи повітрі.

ГЕРАКЛІТ

(між 540 — 470 рр. до н. е.)



Серед філософів кінця VI ст. до н. е. особливе місце посідає Геракліт з Ефеса. Очевидно, мав аристократичне походження, бо збереглися його висловлювання антидемократичного характеру («Підкорення волі одного — це закон»). Геракліт уперше яскраво й образно сформулював основні закони діалектики. З незначних фрагментів його праці «**Про природу**» (традиційна назва творів усіх ранніх філософів), які дійшли до нас усе ж можна зрозуміти, що головною її ідеєю була думка про безперервну плинність і мінливість світу природи. Про це свідчить ряд афористичних висловів філософа:

«Усе тече. В одну й ту саму річку двічі зайти неможливо».

«Щоденно сонце не тільки нове, але воно постійно, безперервно обновлюється».

(Тут і далі переклад Н. Пашенко)

Ця загальна мінливість буття, безупинний процес оновлення і творення породжує боротьбу двох внутрішніх світових протилежностей. Якщо все тече, якщо сукупність речей перебуває у вічному потоці, у безустанному русі й перетворенні, то вони водночас існують і не існують.

«Ніщо не залишається самим собою, все збільшується чи зменшується, знищується чи переходить в інші формування. З усього походить усе, з життя — смерть, із смерті — життя. Вічний і всюди лише один процес — змінності, виникнення і знищення».

«Боротьба є началом усіх речей».

Геракліт замислюється над причинами, що породжують процес вічного руху, вічних змін. І відповідає досить чітко: війна, розбрат, боротьба протилежних сил:

«Слід знати, що війна загальна, що правда є розбрат».

Він уважає, що світ розвивається відповідно до непорушного закону, яким є розумне начало, «Логос», котрий філософ розуміє не як бога, а як необхідність:

«Усе виникає через боротьбу і за необхідністю».

І далі:

«Цей світовий порядок, який усе містить у собі, не створив ніхто ні з богів, ні з людей».

В основі світу, стверджує Геракліт, лежить матеріальне начало — *вогонь*, діалектичні перетворення якого й породили всі форми буття. Йому належать і такі думки:

«В одні й ті ж води ми занурюємося і не занурюємося, ми існуємо і не існуємо. Безсмертні — смертні, смертні — безсмертні. Життя одних є смертю інших, і смерть одних є життям інших».

А звідси Геракліт робить висновок про відносність наших знань, уявлень про навколишній світ речей:

«Морська вода — найчистіша і найбрудніша: для риб вона рятівна і поживна, людям же для питва негідна і шкідлива».

ПАРМЕНІД

(нар. бл. 515 р. до н. е.)

Протилежність до Гераклітового вчення становила філософія Парменіда з грецької колонії в Італії Елеї. Його головним постулатом стала думка: ніщо не тече, ніщо не змінюється, буття нерухоме:

«Мова, думка, буття — реальності. Все, що існує, то є буття; все, чого немає, то ніщо».

І ще:

> «Усе, що існує, насправді не має ні початку, ні кінця. Воно є ціле, єдине, нерухоме й нескінченне, воно не було й не буде».

За Парменідом, світ завжди залишається незмінним і нерухомим, бо всякий видимий рух є лише удаваний. Послідовником Парменіда був ***Мелісс***.

ЕМПЕДОКЛ

(між 500 і 430 рр. до н. е.)

Молодший сучасник Геракліта — Емпедокл із Сицилії — «корінням усього» називав *повітря*, *воду*, *землю* і *вогонь*, елементи, з яких пішов світ речей. Він спробував відповісти на питання про причини руху матерії і знайшов їх у Любові й Ворожнечі. Погляди Емпедокла можна назвати філософією *антропоморфізму*, оскільки вони переносять на природу суто людські властивості — почуття. Філософ обстоював ідею про переселення душ, він сам, за його словами, був «і юнаком, і дівчиною, і гілкою, і пташкою...». Головним твором Емпедокла стала, як і в Парменіда, поема **«Про природу»**.

АНАКСАГОР

(бл. 500 — бл. 430 рр. до н. е.)

V ст. до н. е. породило плеяду блискучих філософів, одним з них був Анаксагор з малоазійських Клазомен. Сприйнявши думки Емпедокла, він розвинув його вчення про чотири джерела навколишнього світу, а також висунув гіпотезу про те, що у світі немає простих речей, кожна з них складається з дрібних часточок, що, своєю чергою, поділяються на ще менші, а ті знову на

ще дрібніші. Найменші часточки він називає *«насінням»*. Вони незмінні, й усі речі виникають завдяки їхнім з'єднанням чи роз'єднанням. Емпедоклові рушійні сили — емоції — він замінює поняттям *розуму*, саме ця сила, на його думку, керує рухом елементів. Анаксагор був видатним астрономом, зокрема першим почав доводити, що сонце й зірки являють собою величезні розпечені тіла. Відомо, що Анаксагор товаришував з Періклом і Евріпідом.

ДЕМОКРІТ

(між 460 і 370 рр. до н. е.)

Найбільш послідовне втілення матеріалістична філософія дістала у працях Демокріта з фракійських Абдер. Він багато подорожував по країнах Близького Сходу і Північної Африки, написав чимало праць із різних галузей науки і вважався одним з найосвіченіших людей свого часу. Від його трактатів до нас дійшли незначні уривки. Пояснити це можна тим, що коли у філософській науці, особливо з IV ст. до н. е., почали переважати ідеалістичні тенденції, Демокріта стали ігнорувати як матеріаліста і праці його не переписували. В епоху ж християнства Демокріта просто ненавиділи.

Демокріт був учнем філософа-матеріаліста ***Левкіппа***. Про Левкіппа ми знаємо дуже мало. Знаємо, що він першим висунув *теорію атомів*.

Основу філософського вчення Демокріта становила гіпотеза, за якою у світі не існує нічого, крім атомів і пустоти. Атоми, тобто неподільні найдрібніші часточки, пересуваються в пустоті, зіштовхуються і розлітаються, з'єднуються між собою, і ці атомні комбінації створюють матерію, матеріальні речі. Демокріт відкидає твердження своїх старших сучасників про підкорення матерії вищим силам — розуму, почуттям чи богам. Рух цих твердих тілець абсолютно однорідної, тобто нескінченної, матерії відбувається через дію закону необхідності.

Демокріт уважав, що атоми нескінченні за кількістю, формою та величиною, вони самі не здатні на перетворення чи зміни. Увесь життєвий процес пояснюється лише переміщеннями атомів, вони становлять основу всього сущого.

«З нічого не буде ніщо, з того, що існує — ніщо не може бути знищене. Усі зміни — це лише з'єднання чи роз'єднання атомів».

(Тут і далі переклад А. Білецького)

Навіть душа людини, за Демокрітом, являє собою концентрацію атомів:

«Душа складається з тонких, гладких і круглих атомів, подібних до атомів вогню. Ці атоми найрухоміші, і їхній рух, що пронизує все тіло, спричинює прояви життя».

Демокріт обстоює спроможність людини пізнавати навколишню дійсність і доступність для неї об'єктивної істини. Він закладає і начала етики як науки, вважаючи, що щастя людини полягає в благодушності та ясному спокої душі. Ось приклади його етичних настанов:

«Не слід прагнути кожної насолоди, але тільки тієї, що пов'язана з прекрасним».

«Відмовляйся від насолоди, що не корисна».

Демокріт поділяє стародавню мудрість — «нічого понад міру»:

«Чудова в усьому відповідність, мені не до вподоби ні нестача, ні надмірність».

«Тому, хто переступає правильну міру, найприємніше може стати неприємним».

Мабуть, цікавим було вчення Демокріта про походження Землі, життя на ній, історії людського роду, але воно маловідоме за браком матеріалу. Знаємо лише, що прогрес людської культури філософ пояснював матеріальними потребами людини.

СОФІСТИ

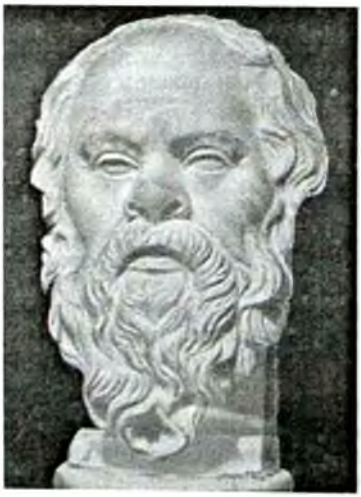
Загальна криза рабовласницької системи породила нові філософські напрями, що ставили ще не вирішені проблеми або по-новому вирішували старі. У кінці V ст. до н. е. виникла філософська *школа софістів*.

Узагалі софісти (від гр. «софос» — мудрий») з'явилися на початку цього століття. Ці «вчителі мудрості» створювали школи, де викладалися космологія, риторика, граматика, поетика, політика, де учні вчилися вирішувати різні теоретичні проблеми, брати

участь у суперечках та дискусіях. З другої половини століття ці школи стають платними, вчителі в гонитві за грішми починають учити своїх учнів з допомогою всіляких словесних логічних фокусів доводити певні припущення з двох прямо протилежних точок зору. Подібний софіст дуже легко міг довести, що стеля біла, але за хвилину переконати, що вона чорна. Софісти говорили яскраво і блискуче, з рідкісною силою переконання. Проте ігнорували істинність або фальшивість і з однаковим запалом аргументували як за, так і проти. Вони підохочували пристрасті і забобони малоосвічених мас, підростаючого покоління і здобули велику популярність. Подібне словесне шарлатанство і продажність софістів закріпили за цим словом негативне значення.

Проте від таких софістів слід відрізняти філософську школу софістів, що почала ставити питання пізнання, релігії, етики та ряд інших важливих філософських проблем. Їхній внесок у грецьку культуру був дуже великим, вони відігравали роль просвітників, які сприяли демократизації суспільства, давали народу знання, зробили великий внесок у грецьку граматику і красномовство. Тому не випадково їх часом називають творцями аттичної прози.

Найвидатнішими софістами були ***Горгій*** з Леонтії (Сицилія), ***Продік*** з острова Коса й особливо — ***Протагор*** з Абдер.



СОКРАТ

(469 — 399 рр. до н. е.)

Одним з найвидатніших мислителів Еллади, що залишили після себе глибокий слід, був афінянин Сократ. Він народився в сім'ї бідного скульптора Софронікса, вчився у звичайній школі, добре знав філософські теорії. Усе життя залишався бідною людиною, відчував повну байдужість до своєї професії скульптора, до політики, матеріальних труднощів та навіть до

власної родини. Хоч і побрався зі сварливою і дуже брутальною жінкою Ксантіппою. Байдуже йому було й до афінської демократії.

З 430-х років почалася просвітницька діяльність Сократа. Філософ-жебрак, він блукав вулицями Афін, оточений юрбою своїх учнів, і на площах чи в портиках викладав свої думки, почавши з кимось розмову. Кожна людина, стверджував він, повинна пізнавати добро та істину. Особливістю його вчення було поєднання в одній гармонійній системі філософії й моралі. Він із надзвичайною сміливістю висміював людські пороки, з іронією скидав з п'єдесталів традиційних кумирів, чим нажив численних ворогів. Урешті Сократ був звинувачений у тому, що заперечував старих олімпійських богів і вигадував «нових», а своїм ученням розбещував молодь, і його засудили до страти.

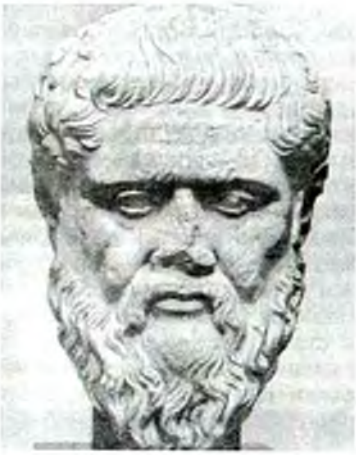
Найважливішою частиною свого вчення Сократ уважав *принцип духовної волі*. Згідно з цим принципом, мірилом усіх речей є не суб'єктивно довільна окрема людина, а людина як мисляча особистість, оскільки у цьому мисленні дістають свій вираз загальні закони, тобто індивід є носієм загальноприйнятого. Оригінальність філософії Сократа пояснювали тим, що він був самоуком. Методом його викладання стала *простота*, формою — *розмова*. Всі поставлені проблеми зводилися до *морального самопізнання*. У центрі його уваги завжди перебуває *мораль*, тобто справедливі вчинки, мотивовані роздумами і високими принципами.

Філософ розробив низку прийомів, названих *сократівським методом*, що мав дві постійні ознаки — *іронію* і *наведення співбесідника на певну думку*.

Творів Сократа не існує, він їх ніколи не писав, а своє вчення поширював усно. Але їхній зміст відомий з численних переказів його учнів, які синтезували його теорії про об'єктивність моральних норм у велику філософську систему. Сократа вважають провісником ідеалістичної філософії, нового напряму, що з'явився у IV ст. до н. е.

ПЛАТОН

(427 —347 рр. до н. е.)



Погляди Сократа розвинув його найкращий учень Платон, засновник ідеалістичної філософії. Народжений в аристократичній родині, він сприйняв од неї вороже ставлення до афінської демократії. Був учнем Сократа, після його засудження втік з Афін, багато подорожував, вчився в Єгипті, а повернувся до рідного міста через 15 років і заснував свою школу, що розташувалася в лісочку, присвяченому місцевому герою Академу. За аналогією її почали називати *академією.*

До нас дійшло понад 40 творів Платона, більшість із них написана у формі діалогів. Теми їх або запозичені в Сократа (*«сократичні діалоги»*), або пов'язані з ученням самого Платона про ідеї, його роздумами щодо державного устрою, соціально-політичних проблем. Учення його поділяють на дві частини — метафізику буття і теорію політики й держави.

Філософське учення Платона називається *ідеалізмом*, його назва походить від слова «ідея». Що ж таке ідея за Платоном? Це об'єктивно існуюче загальне поняття. Ідей дуже багато, і ко-

жна з них відповідає якомусь загальному поняттю (тобто речі). Більш прості ідеї примітивних і грубих понять підкорені ідеям більш високим, витонченим. А ці вищі ідеї вічно перебувають у далеких позазіркових сферах, і там вони, нематеріальні прототипи речей, прекрасні й невмирущі, мерехтять, переливаючися усіма кольорами веселки. А над ними панує верховна ідея, ідея «істини, добра і краси».

Саму ж матерію Платон оголошує «неіснуючою», бо вона являє собою щось безлике, позбавлене певного образу, аморфне і грубе. Лише ідеї можуть формувати матерію. Випромінюючись у далеких сферах, вони незалежні від усього. Зрозуміти їх людина неспроможна. Лише філософи шляхом поглиблених роздумів можуть наблизитися до сприйняття ідей, але й вони ніколи не зрозуміють їх до кінця.

Не живучи в речах, існуючи зовсім окремо від матерії, ці ідеї, однак, можуть відбиватися на землі, і їхні відблиски створюють світ речей. Отже, *вся навколишня дійсність, що оточує людину, — то лише відблиски далеких і загадкових ідей*. Оскільки зрозуміти й пізнати самі ідеї людина не може, то не може вона зрозуміти і їхнє мерехтливе відображення, тобто навколишній матеріальний світ. Філософи-ідеалісти завжди боролися з матеріалізмом, люто його ненавиділи. Платон навіть вимагав суворого покарання матеріалістів, бо вважав, що вони своїм ученням про можливість пізнання реального світу лише обдурювали людей. Через це він завжди виступав проти театру й мистецтва, які втручалися в цей світ і намагалися показати його і пояснити.

За Платоном, душа людини живе також на далеких зірках, звідки вона милується ідеями, що сповнюють її невимовним блаженством. Коли народжується людина, чергова душа спускається на Землю і входить у тіло людини, мов у в'язницю. Тепер душа спостерігає світ речей, дещо вже їй знайомий завдяки світові ідей. Після смерті праведної людини її душа повертається до зірок. Якщо ж людина прожила життя погано, то її душа переселяється до якоїсь тварини — собаки, свині, кішки, бджоли, птаха тощо. Це переселення відбуватиметься доти, доки душа не позбавиться своїх пороків і не спокутує їх. Отже, все своє життя людина повинна присвятити підготовці до повернення душі у світ ідей, бути вірною еросу — пристрасній любові до світу ідей. Звідси виник вираз *«платонічна любов»*, любов до ідей. Ідеї Платона значною мірою вплинули на формування християнського вчення.

Платон був також одним з перших творців концепції утопічного суспільства в ідеальній державі, на чолі якої мають стояти лише філософи. Для здійснення подібних задумів, уважав він, достатньо повернутися до минулого й поновити старі форми полісної системи.

Платон зробив вагомий внесок у розвиток грецької літератури, оскільки сам був видатним майстром прози. Платона-філософа не можна відокремити від Платона-письменника. Його діалоги належать до кращих зразків художньої прози. Кожен із них являє собою не тільки протистояння роздумів і думок, але й драматичний конфлікт, цікаву суто побутову сценку. У «сократичних діалогах» головна роль належить Сократу. Платон створює надзвичайно привабливий образ свого вчителя, розумного, мудрого, незмінно іронічного і стриманого, доброзичливого і спокійного, який до кінця життя не припиняв пошуків істини. Навіть близька смерть не могла відвернути його від головної мети життя.

Різноманітні художні форми діалогів Платон використовував для викладення своїх філософських чи політичних думок. Часом тема розвивається з самого початку діалогу, і цим досягається драматичне напруження. Але найчастіше Платон використовує винайдений ним прийом *обрамлення*. Він полягав у тому, що спочатку філософ розповідав про якусь подію, потім з'являвся співбесідник, і вони починали бесіду, що торкалася якоїсь теми. Вона могла порушити проблему моралі, політики чи філософії, яка ставала центральною в діалозі. Коли закінчується її обговорення, Платон знову повертається до попередньої події — і діалог закінчується. Таким чином, головна тема наче облямована «рамкою» події, що не має відношення до головної теми. Наприклад, у діалозі **«Федон»** щойно прибулий до Афін учень Сократа питає у свого колеги Федона про причини кончини Сократа. Між ними відбувається довгий діалог, що не торкається смерті їхнього вчителя. І лише коли Федон починає розповідати про останній день Сократа, він переходить до теми смерті, страху й мужності перед нею людини, вічного існування душі, відносності людських знань. Розповівши про останні хвилини мислителя, Федон закінчує діалог зверненням до Ехекрата: «Таким був кінець нашого друга ... найкращої людини з усіх, яку довелося нам пізнати на нашому віку, та й взагалі наймудрішої, найсправедливішої».

Платон нерідко змальовує побутові картини, пов'язані з життям міста чи окремих афінян, і тоді дійові персонажі набувають

надзвичайно містких і точних характеристик. Найчастіше вони викликають у Платона доброзичливу або, навпаки, уїдливу іронію, особливо тоді, коли він висміює ненависних йому софістів або неуків. Тоді його іронія стає відкрито злою і нетерпимою, наприклад, він порівнює їх з ринковими гендлярами. Саме в такому плані зображені Гіппій і Протагор (**«Протагор»**), недоумкуватий і комічний у своїй похвальбі Іон (**«Іон»**), одвертий нахаба Фразімах (**«Держава»**) тощо.

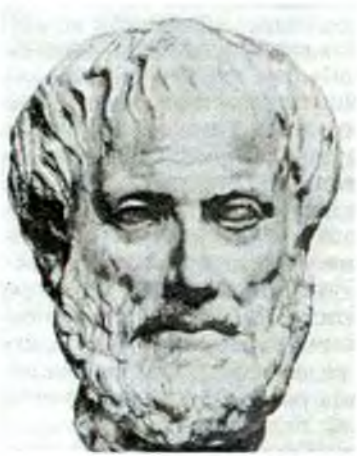
Майже не з'являються в діалогах картини природи, виняток становить **«Федр»**. Велику увагу Платон приділяє міфам, що виконують у діалогах найрізноманітніші завдання. Часом вони підтверджують певну філософську думку чи висновок автора (**«Горгій»**), перетворюються на розгорнуте порівняння з якимось філософським положенням (**«Протагор»**), стають власною вигадкою самого Платона (наприклад, незвичайний образ Ероса в **«Бенкеті»** стає втіленням постійного прагнення людини пізнати істину) тощо. Часто ці міфи набувають високохудожньої ліричної форми (**«Федр»**). Особливий інтерес викликають міфи про загадкову величну державу Атлантиду (**«Крітій»**), нібито поглинуту морською стихією, про кулястих людей, яких Зевс за нечестя розрізав навпіл і примусив половинки шукати одна одну, про польоти людських душ і богів на повітряних колісницях (**«Федр»**) тощо.

У діалогах Платона трапляються і глибоко драматичні ситуації. Особливого трагізму він досягає у зображенні страшної долі Сократа, засудженого несправедливим судом (**«Апологія Сократа»**), його перебування у в'язниці (**«Крітон»**) та останнього дня і смерті (**«Федон»**). Платонові вдається передавати як найтонші іронічно-комедійні, так і трагедійні, сповнені високого пафосу ситуації. І не випадково Сократ висловлює у **«Бенкеті»** твердження, що «та сама людина повинна вміти написати і комедію, і трагедію, і всякий трагічний поет є водночас і поетом комедійним».

Ідеалістичне вчення Платона вирізняється поєднанням рідкісної проникливості думки, схильності до абстрагованого й діалектичного дослідження з високохудожньою та оригінальною формою.

АРІСТОТЕЛЬ

(384 — 322 рр. до н. е.)



Найталановитішим учнем Платона виявився його улюбленець Арістотель, який народився в сім'ї придворного лікаря македонського царя Амінта — Нікомаха, у фракійській колонії м. Стагір. Арістотель 20 років учився в академії Платона, після його смерті впродовж трьох літ (з 342 р.) виховував маленького Александра, майбутнього македонського імператора і завойовника. Після повернення до Афін у 335 р. він відкрив у передмісті свою школу, що розташувалася в парку, де знаходився храм Аполлона Лікейського, тому її почали називати *лікеєм* (спотворено — «ліцей»). Обвинувачений у промакедонських симпатіях, Арістотель змушений був утекти з Афін після смерті Александра в 323 р. на о. Евбея, де незабаром і помер у м. Халкіда. Перед цим в Афінах йому винесли смертний вирок за «безбожність». Школа Арістотеля ще називалася *школою перипатетиків* (від гр. «перипатос» — прогулянка, колонада), оскільки він читав свої лекції учням не в кімнаті, а під час прогулянок.

Арістотель був одним з найобдарованіших людей в історії людства. Визначний філо-

соф, геніальний учений-енциклопедист, блискучий організатор наукової праці, він створив колектив учнів, що під його безпосереднім керівництвом провели величезну наукову роботу. Саме в його школі починається відокремлення від філософії інших наук. Синтезувавши античні наукові досягнення, учений розпочав новий етап розвитку науки в Елладі. Арістотель поглибив знання у низці вже відомих наук — зоології, ботаніці, метеорології, риториці й заснував нові — *логіку, естетику, поетику, етику, теорію мистецтва, соціологію* тощо. Особлива заслуга цього мислителя полягала і в тому, що він започаткував і розробив *метод наукового дослідження*. Сприйнявши матеріалістичну концепцію від батька-медика (сам Арістотель також спершу працював лікарем), він, хоч і не був послідовним матеріалістом, так і не став прихильником ідеалістичного вчення Платона і пізніше виступив, по суті, першим його критиком.

Кількість написаних Арістотелем книжок назвати точно неможливо. Під його керівництвом самих лише конституцій для різних еллінських держав було написано понад 150. Уже в античності кількість його творів визначалася сотнями — від чотирьохсот до тисячі. Мабуть, значна частина їх була записана учнями Арістотеля під час його лекцій і потім ним відредагована. До наших днів дійшло близько 50 книг. Серед них найзначніші **«Метафізика»**, **«Політика»**, **«Фізика»**, **«Нікомахова етика»**, **«Афінська політія»**, **«Риторика»**, **«Про тварин»**, **«Про душу»** тощо.

Філософські погляди Арістотеля були надзвичайно широкими й базувалися на досягненнях усіх його попередників. На відміну від Платона, *навколишній світ він розглядав як природознавець-матеріаліст*, у якого існування цього світу ніколи не викликало сумнівів. Ідеї ж Платона Арістотель звів з неба на землю, бо вони, за його твердженням, являють собою лише суб'єктивні форми, загальні поняття, нерозривно пов'язані з реально існуючими речами, сутністю яких вони і є насправді. Тим самим філософ доводив можливість пізнання навколишньої дійсності. За Арістотелем, *усяка річ становить єдність форми й матерії*. Форма для нього — це активне природне начало, що формує матерію. Пасивна матерія — це сукупність можливостей, щось подібне до «матеріалу», який реалізується завдяки формі.

Незвичайними для того часу були й космологічні уявлення Арістотеля, що суперечили релігійним поглядам і міфологічним традиціям еллінів. *Центром Всесвіту він уважав Землю*, навкруги якої розташовуються концентричні «сфери», до яких прикріплені небесні світила — спочатку сфери Місяця й Сонця, потім п'яти відомих тоді планет, а далі йдуть сфери нерухомих зірок. Богам у небі в Арістотеля місця не знайшлося.

Соціально-політичні погляди мислителя визначалися характером рабовласницького суспільства, в якому він жив. Демократія викликає в нього не тільки недовіру, але й неприязнь. Дослідження різних форм полісів дало Арістотелю підставу зробити висновок, що існують лише три державні форми — монархія, аристократія і політія (помірна демократія). Проте ці держави можуть вироджуватися в тиранію, олігархію і демократію (для нього — «охлократію», тобто владу юрби, до якої Арістотель ставився з презирством).

Як учений-соціолог Арістотель дав завершену теорію рабства. Він уважав, що еллінам, носіям високої культури, наперед визначено бути вільними людьми й керувати «варварами», які мають їм підкорятися.

> «Користь, що її приносять свійські тварини, мало чим відрізняється від користі, що її дістаємо від рабів: ті та інші своїми фізичними силами надають нам допомогу в задоволенні наших безпосередніх потреб».
>
> (Тут і далі переклад Б. Тена)

Серед усіх творів Арістотеля для нас особливо цікавою є частина його **«Поетики»**, що збереглася в далеко не повному обсязі. Розділи про епос, лірику й комедію були втрачені, можливо, вже в нові часи. Історична цінність цієї невеличкої книжки виявилася величезною, адже нею геніальний учений *заклав основи реалістичної літератури, мистецтва та естетики.* Свої думки автор викладає надзвичайно стисло, своєрідними тезами і напівнатяками. Він дає визначення окремих видів поезії, докладно зупиняється на специфічних ознаках драматургії, зокрема трагедії.

Арістотель незмінно виходить із твердження, що всі види поетичної творчості *відтворюють дійсність* і нерозривно з нею пов'язані. Він має на увазі не натуралістичне копіювання дійсності, а відтворення найхарактернішого в образах чи подіях, тобто висуває на перший план *принцип типового* в мистецтві. Відповідно до його концепції, види мистецтва розрізняються залежно від того, яким чином, з допомогою яких засобів і як саме відбувається процес наслідування. Пісні й музика з'являються тому, що вони наслідують звуки, танці — ритмічні рухи, живопис і скульптура — кольори і форми, а література здійснює наслідування завдяки словам і поетичним розмірам:

> «Нам від природи властиві і наслідування, і мелодія, і ритм; віршові ж розміри, очевидно, є види ритму. І вже з первісних часів найздатніші до цього люди почали творити поезію, поступово розвиваючи її з імпровізації» (II, *1448 в*).

Вбачаючи роль мистецтва у «наслідуванні», що допомагає людині, як і наука, осмислити навколишній світ, зрозуміти його, оскільки художнє наслідування відтворює цей світ, Арістотель робить важливий висновок: *мистецтво є одною з форм пізнання дійсності* (проти цього твердження категорично виступав Платон). Тільки мистецтво пізнає її по-своєму, використовуючи художні образи й різноманітні прийоми. *Об'єктом мистецтва та літератури завжди є людина* з її поведінкою, вчинками, суперечливою вдачею. До того ж Арістотель наголошує велике виховне значення мистецтва, не випадково ця тема розглядається в межах викладу вчення про державу.

Звертаючись до питання єдності форми й змісту, філософ віддає перевагу змістові як головному елементові твору:

> «... поетові належить бути більш творцем фабул, ніж віршових розмірів, бо й поет він у тій мірі, у якій відтворює дійсність, а відтворює він її в дії» (IX, *1451 в*).

А перед цим дається конкретне пояснення думки:

> «... Якщо хтось напише віршем твір з медицини або з фізики, то його, звичайно, назвуть поетом, тоді як у Гомера й Емпедокла нічого спільного, крім розміру, немає, тому першого справедливо називати поетом, а другого скоріше природознавцем» (I, *1447 в*).

Цікаву думку Арістотель висловлює і тоді, коли доводить, що поезія на відміну від науки висловлює загальну думку в художньо-конкретних образах героїв, які мають свої імена і стають носіями неповторних, притаманних тільки їм характерів:

> «... Завдання поета — говорити не про те, що справді сталося, а про те, що могло б статися, тобто про можливе або неминуче. Історик і поет відрізняються один від одного не тим, що один із них говорить віршами, а другий — прозою (можна Геродотові твори викласти віршами, і все-таки це була б історія, хоч і у віршах); відрізняє їх те, що один говорить про події, які справді відбулися, а другий — про те, що могло б статися. Тим-то поезія і філософськи глибша, і серйозніша за історію — поезія більше говорить про загальне, а історія — про окреме» (IX, *1451 в*).

Багато місця в «Поетиці» приділено трагедії як жанрові драматичного мистецтва. Автор визначає суть трагічного, а оскільки трагедія являє собою сценічну виставу, то формулює шість її складових елементів:

> «Немало поетів, а можна сказати, і всі вони, користуються цими елементами, бо кожна трагедія має і сценічну обстановку, і характер, і фабулу, і певний спосіб вислову, і музичну композицію, і мислення» (VI, *1450 а*).

Значну увагу Арістотель приділяє питанню про вплив трагедійного дійства на глядачів. Він наголошує, що сила цього впливу залежить як від сценічних засобів, так і від самого перебігу подій. Найскладнішим у розумінні Арістотелевої теорії трагедії вважається не розшифрований автором термін *«катарсис»*, тобто «очищення», що його викликає трагедія у глядачів. («Трагедія ... через співчуття і страх сприяє очищенню подібних почувань». VI, *1449 в*). З цього приводу висунуто багато гіпотез, що вирішували питання «очищення» з різних поглядів — релігії, медицини, моралі, етики тощо. Найвірогіднішою тепер уважають «медицинську теорію» Я. Бернайса, німецького вченого кінця XIX ст. Її суть полягає в тому, що подібно до того, як горе викликає у людини сльози, так і переживання глядачів під час перегляду трагедії викликають у їхніх душах кризу, природну розрядку, реакцію на драматичні емоції героїв і приводять до «очищення» від афектів «співчуття і страху». А втім, не слід відкидати й інше тлумачення «катарсису» як морального очищення душі через викликане трагедією нервове напруження. Інакше кажучи, страждання глядачів від спостереження чужого нещастя в трагедії спричинюється в кінцевому підсумку до психологічного полегшення і приводить до очищення.

Класицисти XVII ст. зробили теорію трагедії Арістотеля основою висунутої ними концепції «трьох єдностей» — часу, місця та дії. Проте вони мали рацію лише в останньому твердженні. Арістотель справді приділив особливо багато уваги значенню єдності дії («... фабула повинна відтворювати одну — і до того ж суцільну, дію ...»). Відносно єдності часу він обмежується зауваженням, що трагедія тяжіє вкластися «в один оберт Сонця», а про єдність місця взагалі не згадує.

Безперечно, деякі думки «Поетики» вже застаріли, а проте більшість із них зберігає своє значення і в наші часи. І не випадково, розкриваючи якусь сучасну книгу з історії театру, мистецтва, літератури, естетики, майже з перших сторінок можна знайти посилання на авторитет давньогрецького мислителя: «Арістотель із цього приводу писав так...»

ЛІТЕРАТУРА ДОБИ ЕЛЛІНІЗМУ

Початком швидкої втрати незалежності всіма еллінськими державами можна вважати 338 рік до н. е. У цей рік війська македонського імператора Філіппа II розбили об'єднані афіно-фіванські війська під Херонеєю. А незабаром його син Александр почав свої завойовницькі походи і за якийсь десяток років створив величезну Македонську імперію, що простяглася від берегів Північної Африки до Індії, увібравши в себе і країни Близького Сходу та Малої Азії.

Александр, цар Македонії, фараон Єгипту, могутній монарх усієї Азії, покровитель греків, здійснивши свої довголітні походи, мріяв про примирення і злиття всіх підкорених народів і еллінів у єдиний народ, про вічну згоду між ними, греками і «варварами», тобто греками і єгиптянами, персами, парфянами, ассирійцями, бактрами, мідянами та багатьма іншими, до яких еллини ставилися з презирством як до «нижчих». Призначення багатьох із представників «варварів» на різні адміністративні та військові посади спочатку викликало в македонській армії невдоволен-

Александр Македонський нападає на Дарія. Битва під Арбелою. Помпейська мозаїка. Кінець IV ст. до н. е.

ня, а потім і одверті виступи проти подібної політики Александра. Подолавши конфлікт проголошенням усіх народів «своїми родичами», Александр, щоб закріпити перемир'я, незадовго до своєї смерті влаштував у Сузах (одне з головних міст Персії) небувале грандіозне весілля десяти тисяч македонських командирів з їхніми новими дружинами-азіатками. Шляхом змішання крові на основі «законного кохання і чесних шлюбів», тобто «злиття» завдяки спільності дітей, Александр Великий хотів об'єднати стародавні народи Європи та Азії. Він сам одружився з дочкою перського царя Дарія III, хоч у нього вже була дружина з азійської Бактрії. Так східна полігамія увійшла в моральні звичаї Греції. Незвичайне масове весілля ніби стало символом тієї різнобарвної цивілізації, що постала в еллінських державах після падіння Македонської імперії і становила результат синкретизму, поєднання еллінської і східних культур.

Грандіозна імперія проіснувала недовго, оскільки являла собою нетривкий конгломерат великої кількості штучно об'єднаних держав, які не мали між собою якихось міцних зв'язків економічного чи політичного характеру. Достатньо було невеличкого поштовху, щоб усе це державне громаддя рухнуло й розпалося на окремі частини. Таким поштовхом стала раптова смерть Александра Великого в 323 році до н. е.

Між його помічниками—наступниками (їх називали *діадохами*) почалася запекла боротьба за владу в державах, з яких складалася недавня ім-

перія. Владу в Єгипті та Лівії захопив досвідчений і хитрий Птолемей Лаг, заснована ним династія проіснувала 300 років (останньою представницею була Клеопатра). Мала Азія, Близький Схід увійшли до складу Сирії, великої держави, яку очолив діадох Селевк (династія Селевкідів протрималася до 60-х років до н. е.). У Малій Азії з'явилася невелика держава Пергам, де владарювала династія Атталідів. У самій Македонії точилася напружена боротьба за престол.

Еллінські держави скористалися нестабільністю обстановки і зробили спробу звільнитися від македонського панування, але їхнє повстання було жорстоко придушене полководцем Антипатром. На цей час сама структура грецьких держав докорінно змінюється, як змінюється і рабовласницьке суспільство. Розвиток продуктивних сил вимагав нових мас рабів, але тримати їх у покорі стара полісна система була вже неспроможна. Тому створюються значно ширші державно-політичні об'єднання, що стають великими монархіями, всі демократичні уряди в Елладі поступово ліквідуються.

Походи Александра Великого і створення після них на Сході еллінських монархій відкрили другий етап грецької колонізації. У VIII ст. до н. е. поліси відряджали з цією метою сотні людей. З кінця IV ст. до н. е. вже десятки тисяч колоністів їхали на нові території, до міст із чужорідним і нерідко ворожим населенням, де дислокувалися греко-македонські гарнізони — головна опора новоявлених еллінських монархів. Маси прибулих еллінів несли з собою грецьку мову, релігію, традиції мистецтва та літератури, що поступово впливали на свідомість та ідеологію місцевого населення. Звідси *еллінізмом* і називається великий період переселення еллінів і поширення еллінської культури в країни Малої Азії, Близького Сходу, навіть Середньої Азії та Північної Африки, що тривав до середини II ст. до н. е.

Криза рабовласницького суспільства в материковій та острівній Греції призвела до швидкого її занепаду; втратили своє колишнє значення могутнього політичного центру й Афіни, ставши другорядним культурним містом учених та філософів, які ігнорували Александрію. Формально в Афінах ще залишався демократичний устрій, проте сама демократія зазнала крайніх обмежень. Головним культурним центром усього духовного життя в цей період була нова столиця Єгипту — Александрія, одна з Александрій, заснованих великим македонським завойовником. Птолемей, як і інші еллінські царі, використав уже традиційну форму військово-бюрократичних монархій Сходу і перетворив Єгипет на могутню державу. Наявність великих мас рабів, які виробляли значні матеріальні цінності, торгівля ними дали можливість царю і придворній аристократії сконцентрувати у своїх руках величезні багатства. Звідси у вищих колах суспільства і в самого монарха виникає прагнення перевершити розкошування колишніх східних царів та їхню культуру. Для цього потрібно

було сприяти розвиткові високохудожніх ремесел, що й справді в цей час досягають дивовижної досконалості. Але соціальні контрасти між купкою неймовірно збагатілої знаті та масами населення, кинутого в прірву злиднів, стали особливо разючими. До того ж елліни у східних містах користувалися значними привілеями порівняно з місцевим населенням, що дедалі поглиблювало національну ворожнечу.

Та це мало турбувало честолюбних монархів. Упевнені у своїй безкарності, вони мріяли про майбутню славу, тож прагнули залишити наступним поколінням незаперечні символи своєї величі, могутності та казкового достатку, які мали вразити уяву витонченою красою і грандіозністю. Тому в цей час мистецтво особливо тяжіє до примхливої пишноти й неприродної мальовничості, до грандіозних форм, що справді не могли не приголомшити людину. З'являються чотири з семи «чудес світу» — височенний для того періоду триповерховий Фароський маяк поблизу Александрії (120 метрів заввишки), Галікарнаська усипальня карійського царя Мавзола (звідси «мавзолей»), Пергамський олтар Зевса, прикрашений 120-метровим фризом із рельєфним зображенням битви богів з титанами, і 35-метровий Колос Родоський, велетенська постать бога Геліоса.

Еллінські монархи збирали коло своїх дворів видатних учених, письменників і філософів, які своїми творами також повинні були увічнювати їх діяння. З агітаційною метою витрачалися величезні кошти для влаштування всенародних свят, веселощів і бенкетів, що мали засвідчити піклування правителів про своє населення. Проте заради справедливості слід сказати, що гонитва царів за славою часом давала й позитивні результати. За доби еллінізму поширилося шкільне навчання, було побудовано багато великих шкіл, поліпшилася організація бібліотечної справи. Під впливом східної архітектури значно досконалішим стає планування будівництва нових міст.

Чудові архітектурні ансамблі Александрії з широкими й прямими вулицями були доповнені величним Музейоном («оселя Муз»), у якому розміщалася величезна колекція художніх картин і скульптур. Але особливу його цінність становила перша в історії держав бібліотека рукописів, що, за різними джерелами, налічувала від шестисот до мільйона примірників. Подібна бібліотека виникла і в Пергамі, що уславився своїми багатствами. За наказом царя Птолемея Александрійську бібліотеку очолювали найвидатніші вчені — поет-філолог Каллімах, географ і математик Ератосфен, винахідник Герон та інші, був створений великий колектив науковців, праця яких уперше почала оплачуватися державою. Вони вели копітку роботу над зібраними рукописами — вивчали їх, описували, порівнювали, коментували... Інакше кажучи, в цій бібліотеці було започатковано наукову працю над словом, саме в ній на початку

III ст. до н. е. народилася нова галузь науки — *філологія* (від гр. «філео» — люблю, «логос» — слово). У цей же час в еллінських державах з'явилася спільна для всієї Греції літературна мова — *койне*. Вона виникла на основі лінгвістичних норм аттичного та іонійського діалектів, увібравши в себе лексичні елементи інших грецьких діалектів і східних мов. Створенню койне чимало прислужилася культурно-просвітницька діяльність Афінської держави. Щодо еллінських діалектів, то вони невдовзі після появи койне зникають. Койне швидко поширилася в усіх еллінських державах і за їхніми межами, ставши важливим засобом спілкування греків з населенням захоплених областей.

За доби еллінізму набули нових рис еллінські мистецтво та література. Змінився характер самої художньої творчості, що пояснювалося поглибленням розриву між суспільством і окремою індивідуальністю, різким послабленням її інтересу до широких суспільних проблем. Тепер інтерес митців концентрується навколо конкретної особистості, її почуттів і переживань, жодним чином не пов'язаних із громадською діяльністю. Адже в усіх еллінських державах поняття громадянина змінилося, він перетворився на підданого, підлеглого волі монарха. Досить істотні зміни відбулися в класичних формах літератури та мистецтва, що виникли в попередні історичні періоди. Деякі з них ще існували, але втратили свою ідейно-виховну функцію, інші ж загалом зникли, як це трапилося з трагедією та сатирівською драмою, або набули аполітичного характеру. Всі ці зміни торкнулися і прозових жанрів.

ІСТОРІОГРАФІЯ

За доби еллінізму історіографії, як і раніше, належало в літературному процесі істотне місце, оскільки інтерес до минувшини продовжував зростати. Переважна частина істориків обрала шлях Ксенофонтового суб'єктивізму. На це штовхали монархи, вимагаючи, щоб їхні походи, війни та біографії ще за життя фіксувалися спеціально призначеними історіографами, а твори цих останніх ставали похвальним і вічним документом царського правління. Відомо, що Александра Великого в походах супроводжував штат істориків-літописців. Широчінь його честолюбних залумів, довголітні походи і завоювання нових земель і народів, що через короткий час оповивалися легендами, не могли не вражати уяви його сучасників. Тому значна частина праць, присвячених неординарній постаті Александра, найчастіше ідеалізувала

його образ, приписуючи йому одверто фантастичні риси і якості. Пізніше вони перейшли і до рицарських романів про Александра. Більш об'єктивно походи Александра Великого зображені його помічниками, їхніми безпосередніми учасниками (праці ***Птолемея***, ***Арістобула***).

З'являлися також твори як із світової історії, так і з історії окремих народів чи країн. Автори їх своє головне завдання бачили в тому, щоб розважити читачів. Тому подібні праці були позбавлені глибокого осмислення конкретних історичних подій і обмежувалися поверховим їх оглядом. Деякі історіографи мали на меті розкрити зв'язок історичних подій з впливом богині випадку Тіхи, культ якої набув особливої популярності в епоху еллінізму, пояснити її втручанням долю окремих історичних діячів чи навіть народів. Історіографи розробили безліч найрізноманітніших художніх прийомів, аби історична оповідь стала особливо цікавою та захоплюючою. Це і драматизація сюжетів чи окремих епізодів, і палкі й барвисті промови діячів, і прикрашання оповіді яскравими деталями, і введення трагічних ситуацій, сцен жахів та жорстокості, і витончені риторичні звороти, навіть поява фантастичних образів тощо.

Такою постає написана пишним риторичним стилем велика книга сицилійського вченого ***Тімея*** «**Історія**», що вплинула на пізнішу італійську історіографію. Відомі праці і казково-фантастичного змісту, що спиралися в основному на міфологічні оповіді та легенди, а деякі з них загалом мали анекдотичні сюжети.

Значну групу серйозних історіографічних книг складали праці, присвячені минулому Афінської держави, — «**Атфіди**», а також збірки історичних документів, хронологічні дослідження окремих авторів (**«Хронографія»** ***Ератосфена***, **«Хроніки»** ***Аполлодора***).

Таким чином, наукові інтереси історіографів періоду еллінізму були найрізноманітнішими, як і характер їхніх досліджень, і самий підхід до історії. Але, незважаючи на наявність низки глибоких історичних праць, можна констатувати, що саме за доби еллінізму в історіографії установлюється кон'юнктурне начало в оцінці конкретних історичних явищ чи діячів, коли правда відступає на другий план. Головним принципом стає суб'єктивне прославлення тієї історичної особи, яка в даний момент (чи навіть у минулому) випливала на поверхню історії, або, навпаки, дискредитація небажаної особи. Деякі історіографи взагалі вважали за можливе вводити у свою оповідь елементи вигадки, як це робили автори художніх творів.

КРАСНОМОВСТВО

У зв'язку зі змінами в соціально-політичному житті суспільства красномовство також змінюється, а деякі його види зникають. Насамперед це стосується політичних промов, породжених розвитком демократичного устрою. Віднині громадянин уже був відсунутий від вирішення всяких проблем, пов'язаних з управлінням державою. Останні етапи боротьби за демократію супроводжувалися й останніми промовами. Встановлення монархій означало повну загибель політичного красномовства, оскільки відкритої політичної боротьби вже не існувало, та й саме суспільство змінилося і в нових умовах стало до неї цілком байдужим.

Занепадало судове ораторське мистецтво: воно вже втратило своє практичне значення. Геліей (судів присяжних) в еллінізованих державах не було, суд вершили призначені судді. Лише зрідка, у якихось виняткових випадках лунали промови захисників. Проте форму подібної промови почали використовувати в розважальних цілях.

Лише епідиктична (урочиста) промова, як і епітафій, у цей період не тільки продовжує своє життя, але навіть бурхливо розвивається. Її основи були закладені ритором Ісократом. Протиставляючи поетичному слову свою благозвучну й пишну похвальну промову як рівноцінну заміну (тобто створивши своєрідний «прозовий енкомій»), Ісократ детально розробив композицію такої промови. Прославляючи певного політичного діяча, він спочатку розповідає про його предків, викладає його біографію, дає характеристику, вихваляє його діяльність та заслуги і закінчує апологетичним величанням, порівнюючи цього діяча з божеством («бог серед людей», «смертне божество»).

За цією схемою створюються епідиктичні промови і в часи еллінізму. Але тепер вони вже мають вигляд «царських», тобто панегіричних промов на честь монарха, якого в кінці порівнюють із богом. Подібні промови створювалися на честь Александра Македонського ще за його життя, а потім у них прославляли еллінських монархів, римських імператорів. Не зникли вони і в нові часи.

Для розвитку справжнього, дійового ораторського мистецтва умов уже не було, тому промовці почали концентрувати увагу на суто формальних елементах. Подібне захоплення зовнішніми словесними ефектами виявили передусім оратори азійсько-еллінських держав (потім воно поширилося і на Грецію, і на Рим). Їхній специфічний стиль, сповнений риторичними фігурами,

дзвінкими фразами, алітераціями почали називати *азіанізмом*. Майже 200 років ішла боротьба між ним і старим, традиційним ораторським стилем, що з'явився в Аттиці, — *аттикізмом*. Учені доби еллінізму дбайливо зберегли промови аттикістів, віддаючи їм перевагу за ясність думки, композиційну простоту та чистоту стилю.

ФІЛОСОФІЯ

В Афінах ще довгий час зберігалися традиції шкіл Платона й Арістотеля, хоч особливого впливу вони вже не мали. Всі їхні учні поступалися своїм геніальним наставникам. Відомі лише окремі прізвища, серед яких слід назвати ***Феофраста*** (372—287), науковця енциклопедичних знань. Від нього до нас дійшли лише дві важливі праці, одна з них, **«Характери»**, завжди цікавила письменників. У ній Феофраст визначив близько 30 людських типів, дав характеристики їхнім особливостям. Феофраст був також одним з перших теоретиків переваги для людини *вегетаріанства*.

В Афінах з'явилося нове вчення — *стоїцизм*, яке заснував афінянин фінікійського походження ***Зенон*** (342—270). Його філософія швидко набула популярності. Саме слово «стоїцизм» походить від назви красивої будівлі «стоа пойкіле» («візерунковий портик»). У цій будівлі, призначеній для гімнастичних і музичних вправ, перебувала філософська школа Зенона. В нових умовах його вчення виявилося найжиттєздатнішим і скоро стало важливим елементом духовного життя еллінів. Зенон визначає філософське знання засобом морального вдосконалення і тим самим ставить філософію у найтісніший зв'язок із практичним життям. Вищим моральним принципом стоїків стає гасло: «наслідуй природу!» Вони створюють ідеал *мудрої людини*, втілення вищої благості, доброчесності та справедливості. Така людина цілком підкоряється долі й виявляє повне смирення перед божою волею. Завдання мудреця — звільнення від усяких пристрастей, виявлення стійкості в часи радощів чи життєвих незгод, твердості духу. Послідовником поглядів Зенона був ***Хрісіпп*** (бл. 280—207). Пізніше римський стоїцизм став однією з підпор християнської ідеології.

Можливо, в результаті розвитку досить суперечливих філософських шкіл і загального песимізму, що охопив учені верстви суспільства, постав ще один філософський напрям — *скепти-*

цизм. Його виникнення пов'язане з ім'ям ***Піррона*** (бл. 360—270), який висунув твердження про *неможливість справжнього пізнання.* Принципова позиція скептиків полягала в тому, що, як вони доводили, всякому доказові може бути протиставлений рівноцінний протидоказ. Тому нічого не можна стверджувати і найкраще для філософа взагалі утримуватися від оцінних тверджень. Скептики, а також епікурейці завжди дуже різко критикували релігійні тенденції стоїків і вели з ними непримиренну боротьбу.

Значно впливовішою виявилася філософська школа *кініків (циніків)*, заснована учнем Сократа ***Антісфеном*** (бл. 440—365), який усе життя з презирством ставився до життєвих благ, багатства, слави та насолод. Учення Антісфена поглибив його учень — ***Діоген*** з Синопи (бл. 404—323). Демократичне, зрозуміле навіть низам населення, воно було особливо популярним серед народних мас. Кініки відкидали державні закони, релігійні вірування та обряди, суспільну мораль, рабовласництво, встановлені правила культурного життя; деякі з них навіть порушували ті правила пристойності, що, на їхню думку, не відповідали вимогам природи (звідси слово «цинік» набуло того змісту, який ми вкладаємо в нього тепер). Вони виступали з закликом максимального спрощення людини, в якому вбачали засіб для здобуття повної незалежності від усяких умовностей, тобто всього, що обмежує волю людини. Абсолютизуючи відмову від життєвих благ, деякі кініки цілковито нехтували елементарними потребами. Зразком подібного «спрощення» був сам Діоген, якого називали «філософом у бочці». Існує навіть легенда, що він усе життя прожив в одній бочці. А коли до нього прийшов Александр Македонський і спитав, чим він може допомогти, щоб поліпшити життя фі-

лософа, Діоген коротко промовив: «О Александре, не заступай мені сонячне проміння!»

Проте найбільшого поширення набула філософія ***Епікура*** з Сомоси (342—270). Його вчення називають *епікурейством*, або *епікуреїзмом*. Епікур розвинув атомістичну теорію Демокріта, яку використав для заперечення уявлення про смерть і безсмертя душі. Людина, стверджує він, за життя позбавлена індивідуального щастя, бо вона відчуває страх перед смертю, після якої, згідно з релігійними уявленнями, душа зазнаватиме загробних мук. Епікур відкидає цей релігійний догмат і стверджує смертність душі, що помирає водночас із тілом і тому ніяких мук відчувати не може. Відкидає він і страх перед богами, і надприродне управління ними світом. Власне, самих богів Епікур не заперечує, але вважає, що вони перебувають у далеких сферах, «міжсвітових просторах», де насолоджуються вічним блаженством і ніколи не втручаються в людські справи.

Епікур стверджував, що філософ-мудрець також повинен прагнути подібного блаженства, жити без страждань, тішачися тільки насолодами, безтурботністю, породженою внутрішньою незалежністю і душевним спокоєм. Оточений друзями, такий мудрець вестиме з ними задушевні бесіди чи мирні філософські диспути, і життя його триватиме в атмосфері терпимості до всіх людей і гуманного ставлення до них. Тому Епікур засуджує всякі прояви жорстокості й брутальності в людському суспільстві, покарання рабів і знущання з них, батьківську сваволю щодо дітей, перетворення шлюбу на корисливо-ділову угоду, втручання держави в справи сім'ї тощо. Саму людину він закликає уникати всяких страждань, бо «коли ми цього досягаємо, припиняється всяка душевна буря».

Дуже скоро вчення Епікура про «блаженне життя без скорбот і страждань» було спотворене вульгарними теоретиками: вони його розглядали як запрошення до самих лише фізичних насолод. Пізніше вищі кола римського суспільства, а за ними й середні, використають перекручене «вчення» Епікура для виправдання свого неробства і постійних оргій. Подібне розуміння його філософії в корені хибне, оскільки Епікур передусім вимагав *душевного спокою*, значно вищого порівняно з фізичними насолодами.

В епоху еллінізму почався інтенсивний процес відокремлення різних галузей науки від філософії. Позитивним у ньому було те, що з'явилися вузькі, але вже по-справжньому професійні спеціалісти з математики, географії, медицини, астрономії, природознавства тощо. Негативним у цьому процесі виявилося те, що наукові досягнення перестали цікавити філософів, які замкнули-

ся у вузькому колі чисто моральних проблем, і це призвело до цілковитого розриву філософії з наукою, що пошкодило їм обом.

Наука ж розвивалася бурхливо. У III ст. до н. е. з'являються праці геніального математика ***Евкліда***, зокрема його **«Елементи»**, що заклали основи елементарної геометрії. На цей час припадає діяльність видатного науковця і винахідника ***Архімеда*** з Сіракуз, технічні відкриття якого вже за його життя широко використовувалися, зокрема у військовій справі. Найвидатніший астроном античності ***Гіппарх*** з Віфінії першим визначив рух Сонця та Місяця, підрахував відстань від Місяця до Землі, увів географічні координати та склав каталог близько тисячі зірок. Перед цим його колега ***Арістарх*** із Самоси першим довів, що центром Сонячної системи є Сонце, а не Земля. Лікар ***Герон́им*** заснував анатомію, а його молодший сучасник ***Ерасістрат*** проник у таємниці кровообігу людського тіла. Географи ***Неарх***, ***Піфей***, ***Мегасфен***, ***Дікеарх***, ***Агафархід*** уточнюють старі і роблять нові описи земель, морів, берегів, що дало поштовх дальшому розвиткові географії.

Географ та історик ***Ератосфен*** з Кірени визначив рік падіння Трої (1184 р. до н. е.), а також початок Олімпіад (776 р. до н. е.).

Надзвичайно плідною була праця александрійських учених у галузі філологічної науки. Створення бібліотек в Александрії та Пергамі дало змогу здійснити величезну дослідницьку роботу щодо вивчення класичної спадщини. Твори Гомера, Гесіода, ліричних та драматичних поетів, представників прози, їх послідовників уважно вивчалися. Але перед дослідниками постала безліч труднощів. Потрібно було відділити оригінальні тексти творів від підробок або тих, що їх приписували певному авторові. Так, саме науковці Александрії довели, що Гомер був автором лише двох епічних поем, а «Маргіт», «Війна жаб та мишей», кіклічні поеми та навіть «гомерівські гімни», що йому приписувалися, були створені іншими авторами, імена яких загубилися. Було заперечено авторство Гесіода щодо поеми «Щит Геракла» і твору «Великі роботи». Подібних прикладів можна навести дуже багато. Але щоб вирішити зазначені проблеми та дійти обгрунтованих висновків, потрібна була праця не одного покоління.

Філологи-науковці Александрійської бібліотеки розв'язували ще низку складних завдань. Досліджувалися варіанти того ж самого твору, шляхом порівнянь, докладного вивчення стилю і творчої манери автора визначався оригінал. Науковці почали коментувати й аналізувати тексти, писати до них передмови, пояснення, примітки або взагалі присвячувати їм дослідження, складати до них словники. Необхідність такої роботи зумовлювалася тим, що вже тоді мова, зміст та образи творів класиків

VIII ст. до н. е. були малозрозумілими. А що ж казати про пізніші покоління! Без докладних пояснень, здійснених александрійцями, спадщина класиків, можливо, і до цього часу залишалася б важкозрозумілою. Крім цього, ученими в той час була проведена і величезна суто бібліографічна робота. Наприклад, поет-науковець ***Каллімах***, який довгий час завідував бібліотекою, видав неоціненну бібліографію давньогрецької літератури зі 120 томів — «Таблиці авторів, які уславилися в усіх галузях освіченості, та їхніх творів».

У Музеї вперше були докладно вивчені поеми Гомера. ***Зенодот*** з Ефеса поділив кожну з них на 24 пісні (за кількістю літер у грецькій абетці) і написав пояснення до його мови. Особливо плідними виявилися наукові розвідки ***Арістарха*** з острова Самофракія. Йому належать перші примітки до поем, численні книжки з граматики грецької мови. Він першим здійснив *поділ слів на частини мови* — іменник, прикметник, дієслово, займенник тощо. А *першу у світі граматику* написав ***Діонісій*** з Фракії. Найбільшою кількістю наукових досліджень і коментарів, присвячених питанням мови і творчості багатьох письменників (понад 3500), відзначився ***Дидим***. Відомості про поетику та музику стародавніх ліриків залишив ***Арістоксен***.

Можна назвати ще багато імен дослідників, але й з того, що сказано, можна зробити висновок: діяльність учених'філологів, вивчення ними спадщини класиків Еллади стала плідним джерелом для науковців нових часів. Їхні праці донесли до нас цінні відомості про письменників, твори яких і сьогодні вважаються еталонами прекрасного.

НОВА АТТИЧНА КОМЕДІЯ

Після зникнення давньої аттичної комедії з початку IV ст. до н. е. її місце на короткий час заступає *середня комедія*, якої практично зовсім не знаємо. Відомо лише, що вона розробляла міфологічно-пародійні та побутові теми, а найзначнішими її представниками були ***Антіфан*** та ***Алексід***, проте від текстів їхніх комедій залишилися невеликі уривки.

Завершила процес розвитку драматичного мистецтва в Афінах *нова аттична комедія*, про яку також до початку XX ст. було мало що відомо. Вона пішла шляхом, накресленим Евріпідом у трагедії, — шляхом максимального наближення до життя, зображення

Сцена з комедії. Барельєф

реально-типових подій та персонажів. Якщо Евріпідова трагедія має тенденцію до включення у свій зміст комедійних елементів і жарту (**«Алкеста»**), а також інтриги, тобто вона наближається до *побутової драми*, то в новій комедії помічається зворотний процес — вона позбавляється одверто комедійних засобів і включає драматичні елементи, ідучи таким чином до тієї ж побутової драми. В майбутньому вони немовби з'єднуються і стають основою драми нових часів.

Нова аттична комедія майже цілком відмовляється від казково-міфологічних і політичних сюжетів. У нових суспільних умовах єдиною темою, яку можна було розробляти, залишалася нейтральна родинно-побутова тема, тому нову комедію часом так і називають — *родинно-побутовою* (як давню комедію — політичною).

У новій комедії зникає уїдлива сатира, що замінюється доброзичливим викриттям людських вад. Відійшовши від гострої соціально-політичної критики, комедія заглиблюється в побутові відносини людини, ідеалізує дійсність, тому соціальні чи суспільні суперечності вуалювалися, звужувалося коло тем. Спираючись на ті її зразки, що дійшли до нас, можна визначити дві головні теми:

Менандр вибирає маски. Рельєф. IV ст. до н. е.

тема визволення дівчини з рук лихваря-звідника; вона з'явилася не випадково, оскільки в цей період інтенсивного розвитку торгівлі дедалі більшого розмаху набирає лихварство, що супроводжується продажем «живого товару», тобто дівчат, які заробляли гроші для свого господаря: часто в одну з них закохується, а потім і визволяє юнак-герой;

тема загубленої (або підкинутої), а пізніше знайденої дитини. Ця тема мала численні варіанти, цілком можливо, що їх основу становили певні міфічні епізоди — визволення дівчини могутнім героєм від якоїсь потвори (наприклад, Андромеди Персеєм), випадкове пізнавання матір'ю втраченої дитини (Креусою Іона в трагедії Евріпіда) тощо. Тобто сюжет міфу перетворюється на сюжет побутовий.

Своєю чергою, звуження тематики п'єс привело до появи сталих комедійних типів, які відразу пізнавалися глядачами за їхніми масками. Традиційною стає маска *закоханого юнака*, який страждає від неможливості звільнити дівчину, об'єкт свого кохання. Цей юнак досить розумний, але з порожньою кишенею. Йому протистоїть багатий суперник, обмежений, брехливий і самозакоханий *хвальковитий воїн*, який перед усіма хизується уявними перемогами на полі бою і в коханні. Його постать набувала

особливої актуальності у зв'язку з появою численних вояків-найманців в арміях еллінських монархів. З'являється маска *старого, батька юнака*, егоїстичного й пожадливого, який відмовляє синові у грошах, коли довідується про його пристрасть, але сам ще здатний позалицятися до тієї ж дівчини. Поруч із старим може бути *стара*, його дружина, яка колись принесла великий посаг і тепер намагається тримати чоловіка в покорі та перетворює на пекло родинне життя. Персонажем, який вбирає в себе всі негативні риси епохи, стає *лихвар-звідник*, ненависний для представників усіх соціальних верств суспільства; єдиною його пристрастю є гроші, нажива, але він завжди виявляється обдуреним. У п'єсі, як правило, присутня *гетера*, коханка юнака, або *дівчина, в яку він закоханий*. Велику роль у комедії відіграє *раб юнака*, кмітливий, хитрий і розумний, вірний помічник господаря, який розробляє план інтриги і звільнення дівчини. Йому часом протистоїть *інший раб* (воїна чи лихваря), наділений рисами, властивими його хазяїну.

Дівчина або гетера також має свою *служницю, годувальницю*, які допомагають їй у вирішенні сердечних справ. Уперше в комедію вводиться маска нахлібника юнака, *парасита*, який завжди лестить господарю і вірно йому служить.

Однією з особливостей нової комедії було те, що глядачів найбільше цікавили не знайомі вже маски чи сюжет, а схема і розвиток *інтриги*, зачатки якої слід шукати в Евріпіда. Як і в нього, значну роль у розв'язанні інтриги відігравав *випадок*, що приводив до *кінцевого пізнавання*, тому в репліках персонажів неодноразово згадується ім'я богині випадку Тіхе.

На відміну від давньої нова комедія вирізнялася поглибленою *психологічною розробкою характерів* героїв. Однакові маски набувають різної тональності, в кожній п'єсі стають більш *індивідуалізованими*. У цьому, безперечно, допомогла авторам комедії книжка вже згадуваного Феофраста «Характери», у якій автор визначив риси та якості, притаманні різноманітним людським типам. У *діалогах* персонажів нової комедії вже *відсутні колишні «вольності»*, наївна брутальність і простодушність народних дотепів, властиві старій комедії. Мова персонажів відбиває розмовну мову освіченої частини населення.

Зважаючи на погіршення умов існування людини, нова комедія ставила перед собою *філантропічну*, тобто *благодійну, мету*, намагалася підтримати людину, довести, що вона не втратила своїх духовних і моральних цінностей і залишається «вінцем творіння», прагнула вдихнути в неї сили, віру в себе. Навіть у нега-

тивних персонажів драматурги намагалися відшукати і показати бодай незначні позитивні риси. Тому, наприклад, образ гетери втрачає свої традиційно негативні риси, вона перестає бути символом «розлучниці», яка руйнує порядні родини, а навпаки, наділяється усіма позитивними якостями і після болісних роздумів сприяє возз'єднанню сім'ї, відкриває таємницю втраченої дитини. Прагнення авторів зобразити людину *гуманною* в побуті й родинному житті, в коханні та інших складних психологічних ситуаціях спиралося на притаманну вже для п'єс драматургів минулого періоду любов до людини, що загалом червоною ниткою проходить в усій попередній літературі Еллади.

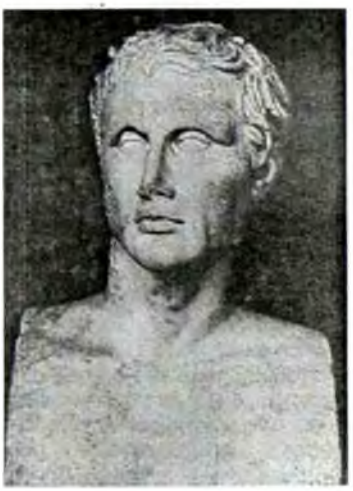
Нова комедія стає серйозною, ігнорує елементи буфонади, тобто грубого комізму, герої поводять себе на сцені значно стриманіше, ніж у ранній комедії. Зникають непристойні вихватки, ляпаси, підніжки, гумор набуває більш інтелектуального характеру. Комедійні елементи дедалі більше поступаються місцем зворушливим сценам.

Нарешті про акторів. Їхня гра вже наближається до реалістичної гри акторів комедії нових часів. Хоч вони, як і раніше, виступали в масках, останні вже втратили свій потворний вигляд і нагадували нормальне людське обличчя. Замість традиційної короткої туніки актори одягали повсякденну одежу своїх сучасників. Серед героїв, яких вони зображували, вже не було міфологічних персонажів, царів, богів, легендарних переможців-полководців і т. д., на проскенії (а не на орхестрі, як у старій комедії) з'являлися звичайні ремісники, селяни, раби, лихварі, слуги та представники інших верств населення. Мабуть, у силу традиції *хор* у новій комедії зберігався, але *мінімально*, у самій дії він участі не брав і з'являвся лише між актами комедії, відіграючи таким чином роль дивертисменту для розваги глядачів у час перерви.

До нас дійшли імена більш ніж 160 авторів нової комедії. Серед них найчастіше фігурують імена ***Менандра*** та його постійного суперника, можливо, родоначальника цього драматичного жанру ***Філемона***. Його твори до нас не дійшли, хоч їх було близько сотні, про деякі знаємо завдяки переробкам римського комедіографа Плавта. Філемон зажив своїми комедіями великої слави, але все ж поступався Менандрові. Відомим був також ***Діфіл*** із Сінопи, який майже все життя прожив в Афінах, де написав понад 100 комедій, що їх також використовували римські автори. Пізнішими комедіографами називають кефалійця ***Філіппіда***, каристійця ***Аполлодора***, македонця ***Посідіппа***. Збереглися окремі факти їхнього життя, незначні фрагменти творів і свідчення вчених про них, але цього надто мало, щоб скласти уявлення про характер їхньої творчості. Пощастило одному лише Менандру.

МЕНАНДР

(343/2 — 292 рр. до н. е.)



Життя і творчість. Ім'я Менандра добре відоме завдяки численним свідченням грецьких учених, починаючи з епохи Відродження. Особливо високо оцінювалася комедія **«Третейський суд»**, яку вважали вершиною творчості Менандра. Але тексти його надовго були втрачені. Один з візантійських учених Димитрій Халконділ свідчив, що в XIV ст. їх ще було чимало, але за наказом візантійських церковників їх спалили разом із творами інших античних письменників. Лише в 1905 р. під час розкопок одного з грецьких міст у Єгипті — Афродітополя — археологи знайшли зошит з кількома уривками п'єс Менандра. Деякі фрагменти виявили під час розкриття єгипетських пірамід. А в 1958 р. був відкритий єдиний повний текст комедії Менандра **«Відлюдник»**.

Менандр народився в заможній родині Діопіфа, дістав добру освіту, був ніби учнем Феофраста. Писати почав рано, перша комедія **«Герой»** датована 324 р. до н. е. Майже все життя прожив у маєтку на березі моря поблизу Афін з коханою жінкою, гетерою Глікерою, вірною помічницею в його літературній

праці. Над усе Менандр цінував особисту незалежність, тому відхиляв кількаразові пропозиції Птолемея І переїхати до Александрії. Якихось інших відомостей про поета до нас не дійшло. Загинув він випадково під час купання в Пірейській бухті.

Менандр написав понад 100 комедій, але здобув усього вісім перемог, отже, серед афінян особливої популярності не мав. Вона прийшла після смерті поета. До 1958 р. дослідники творчості Менандра користувалися найбільшими фрагментами його п'єс **«Третейський суд»** (збереглося 2/3 п'єси), **«Відрізана коса»** (1/2 п'єси) і **«Саміянка»** (1/3). Зміст усіх комедій відомий з переказів античних учених. Наприклад, у комедії **«Герой»** з головними персонажами Мірріною і Лахетом розроблявся варіант підкинутої і знайденої дитини (тут діяли близнюки — хлопчик Горгій і дівчинка Планґо). Подібна ж тема становила основу **«Саміянки»**, але інтрига в ній була значно складнішою.

«Третейський суд». Від цієї комедії збереглося понад 670 рядків (значна частина їх перекладена І. Франком). Зміст її коротко такий. Під час дівочого свята юна Памфіла вночі була збезчещена сп'янілим юнаком Харісієм. Дівчина приховала те, що трапилось, а через кілька місяців батько Смікрін віддав її заміж за того ж Харісія, але молоді люди не пізнали один одного. Через деякий час він у справах виїхав в інше місто. За його відсутності Памфіла народила дитину і, щоб приховати свою ганьбу, наказала рабині однести дитину в корзині в ліс, залишивши в ній коштовності та перстень Харісія. Раб Онисим розповів про все молодому господарю. Харісій, уважаючи себе зрадженим, залишає дружину, переїздить до друга й наймає для розваг арфістку Габротонон, проте забути Памфілу не може. Смікрін, нічого не знаючи, обурений поведінкою Харісія. Він зустрічає рабів Дава й Сіріска, які просять його стати третейським суддею у суперечці щодо дитини, знайденої Давом. Раб віддав її Сіріску, а коштовності залишив собі, проте той почав вимагати й цінності, оскільки вони належали дитині, у майбутньому мати могла за цими прикметами знайти її. Саме тому Смікрін присуджує і речі Сіріскові, який став на захист дитини. Раб Онисим побачив у Сіріска перстень Харісія і відібрав його. З'являється Габротонон, обурена холодним ставленням Харісія. Впевнена, що Харісій — батько дитини, вона забирає каблучку в Онисима і видає себе за жертву насильства. Врешті таємниця розкривається, і п'єса закінчується щасливо.

Ця комедія має чітке гуманістичне спрямування. Шляхетна поведінка раба Сіріска, гетери Габротонон, страждаючої Памфіли й навіть Харісія, який, зрозумівши глибину свого злочину, пе-


ереджується, розкриває в цих персонажах глибоку людяність, найщиріше бажання допомогти іншому, а також критично оцінити власні дії, щоб потім спрямувати їх на добро. Показовою є сцена, що спочатку сприймається як суто комічна. Раб Онисим побачив, як Харісій підслуховує бесіду батька з Памфілою. Раб розцінює поведінку Харісія як напад хвороби:

Жовч чорна в ньому, мабуть, зовсім розлилась,
Чи щось подібне! З глузду з'їхав він...

Ач скрикнув!... Раптом тріснув кулаком себе
По голові, а через мить сказав щось знов...

Прослухавши усе, він до кімнати втік.
І почалось рвання волосся, дикий плач,
Мов божевілля...

(Тут і далі переклад Н. Пащенко. *499—500, 507—508, 511—513*)

Але після Онисима виступає з надзвичайно драматичним монологом Харісій. Уперше в античній драматургії з'являються такі філософські, проникливі за своєю глибиною роздуми головного героя, випереджаючи картання Гамлетом своєї пасивності. Тільки Харісій докоряє собі за свою пихатість, небажання зрозуміти моральну зверхність Памфіли над ним, простити її за вчинок, у якому вона була безневинна. Харісій звинувачує себе так:

Ось він увесь — безгрішний, наче слави раб.
Умом вирішує, де сутність зла й добра,
Незаплямований, живий він ідеал!
Погано божество зі мною обійшлося,
Бо й так і слід... Воно мені наче віща:
«Як смієш, нечестивець, хоч людина ти,
Чванливим буть, зноситись та ще й повчать?
Простить не можеш ти невільний гріх жони?
Я ж доведу, що ти вчинив не менший гріх!
Вона з тобою ніжна, ти ж почав її
В багні топтать! Побачуть люди навкруги
Твій жалюгідний лик, дикунство і порок!..

Та прийде час... Коли ж в тобі не буде змін,
Карання божества гнітливого чекай...»

(*526—537, 545—546*)

«Відлюдник». Комедія починається з монологу бога Пана. Він розповідає про селянина Кнемона, мешканця села Філи, «злостивого нелюдима», який за своє життя «слова людського

промовити не зміг», ненавидить усіх людей. Навіть дружина його не змогла з ним ужитися і перебралася до сина від першого шлюбу Горгія у свій «вдовий дім». До цього села прибув юнак Сострат, багатий дядько якого поблизу обробляв «хороший шмат землі».

Після цього вступу божества починається дія. Раб Піррій, посланий Состратом до Кнемона, прибігає і розповідає, що той його жорстоко побив. А раб Горгія Дав побачив, як Сострат розмовляв з дочкою Кнемона, і доповів господарю. Сострат справді побачив дівчину, сказав їй кілька слів і забути її, закоханий, уже не міг. Горгій вирішив захистити честь сестри. Вважаючи Сострата легковажним залицяльником, він знаходить юнака і попереджає про негідність такої поведінки. Але Сострат зізнається у своєму коханні й чесних намірах і цим завойовує симпатії Горгія, вони стають друзями. Горгій — бідняк, тому любовне почуття йому незнайоме; кохання для нього неможливе, його перемагає «кляте відчуття нужденного життя». Він попереджає друга, що Кнемон заприсягся віддати доньку тільки за сільського трударя. Тому Сострат починає працювати разом з іншими, але, непризвичаєний до фізичної праці, в кінці дня він відчуває страшенну втому, «зігнувся, мов дуга, і весь задеревів». Ця історія мала закінчитися для нього нещасливо, та допоміг випадок. Служниця Кнемона, стара Сіміка, втопила в колодязі відро, а потім і лопату. Загрожуючи їй всіма бідами, старий сам поліз діставати їх і впав у воду. Горгій та Сострат прибігають на допомогу і рятують Кнемона. Він починає розуміти помилку свого життя: самітне існування неможливе, визнає Горгія своїм сином і відказує йому все своє майно, призначає господарем і просить підшукати дочці пристойного чоловіка. Горгій приводить Сострата, який також ніби рятував старого. І Кнемон, хоч знає, що юнак уперше взяв лопату в руки, спромагається високо оцінити його моральні якості:

Взявся ти за діло, знав, без лукавства, від душі.
Все робити погодився ради шлюбу, хоч такий
Ніжний ти, та взяв лопату і копав, і труд важкий
Стерпів. Вдачу розкриває, як ніколи, чоловік,
Коли вирішив зрівнятись з бідняком, хоч сам — багач.
Примхи долі нестійкої він поборе, цей юнак...

(Тут і далі переклад А. Содомори. *764—769*)

Приходить Калліпід, Сострат просить батька віддати сестру заміж за Горгія. Спочатку обурений такою пропозицією («Невістка, з нею зять, — обоє без гроша», *795*), Калліпід невдовзі розуміє правоту доводів сина і погоджується з новим шлюбом. Ко-

медія закінчується тим, що слуга і повар Сострата, яким Кнемон на початку дії не дав казана, приходять до старого і, помщаючись за образу, сміються з нього, але потім беруть на руки і відносять до печери Пана, де всі святкують подвійні заручини.

Головним героєм цієї комедії є Кнемон, з яким пов'язані всі дії інших персонажів, котрі ставляться до нього з самого початку різко негативно. Деспот у родині, людиноненависник, погану вдачу якого не витримує навіть дружина, уїдливий буркотун і скнара, Кнемон справді особливих симпатій не викликає. Йому огидне саме спілкування з людьми, звернення до нього якогось перехожого з невинним запитанням викликає в цього нечеми вибух гніву та образ. Кнемон навіть мріє про щит Персея з головою Медузи Горгони, що перетворює людей на кам'яні стовпи:

Коли б цей дивний дар хтось дав тепер мені —
Виднілися би скрізь лиш статуї одні.

(*158—159*)

Навіть найближчі родичі бояться його. Коли Сіміка топить відро в колодязі, його дочка навіть боїться за життя служниці («Як він дізнається про це — поб'є на смерть її...»). Сострат після першої зустрічі називає Кнемона «звірем», а пасерб Горгій додає, що той — «вершина зла». І передбачає, що розмова із Кнемоном про шлюб доньки відразу викличе в нього «до бійки потяг», а охайний зовнішній вигляд самого Сострата — «до шалу доведе». Тому коли раб Дав бачить юнака, який вирішив перепочити, то попереджає його:

Закидає тебе він груддям, прокляне,
Як ледаря. То ж слід тобі копати теж.
Побачивши таке, мабуть, дозволить він
Сказати кілька слів, подумавши, що ти
З труда свого живеш.

(*366—370*)

Менандр нічим не пояснює такий хворобливий стан відчуження свого героя від людей. Нелюбов Кнемона до багатіїв можна зрозуміти, оскільки він ненавидить нероб, які до того ж готові ще й богів обдурювати:

Глядіть на тих гульвіс, що жертовний обряд
Виконують! Постелі, глечики несуть,
Та не богам — собі; ось ладан — інша річ,
Чи коржик, що стоїть на вівтарі. Його

Бог повністю спожив. Недогризок бедра
І жовч — також богам, бо це неїстівне,
А інше все самі поглинули.

(*447—453*)

Але от трапилось нещастя — і юнаки врятували Кнемона. Тоді герой неначе перероджується. Його монолог свідчить, що він приходить до розуміння неправоти своєї поведінки та способу життя, бо самотність не може дати щастя:

Знаю, мав одну я ваду: думав жити одинцем,
Сам собі давати раду, незалежно від усіх...

...і прозрів я: зрозумів свій давній гріх.
Зараз мусить хтось про мене турбуватися весь час.
Біль, однак, клянусь Гефестом, відчував я, дивлячись
На життя користолюбне, що провадять люди всі
З розрахунками сухими. Думав я, що тільки зла
Один одному бажають всі вони. Ось це мені
Так нашкодило, та Горгій лиш один насилу зміг
Вчинком справді благородним розум мій протверезить.
Радо вирвавши від смерті старика, який його
Гнав з порога, мов собаку, не поміг йому нічим,
Слова людського ніколи, підійшовши, не сказав.

(*713—714, 716—726*)

Автор наділяє Кнемона конкретно-соціальними прикметами, що надають злидареві особливої виразності. Перед глядачами поставав бідний і працьовитий хлібороб, відчайдушні зусилля якого вирватися з нужди наперед були приречені на поразку. Зі співчуттям звучать слова раба Гети, коли він говорить:

Старик триклятий! Ну й життя провадить він!
Від плоті й крові — не аттичний селянин,
Що потом обливає скали мертві ті,
А в обмін дістає шаплію і чебрець.

(*603—606*)

Чи не відчай і безналія живили ворожість Кнемона до людей? Цього ми не знаємо. Та в кінці п'єси гуманіст Менандр примушує героя переглянути своє ставлення до реального світу і повертає йому нормальні людські якості. Виявляється, що в цієї простої людини є прихована благородна мрія, врешті висловлена кількома мудрими словами:

...Коли б
Всі були благорозумні, не було б тоді судів,
Тюрм, куди себе зганяють, вбив, і кожен би радів
З долі скромної...

(*743—746*)

І глядачі розуміли: коли б це гуманне бажання здійснилося, то нелюдів-кнемонів не було б, адже саме так мають жити люди.

Герої Менандра неодноразово торкаються проблеми соціальної нерівності, але їх ставлення до неї неоднакове. У парасита Хайрія переважає страх перед бідняками («бо що є більш страшним, ніж бідний селянин?», *130*), які, на його думку, загрожують добробуту і спокійному існуванню людей заможних. Тому лиху вдачу Кнемона він пояснює саме злиденністю. У Горгія зовсім інша гадка стосовно бідняків. Він особливо наполягає на їх глибокій моральності: тяжко працюючи, вони нікому не завдають зла, з гідністю несуть «тягар свій нелегкий» і до того ж ніколи не втрачають надію на краще майбутнє. Для бідних, але чесних людей приниження страшніше, ніж сама бідність. З пошаною ставиться юнак і до багатих людей, але для нього головним мірилом зрілості їхньої моралі стають взаємини з біднішим населенням. Заможні не повинні із зверхністю ставитись до нього, не не прикрашає їх і не відповідає їхній гідності:

Та що тут говорить? Якщо і ти багач —
Багатствам довіряй не дуже, і на нас,
На вбогих, не дивись ти згорда, будь таким,
Щоб кожен міг сказать: він гідний тих багатств.

(*284—287*)

Сострат стає «рупором ідей» автора і займає розумну середину між бідними й багатими. А от його батькові властиве прагнення до збереження і нагромадження добра. І Состратові доводиться переконувати Калліпіда поставитися до свого достатку інакше. І, хоч як дивно, він швидко досягає свого:

За гроші ти вчепивсь, за цю зрадливу річ.
Коли б ти певним був, що в тебе все життя
Залишаться вони, тоді заховуй їх,
З ніким не поділившись тим, що в тебе є.

(*797—800*)

Далі він доводить, що людська доля мінлива й гроші можуть зникнути чи потрапити до рук нечесної людини, тому слід жити інакше, щедро роздавати гроші тим, хто їх конче потребує. На-

ведені нижче рядки свідчать, що Менандр (бо слова Сострата — це його слова) виступає з усвідомлено-філантропічних позицій. Адже порада Сострата батькові віддзеркалює щире, хоч і утопічне, уявлення юнака (автора) про справедливо влаштоване суспільство:

Живи великодушно, батьку мій, і всім
Нещасним помагай і щастя посилай,
Кому лиш зможеш ти із засобів своїх.
Ось це — безсмертний скарб, який немов найдеш,
Якщо колись, буває, помилишся в житті
Незмірно кращим є відкритий друг тоді
Від золота тзого, заритого в землі!

(*806—812*)

І Калліпід зі словами: «Ти ж знаєш... не візьму майна всього в могилу» (*813—814*) охоче погоджується з сином і радить усім поділитися з другом. Але його вражає відмова Горгія побратися з сестрою Сострата. Бідний не хоче взяти багату! Калліпід не може зрозуміти, що юнака на цей учинок штовхає почуття розвиненої гідності. І у своїй бідності Горгій залишається гордим. А втім, подібно до Сострата, він також прагне усунути соціальні труднощі, що розділяють людей, і налагодити між ними дружні й лагідні стосунки. Сострат переконує Горгія, що він достойний руки його сестри, і юнак з цим погоджується, але його непокоїть суто етична проблема: «... негідником є той, хто все собі бере, не маючи нічого» (*835*). А він хоче придбати добро власними руками:

Не радують мене
Багатства, що трудом чужим, а не своїм
Набуті, я ж волію сам здобути їх.

(*829—831*)

Менандр наївно відстоює утопічну думку про можливість поліпшити життя людей шляхом добровільної відмови багатих від частки своїх прибутків на користь бідних. Автором цієї теорії вважають афінського ритора та політичного діяча кінця IV — початку III ст. до н. е. Деметрія Фалерського, який проводив політику урівноваження багатств і згладжування суперечностей між заможними й бідними. Вже в наші часи ця теорія стала досить популярною на Заході й здобула практичне втілення в діяльності різних благодійних товариств. У нас вона в минулому дістала назву «теорії класового миру» й була суворо засуджена.

Композиційно комедія «Відлюдник» відходить від традиційної схеми, коли в пролозі якийсь персонаж розповідав про дальший

розвиток інтриги і, таким чином, коротко знайомив глядачів з усім сюжетом. У цій п'єсі бог Пан лише констатує становище, що склалося, тому подальші події невідомі. А це дає можливість авторові вільно ними варіювати й створювати несподівані комічні ефекти.

Традиційно герой комедії для вирішення своєї проблеми звертається до раба чи до когось, хто може допомогти. Тоді дія п'єси зосереджується саме на цьому «відповідальному» персонажеві. Сострат також звертається до досвідченого інтригана, раба Гети, до Горгія, але вони нічим йому не допомагають, отже, трафаретний прийом тут не спрацьовує. Слід сказати, що взагалі Менандр намагається уникнути торованих стежок.

Новим елементом у комедії була й розв'язка: конфлікт несподівано вирішувався самим Кнемоном, що «переродився» після нещасного випадку. Менандр чудово володів мистецтвом інтриги, прийомами обману глядачів, які чекають традиційних ходів автора, майстерно підтримував постійне напруження. Комедія має одверто гротескне, з елементами буфонади, закінчення.

❋ ❋ ❋

Комедія ніколи не торкалася ні політичних, ні якихось значних історичних подій. Проте Менандр досить чітко проводив у своїх творах ідеї, співзвучні тогочасним прогресивним поглядам. У знедоленому й приниженому рабові він завжди намагається показати людину, яка ні в чому не поступалася перед вільним громадянином, а часто багато в чому і перевершувала його. Традиційно зневажена громадською думкою гетера перетворюється в Менандра на втілення шляхетності й добра. По-новому автор почав підходити й до проблем шлюбу, створення сім'ї, виховання, що наближало його до Евріпіда. Можливо, в цьому й була причина не дуже великої популярності Менандра. Відповідно до нових віянь його персонажі висловлюють досить вільні думки, в епікурівському дусі піддаючи сумнівам справедливість божественного промислу. А один із них фактично не вірить у втручання богів і визначення ними різних мір покарання чи нагороди:

> Невже боги на небі вдосталь часу мають,
> Щоб кожен день і кожному, та ще й окремо,
> Давати щастя, Смікріне, або нещастя?
>
> (**«Третейський суд»**, *619—621*)

Мова Менандра наближається до мови освіченої частини афінського населення, тому в ній відсутні брутальні вирази чи непристойності. Незважаючи на віршовану форму, вона сприймається як невимушена розмовна мова вихованого аттичного громадянина.

Комедії Менандра відчутно вплинули на римську комедію, зокрема на Плавта й Теренція, а через них — і на західноєвропейську драму.

АЛЕКСАНДРІЙСЬКА ЛІРИКА

Бурхливе відродження багатьох грецьких поетичних жанрів припадає на III ст. до н. е., і відбувається воно в Александрії. Афіни залишилися осторонь цього процесу. В умовах різкого соціального розмежування, коли багатство символізувала освіченість, і навпаки, лірика стає привілеєм заможних верств населення. Спираючись на досвід класиків VIII—V ст. до н. е., використавши розроблену ними систему віршування, елліністичні поети істотно трансформували «стару» лірику.

Передусім змінюється тематика, в ліриці зникають широкі соціально-політичні теми. Після ліквідації демократії поети концентруються на зображенні сімейних і побутових відносин людини. Політична тема залишалася в тих творах, що безпосередньо прославляли монарха або когось з його придворних чи полководців.

Елліністичні поети зосереджують свою увагу на вивченні окремої особистості з її тривогами й надіями, намагаються розкрити її почуття. Своєрідною модою чи хизуванням стало прагнення виявити свою ерудицію, обізнаність із багатьма галузями знань. Тому поетичні твори здебільшого призначалися не для широкого кола читачів, а скоріше для вибраних, таких же освічених, як і поети, людей. Прагнення до оригінальності й несхожості з іншими поетами поєднувалося в александрійських ліриків із крайнім *індивідуалізмом* і *аполітизмом*.

Особливих зусиль поети-александрійці докладали до ретельної обробки, карбування кожної деталі поетичного твору — композиції, окремого рядка чи слова. Між ними виникає своєрідне змагання в галузі поетичного шліфування вірша. Подібні формалістичні шукання врешті призвели до відкритої боротьби літературних гуртків і напрямів. Особливо запеклого характеру вона набула довкола питання про майбутній розвиток лірики, що по-

Гулянка. Ваза. V ст. до н. е.

ділило александрійців на два ворожі табори. Більшість поетів відстоювали *малі форми поезії*, що виявилися найжиттєвішими в літературному процесі, і вважали, що й надалі лірика піде цим шляхом. Прихильниками розвитку малих ліричних форм були найвидатніші поети ***Каллімах*** і ***Феокріт***. Непримиренними їх опонентами, які обстоювали протилежну думку, що майбутнє поезії належить *великим епічним поемам*, подібним до Гомерових, були поети ***Аполлоній*** з о. Родос, ***Антіфан*** з Македонії. Протиборство двох течій супроводжувалося уїдливими випадами, дошкульними докорами та прямими образами. До нас дійшов лайливий гекзаметр Антіфана, спрямований проти прихильників Каллімаха, зображених у вигляді педагогів-педантів, яким протистоять справжні поети:

Плем'я граматиків ниців, що риють коріння неятомно
Музи чужої, о зборище ви хробаків жалюгідних!
Ви, що великих безчестите, тільки Еріда вам цінна,
Схудлі та злії шенята із зграй Каллімаха.
Зло несете ви поетам, а розумам юним нещастя.
Геть забирайтесь! Співців благозвучних, клопи, не кусайте!

(Тут і далі переклад Н. Пашенко)

Оборонці малих форм лірики не залишилися в боргу. Претендуючи на те, що саме вони представляють істинну поезію, Каллімах та його друзі відповідають не менш уїдливо. Саме так звучить одна з ідилій Феокріта:

Той будівельних мені відворотний, що з шкіри вилазить,
Дім збудувати бажаючи розміром з гору величну.
Жаль пташенят дивних Муз, що за старцем Хіоським
(Гомером.—*В. П., Н. П.*) в гонитві
Пісню співати жадають — одне лиш кування виходить!

Однією з особливостей творчості александрійських поетів було переосмислення міфологічних легенд. Безперечно, міфи залишалися основою ліричних творів, проте сліпа віра освіченого суспільства в богів поступово зникає. Лише в сільській місцевості продовжують святкувати всі релігійні культи. У місті ж виникають нові, зокрема культи померлих монархів, які поступово героїзувалися і врешті обожнювалися. Навіть живі династії проголошувалися божественними. А культ царів вимагав не тільки будівництва величних храмів, встановлення спеціальних релігійних свят, але й поетичного оспівування, що і робили александрійські поети. Майже в усіх їхніх творах трапляються подібні придворно-апологетичні рядки, що були необхідною даниною цим новим культам і водночас запорукою більш-менш безбідного існування поета. Проте слід зважати на те, що схиляння перед всевладдям монархів, яке пізніше стало розцінюватися як ознака ідейної слабкості художника, в ту пору було для поета нормою, якщо не законом. Наприклад, в одного з найвидатніших поетів епохи еллінізму ***Феокріта*** є поема **«Похвала Птолемею»** (Птолемею II Філадельфу). Блискучі поетичні рядки мають убогий похвальний зміст: поет називає царя «білокудлим Аполлоном», правителем «тисячі народів», «сином бога і богині» (Птолемей I Сотер та його сестра-дружина Береніка вже стали богами), наділяє його винятковою могутністю. Не менше він вихваляє дружину-сестру царя Арсіною, називаючи її «кращою з жінок... яка коли-небудь обіймала чоловіка і брата». Феокріт першим почав виправдовувати подібні кровозмісні шлюби, що стали традиційними в династії Птолемідів, посилаючись на приклади одруження Зевса з сестрами — спочатку Деметрою, а потім з Герою.

А втім, більшість освічених людей часів еллінізму скептично ставилися як до старих, так і до нових культів. Розповідаючи про уславлених героїв давніх легенд, поети переосмислювали їхні образи, сприймаючи цих героїв або як напівреальних людей, або як красиві художні символи. А деякі з поетів узагалі міфологічну «героїчну» епоху розглядали як достовірне історичне тло, на якому діяли справжні історичні герої. Саме завдяки цьому прагненню поетів-учених глибше зрозуміти минуле, «зазирнути» в нього, розпочати вивчення колишніх часів на основі непевних, напівнаукових даних і з'являється нова галузь науки — *археологія*. Таким чином, незважаючи на посилення антирелігійних тенденцій, міфологічні божества та герої залишалися улюбленими темами в літературі. Оскільки ж поширилася думка, що ці «історичні» персонажі в минулому могли бути обожнені подібно до того, як це робилося в сьогоденні з монархами, то в них бачили вже реальних людей. В усякому разі вони наділяються сучасними дум-

ками, почуттями, психологією, починають мислити, діяти, розмовляти й переживати вже не як герої далекої варварської пори, а як освічені сучасники самих поетів.

Зацікавленість героїчними особистостями не заважала александрійцям звертатися безпосередньо й до образу свого сучасника. Серед них — а до наших днів дійшло понад 1100 імен поетів — було багато представників придворної лірики, яка навіть дістала назву *«високої»*. Проте її твори особливою оригінальністю не вирізнялися, а персонажі переважно ідеалізувалися і були далекими від реальності.

На відміну від них поезії *«низької»* лірики зверталися до звичайної, простої (або «маленької») людини як такої. Вона залишалася для поетів взірцем правильного й здорового життя трудової провінції чи села з їх консервативними традиціями і спокійним та врівноваженим життям, що протистояли витонченому, манірному та відірваному від природи існуванню заможних верств населення.

Александрійці збагнули, що кожна епоха має заново відкривати поезію, відповідну природним запитам свого часу. Усвідомлювали і свою мету: зв'язати поезію з життям, зробити її живим мистецтвом, морально полегшити долю «маленької» людини, показати, що, незважаючи на труднощі, лише вона зберігає кращі людські цінності — честь, доброту, правдивість і гуманізм. Інша справа, що ця людина стала до краю обмеженою у своїх запитах, бажаннях чи інтересах. Адже старі ідеали вже стали мертвими. Людині доби еллінізму чужими були пристрасті героїв «Іліади», боротьба трагічних героїв проти своєї долі, фатальне буйство в них емоцій, похмуре невдоволення особистим життям тощо. Потрібні були нові поетичні сюжети, що безпосередньо б відгукувались на нові проблеми нового світу. Александрійські поети побачили цього нового героя у своєму сучасникові, який дбав про свої дрібні інтереси, надприродні пристрасті лякали його, а не приваблювали, бо виходили за межі ординарності; він ігнорував високі подвиги, традиційно шанував богів і не прагнув слави. Його життєві потреби обмежувалися сферою домашнього побуту, нехитрими й корисливими вигодами родинного щастя.

Александрійські поети виробили і свій стиль, що мав дві характерні особливості. Перша полягала в тому, що звернення до свого зовнішньо простого, але психологічно ускладненого героя примусило поетів перетворитися на вчених-фольклористів. Вони запозичують із фольклору не тільки теми й сюжети, але й народні вирази, лексику, численні художні прийоми. Отже, в цій поезії чітко відображений простонародний стиль, що найкраще відповідав уподобанням пересічної людини.

Друга стилістична особливість александрійської лірики дещо протилежна першій. Вона полягає у надзвичайній насиченості міфологічними образами, порівняннями, епітетами, рідкісними іменами легендарних персонажів тощо. Ерудовані поети заглиблювалися не тільки у вивчення традицій пісенної чи прозової творчості. Не меншу увагу вони приділяли міфологічним сюжетам, оскільки їхні твори все ж здебільшого базувалися саме на них. Чим грунтовнішими ставали знання александрійців, тим частіше вони використовували здобуті маловідомі факти чи назви, епітети, зрозуміти які міг лише такий самий знавець. В їхніх творах з'являлися важкі для розуміння епітети богів чи героїв, неясні факти, сумнівні версії, загадкові імена міфічних персонажів тощо. Навряд чи хто-небудь міг відгадати, що «тирінфське ковадло» означало Геракла. Написана александрійцем ***Лікофроном*** поема **«Александра»** (про долю троянської царівни — віщунки Кассандри) являла собою суцільну загадку, оскільки майже кожний рядок, епітет, натяк, наймення потребували спеціального пояснення. Обидва стилістичні прийоми використовувалися майже всіма поетами і навіть мирно співіснували в одному вірші.

Згаданого Лікофрона можна зарахувати до представників *«ученої»* лірики, що посідала особливе місце в александрійській поезії. Її автори особливу увагу звертали на бездоганне шліфування віршів. Проте це були вірші, породжені холодним і поміркованим розумом, а не поетичним натхненням. Інколи подібні «штучно-вчені» твори здобували сталу популярність. Можна навести приклад астрономічної поеми **«Феномени»** (**«Небесні явища»**), написаної вченим ***Аратом,*** можливо, під впливом Каллімаха. Вона досить сухо давала відомості про сузір'я нічного неба, в переліку та характеристиках яких автор справді виявляє великі знання. Як у пізньій грецькій, так і римській літературах її знали досить добре, вона дістала високу оцінку Цицерона, Вергілія та Овідія. І навіть в епоху Відродження її вважали чи не найкращим твором античності. Однак часто «вчена» поезія вироджувалася у чисто формалістичні вправи. Поширеними в ті часи були *«фігурні вірші»*. Свою назву вони дістали через те, що поети малювали спочатку обрис якоїсь речі — амфори, пілоса, жертовника, меча, сопілки або навіть тварини чи птаха, а потім заповнювали його віршованими рядками різної довжини. «Учені» поети використовували різні жанри класичної лірики. Але якщо раніше вони передбачали музичний супровід, то тепер александрійці перетворили їх на чисто словесне мистецтво. Тому подібні твори були вже непридатними для відправлення якихось культів чи обрядів, виконання мімічних сцен.

У цілому александрійська лірика тяжіла до малих поетичних форм. Одним з перших її жанрів стала *оповідальна елегія*, що живилася в основному міфологічними темами. Започаткував її поет ***Філіт***, твори якого нам майже невідомі. З окремих фрагментів можна зрозуміти, що він був схильний до незайманої тихої природи, спокійних роздумів і «до радощів від страждання».

Широко використовувався також жанр *епіграми*, короткого вірша з довільним змістом. У VII—VI ст. до н. е. цей напис (так це слово перекладається з грецької мови) робили на могильній плиті чи на якійсь речі. Тепер він стає улюбленим літературним жанром і поєднується з елегійним розміром. Зразком може бути епіграма ***Асклепіада*** з о. Самос:

Чари Діоми мене полонили, тепер я, нещасний,
Тану, мов віск од вогню — згубна її красота.
Навіть коли вона чорна, то що? Адже чорне й вугілля,
Досить його запалить, сяє мов квітки троянд.

КАЛЛІМАХ

(310 — 240 рр. до н. е.)

Одним з найбільших поетів та вчених доби еллінізму був Каллімах з Кірени, грецького міста на африканському узбережжі. Життя його було нелегким, сповненим матеріальних нестатків. Довгий час учителював у школах, захопився поезією. Достаток з'явився тоді, коли на запрошення Птолемея II почав керувати Бібліотекою. На цей час припадає і початок його поетичної слави. Він очолив один з літературних напрямів, став відомим ученим. У науці Каллімах залишив досить помітний слід — він створив знамениті **«Таблиці»** — своєрідну бібліографію авторів, які уславилися своєю творчістю в різних галузях наук. Усього ж творча спадщина Каллімаха налічувала понад 800 наукових і поетичних книг. Серед перших виділяють **«Записки»**, що містили розповіді про різноманітні визначні події, географічні описи, літературні спостереження, критичні виступи.

Проте найвідомішу частину спадщини Каллімаха становлять численні епіграми, елегії, гімни, невеличкі епоси, епілії, ямби та інші малі ліричні форми. Великий успіх мали чотири книги його **«Причин»** (або **«Етна»**) — збірки елегійних оповідань про міфологічні причини появи культів і свят. Саме ці твори, у яких Каллімах виявив себе досконалим поетом, викликали в його сучасників захоплення, надихали молодих поетів.

Каллімах досить обережно ставився до класиків, картав спроби сліпо наслідувати їх. Неприхований гнів у нього викликали автори, які намагалися копіювати епос. «Я не переношу кіклічних поем», — зізнається він в одній з епіграм. Подібних думок, розсипаних у різних поезіях Каллімаха, дуже багато, оскільки він усе життя боровся з прихильниками великої епічної форми. В уривку з вірша «Відповідь тельхінам», що входив до згадуваної збірки «Причини», читаємо:

Заздрісне плем'я прокляте! Поезію ви не судіте
Згідно з її довжиною, тільки майстерність цініть.
Твору від мене не ждіть, у якому чимало є шуму...
То Аполлон промовляв («Вовчим» він звався недарма):
«Личить богам, о співець, найжирніші приносити жертви.
Муза ж, голубчику мій, мусить тоненькою буть.
Раджу тобі простувати стежками, якими ніхто ще
Серед людей не ходив. Перший ступи на цю путь...»
Слів цих його я послухав, бо тільки для тих ми співаєм,
Хто полюбляє цикад, а не ревіння осла.
Хай собі інші ревуть, мов осли довговухі, я ж хочу
Мати приємний для всіх голос цикади дзвінкий.

(Переклад А. Смотрича)

«Велика поема, — писав поет, — то велика біда». Для нього могутня епічна ріка сповнена грязюкою та мулом, він же хоче бути маленьким джерельцем чистої й прозорої води. Тому ідеал Каллімаха — невеликий, але досконалий за формою, відшліфований вірш. За Каллімахом, головна мета поета полягає в досягненні високої майстерності. І він виступає проти тих, хто в поезії підмінює талант балаканиною. Використавши за зразок кіклічну поему, можна й собі академічно написати подібний великий твір. Такі спроби, вважає Каллімах, несуть смерть літературі. Він глибоко розуміє поезію і гірко сумує, коли смерть обриває життя талановитого поета:

Нині почув я про долю твою, Геракліте, і сльози
Зір затуманили мій: раптом згадались мені

Всі наші бесіди милі при заході сонця... О друже
Галікарнаський, це ти — прах, охололий давно?
Тільки пісні солов'їні твої не затихнули й досі:
Їм відібрати життя згубний Аїд не зумів.

(Переклад А. Содомори)

ФЕОКРІТ

(бл. 315 — бл. 250 рр. до н. е.)

Феокріт народився в Сіракузах, про його життя ми майже нічого не знаємо. Жив на острові Косі, де познайомився з відомими тоді поетами Леонідом, Філетом та Асклепіадом, вплив їх пізніше позначився на поезії Феокріта. Потім переїхав до Александрії, був близький до Птолемея II Філадельфа.

В александрійську лірику Феокріт увійшов як засновник і найвидатніший представник *буколічної* (від гр. «буколос» — пастух корів, волопас), *пастушої поезії*, або *еклоги*, в римській поезії — *пасторалі*. Розвиток буколічної поезії породив специфічний жанр *ідилії*. Ідилію розуміли як невелику поему (до сотні рядків) зі специфічним змістом, вона зображувала затишну екзотичну природу, головними героями стають переважно наївні, мирні й найчастіше закохані пастухи та пастушки. Причини появи даного жанру можна пояснити тим, що за руїни демократії література перетворилася для окремої особистості на предмет індивідуальної насолоди, засіб самовдосконалення чи самоосвіти. Переконавшись у марності політичної боротьби, втомлена міською суєтою, людина мріє про надійний затишок, забуття серед далекої й напівзабутої природи. Такій людині Феокріт і пропонує свою вишукану поезію, сільську лірику для городянина.

Феокріт написав багато творів, але до нас дійшла лише збірка з 30 ідилій і 26 епіграм, в останні часи знайдено ще кілька фрагментів. Ідилії різноманітні за своїм змістом, тому їх розділяють на буколічні, похвальні, епілії, невеликі пастуші сценки — *міми*.

Головними героями Феокріта поряд із міфологічними персонажами стають представники різних, в основному середніх і нижчих, верств населення — рибалки, домохазяйки, старі кумасі,

Череда кіз і цапів. Кіаф художника Феозота. VI ст. до н. е.

пастухи, женці. Тобто його ліричні герої — це маленькі люди, кинуті напризволяще безжальною державною машиною. Де їм знайти тихий притулок і розраду? І Феокріт запрошує їх на вмиротворююче лоно природи, від якої вони давно вже відірвані. Найбільшу його прихильність викликають пастухи, які стають для поета символом гармонійного єднання людини й природного світу. Феокріт ідеалізує пастухів, ніколи не говорячи про їх далеко не легку працю. Вони зображуються безтурботними й безжурними, їх улюблені заняття — це неспішна дружня розмова, мрії про кохання і пісні. Показовою є пісня пастуха з ідилії **«Тирсіс»** про нещасну долю закоханого Дафніса:

Музи, пастушу почніть, знов, любії, пісню пастушу!
Тирсіс я, з Етни-гори, і це — втішная Тирсіса пісня.
Де ж ви були, коли Дафніс конав, де були ви, о німфи?..
Першим прибути Гермес поспішив з гори: «Дафнісе! — мовив —
Хто так тебе виснажа, так, хороший мій, мучить коханням?»
Всі вівчарі, козарі поприходили, чередники всі.
Всі про лихую причину питалися. Був і Пріап там...
Мовив так: «Гинеш чому це ти, Дафнісе? Дівчина ж біга
Скрізь по криницях усіх, по гаях тебе темних шукає,
Бігає... Ах, бідолашний коханцю, ти розуму збувся.
Був ти воловий пастух — на козиного враз перевівся».
Музи, пастушу почніть, знову, любії, пісню пастушу!

(Тут і далі переклад Ф. Самоненка)

Твори Феокріта досить реалістичні, хоч цей реалізм часом грубуватий, оспівувані ним герої мають прозаїчні й маловитончені почуття, про що свідчить і їхня звичайна розмовна, інколи лайлива мова. Найбільш складним характером серед них вирізняється молода жінка з ідилії **«Чарівниця»**. Зраджена коханим, вона різними засобами, навіть удаючись до ворожби та чаклунства, даремно намагається повернути його. В цій героїні поет розкриває велику гаму найсуперечливіших почуттів.

Значне місце в ідиліях Феокріта належить окремим невеликим, але барвистим замальовкам природи. Сумирна тиша полів,

теплі сонячні промені, що падають на галявини чи луки, дзюрчання струмка в лісі, спокійний берег моря відразу надають ідилії заспокійливої тональності. Поет завжди згадує якісь дрібні деталі природи — траву, навколишню рослинність, повзаючих комах, пташок у небі, різні природні кольори, звуки й запахи, намагаючись огорнути читача приємними спогадами, нагадати йому про втрачений рай і закликати повернутися до нього. У віршах Феокріта наводяться десятки назв квітів, дерев, рослин, птахів, звірів, комах тощо. Ось уривок з ідилії «**Фалісії**»:

Густо рясні кивали нам чолами — з верхніх просторів —
Осокори та в'язина, а близько священна волога
З захисту Німф, — із печери, — дзюркочучи, струменем бігла.
Чорні від сонця цикади у затінку, поміж галуззям,
З дзиготом дбали про працю, десь кумкала жабка зелена,
Здалеку чути: в ожині, в гущавині... Дзвінко співали
Жайворон в небі й коноплик, журилася горлиця ніжна.
Бджоли навколо джерел метушилися жовто-червоні,
Пахло жнивами усюди й невбогими, осінню пахло.
Яблук та груш і до наших до ніг саме й просто під боки
З дерева сила котилась силенна... Низько додолу
Віття саме і звисало, обтяжене сливами дуже...

Проте часом у цю тишу й незайманий світ природи вривається бурхливе життя міста, відгомін соціальних незгод і потрясінь. В окремих ідиліях Феокріт, навіть прославляючи царя, пише про минущість його багатств, протиставляючи їм невмирущі моральні цінності пастуха.

Стиль мініатюр поета досить складний. Він зображує життя наївно й водночас витончено-манірно, інколи з відтінком легкої іронії. Феокрітові властиве надмірне захоплення деталями, що ними сам поет милується. До наших днів дійшла коротка епічна поема «**Кіклоп**», у якій Поліфем закохується в німфу Галатею. Майстерність Феокріта полягає в тому, що він примушує цього наївного, неосвіченого й смішного брутального велетня перетворитися під впливом кохання на зворушливо-ніжного і доброзичливого кавалера. До того ж змінюється сама мова героя. Не можна стримати посмішки, коли він починає говорити придворною галантною мовою сучасників поета з її примхливими метафорами та пишними зворотами. Подібне жалісно-доброзичливе зображення кіклопа робить його образ надзвичайно зворушливим, сучасним і зрозумілим. Не кажучи вже про те, що образ його цілком дегероїзується і нічим не нагадує того страшного велета-людожера, з яким зустрічався Одіссей.

Феокріт тонко використовував найрізноманітніші літературні прийоми. Легкий невимушений діалог, у якому чітко вимальовувалися характери героїв, змінюється ліричною піснею культового, драматичного, агоністичного чи жартівливого змісту, описи краєвиду — зображенням внутрішнього стану героя тощо. Своєрідність поетичної манери Феокріта полягає у відсутності загалом поширених в античній ліриці та епосі епітетів, серед описів природи переважають лише мирні й тихі картини.

Послідовниками Феокріта в грецькій літературі називають поетів II ст. до н. е. ***Моха*** з Сицилії та ***Біона*** з міста Смірни, але нам відома лише незначна частина їхньої спадщини.

АПОЛЛОНІЙ

(бл. 295 — 215 рр. до н. е.)

Поетичним суперником Каллімаха в ліриці все життя залишався Аполлоній, який народився в Александрії. Існують дані, що він учився в Каллімаха, але не сприйняв його любові до малих ліричних форм, віддавши перевагу епосові. Захоплений творами Гомера, Аполлоній вирішив відновити цей забутий жанр. Був учителем і наставником Птолемея III Евергета, деякий час завідував Бібліотекою.

Справою свого життя Аполлоній уважав створення великої епічної поеми **«Аргонавтика»**, котру, в міру появи нових розділів, голосно читав слухачам, як це робили колись рапсоди. Проте в Александрії поема враження не справила, а Каллімах виступив проти неї з різкою критикою, навіть обвинувативши Аполлонія в плагіаті. Ображений поет відповів учителю уїдливою епіграмою, їхня гостра полеміка закінчилася від'їздом Аполлонія на о. Родос, де він користувався загальною пошаною й отримав громадянство (поет увійшов в літературу як Аполлоній Родоський). Крім «Аргонавтики», йому належало ще кілька менших художніх творів, а також низка наукових праць, присвячених поетам минулого. До наших днів від них дійшли лише незначні фрагменти.

На о. Родос Аполлоній переробив свою поему, що в остаточному вигляді мала чотири книги і складалася з 5835 рядків.

За основу був узятий відомий міф про подорож очолюваних Ясоном аргонавтів до далекої Колхіди за золотим руном. Працюючи над поемою, Аполлоній був свідомий того, що спроба поновити епічне полотно в тому вигляді, у якому воно існувало за часів Гомера, просто неможливо — надто багато води спливло, надто все змінилося. Він пішов шляхом «осучаснення» поеми, включивши до неї те нове, що з'явилося в ліриці пізніших часів. Але головним було нове сприйняття людини, зацікавленість її почуттями, її новим світоглядом і розумінням навколишньої дійсності. І все це поєднувалося з витонченими принципами, що їх розробило елліністичне мистецтво.

Перша пісня «Аргонавтики» після традиційного звернення до божества (Аполлона) відкривається сценою, у якій цар Пелій наказує Ясонові відплисти на пошуки золотого руна. Як в «Іліаді», наводиться перелік 54 героїв з їхніми докладними біографіями. Після прощання починається подорож уздовж берегів моря, автор описує місцеві краєвиди. Один з головних епізодів — перебування героїв на о. Лемнос серед гостинних і чарівних жінок на чолі з царицею Гіпсіпілою. З нею одружується Ясон, інші жінки стають тимчасовими дружинами аргонавтів. Через деякий час подорож продовжується, вони з боєм пропливають повз острів лістригонів, прибувають до берегів Магнесії, де Геракл втрачає друга Гіласа, втопленого Німфою, і, невтішний, там залишається, а герої продовжують мандрівку без нього.

У другій пісні пригоди тривають. Аргонавти прибувають до гостинного царя Кізика, бенкетують, продовжують путь, але починається буря, що відкидає вночі корабель аргонавтів назад, до країни Кізика. Не пізнавши в тумані один одного, друзі починають бій, у якому гине цар з молодою дружиною, ряд героїв. Потім пропливають країну бебриків, чують пророцтво Фінія на острові, зустрічаються з синами Фрікаса, які на шляху до Греції потерпіли катастрофу, і забирають їх із собою. Врешті герої дістаються ріки Фасіс (Ріоні).

Третя пісня посідає серед інших особливе місце, бо тут мало пригод і дуже багато пристрастей. Гера й Афіна умовляють Афродіту примусити Медею покохати Ясона. Цар Колхіди Еет вимагає від нього здійснити кілька подвигів, які він і робить із допомогою Медеї.

Найяскравішими й кращими сторінками пісні та всієї поеми є ті, де зображуються страждання Медеї, охопленої й знесиленої пристрастю до Ясона. Тут виявилася вся оригінальність таланту

Аполлонія-художника, тонкого поета, який спромігся передати найінтимніші почуття жінки.

Остання, четверта пісня розповідає про повернення героїв. З надзвичайною докладністю автор оповідає про події, що сталися після викрадення золотого руна. Разом з Медеєю аргонавти тікають, переслідувані сином Еета Апсіртом, влаштовують йому пастку, і Ясон убиває Апсірта. Після очисної жертви на острові Кірки герої з допомогою Гери долають страшних Скіллу і Харібду, і за островом Феаків Ясон і Медея одружуються. Дальша подорож супроводжується розгорнутою розповіддю автора про різні країни Європи й Північної Африки, життя їхніх народів, переповідає місцеві поетичні легенди та інші відомості, почерпнуті з часто зовсім недостовірних праць тогочасних учених. Так, герої здійснюють фантастичну подорож: пливуть уверх по Дунаю, якоюсь його протокою досягають Адріатики, піднімаються річкою По до ріки Рони, а потім досягають Середземного моря. Після низки останніх пригод мандрівники врешті дістаються батьківщини.

Близькість «Аргонавтики» Аполлонія до «Одіссеї» Гомера не викликає сумнівів. Але він — поет-учений, як і годиться александрійцеві. Уся його розповідь доповнюється неймовірною кількістю наукових коментарів географічного, етимологічного, історичного та навіть побутового характеру, що не мають відношення до самого змісту. Подібна докладність в описах, скажімо, життя якогось народу чи території, була б доречною для історичного чи географічного дослідження, а не епічної поеми, що через безліч другорядних деталей перетворюється скоріше на путівник. Зворотна ж подорож аргонавтів взагалі сповнена географічних паралоксів (річки течуть у двох напрямах, високі снігові гори мандрівники долають із допомогою богів тощо). Отже, «ученість» Аполлонія виступає в поемі часто на перший план, відсуваючи на другий самий її зміст та окремі художні прийоми.

Не вийшов у Аполлонія і головний епічний герой — Ясон, який в усьому мав бути схожий на Улісса (Одіссея). Якщо для Улісса кожне нещастя-випробування перетворювалося на своєрідний екзамен його силам і кмітливості, загартовувало його, і він щоразу знаходив нові засоби для подолання нової перешкоди, то для героя Аполлонія лейтмотивом усієї поведінки стає повна безхарактерність і постійна розгубленість. До того ж автор ніби підкреслює слабкість Ясона повсякчасно повторюваною фразою: «Втратив останнії сили Ясон». Подібна моральна ущербність Ясона перетворює його на героя досить жалюгідного.

Принциповий супротивник малих жанрів, Аполлоній, проте, був близьким до художніх принципів александрійських ліриків і того ж Каллімаха. Адже у творчості александрійців усе було проникнуто любов'ю до навколишнього світу, до природи і живих істот. В «Аргонавтиці» також трапляється багато сцен, у яких принади чуттєвого світу зливаються з сердечним смутком, героїчні мотиви поєднуються з психологізмом сучасності. Загалом поема Аполлонія виявилася не зовсім вдалою і тому популярною серед сучасників не була.

ЛІТЕРАТУРА ЕПОХИ РИМСЬКОГО ПАНУВАННЯ

Могутність Римської держави зростала поступово. Спершу були завойовані Південна Італія і Сицилія — території грецьких колоній. Війна на півночі з кельтами закінчилася підкоренням усієї Північної Італії. З III—II ст. до н. е. почалася особливо інтенсивна експансія Риму в Грецію та еллінські країни, тобто його територіальні зазіхання вже вийшли за межі Апеннінського півострова. Суперництво з Карфагеном за панування у Західному Середземномор'ї призвело до тривалих Пунічних війн, третя з яких завершилася зруйнуванням Карфагена в 146 р. до н. е. і приєднанням до Риму величезних територій Африки. Римляни завоювали майже всі східні землі балканських народів, під могутніми ударами їхніх легіонів упала величезна держава Селевкідів у Малій Азії. Третя війна Риму з колись грізною Македонською імперією закінчилася повним знищенням цієї держави, що дало можливість Риму виступити й проти свого колишнього сподвижника —

Ахейського союзу, наймогутнішого об'єднання грецьких держав. У 146 р. до н. е. римляни розгромили війська союзу, він припинив своє існування, а його центр — місто Коринф — було вщент зруйноване. Після цього Еллада перетворилася власне на римську колонію, хоч і не зовсім звичайного типу.

Вже давно між Елладою і Римською республікою встановилися особливі взаємини, зумовлені не так економічними, як культурними зв'язками. Починаючи з III ст. до н. е. еллінським державам і самій Греції довелося дедалі ближче знайомитися з майбутнім володарем світу, зокрема з його силою і жорстокістю. Загарбання римлянами низки еллінських держав призвело до економічної розрухи і різкого зниження їх культури. Численні заможні грецькі родини почали переселятися до Риму, молодь здобувала там освіту. Проте ще більшим було зацікавлення римлян грецькою культурою. Так, вони підкорили Грецію. Але, усвідомлюючи свою величезну культурну відсталість, римляни намагалися сприйняти всі найцінніші здобутки грецької філософії, науки й мистецтва. Тому Еллада, її особливо Афіни, перетворилася для римлян на велетенський історико-культурний музей, де можна було наочно познайомитися з шедеврами образотворчого мистецтва, неповторною архітектурою, повчитися в школах наук і філософії, поспілкуватися з мудрецями й риторами. Загальний вплив грецької культури на римську важко переоцінити.

Таким чином, почався широкий процес синтезу, часткового злиття грецької та римської культур, на їхній основі виникла нова своєрідна культура, в якій мовні й національні ознаки відігравали вже другорядну роль. Ця нова культура сприйняла досить вагомі елементи культури Єгипту й Малої Азії. Освічена частина римлян добре володіла давньогрецькою мовою, греки знали латину. Серед видатних представників літератури й мистецтва значне місце належало не тільки чистокровним еллінам і римлянам, але й вихідцям з малоазійських та східних країн.

Проте панування Риму, свавілля його намісників не тільки матеріально, але й морально пригнічувало волелюбних еллінів. Вони навіть чинили опір, піднімали повстання, що жорстоко придушувалися, і потрапляли в ще гірше становище. В руїнах уже лежали Коринф, Пірей, Мегари, Егіна... Не дивно, що з кінця II ст. до н. е. в Греції занепадає господарська діяльність, а це супроводжувалося духовно-моральною кризою всього суспільства. Різко зменшилося населення Еллади, спустіли її міста. У цих умовах відбувається й поступове зубожіння всієї грецької культури. Щоправда, в Римі продовжували з'являтися твори грецьких авторів, часом визначних учених, що змінили місце свого проживання. На багатьох римських науковців вплинули праці й думки філософа ***Кратера***, стоїка ***Діогена*** й особливо високоосвіченого історика ***Полібія***, який став активним популяризатором грецької культури в римському суспільстві, мандрівника і вченого-енциклопедиста ***Посідонія***.

А в самій Греції літературний процес дедалі занепадав... Провінційні й навіть афінські письменники не створювали нічого цікавого, переспівуючи форми, сюжети, мотиви й образи своїх великих попередників і живучи дрібними інтересами свого часу. Вчені ж досліджували творчу спадщину тих самих класиків, продовжували коментувати їх твори, писати компілятивні праці, прославляти велич і могутність еллінського художнього слова, протиставляючи йому «варварство» римлян. Загалом для пізніших авторів класика перетворюється на неповторний еталон прекрасного мистецтва, про який можна було лише мріяти, але досягти вже неможливо. І вони були горді з цього. Звідси в їхніх творах дедалі виразнішою стає ідеалізація минулого, що набувала рис своєрідного культу.

Лише в окремі періоди цієї епохи раптом з'являлися імена нових грецьких учених чи письменників і навіть окремі літературні явища, які підносилися до рівня класичних творів.

НАУКОВА ПРОЗА

ПЛУТАРХ

(бл. 45 — бл. 125 рр. н. е.)

Про життя одного з таких видатних учених — Плутарха — дещо відомо завдяки його особистим розповідям про свою сім'ю і власну діяльність. Він народився у вельможній родині м.Херонея (Беотія), вчився в Афінах та Александрії, добре знався на філософії, природничих науках, філології. Багато подорожував, певний час жив у Римі, де заприятелював з багатьма впливовими людьми.

Із 200 написаних Плутархом творів до нас дійшла більшість. Їх можна поділити на дві частини. Першу складають історичні **«Паралельні життєписи»**, тобто біографії видатних греків і римлян. По суті вони являють собою своєрідну історію Греції та Риму, що починається з міфологічного минулого і доходить до часів самого Плутарха. Згруповані попарно, «Життєписи» розповідали


про схожих за своїми характерами, біографіями та політичними вчинками історичних діячів двох держав. Майже після кожної подібної пари біографій автор робив висновки — *зіставлення*, у яких відмічав конкретні елементи схожості двох описуваних осіб. Усього збереглося 46 біографій (23 пари) та ще чотири окремі біографії. Серед них — життєписи легендарних засновників Афін і Рима Тесея й Ромула, видатних законодавців Солона й Поплікоди, визначних полководців-завойовників Александра й Цезаря, відомих ораторів Демосфена й Ціцерона, політичних діячів Перікла й Фабія Максима та ін. Оскільки відомості про багатьох з цих представників політики та культури були втрачені, єдиним документом про них для пізніших дослідників ставали не дуже достовірні Плутархові біографії. Він не вважав за потрібне дотримуватись абсолютної історичної точності, доводячи, що для нього значно важливіше відтворити моральні якості описуваного персонажа, ніж звертати увагу на якісь історичні деталі. Найчастіше персонажі Плутарха є втіленням певних принципів доброчесності чи, навпаки, моральних вад. Для здійснення поставленої мети автор випускає окремі біографічні факти, важливі з історичного погляду, а замість них уміщує якісь дрібні епізоди, що характеризують дану особу як людину. Деяких з цих історичних діячів, що особливо йому подобалися, Плутарх навіть ідеалізував, випускаючи ті риси, що могли б пошкодити створеному позитивному образові.

До другої частини художньої спадщини Плутарха відносять його **«Моральні твори»**, що мають найрізноманітнішу тематику. Питанням політики, філософії, етики, космології, педагогіки, природознавства, релігії, музики, літератури та мистецтва присвячено численні праці ерудованого вченого. В них він виявив себе надзвичайно досвідченим і завжди цікавим оповідачем і мислителем-моралістом. Прості та ясні назви творів відразу ж визначали їх зміст: **«Про монархів, демократію та олігархію»**, **«Про любов до дітей»**, **«Про шлюбні постанови»**, **«Про кохання»**, **«Про музику»**, **«Зіставлення Арістофана та Менандра»**, **«Про причини холоду»**, **«Про забобони»**, **«Застольні проблеми»** тощо.

Слід зазначити, що Плутарх уникав писати модною на той час, витонченою й ретельно обробленою мовою аттикістів і звертав мало уваги на форму своїх творів. Але його стиль легкий, простий і зрозумілий навіть не дуже освіченій людині. Твори Плутарха вплинули на творчість багатьох письменників нових часів.

30 — 1-2431

ЛУКІАН

(бл. 120 — бл. 190 рр. н. е.)

Оригінальне явище в давньогрецькій літературі становить творчість Лукіана, «богохульника і злостивця», як назвав його один з античних учених, досить влучно визначивши ідейне спрямування творів цього письменника.

Лукіан народився в сирійському місті Самосаті в сім'ї бідного ремісника. Біографія його залишилася б зовсім невідомою, якби він сам не навів факти особистого життя у своїх творах. Лукіан закінчив школу, потім вчився філософії в Іонії, здобув професію ритора, але продовжував бідувати. Лише коли почав виступати, як це робили софісти, з промовами, до нього прийшов достаток. Побував у багатьох країнах — Італії, Галлії, Македонії, Афінах, повернувся до Сирії. Саме в цей час, розчарований риторикою, що лише «обвинувачувала тиранів і вихваляла героїв», він почав писати літературні твори. Непевні дані свідчать про матеріальну скруту Лукіана і в кінці життя, через це він знову залишив батьківщину і переїхав до Александрії на запропоновану державну службу. Проте і вона ні задоволення, ні багатства не принесла. Письменник знову мусив повернутися до своїх публіцистичних лекцій ритора.

І за життя, і в пізніші періоди Лукіан був незмінно популярним. Одні його високо цінували за дотепність і великий сатиричний хист, інші ж, особливо алепти релігійних культів, у тому числі й християни, за це ж саме ненавиділи і не сприймали як художника слова. До нас дійшло понад 70 Лукіанових творів, переважно невеликих розмірів, більшість із них — у діалогічній формі. В усіх його творах постає складна, суперечлива, сповнена ідейною боротьбою та потворними викривленнями сучасність, різні сторони якої Лукіан висміює найчастіше в *сатиричних діалогах*. Цю форму він запозичив у філософів: з часів Платона діалог був улюбленою формою філософських міркувань. З ямбів Архілоха, політичної комедії Арістофана, уїдливих сатир кініка Меніппа він узяв дотепний сміх, що став у його творах разючою зброєю, могутнім засобом полеміки з ідейними ворогами.

Перші твори позначені захопленням автора риторикою: по суті вони написані відповідно до її правил (**«Тирановбивця»**,

«**Позбавлений спадщини**»). Але згодом виникають і прямі пародії на риторичне мистецтво, прийоми якого автор доводить до ступеня глупоти. Показовим прикладом є «**Похвала мусі**» — пряма сатира на епідиктичні промови: з надзвичайною серйозністю Лукіан вихваляє цю докучливу комаху, використовуючи найхарактерніші правила риторики.

Неодноразово Лукіан спрямовує свою сатиру проти застарілих понять, забобонів, викриваючи їх з допомогою різних сатиричних засобів. Зокрема, він висміює міфологічні уявлення про богів. У «**Розмовах богів**» вони цілком втрачають свій божественний ореол і, зображені в грубо олюдненому вигляді, перетворюються на типових обивателів, які сперечаються, сваряться, облудюють один одного, цинічно вихваляються своїми любовними пригодами, брешуть, заздрять тощо. Відомо, що з часів Гомера боги часто ставали об'єктом глузування. Лукіан із них одверто знущається і своїм убивчим сміхом остаточно їх дискредитує. Особливо від нього дістається Зевсові, зображеному боягузливим, до краю розбещеним, ревнивим, жорстоким і дріб'язковим («**Ерот і Зевс**», «**Зевс і Гера**», «**Зевс і Ганімед**», «**Зевс і Гермес**», «**Зевс трагічний**», «**Викритий Зевс**»). У «**Морських розмовах**» міфологічні персонажі взагалі постають дурнуватими й ні на що не здатними істотами. Самий факт перенесення міфологічного сюжету в прозаїчно-побутові умови давав гротескно-пародійний ефект. Любовні інтриги богів перетворювалися на одверто карикатурні сцени. Лукіан уїдливо висміював уявлення про могутність богів, можливості їхніх перевтілень, підводячи читачів до думки, що всі ці вигадані історії роблять сміховинною сліпу віру в традиційні божества.

Лукіан виступив проти поширеної думки про божественний промисел, що ніби визначає долю людини і керує її життям. Він доводить: все на землі влаштоване так погано, що навіть у найдурніших виникають сумніви в могутності богів, які до того ж самі залежать від цього ж промислу («Викритий Зевс», «Зевс трагічний»). Не випадково навіть верховний Олімпієць зізнається, що справи богів зовсім погані, бо ці божества самі «висять на тоненькій ниточці» і люди готові вже від них остаточно відмовитись.

Викриває Лукіан і численні псевдовчення, шарлатанство в усіх проявах, його проповідників. Особливо популярним за часів імператора Марка Аврелія був один з подібних «пророків» Александр. Його шахрайство і творені ним «чудеса» письменник викрив у памфлеті «**Александр, або лжепророк**». Іншого дурисвіта і кримінального злочинця, який ліяв під машкарою християнського праведника і здобув великі багатства, Лукіан показав у повісті «**Про кончину Перігріна**». Обидва ці облудники використовували

наївну віру людей в чудеса у своїх корисливих цілях, і автор переконливо розкриває таємні прийоми їхньої «майстерності», допомагає побачити справжнє обличчя «благодійників».

На противагу богам, користолюбцям і тим, хто дурить народ, — пустопорожнім філософам, Лукіан зобразив і звичайних трудівників, до яких відчуває щирі симпатії і в зображенні яких відсутні навіть елементи сатири. В основному це позитивні образи скромних і цнотливих людей, чесних і прямодушних, лише в них письменник знаходить справжні чисті людські почуття — відданості, кохання, дружби (**«Токсарид, або Дружба»**, **«Два кохання»**). Навіть у **«Розмовах гетер»** героїні, незважаючи на свою професію, виявляються за своїми духовними якостями значно вищими і навіть шляхетнішими, ніж боги, не говорячи вже про те, що вони набагато добріші й справедливіші. Вони бідні й дорогою ціною заробляють свій хліб, але намагаються зберегти почуття власної гідності.

Головну несправедливість у житті Лукіан убачає в неправильному розподілі багатств, зосереджених лише в руках могутніх господарів. Він глузує з їхньої жадібності й нестримної гонитви за наживою. Автор уважає, що багатство не може зробити людину щасливою, навпаки, додає їй лише нових турбот (**«Ікароменіпп»**, **«Харон»**, **«Тімон»**). До того ж багатства, як і злидні, нівечать характери людей.

Багато творів Лукіана присвячено питанням філософії та літератури. Він неодноразово висміював промовців, які вихваляли минуле й героїв давніх часів, користувалися архаїчними виразами, словами й поняттями (**«Лексифан»**). Сатира **«Правдивої історії»** спрямована проти поширеного за античності жанру розповіді, у якій мандрівники бачили найфантастичніші картини, потрапляли в найнеймовірніші ситуації (дерева, стовбури яких були жінками, триголові конешуліки, віслюки-трубачі, хмарикентаври, Місячна держава, перебування в череві кита тощо).

Особливо гостро Лукіан критикував численних представників різних псевдофілософських шкіл, які видавали своє учення за єдино правильне, а також негідну поведінку багатьох із них, коли вони нескромно проголошували себе вчителями доброчесності (**«Бенкет»**, **«Рибалка»**, **«Продаж життів»**). Письменник називає їх плем'ям пустих, честолюбних і нерозумних людей, здатних лише голосно читати свої промови на площах міста, лестити володарям і ставати блазнями в палацах вельмож. Він викриває лицемірство таких «праведників»: своїм особистим життям вони спростовували ті високоморальні поради, що їх подавали слухачам у своїх


проповідях. Для характеристики подібних персонажів Лукіан знаходить найдошкульніші слова.

Сміх, сатира, іронія в найрізноманітніших формах властиві майже всім творам письменника. Вони були спрямовані на критику й дискредитацію всього того, що Лукіан уважав шкідливим для людей і суспільства, і руйнували віру в старі традиції та уявлення. Але письменник ніколи не використовував свою випробувану зброю проти бідних і знедолених трударів, до яких ставився з незмінною повагою і приязню. Ідеалом його була справедливо влаштована держава, в якій усі громадяни мали б відчувати себе вільними людьми незалежно від соціального стану чи національності.

Через зрозумілі причини творчість Лукіана не була гідно оцінена його сучасниками і майже зовсім, крім Візантії, забута в період Середньовіччя. Його згадали лише в часи Відродження. Майстерності використовувати зображальні засоби сміху й сатири в Лукіана вчилися Еразм Роттердамський і Франсуа Рабле, Вільям Шекспір, Джонатан Свіфт і Вольтер.

ГРЕЦЬКИЙ РОМАН

Останнім спалахом еллінської літератури був роман, що виникає в I—III ст. н. е. Античні вчені не дали цьому новому жанрові певного сталого найменування, називаючи його «оповіддю», «повістю», «оповіданням» і навіть «діянням» чи просто «книгою» («бібліо»). Назва «роман» з'явилася значно пізніше, в часи розвинутого Середньовіччя, коли поширилася написана романською (а не латиною) мовою так звана «La conte Romane» («романська казка», «романська оповідка»), тобто розповідь з обов'язковим любовним сюжетом. Згодом перша половина назви зникла, залишилася тільки друга — «роман».

Власне, жанр роману зароджується ще в III—II ст. до н. е., але самі твори дійшли до нас лише у фрагментах чи свідченнях учених. Відомо, що ***Ямбул*** написав утопічний роман «**Держава сонця**», де розповідалося про подорож до чудесних островів бога сонця, на яких в ідеальному й справедливому суспільстві жили вільні й щасливі люди. Подібна ж утопія становила сюжет роману ***Феопомпа*** «**Меропіди**», у якому мешканці щасливої країни жили в тісному єднанні з природою, що постачала їх усім необхідним для існування. Очевидно, тоді ж з'явився і любовний роман ***Арістіда*** «**Мілетські розповіді**».

Танок з кроталями й авлосом

Новий жанр спирався на численні джерела: *народно-казкові історії про героїв, описи фантастичних подорожей, людських почуттів і психологічних страждань*, поширені в попередній літературі, *мотиви драматичних та ліричних творів*. Проте характерно, що романісти відмовляються від міфологічних сюжетів і будують оповідь на фактах реальної дійсності, що й становлять тло для драматичної історії кохання.

Давньогрецькі романи, незважаючи на певні конкретні розбіжності, разом із тим мали багато спільних рис. У них завжди йшлося про історію закоханих юнака й дівчини, з якими, вже після знайомства і навіть шлюбу, траплялися найдивніші заплутані пригоди. На долю закоханих випадали тяжкі випробування, які кожен із них долав з незмінною гідністю, зберігаючи вірність у коханні: викрадення розбійниками, перебування в полоні або продаж у рабство, інтриги придворних заздрісників або невдалих коханців, домагання безчесних розпусників, постійна загроза безчестя чи смерті. Але юні герої, подолавши всі небезпечні перешкоди, врешті з'єднуються, і їхня драматична історія закінчується щасливим весіллям або поновленням шлюбного життя.

Герой і героїня в усіх романах зображувалися надзвичайно вродливими, інші персонажі часто порівнювали їх з богами, які зійшли на землю, в їх засліплюючу красу закохувалися з першого погляду, величезні натовпи людей в шанобі схилялися перед ними. Герої незмінно зберігали вірність один одному, що витримувала найтяжчі випробування. Вони наділялися лише позитивними якостями й чеснотами, тому ставали героями *ідеальними*. Завжди шляхетні та високоморальні, вони незмінно виявлялися знатного походження. Особливо підкреслюється їх духовна і фізична чистота, ніхто з них до цього ще не знав ні кохання, ні коханців.

Отже, одна з головних цілей авторів романів — показати *благородні вчинки* героїв, джерелом яких є постійна чистота помислів і почуттів закоханих юнака й дівчини. Друга мета — розкрити велич цього *всепереможного кохання*, що допомагає героям пройти часом тернистий шлях, перемогти душевний біль і страждання. Слід додати, що поряд з головною темою вірності в коханні інколи виникає паралельна тема непохитної вірності в дружбі.

Грецькому романові притаманні швидка динаміка розвитку сюжету, наявність у ньому численних пригод, гострих ситуацій, напружених епізодів, тонкий психологізм у зображенні як головних, так і другорядних персонажів, докладне змалювання побутових подробиць. Усе це свідчило, що автори намагалися наблизитися до реального життя, яке майже ніколи в цих романах не ідеалізується.

Постійна в грецькому романі тема кохання визначає і його піджанр — це *любовний роман*. Проте в ньому ще на зорі виникнення як жанру були закладені елементи тих романних піджанрів, що стануть самостійними у світовій літературі лише у XVIII–XX ст. Справді, в романах ***Діогена***, ***Харитона***, ***Геліодора***, ***Лонга***, ***Татія*** можна знайти ознаки роману психологічного, побутового, політичного, соціального, наукового, утопічного, авантюрно-пригодницького, історичного, навіть детективного, фантастичного, роману подорожей тощо. Тобто і в цьому випадку еллінський геній створив багатий своїми можливостями жанр, що став плідною основою для появи через багато століть найпоширенішої в нові часи романної прози.

До наших днів дійшло багато імен грецьких авторів і назви їхніх романів, але самі тексти творів здебільшого давно втрачені. Про них дещо відомо з нечисленних фрагментів, переказів та свідчень пізніших учених. Часом зникало ім'я автора роману, але його зміст і відомості про популярність залишалися в працях дослідників.

Мотиви й витоки грецького роману можна виявити ще в Евріпіда, історика Ксенофонта, зокрема в його праці «Виховання Кіра», де наведено зворушливу історію кохання і пригод Абрадата і Панфеї. На початку правління династії Птолемеїв було створено історичний **«Роман про Александра»**, в якому реальність тісно переплітається з фантастичними пригодами і який став об'єктом наслідування для авторів рицарських романів доби Середньовіччя. Подібні ж твори виникають й на основі грецького **«Роману про Троянську війну»**. Письменник ***Діонісій*** створив цикл міфологічних романів про подорож аргонавтів за золотим руном, але тексти його не збереглися. Проникнення еллінів на Близький Схід і в Єгипет привело до появи в романі східних тем і сюжетів.

Про це свідчить анонімний роман **«Сон Нектанеба»**, що дійшов до нас у фрагментах, а також популярні варіанти **«Роману про Ніна»**, відомого ассирійського полководця. Єгипетська легенда стала основою **«Роману про царівну Хіону»**.

В основному збереглися тексти **«Ефеської повісті»** ***Ксенофонта*** з Ефеса, казкового роману **«Історія Аполлонія, царя Тірського»**, **«Вавилонської повісті»** сирійського письменника ***Ямвліха***, **«Повісті про Левкіппа та Клітофонта»** ***Ахілла Татія***, **«Дафніса і Хлої»** ***Лонга***, **«Ефіопіки»** ***Геліодора***, **«Повісті про кохання Херея і Каллірої»** ***Харитона***.

Крім того, завдяки переказові візантійського вченого став відомим фантастично-пригодницький роман ***Антонія Діогена*** (II ст. н. е.) **«Неймовірні пригоди по той бік Фули»**.

ХАРИТОН

Відомості про цього письменника цілком відсутні, можливо, він жив у кінці I — на початку II ст. н. е. Дія роману Харитона **«Повість про кохання Херея і Каллірої»** віднесена в минуле, на кінець V — початок IV ст. до н. е. Коротко його зміст такий.

Дочка сіракузького полководця Гермократа Калліроя і юнак Херей покохали одне одного й одружилися. В пориві ревнощів, викликаних інтригами заздрісників, Херей ударив дружину, вона знепритомніла. Вважаючи її мертвою, Каллірою поховали у склепі, та вночі вона ожила. Розбійник Ферон, знаючи про коштовності, поховані з нею, викрав їх, а з ними й молоду жінку. Перепливши морем до Іонії, він продав Каллірою вельможі Діонісію, який відразу закохався в неї. Калліроя вже була вагітною і, щоб зберегти дитину Херея, погодилася на шлюб зі своїм господарем. А в цей час Херей, шукаючи дружину, підібрав у морі човен із знайомими коштовностями і напівживого Ферона, від якого дізнався про правду. З другом Поліхармом Херей прямує до Іонії, вони потрапляють у полон до сатрапа Мітрідата, де Херей зустрічає Каллірою. Перський цар Артаксеркс викликає на суд своїх підлеглих, але починається війна з Єгиптом. Херей, щоб помститися царю, який збирався віддати Каллірою Діонісію, переходить

на бік Єгипту. Призначений навархом (головнокомандувачем флоту), він розбиває перський флот і захоплює неприступний острів Арад, де перебували царева дружина Статіра і Калліроя. Щасливий Херей відвозить Каллірою до Сіракуз, а Статіру разом з її подругами й прислужницями відправляє Артаксерксу, пропонуючи вічний мир між їхніми народами.

Роман Харитона наближається до творів історіографів, оскільки всі події його відбуваються на тлі реальних історичних подій. У ньому згадується перемога сицилійців над афінською воєнною експедицією (413 р. до н. е.), розповідається про війну між Сирією та Єгиптом. У цих подіях беруть участь справжні історичні особи — стратег Гермократ, сатрап Мітрідат, цар Артаксеркс та ін.

Ці та вигадані автором персонажі живуть за правилами високої моралі, що примушує їх завжди діяти з надзвичайною шляхетністю. Так, могутній рабовласник Діонісій, який без усяких зусиль міг би примусити невільницю Каллірою стати його коханкою, вважає подібний шлях підкорення жінки безчесним і ганебним і намагається завоювати її прихильність ласкавим й шанобливим ставленням до неї. Коли ж він бачить безплідність своїх зусиль, — а жити без Каллірої він вже не може, — то ладний навіть покінчити життя самогубством. У своїй рабині він бачить передусім людину, а тому не може образити її гідність. Так само закоханий Мітрідат не може зневажити Діонісія і силою відібрати в нього його дружину Каллірою. Делікатним виявляє себе й цар Артаксеркс, який не наважується відразу вирішити, кому має належати Калліроя — Херею чи Діонісію. Усі ці та інші персонажі сповнені позитивними рисами. Різко контрастує з ними розбійник Ферон, наділений тільки вадами. Головним героям, Херею і Калліроі, властиві значна пасивність, нездатність до активної боротьби, схильність до слізливості й відчаю.

Харитон із надзвичайною симпатією ставиться до простих людей і рабів. У останніх автор знаходить не менше привабливих якостей, ніж у вільних. Він підводить читача до висновку, що освічені й благородні люди і в рабстві (як Херей, Калліроя, Поліхарм) залишаються шляхетними, адже від свого нового становища вони внутрішньо не змінюються.

Розповідь Харитона проста, позбавлена риторичних прикрас. Щоправда, у внутрішніх монологах персонажів, особливо коли вони охоплені хвилюванням, мова набуває театрально-патетичного звучання. Часто у свою прозову оповідь письменник вставляє один-два віршовані рядки, взяті переважно з Гомерових поем. Вони немовби відтіняють висловлену кимось із героїв думку або думку самого автора.

ЛОНГ

Як і у випадку з Харитоном, про Лонга нічого конкретного сказати неможливо. Даних про час і місце народження, його походження вчені не мають, навіть латинізоване прізвище «Лонг» викликає сумніви — можливо, це прізвисько чи просто псевдонім. Жив Лонг, очевидно, з початку III ст. н. е. Він був високоосвіченою людиною, добре обізнаною з еллінською класичною літературою, адже в його відомому творі **«Дафніс і Хлоя»** можна знайти прозові перекази мотивів віршів Феокріта, Сапфо та ін.

Роман Лонга «Дафніс і Хлоя» складається з чотирьох книг і посідає особливе місце серед інших романів. Написаний ритмічною прозою, він примикає до буколічної поезії. Головні герої роману — юні пастух і пастушка, а сама дія твору розгортається на лоні прекрасної природи острова Лесбос, якою захоплені як персонажі, так і автор...

Козопас Ламон випадково знайшов немовля, якого годувала його коза, а разом із ним — дрібні речі, «примітні знаки». Він усиновив хлопчика, назвавши того Дафнісом. Через два роки сусідній пастух Дріас, зайшовши в печеру Німф у пошуках своєї вівці, побачив, як вона годує маленьку дівчинку. Він також узяв її до себе з вишиваними золотом пелюшками, вдочерив із дружиною і назвав Хлоєю. Діти повиростали, і коли Дафнісу виповнилося 15 років, він став випасати кіз, а Хлоя — овечок свого названого батька. В їхню долю втрутився пустотливий Ерот і запалив їхні серця коханням. Але юні пастушки ще нічого не знали про це почуття, і кожен з них вважав, що захворів на якусь тяжку невиліковну хворобу.

Одного осіннього дня припливли на кораблі розбійники, пограбували узбережжя, забравши кіз, овець і биків, а з ними і красивого Дафніса. Почула Хлоя крики коханого, схопила сопілку сусіди-пастуха, смертельно пораненого нападниками, і голосно заграла на ній. Бики почули знайомі звуки й усі разом кинулися в море, від чого корабель перекинувся і розбійники загинули, а Дафніс з допомогою биків урятувався.

Любовні муки тривали. Старий пастух Філет розповів закоханим про Ерота і його забави, додавши, що від кохання ліків немає... Незабаром сталося ще одне лихо. До їхнього берега припливли багаті юнаки з одного міста. Хтось украв у них канат, і

вони прив'язали корабель виноградною лозою, яку кози погризли, а вітер і хвилі однесли його в море. Юнаки звинуватили в усьому Дафніса, але сільський суд його виправдав. Після ряду нападів та образ селяни й городяни замирилися. Але перед ним метімнійці пограбували узбережжя і забрали з собою Хлою. З благанням допомогти звернувся Дафніс до Німф, і тоді в справу втрутився сам бог Пан. Налякані ознаками втручання божества, моряки відпустили Хлою та всіх її овець і кіз.

Тим часом кохання юнака та дівчини посилювалося, завдаючи їм нових страждань. На допомогу Дафнісу прийшла легковажна жінка Лікеніон, давно закохана в нього, і навчила його, як потрібно діяти. Проте Дафніс не наважився спокусити Хлою. А до неї почали свататися численні женихи, та Дріас усім відмовляв. Дафніс лише плакав і благав Німф допомогти. Вони виконали прохання: він підібрав у водоростях на березі моря гаманець з 3000 драхм, якого і віддав відразу Дріасові за Хлою.

Трапилося так, що до Ламона мав приїхати з перевіркою його господар Діонісофан. Усе було підготовлено до прийому гостя. Але суперник Дафніса пастух Лампіс уночі витоптав усі квіти на грядках, аби того за це покарали. Та завдяки заступництву Астіла, сина господаря, все обійшлося, Діонісофан високо оцінив працю Ламона й Дафніса. Проте над хлопцем нависла нова загроза у вигляді Астілового парасита, розбещеного Гнатона, який закохався в Дафніса й випросив його для себе. Захищаючи юнака, Ламон розповів його історію, а збережені пізнавальні знаки довели Діонісофану, що це його син. Скориставшись цією обставиною, Лампіс захопив Хлою і повів її до свого дому. Про це дізнався Гнатон і, спокутуючи свою провину перед Дафнісом, урятував дівчину. А Дріас розповідає Діонісофанові про її минуле, показує дитячі речі й просить знайти батьків. Під час бенкету їх пізнає мітіленський багач Мегакл, який виявляється батьком Хлої. Роман закінчується весіллям Дафніса і Хлої, які так і залишаються жити в селі, серед чудової природи.

Роман Лонга багатьма елементами пов'язаний з подібними творами його попередників. Тут і напади розбійників, і полон, і морська стихія, і чудесні визволення, і допомога богів, і міфологічні оповіді та посилання, пізнавання і щасливе закінчення. Тільки місце дії стає постійним (як у класичній трагедії), а середовище — общиною пастухів.

З самого початку впадає у вічі, що крім двох головних героїв-пастушків у романі присутній і третій, не менш важливий, який визначає все подальше їхнє життя. Цим героєм стає *природа*, не схожа в різні пори року, але завжди прекрасна й щедра. Щоправ-

да, її описи несуть на собі ознаки певної манірності, властивої художній прозі тієї доби, а деякі епізоди сприймаються як малоймовірні. Дивним здається, що Хлоя ніколи не чула луни, але це було потрібно Лонгу лише для того, щоб розповісти легенду про історію німфи Ехо. За своїм обсягом описи картин природи і сільськогосподарських робіт та свят, зимового полювання займають у творі значне місце. Найголовніше, вони нерозривно пов'язані з сюжетною лінією — зародженням і розвитком почуття кохання юних пастушків.

Подібно до Гомерових поем, роман Лонга розвивається у двох планах. Перший присвячений життю селян, другий — сільським божествам, які від народження Дафніса і Хлої піклуються про них, оберігаючи від життєвих неприємностей і в разі потреби їм допомагають. Автор не показує життя, «побуту» богів, їхніх розмов, як це робив Гомер. Божества Лонга відповідають сюжету. Це покровителі села й сільської природи Німфи і бог Пан, зображення яких стояли на околицях селищ, біля печер і джерел. Ці мирні божества Лонг доповнює Еротом, який, з'єднавши коханням Дафніса і Хлою, продовжує «пасти» їх і доводить справу до весілля.

Якщо місце дії визначено досить точно — це острів Лесбос (мабуть, данина Лонга його захопленню лірикою Сапфо), то саму дію можна віднести до будь-якого періоду розвинутого рабовласницького суспільства. Пастуша ідилія Лонга порушується лише тоді, коли у свої права вступає реальність. Обійми й поцілунки закінчуються серйозними роздумами молодих людей про їхню дальшу долю. А майбутнє їх поставало похмурим і непривітним — адже навряд чи Дріас погодиться віддати дочку бідному пастухові, коли її руки домагаються значно багатші суперники. З допомогою Німф Дафнісу щастить усе владнати. Ударом для Хлої стає раптове «пізнавання» його батьком — тепер уже вона не зможе одружитися з коханим, тепер їх відділяє прірва соціальної нерівності.

Лонг не приховує й інші неприємні сторони дійсності. У кінці відкривається, що Дафніс і Хлоя стали жертвами поширеного й давно узаконеного звичаю кидати напризволяще дітей, які чомусь стали батькам непотрібні: Діонісофану — через те, що в нього їх уже було троє, а Мегаклу — тому, що він раптово збіднів.

Після пізнавання дітей їхні названі батьки-пастухи були осипані щедрими дарами, Ламон навіть одержав волю. Але до того їм довелося пережити тяжкі дні, оскільки зустріч з господарем-рабовласником обіцяла загалом мало радощів. Уся родина плаче над загубленими підступним Ламісом квітами й готується до найгіршого, Дафніс навіть боїться, що його повісять. Гірко плаче він

і тоді, коли довідується, що Астіл легковажно пообіцяв його для розваг мерзотному Гнатону. Сила Лонга-художника виявилася в тому, що, створюючи безхмарно-щасливу ідилію пастушого життя, він поглибив цей задум і показав негативні, тіньові сторони дійсності.

Дія роману розгортається у двох паралельних напрямах: життя й переживання Дафніса — Хлої. Цей паралелізм виявляється майже з дня народження героїв, яких несподівано знаходять пастухи. Викраденню Дафніса розбійниками відповідає захоплення метімнійцями Хлої. Любовна знемога спочатку охоплює дівчину, потім і юнака, про що Лонг розповідає з найдрібнішими подробицями. Хлоя випасає овечок, Дафніс — кіз. Спочатку «пізнаним» виявляється він, за ним — вона і т. д.

Уже античні дослідники відзначали надзвичайну чистоту, ясність і простоту мови Лонга, що цілком відповідала нехитрому життю пастухів серед незайманої природи. Речення в нього короткі, чіткі, але побудовані відповідно до правил ритмічної прози риторів. Часто його речення членується на три короткі фрази, співзвучні ліричному складові. Ось, наприклад, як письменник малює розпал літа:

> «Дерева в плодах, долини в хлібах, всюди ніжне цикад стрекотіння, фруктових садів запашний аромат, отар овечих бекання веселе; здавалось, що річки солодко там співали, повільно води несучи свої, а вітри мов на флейті грали, коли в ялинковому вітті шепотіли; і яблука, в любовній знемозі наче, з гілок на землю падали з трудом, а сонце, що полюбляє найбільше оголену красу, примушувало всіх скидать одежу»
>
> (Переклад Н. Пащенко. 1, *23*)

Любовно-психологічний роман Лонга «Дафніс і Хлоя» в античності не залишив після себе якихось згадок чи наслідувань. Його популярність припала на нові часи, особливо XVIII ст. Загальне захоплення ним найкраще висловив великий Гете: «Це творіння настільки прекрасне... що кожного разу знову дивуєшся, коли його перечитуєш... Довелося б написати цілу книгу, щоб заслужено оцінити всі визначні достоїнства цього твору».

РИМ

ВСТУП

Історично-культурне значення римської літератури. *Другою органічною складовою античного світу була римська цивілізація. Рим пройшов майже ті ж самі історичні етапи розвитку, що й Греція.*

Протягом VI—V ст. до н. е. первісно-родова община поступилася місцем рабовласницькому суспільству, спочатку дрібному з його республіканськo-полісною системою, а пізніше й великому, що привело до зміни державного устрою і появи монархії, імперської диктатури.

Проте в Римі цей процес відбувався значно пізніше і в інших географічних та політичних умовах, ніж у Греції. Римська держава піднеслася тоді, коли Еллада після бурхливого розквіту в V ст. до н. е. вже вступила в період глибокої кризи і врешті стала досить легкою здобиччю молодого агресивного Риму, що завоював її наприкінці II ст. до н. е.

Подібність суспільно-економічного устрою спричинила і схожість у багатьох ідейних проблемах. Перетворення Еллади фактично в римську культурну колонію мало для самих римлян неоціненне значення. Як писав пізніше римський поет Горацій,

Греція, скорена воїном диким, його ж підкорила,
Лацій суворий зріднила з мистецтвом...

(Переклад А.Содомори
«Послання. До Августа», *156—157)*

Для Риму Еллада стала величезним культурним центром-музеєм, тому не випадково кожний заможний римлянин уважав за необхідне завершити свою освіту саме в цій країні. Римські письменники дістали можливість ознайомитися з усією багатющою й різноманітною спадщиною еллінів. І, треба сказати, плідно скористались усіма жанрами й поетичними розмірами греків, їхніми темами та образами, пристосувавши їх до ідейних потреб і специфічних умов своєї дійсності. Але то не було сліпим запозиченням «диким воїном» спадку переможеного народу. Більшість римських письменників намагалася зберегти самобутність, внести у свої твори національно-римський колорит. Вони виявили пильний інтерес до порушеної еллінськими письменниками проблеми розкриття внутрішнього світу людини, її потаємних почуттів, зокрема кохання, і в її розробці випередили своїх учителів. Зразком глибокого проникнення в цю непевно-тривожну сферу людської душі може бути щира лірика Катулла чи часом манірного Овідія, з надзвичайним драматизмом розкрита зворушлива історія кохання Вергілієвої Дідони. Отже, римські літератори знайшли свої шляхи у творчості. Запозичені сюжети й герої ставали значно життєвішими і настільки зрозумілими, що ними захоплювалися не лише сучасники, а й пізніші покоління європейських читачів.

Римська література стала своєрідним містком, що з'єднав античність із культурою нових часів. Цьому дуже сприяла латинська мова, що поширилася в усіх країнах Європи. В епоху Середньовіччя вона лишалася живою мовою духовенства, учених і граматиків, письменників і філософів (на відміну від давньогрецької, що вже на межі двох ер стала мертвою). Знання латини надавало можливість знайомитися з текстами письменників Риму, а також із латинськими перекладами еллінських письменників і мислителів. На жаль, і оригінальних латинських текстів, і перекладів дійшло до нас не так уже й багато. Надто завзятими й войовничими виявилися нові господарі Європи — неосвічені феодали, що спалювали замки й монастирі — місця збереження витворів античної думки.

Важко переоцінити значення римської літератури для становлення літератури подальших часів. Видатні ранні представники християнської церкви (Амвросій, Ієронім, Августин) удосконалювали свої проповіді, вивчаючи твори прославлених римських ораторів. Їм також належить заслуга збереження й поширення багатьох римських літературних пам'яток. Особливої слави зажив Вергілій, якого навіть вважали провісником народження Ісуса Христа («християнин до Христа»). Саме так тлумачили християнські вчені згадку в поемі «Буколіки» про народження «золотої дитини». Навколо імені Вергілія в епоху Середньовіччя складалися легенди. На початку XIV ст.

геніальний Данте назвав його своїм учителем і вихователем, зробив провідником через усі кола пекла й чистилища, символом поетичної майстерності та розуму.

Ще за доби раннього Середньовіччя поети черпали свої образи з творів римських поетів Овідія, Горація, Лукана та ін. За часів французького короля Карла Великого (друга половина VIII ст.) починається особливе захоплення лірикою римських поетів, міфологічними мотивами та античними сюжетами. Поширеним розміром стає гекзаметр. Подібне зацікавлення римською давниною в різні сторіччя виникало і в інших європейських країнах. Лірика трубадурів значною мірою спиралася на розроблену Овідієм концепцію «мистецтва кохання». Перші римські романи становили спроби пристосувати розважальні античні теми до смаків рицарства й мали у своїй основі міфологічні й часом історичні сюжети. Відомими на той час були романи про Александра Македонського, про Енея, Троянську війну і т. д.

Так, у творах про Македонського цей видатний полководець поставав як легендарно-казковий ідеальний рицар. У його численних пригодах виявляється не тільки військовий талант, а й надзвичайна допитливість і великий розум славетного завойовника: він досліджує океанські глибини, підноситься в захмарні висоти.

Зрозуміло, що рицарський роман не міг обминути багату на події та сповнену глибоких людських почуттів «Енеїду». Автори французьких романів про Енея головну увагу звертали на епізоди, пов'язані з коханням Енея і Дідони, Енея і Лавінії. Але якщо у Вергілія шлюб двох останніх являє собою звичайну ділову угоду, де не залишилося місця ніякому любовному почуттю, то в романах воно ставало головним і розгорталося відповідно до законів «мистецтва кохання». Що ж до взаємин Енея і Дідони, то в романах їхнє кохання зображене як невмолима пристрасть, що мала закінчитися трагічно. У німецькій літературі рицарський роман «Енеїда», що належав мінезингеру Генріху фон Фельдеке, виявився першим зразком цього жанру.

Епоха Відродження з її пристрасним інтересом до людських почуттів, глибокою зацікавленістю античністю примусила вчених зовсім інакше оцінити твори римлян, глибше розібратися в їхніх художніх достоїнствах. Вони почали складати списки книг римських авторів, писати коментарі та рецензії на них, виправляти численні помилки в латинських текстах, що їх припустили середньовічні переписувачі, перекладати європейськими мовами, писати різнопроблемні дослідження. Подібна наукова праця тривала і в пізніші часи.

До кінця XVIII ст. Європа захоплювалася римською літературою, грецька література ще не була оцінена по-справжньому. Тому Вергілія вважали поетом значнішим і вагомішим, ніж Гомер, а римських драматургів — талановитішими за класиків грецької трагедії. Лише в XIX ст. відбулася переоцінка цінностей. Тепер перевагу почали віддавати античній Греції. Відкриття в її літературі тих проблем і аспектів, на які раніше не зверталося уваги, підштовхнуло вчених до іншої крайності: римську літературу почали зневажати і навіть дискредитувати, прямолінійно оцінюючи її як

Італія I тисячоліття до н. е.

1. Кордони областей в епоху Августа. 2. Роки заснування грецьких колоній. 3. Роки великих битв

літературу виключно наслідувальну і вторинну. Безперечно, то були помилкові судження. Не слід забувати, що «вторинність» римської літератури була викликана об'єктивними причинами — її пізнішим розвитком і сильним впливом Греції, суспільство якої розвивалося на початку зародження і ста-

новлення античності. Якщо грецька література відбивала надзвичайно вагомі й складні проблеми, пов'язані з блискучим злетом афінської демократії, то римська література свого найвищого рівня досягла в умовах Імперії й кризи римської полісної системи. Тому в ній переважають значно вужчі теми суб'єктивного існування окремого індивіда і розкриття його внутрішнього світу.

Географічна довідка. *Римська держава виникла й сформувалася на території Апеннінського півострова. Греки-колоністи першими назвали його південну частину за її буйні пасовиська Італією (від vitulus — бичок, теля, звідси Vitalia, або Italia — країна телят). Італія здавна була заселена різними за етнічним походженням численними племенами. На крайньому північному заході проживали лігури, на півночі — кельти (римляни називали їх галлами), на північному заході — етруски з високорозвинутою культурою і писемністю (таємниця їх появи, життя та історії ще до кінця не розгадана); центральну частину півострова займали близько двох десятків племен — умбри, марси, піцени, сабіни та ін.; частина цих племен — латини, екви, герніки, вольски — розмовляли італійською мовою; у Південній Італії, узбережжя якої було колонізоване греками, оселилися авзони, япіги, оски та ін. Усі ці племена перебували на різних щаблях соціально-економічного та культурного розвитку.*

Греки, зокрема критяни, вже з II тис. до н. е. досягали берегів Італії. З VIII ст. до н. е. почалася колонізація еллінами Південної Італії та о. Сицилія. Вони заснували грецькі міста Куми, Тарент, Кротон, Сібаріс, Гераклею, Локри в Італії, Сіракузи, Мессану, Гімеру, Гелу та ін. (в Сицилії). Колоністи привезли з собою оливкові дерева, кращі виноградні лози, кіпариси і навчили місцевих жителів засобів їх вирощування. Звідти ця рослинність поширилася по всій країні. Окрім того, греки-ремісники передали тутешнім племенам свої знання в галузі різних ремесел, зокрема керамічного та металургійного виробництва. Вони почали налагоджувати торговельні відносини з багатьма племенами, інтенсивно проникати у внутрішні області країни, поширюючи свій економічний і культурний вплив, передаючи свій досвід дружнім племенам. Незабаром засновані колоніальні поліси Великої Греції почали бурхливо зростати і перетворилися на могутні осередки грецької культури, що дуже позначилося на духовному розвиткові італійських племен. І взагалі грецькі міста сприяли інтенсивному процесові історичного розвитку італійців, зокрема швидкому розкладу родових відносин і формуванню рабовласницького суспільства та його ідеології.

Особливості історичного розвитку Італії. *Археологічні розкопки довели, що Рим справді заснували латини й сабіни (відповідно до легенди, в 754 р. до н. е.). Він став центром об'єднання інших італійських племен у єдину державу. Особливо активну участь у цьому процесі брали етруски, які в VII — VI ст. до н. е. завоювали Рим, але пізніше самі розчинилися у його спільноті.*

Римське суспільство спочатку становило племінно-родове об'єднання з трьох триб (племен). Кожна триба складалася з 10 курій (куди входили лише чоловіки-воїни), а курій — з 10 родів. Кожний рід, на чолі якого

Проведення цензу. Мармур. Бл. 100 р. до н. е.

стояв батько, мав спільне кладовище, право обирати старійшин, приймати до себе чужаків, захищати й надавати допомогу тощо. Ці триста родів трьох триб склали аристократичну верхівку римського народу — патриціат. Спочатку лише патриції становили основну частину повноправних римських громадян. Народ (populus), який складався з вільних селян, ремісників, торгівців, у родові об'єднання патриціїв не входив. Цей другий стан називали також плебсом (plebs — «простий народ»), а представників народу — плебеями. З появою рабовласництва з'явився і третій стан — раби, які не мали ніяких прав. Ними ставали військовополонені, особи, куплені на невільничих ринках, та грошові боржники (жертви «кабального рабства»).

Державою керували сенат (від лат. senex — старець), що складався з 300 родових старійшин; обраний ним цар (rex) — довічний вождь, який водночас був і верховним жерцем, і суддею, очолював ополчення громадян; куріатні коміції, тобто Народні збори, у які входили чоловіки-воїни.

З початку VI ст. до н. е. плебсу було дозволено брати участь у коміціях і вирішувати питання внутрішнього характеру. Проте соціальна нерівність у «царську епоху» зростала. Цар Сервій Туллій, обмежуючи вплив патриціату, поділив усе чоловіче населення Риму за майновим цензом на шість категорій. У п'ять перших входили люди заможні й середнього достатку, які постачали війську кіннотників, а також важко- і легкоозброєних вояків. Шостій категорії — «пролетарям» (від лат. proles — люди, які «не мали нічого, крім дітей») навіть в армії місця не знайшлося.

У 510 р. до н. е. царську владу в Римі було ліквідовано, останній цар Тарквіній Суперб ледве втік з міста. Управління Римом перейшло до патри-

ців, які встановили новий державний устрій, проголосивши його республікою (лат. res publica — «загальна справа», «всенародна справа»). Римська республіка проіснувала майже 500 років.

Поняття «республіка» майже тотожне «демократії», отже, Римська республіка мала бути схожою на афінську демократію. Адже, судячи з назви, і там, і там влада належала народу, всі питання внутрішньої й зовнішньої політики мали вирішуватися на Народних зборах. Насправді ж справа стояла зовсім інакше. Народні збори Риму підпорядковувалися сенатові, їхні найважливіші рішення неодмінно мали затверджуватися сенатом, органом патриціату. Тож доля такої ухвали цілком залежала від того, наскільки вона відповідала соціальним чи ідейним інтересам сенаторів. Рішення Народних зборів дуже часто сенатом не затверджувалися, що незмінно викликало напруження політичної обстановки в місті. Тобто всі важливі проблеми вирішувалися аристократичною верхівкою Риму. Отже, найпринциповішу відмінність правління в Римі та Афінах становило те, що Римська республіка з самого початку свого існування була аристократичною, через що демократичні свободи, властиві Афінам періоду розквіту, в Римі були повністю відсутні. Тому неможливо уявити в ньому твори Есхіла, Софокла чи Арістофана, вільнолюбну громадянську лірику еллінських поетів тощо.

Періодизація римської літератури. *Подібно до Греції, Рим пройшов довгий шлях розвитку. В римському суспільстві відбувалися істотні соціально-економічні й політичні зміни, що тією чи іншою мірою впливали на літературний процес. Мабуть, помітно змінювалася й сама латинська мова, якою розмовляли римляни, адже процес створення класичної літературної мови тривав досить довго. Періоди кардинальних змін у ній стали основним критерієм для періодизації римської літератури вже з часів Відродження. Тепер ця традиція дещо застаріла, до того ж подібна періодизація не зовсім точно визначає історичні етапи розвитку літературного процесу. Значно логічнішою видається періодизація римської літератури, запропонована вітчизняними вченими-класицистами:*

I. Література епохи Республіки:

1) долітературний період (до середини III ст. до н. е.);

2) період ранньої римської літератури (до середини II ст. до н. е.);

3) література періоду громадянських воєн (до 31 р. до н. е.).

II. Література епохи Імперії:

1) література ранньої Імперії (або «віку Августа», до 30—40-х років н. е.);

2) література пізнішої Імперії (до кінця V ст. н. е.).

РИМСЬКА ЛІТЕРАТУРА ЕПОХИ РЕСПУБЛІКИ

ДОЛІТЕРАТУРНИЙ ПЕРІОД

(до середини III ст. до н. е.)

Історичні зміни в V—III ст. до н. е. З виникненням Римської республіки почався інтенсивний розвиток сільського господарства й ремесла, мореплавства й торгівлі з іншими племенами та країнами. З'явилася грошова система. Водночас посилилися суперечності між патриціями та плебеями, рабами й рабовласниками, використання рабської праці стало повсюдним. Плебеї вимагали вирішення аграрного питання, політичної рівності з патриціями. Їхня боротьба, що ставала дедалі відчайдушнішою і тривала майже два століття, закінчилася перемогою. У V ст. до н. е. Народні збори здобули право обирати свого представника до сенату — *трибуна*, який мав великі повноваження і право вето. Було прийнято перші писані закони, що фіксували права патриціїв, плебеїв та рабів. Плебеїв пізніше почали обирати навіть *консулами* — вищими посадовими особами в державі. Було обмежено землеволодіння і

привілеї патриціїв, скасовано боргову кабалу для римських громадян (кінець IV ст. до н. е.). З'явився новий стан суспільства — *вершники*, тобто заможні плебеї, що постачали військо кіннотниками.

У V—III ст. до н. е. експансіоністська політика Риму дедалі підсилювалася. Спочатку римляни підкорили всі латинські племена та деякі етруські міста. Подолавши в тривалій і жорстокій боротьбі наступ північних галлів (IV—III ст. до н. е.), а потім войовничих гірських самнітів, вони захопили Центральну, а потім Східну Італію і завоювали в III ст. до н. е. північну частину країни. Причини успіхів загарбницької політики Риму полягали в його динамічному економічному, соціальному и культурному розвиткові, у значній військово-технічній перевазі та вигідному розташуванні в центрі країни. До того ж римляни мали справу здебільшого із роз'єднаними племенами, що перебували на рівні первісно-общинного устрою.

Після підкорення Італії Рим створив римсько-італійський союз, у якому різні міста та общини отримали неоднаковий статус. Мешканці окремих латинських, етруських та приморських полісів дістали деякі права й пільги *римських громадян*, але були позбавлені права голосувати. Всі інші міста мали статус лише *союзників*, і хоч у них було власне самоуправління, але ніякими правами вони не користувалися. Їм не дозволялося проводити самостійну зовнішню політику, вони зобов'язувалися постачати Риму військове спорядження, кораблі, різного типу війська, віддавати частину земель. А загалом усі підкорені поліси відчували на собі важку руку римської диктатури, її зверхньо-презирливе ставлення до себе, що в пізніші часи неодноразово викликало вибухи обурення й навіть повстання. Усі вони жорстоко придушувалися.

Міфотворчість. Проблема походження римської міфології досить складна, оскільки до нас дійшло порівняно мало надійних джерел. Процес міфотворчості інших італійських племен ще менше відомий, хоча можна напевне стверджувати, що він безперечно мав місце. В них племен виникали легенди про вищі сили, які керували різними силами природи й ототожнювалися з богами, але то були свої, племінні боги, чужі іншим племенам, а тим більше латинським. Оскільки саме римляни заклали підвалини майбутньої Римської держави і, власне, були її творцями, то відповідно і їхні боги відіграли провідну роль у формуванні загальнодержавної міфології. Вона відома краще, ніж релігійні уявлення племен, що пізніше влилися до складу цієї держави, — вони здебільшого ігнорувалися і не могли впливати на вже майже сформовані легенди римлян. Виняток становили окремі етруські та сабінські міфи, що злилися з римськими і навіть дали окремі назви новим божествам.

Веста і двоє Ларів. Помпейська фреска

Римський пантеон богів був значно обмеженішим, ніж грецький, а самі боги — переважно «дрібнішими» за значенням і функціями. До того ж римляни уявляли своїх богів абстрактними постатями, не надаючи їм певних обрисів. Деякі з цих богів уподібнювалися навіть до тварин (наприклад, Артеміда зображувалася у вигляді корови). Найзначнішими з них були ***Сатурн***, ***Юпітер*** і ***Марс***, сабінський бог ***Квірін***. Три перші пізніше стали загальноримськими богами, ввібравши також функції еллінських Крона, Зевса й Ареса. Найпоширенішими в римлян були боги-покровителі, які супроводжували всі види людської діяльності й навіть ви-

значали особисті почуття чи умонастрої людей. Шанувалися культи богів пологів, перших кроків дитини, страху чи радощів, вірності й скромності, жіночої доброчесності, богів сівби й оранки тощо.

Римляни вірили, що кожний день пов'язаний з певним божеством: понеділок — це «день Місяця» (Lunis dies), вівторок — «день Марса» (Martis dies), середа — «день Меркурія» (Mercores dies) і т. д. Кожна людина мала власну *богиню долі* — ***Фортуну*** (Фортуна Августа, Фортуна Брута), а також свого *генія-покровителя*, який керував її поведінкою і вмирав разом із нею. Домівки римлян також мали своїх захисників — *пенатів*. Коли Еней тікав із троянцями з палаючої Трої, вони передусім рятували дерев'яні зображення пенатів, щоб перевезти їх до нового місця проживання.

Родину й ту ж домівку також охороняли душі померлих предків — *лари*. Римляни дуже шанували культ мертвих родичів, вірячи, що вони ставали добрими духами — *манами*. У разі непошани до них мани перетворювалися на мстивих і злих *лемурів*, так само як і душі злих людей — на *ларвів*. З культом предків були пов'язані й традиційні *воскові маски*, що знімалися з обличчя померлого і зберігалися в родині. В разі смерті когось з даної родини ці маски, «зображення предків», надівали живі й йшли за труною, «предки» супроводжували нащадка.

Проте все ж вирішальну роль в остаточному оформленні римських міфів про богів відіграла *олімпійська релігія* еллінів. Разом із зміцненням торговельних і культурних відносин поширювався її вплив на північні італійські племена. У IV ст. до н. е. переносяться головні факти біографій грецьких богів та історії, пов'язані з ними. Щоправда, окремих із них в Італії знали значно раніше. Імена Деметри, її дочки Персефони, або Кори, Діоніса, Артеміди були відомі тут уже у VII—VI ст. до н. е., що свідчить про давні зв'язки Греції з Італією. Не випадково ця країна згадується у творах Гомера та Гесіода під назвою Гесперії («західної країни»). Одіссеєві кораблі пропливають поблизу берегів Італії та Сицилії. Десь недалеко знаходилися земля велетнів-кіклопів, житло бога вітрів Еола. Гесіод називає ім'я третього сина Одіссея від чаклунки Кіркеї — Латина, який царював над тірренським плем'ям (тобто етрусками), що дало назву Тірренському морю. Італія стала останнім пристановищем для багатьох грецьких героїв. Так, Діомед заснував у ній низку міст, царював в Апулії. Провісник Калхас помер у Південній Італії, де йому був побудований храм. В Італії помер Філоктет, у Сицилії — батько Енея Анхіс. Легенди про них безпосередньо пов'язані з окремими італійськими племенами.

Історія Енея та його сина Асканія стала головним епізодом легенди про заснування Рима Ромулом, нащадком Енея. Напевне, в IV ст. до н. е. римських богів доповнили інші головні боги Греції, щоправда,

Капітолійська вовчиця. Бронза. Початок V ст. до н. е.

під іншими іменами. До римської міфології переходять і варіанти інших складних біографій. Винятками стали бог Аполлон, або Феб, ім'я якого не змінилося, і Плутон, якого в Римі ще називали Орк.

Історичні легенди. Отже, римляни не мали чіткого уявлення про своїх богів, яскравої міфології, подібної до грецької, що стала основою всього мистецтва еллінів. Римські боги — до певної міри абстрактні постаті, мало пов'язані між собою, значно простіші, ніж грецькі, з примітивними біографіями — не могли стати плідним джерелом для творчого натхнення. Не було в римлян і культу героїв, з якими у греків було пов'язано безліч чудових легенд. Слід зважити й на різноплемінну строкатість італійського населення. Саме ці фактори спричинили те, що римляни не створили *епічної поезії*. Адже для появи епосу були необхідні чітко оформлена міфологія, що органічно б увійшла у свідомість людей, подолання родоплемінної замкненості, виділення людини з первісної общини як особистості. Твори, подібні до Гомерових поем, виникнути в Італії просто не могли.

Проте в ній з'явився жанр, невідомий грекам — *історична легенда*. Їх було в Римі чимало, але найбільш популярною, що дала сюжети багатьом іншим, стала легенда про заснування Рима і долю його численних царів. Ось її короткий зміст.

У далекі часи в одну з заток Тірренського моря, в яку впадає річка Тибр, прибули кораблі троянців, утікачів з розгромленої греками Трої. Їх

очолював могутній герой Еней. Гостинно зустрінутий царем Латином, він скоро побрався з його дочкою Лавінією. Троянці об'єдналися з місцевими племенами, і цей народ почав називатися латинами. Еней успадкував трон царя, а його син Асканій-Іул заснував місто Альба-Лонга. Через багато поколінь царем латинів став нащадок Енея Нумітор, дочка якого Рея Сільвія народила від бога Марса двох близнят — Рема і Ромула. Їхній дід, підступний і жорстокий Амулій, відібрав владу у свого брата, а щоб позбутися маленьких спадкоємців, які могли претендувати на престол, наказав їх кинути в корзині у води Тибру. Та боги допомогли немовлятам, їхню корзину винесло на берег. Малюків урятувала й вигодувала вовчиця, а пізніше їх знайшов і виховав пастух Фаустум. Коли вони повиростали й дізналися про таємницю свого народження, то вигнали Амулія і поновили Нумітора на троні. А на мальовничих пагорбах Тибру заснували місто. Та під час будівництва близнюки посварилися, і Ромул випадково вбив свого брата. Він став першим царем Рима, назвавши місто своїм ім'ям (лат. Roma). Будівниками міста були його друзі, подібні ж юнаки. Вони стали першими мешканцями Рима. Оскільки ж у них не було дружин, то запросили на свято Нептуна сусідів сабінів з їхніми дружинами й дочками. В кінці бенкету хлопці почали викрадати дівчат-сабінянок. Сабіни вирішили помститися і розпочати війну з римлянами, але молоді дружини домоглися примирення батьків зі своїми чоловіками. Племена об'єдналися й заснували державне утворення, на чолі якого стали два царя — Ромул і сабін Тіт Тацій.

Далі легенда розповідає про інших римських царів: мудрого реформатора Нуму Помпілія, агресивного Тулла Гостілія, онука Нуми Анка Марція, який завоював і приєднав до Риму ряд латинських племен, етруцця Тарквінія, його сина від рабині Сервія Туллія, талановитого забудовника Рима, визначного ліяча, і останнього — Тарквінія Гордого, який відзначився своїм деспотизмом і був вигнаний римлянами, після чого постала Республіка. Кожний епізод цієї величезної епопеї пізніше розширювався, деталізувався й міг складати вже окрему легенду.

Значно давнішим було сказання про італійського героя Евандра, який ще до Троянської війни заснував у західній частині Центральної Італії свою колонію Паллантей, пізніше на її території виникне Рим (тому один з семи його пагорбів має назву Палатінський). Евандр одним з перших привітно зустрів Енея, вірним другом героя став його син Палант, який через деякий час загинув від руки ватажка рутулів Турна.

Не менш старовинною була легенда про грецького героя Геракла. Виконуючи наказ Еврістея, він викрав корів у страшного велетня Геріона і на зворотному шляху до Греції потрапив до Італії, на землю майбутнього Рима. Там він убив вогнедишного велета-пастуха, який спалював пасовиська Евандра і намагався вкрасти частину корів у Геракла. Вдячні

італійці вшанували Геракла встановленням культу, а Евандр — вівтаря. В Італії героя почали називати Геркулесом.

Учені довгий час не вірили цим римським легендам, уважаючи їх поетичним вимислом стародавніх невідомих авторів. Проте археологічні дослідження довели, що, незважаючи на низку фантастичних епізодів, легенди ґрунтуються на досить достовірних історичних фактах (дата заснування Рима, участь у ньому латинських і сабінських племен, відомості про його царів, епізод викрадення сабінянок тощо).

Народна поезія. Хоча писемність у Римі з'явилася ще в кінці VI — на початку V ст. до н. е., зразків письмової літератури до нас майже не дійшло. Етруська писемність виникла ще раніше і вплинула на римську, але вона мала кастово-жрецький характер і літератури також не створила. Проте задовго до появи писемності вже існував римський фольклор. Народні поети склали велику кількість усних ліричних віршів, розробили й систему поетики. Причини того, що римська поезія тривалий час лишалася тільки усною, слід шукати в негативному ставленні консервативно настроєного патриціату й жрецької касти до письмового слова. Не записувалися навіть закони. Фіксувалися лише якісь важливі угоди, літописи, історичні події, економічні дані (наприклад, товари, привезені кораблем, їхня кількість тощо). Знайдено багато спеціальних табличок із написами, датованих V—IV ст. до н. е., вони називалися *анналами*. Отже, слову римляни довіряли значно більше, ніж записам. Відгомін подібного ставлення до записів звучить у зверненні Енея до Сивіли:

...Лиш не давай на листочках свої ворожби нам,
Щоб не літали розкидані, буйним вітрам на забаву;
Дай нам пророцтва сама, я благаю...

(Переклад М.Білика. *Вергілій.* «Енеїда», VI, *74—76*)

Збереглися мізерні уривки культових гімнів жерців, зокрема жрецької колегії «Арвальських братів», — кілька тепер уже незрозумілих молитов, заклинань, календарних прикмет. Загалом прозові записи з'явилися значно раніше поетичних. Найстарішими з них уважають *«закони XII таблиць»* — це перша пам'ятка римського законодавства середини V ст. до н. е., що також дійшла до нас у незначних фрагментах.

Подібна ж доля спіткала поетичні тексти невідомих нам авторів. Найдавнішими з них уважають *культові гімни*, *трудові й обрядові пісні*. Вагоме місце серед них посідали пісні *поховальні* (або *нени*), що виконувалися відповідно до ритуалу підготованими плакальницями-співачками. *Побутові* пісні присвячувалися подіям приватного життя, зокрема, обряд одруження супроводжували пісні *весільні*.

Особливо поширеними були різні жартівливо-пародійні пісні, об'єднані загальною назвою *фесценіни*. За своїм характером вони нагадували еллінські ямби. Фесценіни — це деякі бенкетні й весільні пісні, грайливі та пустотливі, а також *тріумфальні*, яких не знала еллінська поезія. Особливість тріумфального заспіву становило те, що він містив водночас і елемент похвали тріумфатору, і елемент насмішкуватої лайки, шоб нагадати йому його земне походження — адже тріумфатора зустрічали наче бога. У середині I ст. до н.е., коли Юлій Цезар влаштував собі тріумф після перемоги над Галлією і в'їздив у Рим, населення й вояки співали пісню, у якій були такі уїдливі рядки:

Городяни, жон ховайте, з нами лисий потаскун,
Злобич всю свою розтринькав, Риму ще заборгував.

(Переклад Н.Пашенко)

Можливо, фесценіни спочатку були засобом суспільного осуду якихось учинків людини і виконувалися під вікнами її оселі. Саркастично-уїдливі вірші висміювали й окремі недоліки громадян, їхні неправедні дії. Врешті в Римі було прийнято навіть спеціальний закон, що карав виконавця за особливу брутальність образливих пісень. Про це свідчить Горацій у посланні «До Августа»:

Звідси пішли й фесценини: в селі один одного звикли
В цей день дражнити лайками, і то не як-небудь, а віршем.
Звичай прийнявся й з року на рік оживав пустотливо
Милою грою, аж поки той жарт знахабнілий не зблиснув
Зубом скаженої злоби й не став допікати безкарно
Навіть зразковій сім'ї. Настраждалися ті, в кого впився
Зуб той кривавий. Але й ще не доторкнуті ним зажурились,
Як тій біді запобігти. За всіх тут закон заступився:
Кару він визначив їм, хто посмів би когось ображати
Піснею чорною...

(Переклад А.Содомори. «**Послання**», II, *145—151*)

У фесценінах учені вбачають і зачатки римської драматичної поезії, неодмінним елементом якої завжди були жарт і сатира.

Більшість поетичних творів складалася старовинним фольклорним розміром — *сатурнічним* віршем.

РАННЯ РИМСЬКА ЛІТЕРАТУРА

(середина III — середина II ст. до н. е.)

Знову трохи історії. На цей час Рим став уже цілком сформованим античним полісом. Найзначнішими подіями в історії Риму III—II ст. до н. е. були три Пунічні (тобто з Карфагеном) війни, а також перехід від дрібного до великого рабоволодіння.

На початку III ст. до н. е. відносини Риму з Карфагеном, великим містом на півночі Африки, були досить дружніми, оскільки їхні завоювання мали різну спрямованість. Але після захоплення Римом усього Апеннінського півострова й початку римської експансії на острів Сицилія становище загострилося. Перша Пунічна війна (264—241 рр. до н. е.) закінчилася поразкою карфагенян і величезною контрибуцією. В результаті другої Пунічної війни (або Ганнібалової, 218—201 рр. до н. е.) Карфаген утратив увесь свій флот. Рим став неподільним господарем Західного Середземномор'я, володарем Сицилії, Сардинії, Корсики, узбережжя Іберії (Іспанії) тощо. Римляни переможно завершили війну з Македонією, придушили повстання кельтіберів в Іберії, примусили капітулювати Сирію. Цей період закінчується третьою Пунічною війною з Карфагеном (149—146 рр. до н. е.), коли місто було спалене й вщент зруйноване Сціпіоном Еміліаном (або Молодшим), остаточно завойовано Македонію.

Внаслідок багатьох воєн раби стали найчисленнішим класом римського суспільства. Погіршення умов праці, крайня експлуатація призводили до численних заворушень. Концентрація великих мас рабів, багатств і земель в одних руках змінила економіку Риму. Виникли *латифундії* — величезні господарства, які з допомогою дешевої рабської праці приносили патриціям неймовірні прибутки. У Римі з'являється торговельно-лихварський капітал, що прибирає до рук усі фінансові операції та породжує нову категорію багачів.

Вимоги плебеїв зрівняти їхні права з правами патриціїв ставали дедалі настійнішими. Інтенсивно розвивається юриспруденція, у якій набирають сили нові тенденції, що впевнено перемагають старі, консервативні. Даремно намагалася аристократія чинити опір молодим течіям, що з'являлися разом із загальною еллінізацією суспільства. Її спроби спертися на минулі закони незмінно зазнавали поразки. Переможець Ганнібала в другій Пунічній війні Сціпіон Старший уже дотримувався грецької моди і захоплювався еллінською літературою. Сціпіон Молодший продовжував справу батька і виступав за дальшу еллінізацію літературного процесу, був впливовим покровителем поетів і вчених.

Об'ява про ігри гладіаторів. Помпейський напис

Частина плебсу і патриції нечувано збагатилися внаслідок безперервних воєн, що спричинило падіння моралі всього римського суспільства. Розкоші, пишні бенкети, якими уславилися тогочасні багаті вельможі, поступово впливали на розум і мораль плебеїв, розбешували їх. Саме в цей час чимраз настирливіше звучить їхній лозунг «Хліба й видовищ!». Для вдоволення плебсу дедалі частіше починають влаштовуватися кривавi ігрища. То було спочатку цькування хижаків на арені цирку. Потім з'явилися приречені на смерть раби-*бестіарії* з легким озброєнням, щитом і коротким мечем, щоб якусь мить могли захистити своє життя. А скоро з'явилися і гладіатори...

Консул Марк Порцій Катон, вірний захисник поглядів патріархальної аристократії, намагався драконівськими методами виправити аморалізм римського суспільства. Та всі зусилля Катона виявилися марними. Так, за участь у масових оргіях на початку II ст. до н. е. він присудив до смерті сім тисяч римлян. Були забуті колишні общинні ідеали, відкинуті як непотрібні вимоги ощадливості, помірності в потребах. І все ж у цей складний і суперечливий період народжувалися сили, спроможні здійснити докорінні зміни в культурі суспільства.

Перші римські письменники. Ті кращі представники римської інтелігенції, хто вже познайомився з грецькою цивілізацією, знав грецьку мову й літературу, болісно відчував одвічну відсталість римлян, почали рух, можливо ще цілком й неусвідомлений, за створення своєї літератури. Саме такою уявляється діяльність *Аппія Клавдія Сліпого* (консула в 307 і 296 рр. до н. е.), який проводив широку просвітницьку роботу і став першим римським письменником. Йому належала промова епірського царя Пірра, пізніше видана у вигляді брошури, і книга «**Сентенції**» (одна з трьох, що дійшли до нас, загальновідома: «кожен коваль свого щастя»).

У Сліпого не знайшлося послідовників, але він накреслив шлях, яким мала піти римська література, — шлях перекладів творів грецьких письменників і наслідування їх.

Першим поетом Риму був *Лівій Андронік* (бл. 284—204 рр. до н. е.), полонений грек з Тарента, який потрапив до заможного плебея Лівія Салінатора. Ставши вільновідпущеником, викладав давньогрецьку й латинську мови. Оскільки підручників не було, він переклав для своїх учнів Гомерову «Одіссею» важким сатурнічним віршем. Цей переклад — перший твір римлян, написаний латиною. Відомо також, що Андроніку доручили у 240 р. переробку комедії та трагедії на святкові ігри, що він і зробив, узявши за зразок трагедію Евріпіда та одну з комедій Філемона. Хоч їхній переклад був зовсім невдалий, римляни вважали цю дату початком римської літератури. Андроніку також належить переробка кількох трагедій на теми Троянського циклу.

Про *Гнея Невія* (бл.270 — бл.200 рр. до н. е.) відомо досить мало. Поет народився у плебейській родині, був учасником першої Пунічної війни. Його оригінальний дар найяскравіше виявився в комедіях, які Невій намагався пристосувати до римської сцени. Незалежність і сміливість його виступів проти наймогутніших патриціанських родин свідчили про палке бажання поета донести правду до своїх глядачів, вільно висловити те, що мучило його сумління. Тому його комедії сповнені уїдливих натяків на родини Сціпіонів чи Метеллів. До того ж Невій уважав театр зручним місцем для критики й викриття людських пороків. У цьому він нагадував Арістофана, якого, можливо, частково й наслідував.

Проте спроби поета критикувати римських аристократів закінчилися досить драматично. Як натякає Плавт в одній зі своїх комедій, Невій за це потрапив до в'язниці:

> ...В нього поза й рухи наче в того варвара-поета,
> Коло ж нього невсипущі сторожать два вартових.
>
> (Переклад Н.Пашенко. «Хвалькуватий воїн», *211—212*)

Але й після цього Невій не вгамувався. Врятувавшись з допомогою народного трибуна, після чергового випаду він знову потрапив за грати, а там і в заслання, де невдовзі помер. Патриції здійснили свою погрозу й на слова Невія: «Зла доля дала в консули Риму Метеллів!» Квінт Метелла у 206 р. відповів: «Чекай лиха поет Невій від Метеллів!»

Працюючи над комедіями, Невій виробив прийом *контамінації* («зіткнення»), суть якого полягала в тому, що з двох комедій грецького автора він синтезував одну римську. Цим прийомом плідно користувалися пізніші письменники. Комедії Невія завжди мали певний відбиток римської дійсності, хоч він в основному спирався на нову аттичну комедію, досить серйозну й повільну. Римська публіка вимагала рухливішої й

комічнішої дії, чого Невій і досягав прийомом контамінації. Він першим уводить у комедію типи парасита, суворого батька, який лає свого раба, легковажних синів, які розтринькують батьківське майно, корисливої, але доброї гетери тощо.

Оригінальним Невій був і в жанрі історичної драми, у якій також відчувається римський елемент. Ці п'єси називалися *претекстатами* (походить від назви одягу римських жерців і магістратів — тоги з пурпуровою стрічкою, «praetexta»). Збереглися назви таких драм: **«Троянський кінь»**, **«Даная»**, **«Андромаха»**, **«Виховання Ромула»** тощо.

Досить самостійним виявив себе Невій у жанрі епосу, створивши епопею **«Пунічна війна»**, написану сатурнічним віршем. Вона складалася з семи пісень і розповідала про один із драматичних періодів римської історії — конфлікт Риму з Карфагеном. Дві перші пісні були присвячені картинам зруйнування Трої і втечі Енея з товаришами. Розлючена Юнона переслідує троянців, але, долаючи бурі, з допомогою Венери мандрівники потрапляють до берегів Італії, прибувають до Лаціуму. Згодом онук Енея Ромул засновує Рим. П'ять інших пісень присвячені подіям першої Пунічної війни. Активну роль у них відіграють боги, які обговорюють дальшу долю героїв і самої війни (пригадаймо «Іліаду» Гомера!). Можливо, Невій і причини її пояснював почуттями, що охопили Дідону та Енея. В усякому разі Вергілій у першій половині своєї «Енеїди» спирається на твір Невія, тим більше, що цей поет був першим, хто послідовно виклав міф про заснування Рима, поєднавши його з історією падіння Іліона.

Поема, написана вже в останні роки життя Невія, стала своєрідним підсумком його літературної діяльності. Невій був першим римським поетом, який заклав міцну основу майже для всіх жанрів римської літератури, зокрема драми, комедії та епосу. Першим він почав записувати і події історії Риму латинською мовою, оскільки ранні римські вчені, страждаючи на «грекоманію», фіксували їх виключно грецькою. Не випадково Горацій, який не дуже шанував перших римських письменників, у посланні «До Августа» писав про Невія:

Невія ж нині до рук беремо, гарячково гортаєм,
Наче новинку, — на книгу стару ми й молитись готові.

(Переклад А.Содомори. **«Послання»**. II, *53—54*)

Молодшим сучасником Невія був ***Квінт Енній*** (239—169 рр. до н. е.), який ніколи не визнавав свого визначного попередника і ставився до нього з неприхованим презирством. Енній народився в калабрійському місті Рудії в родині збіднілого патриція. У часи другої Пунічної війни був центуріоном у римському війську, під час перебування в Сардинії познайомився з римським квестором Марком Туллієм Катоном, який забрав

його з собою до Рима. Вихований на традиціях еллінської культури, Енній зблизився з родиною Сціпіонів, відомих своєю схильністю до грецького мистецтва. Знання давньогрецької й латинської мов (Енній знав ще осську мову) дало можливість поетові викладати ці мови й обробляти грецькі трагедії для римської сцени. Відомо, що жив він надзвичайно скромно, в 184 р. до н. е. отримав римське громадянство. Помер після вистави останньої своєї трагедії — «**Фієст**».

Наслідуючи прийом контамінації в Невія, Енній став відомим насамперед трагедіями, сюжети яких брав в Евріпіда, часом у інших грецьких поетів. У них зображуються переважно сильні пристрасті, божевілля, відчайдушність чи самопожертва. Особливий успіх мала його «**Медея**», а також трагедії «**Александр**», «**Іфігенія**», «**Полонена Андромаха**» тощо. Симпатії глядачів Енній завойовував майстерною технікою обробки обраного сюжету, оригінальністю інтерпретації почуттів. Він створив власний стиль трагедії, сповненої пафосом і часом вільнодумними почуттями. У цьому плані він поділяв погляди грецького поета, зокрема його ставлення до богів та оракулів. У жанрі комедії Енній виявив себе значно слабшим поетом.

Одним з перших Енній розроблює жанр *сатури* («зіткнення», «суміш»), тобто твору на житейсько-філософську тему. Різні за своїми поетичними розмірами, сатури містили дискусії й розмови з друзями, бесіди на філософські сюжети, байки, приказки та навіть рецепти страв з морських риб. У поемі «**Епіхарм**» Енній знайомить римлян із найпоширенішими грецькими натурфілософіями. Загалом схильність поета до дидактики, до широкої просвітницької діяльності свідчили про його прагнення до створення своєї національної культури.

З особливою силою талант Еннія розкрився у величезній епічній поемі «**Аннали**» (або «Літопис»), що складалася з 18 книг і вмішувала понад 30 000 віршованих рядків (збереглося близько 600). Поема являла собою грандіозний літопис подій від міфологічних часів аж до кінця життя самого поета.

Автор з самого початку попереджає (з допомогою чудесного сновидіння), що він покликаний продовжити справу Гомера. Душа великого грецького співця ніби перейшла до нього й надихнула на створення римського епосу. Тому Енній звертається до Муз із проханням допомогти йому в здійсненні великої й важкої праці. Поет наслідував стиль Гомера, і зробив це блискуче. Відмовившись від незграбного сатурнічного вірша, він першим увів у римську поетику *латинський дактилічний гекзаметр*. Віднині всі епічні поети Риму писатимуть виключно цим розміром, безперечно складнішим, але досконалішим у художньому плані. Крім того, Енній сприйняв окремі художні прийоми Гомера, зокрема систему постійних епітетів, двоплановість, порівняння, докладність ви-

кладу. Він зберіг і притаманну римській історичній легенді архаїчність, і повтори римської поезії. Ними пізніше скористається уславлений автор «Енеїди» Вергілій.

Перша книга «Анналів» розповідала про зруйнування Трої, втечу Енея, прибуття до Італії й заснування Рима Ромулом. Друга й третя викладали історію найголовніших римських царів аж до встановлення Республіки. Четверта — шоста книги знайомили з нападом галлів, самнітськими війнами і боротьбою з Пірром, сьома оповідала про історію Карфагена, першу Пунічну війну і завоювання Римом Сардинії, Корсики та Цізальпійської Галлії, восьма — чотирнадцята — про другу Пунічну війну й перемогу над Ганнібалом, а також про Македонські війни, битви з Антіохом III і перемогу над ним. П'ятнадцята книга присвячувалася Етолійській війні й прославленню Марка Фульвія Нобіліора, шістнадцята — закінченню Істрійської війни та дві останні оповідали про події, що відбулися до початку III Македонської війни.

Мабуть, Енній був усе ж таки суб'єктивним істориком, у всякому разі саме в стилі елліністичних учених він прославляє не тільки легендарних царів Риму Енея й Ромула, а й своїх сучасників Луція і Публія Сціпіонів, Фабія Максима, прозваного Кунктатором («Повільним»), згадуваного вже Нобіліора та ін. Багато говорить Енній і про героїзм римських вояків, відданих справі свого народу, достоїнством якого вважає високу мораль, уміння витримувати найсуворіші випробування. Ці його думки часто перериваються роздумами про дальшу долю римської культури. Виступаючи за її прогрес, Енній досить різко відзивається про своїх попередників Андроніка і Невія, які ігнорували грецьку філософію й у своїх творах використовували лише «варварський» сатурнічний вірш. Водночас Енній, захоплений військовою могутністю Риму, подібну ж могутність хотів бачити і в культурному плані. Тому він не обмежується запозиченнями в Гомера, і де лише тільки можливо звертається до латинських джерел. Так, наприклад, Енній використовує характерний прийом народної творчості — *алітерацію*, часом навіть зловживаючи ним:

> О Тіте Татію, тиране, тягар тяжіє над тобою.

Із фрагментів поеми можна зробити висновок, що мета Еннія полягала у створенні національної епопеї, і він досяг бажаного. Майже протягом двох століть твір Еннія був найголовнішим епічним твором Риму, його аналізували вчені, вивчали в усіх римських школах.

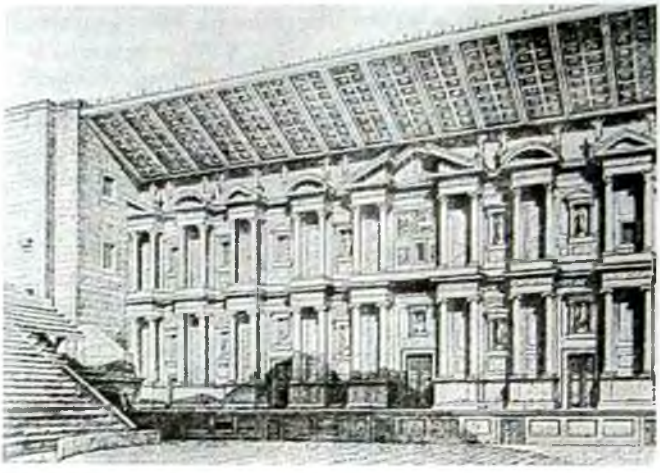
Римський театр. Подібно до Греції, в Римі драматичні вистави влаштовувалися тільки в різні релігійні свята або у зв'язку з якимись урочистими подіями. Точний час їхнього виникнення визначити неможливо за браком даних. Світського характеру вистави набули приблизно в IV ст. до н. е., коли за них почали відповідати не представники колегії

Театр Марцелла. 13 р. до н. е.

жерців, а члени міського магістрату, й актори виступали вже не в храмах, а в якихось театральних спорудах.

Найдавнішими святами вважалися Римські, або Великі, ігри (у вересні) на честь бога Юпітера, вони супроводжувалися величними процесіями та змаганнями. З III ст. до н. е. були встановлені Плебейські ігри (у листопаді), на яких із 240 р. до н. е. почали вже регулярно ставити комедійні та трагічні вистави. Наприкінці того ж сторіччя запроваджено ігри на честь бога Аполлона (в липні), а потім — Великої матері богів Кібели, що називалися Мегалесійськими іграми (у квітні). Пізніше за всіх з'явилися ігри богині Флори, що славили пробудження природи (Флореалії в кінці квітня — на початку травня). Загальна тривалість цих свят сягала 76 днів, з яких 50 відводилися на драматичні вистави. Ігри влаштовувалися на кошти міста й тих посадових осіб, які відповідали за їхнє проведення, і супроводжувалися пишними манифестаціями, різними веселощами, боями хижаків чи гладіаторів на аренах цирку, виставами в театрах.

Про перші театральні будівлі нам нічого невідомо. Суперечливі джерела засвідчують, що спочатку споруджувалися тимчасові дерев'яні театри, що розбиралися після закінчення свят. У II ст. до н. е. нібито почали робити постійну сцену й амфітеатр, у якому всі глядачі стояли. Сцена являла собою два-три будиночки, перед якими й розгорталася дія. Простір, що в грецькому театрі називався «орхестрою» (тобто місцеперебування хору), зберігся і в римському театрі, але тепер він призначався для «високих» глядачів — сенаторів та інших привілейованих осіб (сучасний



Римський театр. Реконструкція

«партер»). Інші глядачі спочатку стояли, а потім сиділи в амфітеатрі. Боротьба за «сидячі місця» тривала майже століття, римський сенат уперто не хотів їх дозволяти як споруди непотрібні й такі, що розбещують суспільство. Незважаючи на популярність драматичних вистав, перші кам'яні театри з'явилися лише в 55 р. до н. е. (Гнея Помпея в Римі), пізніше — ще три театри. Їхня місткість була досить великою — до 15 тис. глядачів. Усі театри оснащувалися досить складною для тих часів технікою, що давало змогу змінювати декорації, піднімати чи спускати завісу, створювати різні сценічні ефекти. Слід зауважити, що трохи раніше почалося будівництво й окремих амфітеатрів (цирків) для боїв рабів-бестіаріїв з хижаками чи гладіаторів. Місця в театрах не визначалися, нумерованими були лише ряди й сектори.

Акторські трупи складалися здебільшого з чоловіків-професіоналів, вільнонайманих і навіть рабів. До акторів ставилися з презирством — їх могли піддавати тілесним покаранням за погану гру, штрафували, не допускали до участі у виборах, призову на військову службу тощо. Проте римляни відрізняли великих акторів від ремісників і високо їх шанували. Неодноразово згадуються сучасниками I ст. до н. е. імена комедійного актора Гая Росція, трагіка Езопа, людей, відданих своїй професії, які і своїх учнів виховували у вірності принципам драматичного мистецтва. Авторитет акторів особливо зростає з установленням Імперії.

Римські актори спочатку масок не мали, оскільки театральні приміщення були невеликі, тому значна роль приділялася мімічній грі. Але з I ст. до н. е. маски знову входять у моду, тим більше що значно розширилися стіни самих театрів. Традиційними стають маски, запозичені з нової аттичної комедії: лихваря-звідника, парасита, доброчесної гетери, юнака й старого, особливо — хитрого раба.

Найпопулярнішими серед плебсу були дотепні комедії. Всі спроби зробити традиційними трагедійні вистави закінчувалися цілковитою невдачею. Трагедії ставили, але їх відвідували дуже неохоче, серйозні сюжети просто не сприймалися. Можливо, давався взнаки недостатній рівень підготовки римлян, та й проникнення в міфологічні історії було значно поверховішим, ніж у Греції. Серед глядачів панувало захоплення зовнішньою, показною стороною вистави, що витісняла драматичний конфлікт, їх найбільше цікавили грубий комізм, буфонада, не завжди цензурні вирази. Тонка інтрига, справжня акторська гра, самий пафос трагедії часом замінювалися грубим натуралізмом: сцену використовували навіть для виконання смертних вироків, страта інколи ставала частиною сценічної дії. Тому не тільки героїко-міфологічна трагедія класиків грецької літератури, а й римська історична трагедія — *претекстата* — майже не були популярними. Так само як і серйозна нова аттична комедія, а також твори тих римських авторів, які наслідували її принципи, зокрема п'єси Теренція. А от легка, невимушена й весела комедія Плавта з її оптимізмом, життєрадісністю і брутальними вихватками героїв легко знаходила свого глядача. Вона отримала назву *паліата* (комедія плаща).

З I ст. до н. е. популярною стала й комедія *тогата* (togata), дія якої розгорталася в Італії, а персонажі носили римський одяг — плащ (тогу) і розмовляли латинською мовою. Тоді ж на сцені утвердилася старовинна народна фарсова комедія на побутові теми *ателлана* (atellana). Свою назву вона дістала від найменування містечка в області Кампанія — Ателла. В ній діяли постійні герої, одна поява яких на сцені вже викликала сміх: дурнуватий і ненажерливий парубійко Макк, хвалькуватий і обмежений телепень Буккон, наївний і простуватий старий Папп, хитрий горбань-пройдисвіт Доссен та ін. Літературна обробка цієї сільської ателлани породила особливий жанр, який мав незмінний успіх. Збереглася велика кількість фрагментів подібних ателлан, назва яких була пов'язана з діями головного героя (**«Макк-трактирник»**, **«Макк-дівчина»**, **«Папп-орач»**, **«Всиновлений Буккон»** тощо). Ателлана відрізнялася від звичайної комедії сміливістю критики певних потворних соціальних явищ, висміюванням застарілих форм римського життя, захоплення грецькою мовою (актори розмовляли соковитою народною мовою).

У цей же час основою деяких комедій стає і народний *мім*, невелика п'єса соціально-побутового змісту. Це був єдиний жанр, у якому дозволялося виступати жінкам, актори в ньому з'являлися без масок.

ТІТ МАКЦІЙ (МАКК) ПЛАВТ

(бл. 250—184 до н. е.)

Життя і творчість. Плавт був першим римським письменником, який залишив вагому спадщину. Біографія його маловідома, хоч є підстави вважати, що він був виходцем з найбідніших кіл плебсу. Про це частково свідчить і друга частина його імені, яке мав популярний народний герой — Макк. Плавт народився в Умбрії, області на північному сході від Рима, відомості про його батьків також відсутні. Був актором, потім ніби зайнявся торгівлею, на яку витратив усі свої кошти. Потрапив до Рима, де спочатку працював на млині й водночас писав п'єси, запозичуючи їхні сюжети в авторів нової аттичної комедії. Можливо, драматург пізніше подорожував по містах Великої Греції. Добре знав давньогрецьку мову і, відповідно, твори грецьких письменників. Місце й причини смерті невідомі.

Довгий час Плавтові приписували понад 130 комедій. У I ст. до н. е. римський учений Теренцій Варрон, дослідивши й порівнявши всі ці твори, зробив висновок, що поетові з них належить усього 21 комедія, з яких майже повністю до нас дійшло 20. Плавт писав їх, орієнтуючися на смаки нижчих верств населення. Культурно відсталі римляни, захоплені кривавими ігрищами, зокрема гладіаторськими боями, мало цікавилися театром і літературою. Тому драматург зробив ставку на сміх, намагаючись будь-що розвеселити римську публіку. Для цього він використав усі можливі засоби, що їх давав самий жанр комедії. У них входили і словесний комізм, і комізм ситуацій, і пряма буфонада — балаганні вихватки й ляпаси на сцені, гострокритичні й сатиричні репліки персонажів, комічні сварки тощо. Особливе значення Плавт надавав діалогам і словесним спорам, у яких герої могли повністю використати можливості своїх лексичних запасів. Звертався він і до італійського народного театру, тієї ж ателлани, міму чи фесценіни. Притаманні їм виразна гра акторів, балаганні ефекти позначилися і на його комедіях. Вони містили значну кількість буфонно-комічних сцен, декотрі з яких узагалі не були пов'язані з дією самої комедії й ставали лише допоміжним комічним засобом. П'єси Плавта були багаті на каламбури — сміливі та інколи брутальні вирази і слова, що загалом дуже подобалося

Римсько-елліністична комедія. Ваза. II ст. до н. е.

глядачам. Усе це створило йому славу одного з найдотепніших римських поетів. У цьому плані Плавт дуже близький до Арістофана, якщо не його наслідувач.

Персонажі Плавта розмовляли жвавою і невимушеною мовою римського населення. Одним з улюблених прийомів комедіографа стало пародіювання, особливо тоді, коли він вкладав урочисту мову оратора з усіма його пишними й штучними зворотами в уста якого-небудь ординарного персонажа. Пародіював Плавт і тих, хто намагався без усякої потреби вставляти в латинську мову грецькі слова чи вирази, малозрозумілі широкому глядачеві.

Не зовсім ясним є питання, як саме відбувалася вистава в римських театрах, як грали актори. Додатковим джерелом у цьому плані є комедії Плавта, з яких можна почерпнути досить багато відомостей. Зокрема, однією з традиційних особливостей Плавтового діалогу є звернення акторів безпосередньо до глядачів як до безпристрасних, а часом і зацікавлених свідків. Зрідка такі звернення ставали і своєрідним коментарем, що пояснювали жести, рухи й міміку акторів. Так, у **«Хвалькуватому воїні»** раб Палестріон замислюється над планом «наступу», а старий коментує всю його поведінку:

Гляньте!
Як він став! Чоло насупив, заклопотаний, в думках!
В груди вдарив він рукою, наче серце вирива.
Повернувся. Бач, лівиця в ліве сперлася стегно,
Пальцями правиці лічить. Раптом в бік себе ударив
Правий, сильно так! Та все даремно. Не додумав щось!
Ляснув пальцями. Ой, важко! Аж не встоїть, сіромах!
Головою ось хитнув він. Ні, напевне, щось не так!

(Тут і далі переклад Н.Пашенко, *199—206*)

З комедії **«Шкатулка»** відомо, що керівник трупи акторів міг навіть їх карати за погану гру або винагороджувати за вдалий виступ, особливо якщо він сподобався глядачам. У фіналі трупа співає пісню, у якій є такі слова:

Потім всі костюми знімуть. А за тим, хто роль зіграв
Кепсько, буде враз побитий! Вип'є той, хто гарно грав.

(*784—785*)

Запозичуючи сюжети і персонажів у новій комедії греків, Плавт завжди намагався бути оригінальним. За традицією місце дії, імена героїв лишалися грецькими, але в численних випадках вони замінювалися добре знайомими глядачам римськими назвами. З'являлася комічна суміш з грецьких і римських реалій, у комедіях Плавта діяли греки, але ними управляли римські посадові особи — еділи, претори, консули, вищими органами були сенат і коміції, грецькі будинки розміщувалися на римських вулицях, грецькі персонажі несподівано мали латинські наймення і розмовляли латиною, мовлення їх сповнене натяків на римську сучасність. Зразком подібної романізації комедії може бути монолог хорега у п'єсі Плавта **«Куркуліон»** (*470—485*), у якому цей костюмер перелічує низку відомих римських храмів, будівель та громадських установ.

Але найголовнішу ознаку романізації творів Плавта становило те, що грецька комедія, по суті, ставала формою, заповненою грецькими реаліями, проте всі порушувані проблеми були гостроактуальними для римської дійсності. Тому в комедіях Плавта і з'являлися конфлікти батьків з дітьми, із звідниками чи лихварями, у яких спритні раби визволяли для своїх молодих, але безпорадних господарів коханих дівчат, тощо.

Плавт жив у період, коли лідер консервативної частини патриціату Порцій Катон розпочав активну боротьбу проти посилення впливу еллінізму на Римську державу. Ратуючи за збереження старих римських норм поведінки, він засуджував Сціпіо-

нів за їхнє прагнення поширювати в Римі грецькі звичаї, культуру, жадобу до розкішного життя тощо. Значні маси плебсу підтримували Катона, подібні погляди поділяв і Плавт. У його комедіях розкидані приховані або прямі антигрецькі випади. Автор називає греків «вівцями», знущається з грецьких філософів, які, «себе нав'ючивши книжками, сумками», штовхаються й накидають свої сентенції, марнують час за пияцтвом, а потім повертаються додому, «похмурі й добре випивши». Парасит Куркуліон їм погрожує — якщо хтось із них трапиться на його шляху, то він йому «дух з живота повибиває».

Проте життя йшло вперед, і з початку II ст. до н. е. маси грецьких торгівців і ремісників заполонили римський ринок, несучи з собою свої мораль і звичаї. Плавт і тут продовжує сміятися, але недвозначно натякає, що його симпатії, як і раніше, лишаються на боці плебсу. Один з Менехмів (комедія «**Близнята**») в різкій формі критикує всіх тих із заможних людей, хто оточив себе *клієнтами*, тобто потрібними людьми, нікчемними в моральному плані. Система патронату і клієнтели стала характерною соціальною рисою римського життя, і Плавт її гостро засуджує:

Хіба то не дурість чи не ошуканство!
Проте чим знатніші ми всі і багатші,
Тим більше ми винні у звичці поганій.
Тепер нам клієнтів потрібно побільше,
А чесні вони, а чи ні — то байдуже.
Нам конче потрібні лиш гроші клієнта.
Ти бідний, та чесний — то нам не підходиш.
Зовись шахраєм, але тільки багатим.

(*571—578*)

Велику роль у п'єсах Плавта відігравало «пізнавання», на ньому побудовано закінчення семи його комедій («**Близнята**», «**Амфітріон**» та ін.). Важливе значення мав і музичний супровід, невід'ємна частина римської комедії. У діалоги вставлялися речитативні частини, що виконувалися під акомпанемент флейт, сольні арії-кантіки, дуети та тріо. Очевидно, Плавтова комедія наближалася до сучасного сценічного жанру — оперети.

Персонажі комедій. Центром інтриги, носіями нескінченних жартів, дотепів і каламбурів у Плавта стають його улюблені — раби, мудрі й легковажні, помірковані й зовсім нерозважливі, філософічні й просто язикаті. Вони бігають, викривають, обвинувачують, б'ються, замислюються, відкрито брешуть, ображають своїх господарів... Часом складається враження, що автор втрачає

над ними владу і вони починають жити на сцені самостійним життям. В умовах римської дійсності, де ставлення до рабів було значно жорстокішим, ніж в Елладі, подібна вільна поведінка мала б викликати обурення того ж плебсу, а надто патриціату, оскільки ображала соціальні почуття. Не випадково ж ті самі раби часто замислюються над покаранням, що може на них обрушитися. Проте нічого подібного не ставалося. Ці персонажі Плавта настільки захоплювали глядачів, їхні репліки чи вчинки завжди були такими несподіваними й оригінальними, незмінно викликали такий сміх, що римляни охоче прощали їм зухвалість висловів і неналежну свободу дій.

От у комедії **«Псевдол»** перед глядачами поставав майстер інтриги — раб, завжди готовий на якусь несподівану вихватку чи жарт, хитрий обманщик і шахрай. Загалом Плавт рідко дає фізичне зображення своїх героїв, але в даному випадку воно є майже вичерпним. Обдурений Псевдолом Гарпаг пригадує його характерні риси і створює досить точний портрет цього лукавого пройдисвіта:

Товстопузий, головастий та ще рудопикий,
Гострі бирла, товсті литки, величезні
Ноги...

(1218—1220)

Відомо, що Плавт ненавидів стан звідників і лихварів і, де тільки можливо, намагався їх дискредитувати. Його почуття поділяє і Псевдол, який спостерігає брутальність Балліона, його жорстоке ставлення до рабинь. Урешті герой не витримує і безпосередньо звертається до глядачів, закликаючи їх фізично знищити подібних балліонів:

І це все терпить Аттики юнацтво!
О, де ви всі, могутні герої, закохані
У звідника дівчат? Чому б гуртом та не зібратись вам
І не звільнить народ від підлої мерзоти?

(203—206)

Поправда, після цього Псевдол висловлює думку про безглуздість подібних сподівань: закохані юнаки залежать від звідника, оскільки «штовхає пристрасть їх рабами звідницькими стати».

Риси, притаманні Псевдолу, в основному повторюються в образах рабів Палестріона **(«Хвалькуватий воїн»)**, Палінура **(«Витівки парасита»)** та ін.

Постійними персонажами п'єс Плавта є також пихаті й чванливі вояки, які хизуються своїми вигаданими подвигами на війні,

перемогами над жінками. Після Пунічних воєн такий людський тип доволі поширився в Римі; плебс ставився до подібних представників вищої воячини однозначно — їх ненавиділи. Для плебеїв вони становили символ цілком певного соціального зла, кожна їхня поразка викликала бурю оплесків і крики схвалення. Збагатившися різними нечесними шляхами, зокрема спекулятивними поставками продовольства й фуражу величезній римській армії, вони після повернення претендували на особливе становище в суспільстві, що не подобалося і патриціату. Ці знахабнілі торгаші викликали відразу й презирство всієї громадськості.

Проте особливо ненавиділи лихварів і звідників. Вийшовши з низів, використавши найтемніші й найогидніші негативні якості людського характеру, ці ненажерливі торгівці грішми і «живим товаром» почали швидко збагачуватися, обкрадаючи і ставлячи в залежність від себе як плебеїв, так і патриціїв. Відірвавшися від плебсу, вони не змогли дістатися до вищих сфер, але істотно впливали на економіку держави. Плавт як виразник інтересів ремісничих кіл щиро вважав, що розвиток фінансово-лихварського капіталу й торгівлі призведе у близькому майбутньому до повного зруйнування ремесла. Ця загроза, що ніби нависла над ремісниками, зростання могутності грошей серйозно турбували драматурга й примушували знову й знов повертатися до цього питання у своїх п'єсах. Чітку персоніфікацію ця загроза дістала в образах лихварів чи звідників Балліона, Каппадока та інших, завжди описуваних Плавтом у різко негативних тонах. Особливо яскраво зображений подібний звідник в одній з кращих комедій драматурга **«Псевдол»**. Перед глядачами поставав персонаж, у якого неможливо було знайти жодної привабливої риси, він наче перетворювався на втілення тієї могутньої й непереборної сили золота, що є для нього значно сильнішою за богів. Балліон сам зізнається, що завжди готовий перервати жертвоприношення Юпітеру (найбільша образа богові), якщо почує дзвін золотих монет. Хоч якими образливими словами називає його Псевдол, але Балліон у відповідь лише посміхається і стверджує їхню правдивість. Коли той називає його «мерзотником, клятвопорушником», він каже:

Так, приховав я грошенята.
Так, негідник я, а схочу — вдома гроші витягну.
Ти ж хоч чесний і шляхетний — в домі шеляга нема.

(354—356)

У свій день народження Балліон вимагає від підлеглих дівчат

Так обробити коханців своїх,
Щоб принесли дарунків побільше,
І на рік, щоб не менш, бо інакше,
Всі повіями завтра вже стануть.

(*178—181*)

У стосунках з рабами Плавт незмінно показує Балліона жорстоким і несправедливим: не випускаючи батога з рук, він завжди готовий їх побити.

Нічим не кращий за Балліона і лихвар-звідник Каппадок («**Куркуліон**»), який мучить своїх боржників і намагається обминути закони. Він завжди оточений темними підозрілими людьми, які «під Старовинними рядами відсотки там хапають і дають». Цей персонаж з товстим животом, «трав'янистими очима», з постійними скаргами на здоров'я («зникають сили, болісно повсюди») дбає лише про гроші й прибутки. Один його вигляд викликає у зустрічних лайку та образи. Дуже показовий монолог парасита Куркуліона, у якому він уїдливо викриває весь клан звідників. У них «один язик», але він їм потрібний лише для того, щоб «продавати чужаків, чужим розпоряджатися й чужим давати волю», порушувати присягу:

...серед людей вся звідницька порода
Нагадує нам мух, клопів, вошей чи комарів і бліх
Нездатних на добро, лише на зло, гидкі мерзотні вчинки.

(*499—501*)

З нової аттичної комедії в п'єси Плавта прийшли й образи гетер. Загалом гетеризм у Греції був явищем складним. Гетерами називали незаміжніх жінок, які вели вільний спосіб життя. Освічені й незалежні, вони часом істотно впливали на політику і брали в ній участь. У Римі їхня суспільна роль значно знижується, зокрема у Плавта вони виявляються досить пересічними й навіть вульгарними жінками-коханками. Часто залежні від звідників, гетери перетворювалися на звичайних повій. Проте у Плавта вони певною мірою зберігають доброзичливість і гуманне ставлення до людей, здатність до шляхетних учинків.

З нової ж комедії драматургом був узятий і образ парасита, нахлібника більш-менш багатого молодого господаря. У Римі, особливо в пізніші часи, паразитизм набуває великого поширення. Вже в часи Плавта нахлібники вирізнялися ненажерливістю. На постійний голод протягом усієї комедії скаржиться парасит Пенікул («**Два Менехми**»). Дещо в іншому світлі постає парасит Артотрог («хлібогриз»), добре забезпечений своїм господарем Пі-

ргополініком (**«Хвалькуватий воїн»**). У грецькій комедії парасит був тонким, освіченим і дотепним улюбленцем молоді. У Плавта він часом зберігає ці ознаки і також стає головним героєм, творцем інтриги за визволення коханої юнака, справжнім його другом (**«Куркуліон»**). Значно розумніші за своїх юних господарів, парасити чудово знають їхні негативні риси, дошкульні місця і користуються цим для особистої вигоди. Проте інколи, спостерігаючи поведінку своїх панів, навіть вони не витримують і викривають їх, як це робить згадуваний уже Артотрог, коли нагадує Піргополініку його «подвиги». Параситові слова, що той одним подихом здунув «легіони, наче вітер солому чи листя з дахів», викликають репліку «героя»: «Та то ж дрібниця!» І тоді Артотрог, звертаючись у бік до глядачів, додає:

> Так, то дрібниця
> У порівнянні з тим, чого ти зовсім не робив!
> Ну ж і брехун! Коли подібного хтось бачив
> Хвалька пустого, то того володарем назву,
> І сам піду в раби до нього...

(**«Хвалькуватий воїн»**, *19—23*)

Ще одна характерна особливість творчості Плавта — велика кількість уживаних військових термінів. Рим уславився своєю агресивністю. За часів Плавта найбільшою суспільно-політичною подією стали Пунічні й Македонські війни, що залишили глибокий слід у свідомості римлян, численні військові терміни швидко ввійшли в побутову розмовну мову. Плавт підмітив цю особливість і насичує ними мову своїх персонажів. Звернення Божества допомоги до глядачів закінчується відкритим натяком на закінчення війни з Карфагеном:

> Прощавайте ж.
> І з доблестю ідіть до перемоги, як
> Робили це донині. Бережіть усіх
> Союзників старих чи нових. І держави міць
> Посилюйте розумним управлінням.
> Суперників боріть й завжди приносьте славу
> Із лаврами; а переможені нехай
> Пунійці покарання понесуть назавжди.

(**«Шкатулка»**, *196—203*)

Комічне враження справляють епізоди, коли раби Палестріон і особливо Псевдол починають розроблювати свої «плани нападу». Останній, наприклад, сам зізнається, що йде на «великий

подвиг» проти «ворога підступного» і після перемоги на нього чекає «довговічна слава». Комізм створюється через невідповідність між пафосом задуму раба, який порівнює себе з визначним полководцем, і справжнім його спрямуванням проти жадібного лихваря:

...Щоб всюди, де лиш ворогів я зустріну...

Міг легко вражать й обладунку позбавить
Лукавством усіх ворогів бойових.
Балліона ж я із балісти негайно застрелю,
Він спільний наш ворог: слідкуйте лиш краще.
Сьогодні ж на місто я в наступ піду й захоплю.
Сюди ж поведу легіони свої.
Підкорене місто — успіх громадян.

(«**Псевдол**», *581, 585—590*)

У комедіях Плавта імена героїв є значущими, ім'я стає першою характеристикою персонажа. У рабів підкреслюється певна їхня якість або досить примітивне коло їхніх інтересів: Псевдол — від грецького слова pseudos (брехня) і латинського dolus (обман). Палестріон — «аматор палестри».

Імена воїнів мають переважно іронічно-насмішкуватий характер: Піргополінік («вежоградопереможець»), Платагідор («пустий хвалько»), тобто суть характеру або протилежна імені, або цілком відповідає йому.

Особливо характерними іменами наділені лихварі і звідники. Так, ім'я лихваря Каппадока походить від назви місцевості Каппадокії, де були найдешевші раби, ім'я його колеги Лікона — від грецького слова «вовк», звідник Лабрак одержав ім'я від назви морської хижої риби тощо.

Парасити також мають красномовні імена — Артотрог («хлібогриз»), Ергасіл («здирник»), Куркулюн («хлібний черв'як»), Пенікул («столова щітка», або «обтиранка»), вони засвідчують їхнє принизливе становище.

У гетер імена підкреслюють в основному специфіку їхньої професії: Філокомасія («та, що любить бенкети»), Фенікія («молода пальма»), Еротія («кохання»). «Спеціалізовані» наймення мають слуга Гарпаг («розбійник»), кухарі Конгріон («морський вугор») і Анфрак («вуглина») і т.д.

«Амфітріон». Важко визначити час написання або прем'єри тієї чи іншої з комедій Плавта. Існують лише окремі дати, яким можна вірити. Одна з останніх п'єс цього драматурга, «Амфітріон», за попередженням самого автора, не може бути названа «комедією». У Пролозі Меркурій, переказуючи її зміст, зокрема говорить:

Вам мішанину дам, *трагікомедію*.
Не може буть комедія суцільною:
Царі й боги усіх учасники подій.
То як же бути? Роль раба знайшлась відразу:
От і можливість для трагікомедії.

(59—63)

«Амфітріон» — одна з п'єс Плавта на міфологічну тему, що розповідає про перебування Зевса і Меркурія на землі. У той час, як фіванський цар Амфітріон воює з розбійницьким плем'ям телебоїв, Юпітер спокушає його дружину Алкмену. З цією метою він набирає вигляду царя, а Меркурій — його раба Сосія. Уся вистава побудована на комічних «qui pro quo», оскільки з'являються то справжній Амфітріон і Сосія, то їхні двійники-боги, у зв'язку з чим створюється велика кількість комічних ситуацій. Наприклад, Алкмена, попрощавшися з Амфітріоном-Юпітером, який ніби поспішає до війська, раптом бачить свого чоловіка, який повернувся з походу. Їхній діалог увесь побудований на прийомі «хто про що». Так і не зрозумівши одне одного, вони розсерджено розходяться. Алкмена вирішує піти від чоловіка, Амфітріон йде за свідком. Та повертається Амфітріон-Юпітер, якому доводиться вибачатися за «непорозуміння» в попередній розмові, Алкмена замирюється з ним. У фіналі Юпітер розповідає (як це традиційно робить «бог із машини»), що цариця народила двох синів, один із них — Геракл, його власний, який прославить фіванського царя своїми подвигами, і наказує Амфітріонові повернутися до дружини без усяких скарг:

Ти до Алкмени повернись із згодою,
Облишивши докори незаслужені.

(1140—1141)

Царю лишається підкоритися могутньому богові й закликати глядачів привітати його голосними оплесками. З усього, що сталося, він робить один покірливий висновок:

Так, зовсім крищи тут нема мені,
Що половину благ я поділив з Юпітером.

(1124—1125)

Проте ця думка не на користь Юпітеру. Плавт і перед цим неодноразово знижує образ вищого бога іронічними репліками Меркурія, який нагадує глядачам про досить фривольне його ставлення до смертних жінок:

Який Юпітер, батько мій, ви знаєте:
Тож вільно він до справ подібних ставиться...

Від чоловіка тайкома почав жону кохати —
Алкмену ...

Вона тепер вагітна двічі:
Від чоловіка і великого Юпітера.

(*104—105, 107—108, 110—111*)

В іншому епізоді Меркурій просто знущається з батька, висміює його то як закоханого юнака, то як боягуза, який тремтить перед гнівом дружини:

Почула б це Юнона, то схотів би ти
Вже не Юпітером — Амфітріоном стать.

(*514—515*)

Подібне зображення верховного божества свідчило, що криза олімпійської релігії, розпочавшися в Греції, вплинула і на Рим, боги якого також почали потрохи залишати свої п'єдестали.

З усіх образів цієї п'єси найпривабливішим є Алкмена — доброчесна і вірна дружина, наділена всіма найкращими якостями римської матрони.

Слід додати, що Мольєр використав сюжет «Амфітріона» для своєї однойменної комедії, у якій уїдливо висміяв аморалізм французького дворянства.

«Скарб» («Горщик»). Комедію поставлено у 190-х роках. У ній розповідається про знайдений бідняком-селянином Евкліоном горщик із золотом. З тих пір той увесь час тремтить від страху, що хтось його вкраде. За дочку Евкліона Федру посватався старий сусіда — багатій Мегадор, який не знає, що дівчина вже вагітна від його племінника Ліконіда. Евкліон, який не вірить Мегадору, думаючи, що той зазіхає на його золото, погоджується на шлюб дочки за умови, що посагу за неї ніякого не дасть. Починається підготовка до весільної вечері. А в цей час раб Ліконіда Стробіл, побачивши, як Евкліон ховає горщик у новому місці, викрадає його. До розлюченого крадіжкою білолахи приходить Ліконід, щоб попросити руки Федри. Починається комічний діалог «хто про шо», у якому юнак говорить про дівчину, а Евкліон — про горщик із золотом. Урешті, коли все з'ясовується, старому доводиться погодитись на новий шлюб. Кінець комедії до нас не дійшов, але з її переказів відомо, що Стробіл віддає горщик Ліконіду, а той — Евкліону, який, проте, відмовляється від скарбу і віддає молодим для налагодження свого господарства.

Пафос комедії полягає у викритті Плавтом золота як сліпої стихійної сили, що калічить характери людей, вносить у їхнє середовище елементи розбрату й нерівності. Можливо, цю тему автор запозичив у Менандра, у всякому разі думки обох драматургів збігаються там, де вони пропонують багатим людям ділитися своїми багатствами з бідняками. На питання селянина, чому він сватається до дочки бідняка, Мегадор відповідає коротко: «Справи ваші я покрашу, ви ж — мої» (*225*). Але Евкліон боїться зв'язуватися з заможним Мегадором, оскільки «бик не товариш віслюкові», лише відмова сусіди від посагу заспокоює його.

Скарб наче посилює скнарість Евкліона, який, за словами старого раба, раптом «з глузду з'їхав», про його жалібність говорять уже всі довкола:

Хоч голоду позичити проси, і то не дасть.
Собі він зрізав нігті якось у цирульника —
Зібрав, поніс з собою всі обрізочки.

(*311—313*)

В іншому випадку Стробіл свідчить, що Евкліон звернувся навіть до претора зі скаргою на коршака, який викрав у нього кашу. Евкліона традиційно вважають скнарою, до краю жалібною людиною, але, мабуть, це не зовсім правильно. Можливо, Плавт зобразив у ньому просто бідняка, для котрого несподіване багатство стало тягарем, якого він витримати не може. Замість радощів багатство приносить Евкліонові самі турботи. І врешті він легко відмовляється від золота на користь молодих, чого б ніколи не зробив, коли б був по-справжньому жалібною людиною. Не випадково мудрий Мегадор пояснює цю негативну рису характеру Евкліона так: «Не бачив, хто таким скупим би був від бідності».

Картаючи багатство, Плавт відбивав настрої найбіднішої частини римського населення, зубожілого через невміння пристосуватися до нових умов життя. Заможні здаються йому злодіями, він звертається до глядачів із викривальною промовою:

А це що? Ви смієтеся? Знаю геть усіх.
З вас більшість — усі злочинці.
Білим одягом прикрились та й сидять,
Наче чесні люди...

(*717—719*)

Тому Плавт виступає несподівано і проти багатого жіночого посагу, що розбещує жінку й перетворює її чоловіка на покірного

раба. Для Мегадора ідеальним було б одруження з бідною дівчиною, бо «дружина з посагом — для чоловіка руйнування».

«Близнята» («Два Менехми»). Конфлікт цієї соціально-побутової комедії оснований на надзвичайній схожості двох сицилійських близнюків — Сосікла й Менехма. Один із них був загублений під час подорожі їхнього батька до італійського міста Тарента на ярмарок, там Менехм потрапив на інший корабель, яким його вивезли до міста Епідамн. Подібний сюжет уже відомий з нової аттичної комедії про загубленого й потім знайденого хлопчика. Буфонно-комедійні елементи побудовані на схожості двох братів. Сосікла його дід на честь загубленого брата називає також Менехмом; коли він виростає, то вирушає на пошуки близнюка й випадково потрапляє до міста Епідамн. Там із ним трапляються різні пригоди: його запрошує до себе і пригощає чарівна гетера Еротія, його починає лаяти парасит Пенікул, якого він ніби не запросив на обід, йому докоряє за викрадений плащ і золоту обручку якась матрона тощо. Істина з'ясовується лише в кінці, коли зустрічаються обидва Менехми і з допомогою раба Месеніона дізнаються, що вони — рідні брати.

Соціального відтінку комедії надають гроші, що стають головним мирилом усіх цінностей. Думки майже всіх персонажів зосереджені навколо них. Про них думає гетера Еротія, завжди голодний парасит Пенікул, раби, які мріють про звільнення, старий, який дорікає дочці за таємне бажання за гроші підкорити собі чоловіка. Менехм переконується, що всі багачі нечесні, егоїстичні, схильні лише до лихварства й наживи. Ставши ділками, вони шукають собі лише вигоду, а моральний бік справи їх не торкається. Надзвичайно колоритним є образ парасита Пенікула («обтиранки»), здатного зрадити свого господаря за шматок хліба чи обіцяний обід. Плавт повною мірою використовує у цій комедії прийом «хто про що», який надзвичайно пожвавлює, а часом і заплутує дію.

«Хвалькуватий воїн». Сюжет комедії традиційний для нової комедії греків — визволення хитрим рабом дівчини для свого молодого господаря. П'єса була поставлена близько 204 р. до н. е. У центрі — постать дурнуватого й самозакоханого воїна Пірґополініка, що стає головним об'єктом сатири Плавта. Як ми вже казали, цей характер досить типовий для того часу. Ім'я Пірґополінік, тобто «веж і міст руйнівник», сприймалося глядачами іронічно. Відразу ставало ясно, що це лише хвалько й боягуз, а ім'я — пряма протилежність його суті. Парасит Артотрог вигадує небилиці про подвиги свого господаря, який із задоволенням слухає

Персонажі «Хвалькуватого воїна»

про них, але найбільше йому все ж до вподоби оповіді про невідпорний вплив його на жінок. Не випадково Піргополінік називає себе «Венериним онукою», щиро вірячи, що жінки закохуються в нього з першого погляду. І він з погордливістю каже параситові: «Нещастя то страшне красивим бути!»

Піргополінік нечесним шляхом оволодіває гетерою Філокомасією, яка була коханкою молодого афінянина Плевсікла, і відвозить її до малоазійського міста Ефес. До нього ж випадково по-

трапляє і раб Плевсікла Палестріон. Побачивши дівчину, яку шукав, він негайно сповіщає свого господаря, і той припливає на кораблі й оселяється поруч у старого друга свого батька. Палестріон, щоб допомогти коханцям, пробиває потаємні двері, через які дівчина легко може потрапити до сусідньої оселі, де живе Плевсікл. Одне з їхніх побачень уздрів через горище раб Піргополіника Скеледр, приставлений для охорони дівчини. Палестріон з допомогою Філокомасії й старого Периплектомена переконують Скеледра в тому, що під час побачення він бачив не Філокомасію, а її рідну, надзвичайно на неї схожу сестру з її коханцем.

Друга інтрига — обман самого Піргополіника. Палестріон використовує схильність воїна до вродливих дівчат. За наказом раба наймають двох красивих гетер, одна з яких стає нібито дружиною Периплектомена й удавано закохується у воїна, друга — її служницею. Палестріон запевняє Піргополіника в необхідності позбутися наложниці, оскільки закохана в нього сусідка надзвичайно ревнива. А той наказує Філокомасії негайно зібратися, захопити з собою раба Палестріона для супроводу, обдаровує одягом та коштовностями і відсилає на корабель. А сам поспішає на призначене побачення, проте повертається з нього відлупцьований і принижений — за тогочасними звичаями ображений чоловік мав право покарати його значно жорстокіше. Лише пообіцявши рабам щедрий викуп, Піргополініку щастить уникнути кастрації.

У цій жвавій і веселій комедії, сповненій дотепними «хто про що», вояк стає головним персонажем. Глядачі дізнаються і про його соціальне становище — він на службі східного царя Селевка, йому доручено набрати рекрутів для охорони держави. Розвиваючи традиційний сюжет — визволення дівчини, Плавт знову порушує проблему, пов'язану з одруженням, і підтверджує своє ставлення до нього. Старий Периплектомен відмовляється одружуватися за браком старих патріархальних дружин. Жінки нового типу, які женуться за багатством і перетворюють чоловіків на слуг, його не цікавлять:

Добре б мати жінку гарну, розшукати якщо десь
Ти подібну можеш. Бо навіщо іншу брати...

...Перш ніж півень
Заспівав, вона із ліжка на весь голос вже кричить:
«Чоловіче! Новорічний подарунок подавай для мами,
Та давай на пригощення, та іще в Мінервин день
Для гадалки-обдиралки, жриці та пророчиці».
Не ласи ж — чекай скандалу...

(685—686, 689—694)

Образ воїна-хвалька оживе в новій літературі, зокрема у творчості Шекспіра. Сер Джон Фальстаф багато що запозичив у Піргополініка, а в комедії «Віндзорські кумасі» за наказом мстивих дівчат його взагалі, наче непотрібний мотлох, викидають із корзини для брудної білизни у стічну канаву, тобто його спіткала доля Піргополініка.

«Псевдол» («Раб-обманщик»). Комедію було поставлено на Мегалесійських іграх у 191 р. до н. е. Одна з останніх і найулюбленіших п'єс Плавта побудована на тому ж сюжеті визволення дівчини, але тепер уже з рук звідника Балліона. Він і стає одним з головних персонажів. Проте центральним є кмітливий і хитрий раб Псевдол, набагато розумніший за свого безпорадного господаря Калідора, закоханого в красуню Фенікію, яка належить Балліону. Дізнавшися, що дівчина вже продана якомусь македонському вояку за 20 мін (з яких 5 мін той має ще віддати), юнак у розпачі звертається до Псевдола по допомогу. Раб погоджується. Вони зустрічають Балліона, який відмовляється відстрочити останній термін виплати внеску за дівчину. За це Псевдол лає лихваря найпослідущими словами, називаючи його мерзотником, злочинцем, здирником, убивцем, брехуном, зрадником тощо, з чим лихвар лише спокійно погоджується.

У Псевдола визріває план проти Балліона. Зустрівши батька Калідора, старого Сімона, він б'ється з ним об заклад, що визволить Фенікію. Дізнавшися від Балліона про час прибуття воїнова раба з листом і грішми, Псевдол підстерігає його, називає себе слугою Балліона, забирає листа, а самого раба Гарпага відправляє до корчми чекати на повернення господаря. Від Калідора та його друга Харіна він вимагає підшукати якогось пройдисвіта-зухвальця, а також необхідну суму грошей для викупу. З'являється шахрай Сімія, Псевдол домовляється з ним і з грішми та листом посилає до звідника. Сімія видає себе за слугу воїна, а потім забирає Фенікію. Псевдол відводить її до щасливого Калідора, і вони одружуються. У цей час Сімон приходить до Балліона, і той його повідомляє, що дівчина вже пливе до свого македонця. Обидва страшенно задоволені, що їм пощастило обдурити Псевдола, але раптом приходить Гарпаг, якому обридло сидіти в корчмі, і все розкривається. Псевдол отримує гроші від Сімона і запрошує його пропити їх разом із ним на весільному бенкеті.

Головну увагу глядачів привертають витівки й думки Псевдола, що подеколи віддзеркалюють психологію торговельних ділків того часу. Одержавши листа воїна від Гарпага, Псевдол розуміє, що йому пощастило обдурити відразу трьох своїх суперників —

Персонажі комедії «Псевдол»

звідника, старого й воїнового раба. Це дає йому привід замислитися над філософською проблемою про безплідність людських зусиль: «ніби ми пізнати здатні, що іде на користь нам». Весь його план рятує лише випадок:

...Безперечно ж, буде так:
Сто людей розумних план складають, та перемагає
Їх усіх богиня Щастя. Так воно і в дійсності:

Скористався хто випадком, той і відзначається,
Відповідно і розумцим називаєм ми його.
І хто справно зробить справу, той розумник і хитрун,
А у кого справи кепські, просто дурень той для всіх.

(676—682)

Та здійснити задумане допомагає і його власна винахідливість. Впевненість покидає Псевдола лише в одному епізоді — тоді, коли Сімія, що має взяти в Балліона Фенікію, затримується. Бо Псевдол добре розуміє, що Сімія ще меткіший і підступніший, ніж він сам. І коли лише той з'являється, Псевдол кричить: «Перемога! Подолав я варту хитру».

ПУБЛІЙ ТЕРЕНЦІЙ АФР

(бл.190—159 рр. до н. е.)

Біографія. Про життя Теренція ми знаємо значно більше, ніж про Плавта. Був привезений ще хлопчиком з Карфагена до Рима й потрапив до патриція Теренція Лукана. Сенатор оцінив розумові здібності свого маленького раба і, очевидно, поставився до нього з великою симпатією, дав хорошу освіту і зробив вільновідпущеником. За традицією Публій Афр узяв також друге ім'я свого господаря — Теренцій. Мабуть, Лукан допоміг йому ввійти в кола римської поетичної молоді, де він швидко прославився як талановитий поет, який до того ж дуже гонко відчував латинську мову. Цей хист особливо здався Теренцію, коли він почав писати комедії. Але це сталося значно пізніше, у 166 р. до н. е. Відомо також, що Те-

ренцій був близький до сенатора Еміліана Сціпіона, майбутнього завойовника Карфагена, та його друга Гая Лелія. У зв'язку з цим навіть виникла версія, поширювана літературними ворогами Теренція, що справжніми авторами комедій були ці два патриції, яким нібито було незручно виступати під справжніми прізвищами. Пізніші вчені цю версію спростували.

Зближення з угрупованням Ем. Сціпіона змусило Теренція звернутися до деяких тенденцій нової аттичної комедії. Бажання припинити агресивну політику Риму, налагодити соціальний мир у самій державі, врешті саме елліністичне спрямування цього угруповання збігалося з думками авторів нової комедії про відмову від егоїстичної корисливості людей, захист ідеї соціального миру між бідними й багатими, необхідність гуманного ставлення до людини.

Усього Теренцієм було написано шість комедій, перша з них, «**Андріянка**» (або «Дівчина з Андросу»), поставлена в 166 р. до н. е., «**Свекруха**» (165 р.), «**Самобичуватель**» (163 р.), «**Євнух**» та «**Форміон**» (161 р.), «**Брати**» (160 р.). Він переробляв переважно комедії Менандра (чотири з шести), користувався прийомом контамінації.

Особливості творчості. За характером творчості Теренцій різко відрізнявся від свого попередника Плавта і популярності серед римлян майже не мав. Причину цього, мабуть, слід шукати в походженні самого автора. Нам невідомі обставини, за яких він став рабом. Але, безперечно, рабство залишило глибокий слід у його душі, він добре пам'ятав про нього й робив усе можливе, щоб пізніше ніхто б не мав приводу нагадати його родовід. Сам Теренцій обмежується згадкою про своє залежне становище і несамостійність, але то вже стосувалося творчості. Увійшовши у вищі кола суспільства, він для нього і вирішив писати комедії. Та не такі, як Плавт, що орієнтувався на плебейську масу глядачів і робив ставку на сміх. Теренцій уважав (і мабуть був правий!), що за своїм культурним рівнем патриціат набагато перевищував цю масу. Орієнтація на вищі кола суспільства істотно змінила стилістику комедій. Сміх як засіб сподобатися римській еліті відпадав, він міг і образити. Розумну, освічену людину слід було зацікавити іншим — певною проблемою, що примусила б її замислитись. Комедії Теренція дуже відрізняються від творів Плавта своєю серйозністю, відсутністю балаганно-комедійних засобів. Створюється враження, що він навмисне «виганяв» з текстів своїх п'єс усе, що могло викликати сміх. І це мало для нього сумні наслідки. У передмові до «**Свекрухи**» поет зізнається, що глядачі двічі її

Боротьба гладіаторів з хижими звірами. Мармуровий горельєф

«провалили», не додивившися до кінця. Вперше це відбулося через те, що

Не оцінив й дивитися її не став:
Народ, канатним ганцюристом зваблений,
Захоплений був ним. Тепер мов нову
Її ми ставимо...

(Тут і далі переклад Н.Пащенко. *5—8*)

Майже з такої ж причини було зірвано і другу виставу:

...і раптом слух розноситься,
Що будуть гладіатори; народ біжить,
Повсюди крики, зойки й бійка за місця.
Утриматись на сцені я годі не зміг.

(*38—41*)

Теренцій свідомо відмовився від романізації своїх комедій, тобто від внесення в них суто римського колориту й тих актуальних проблем, що турбували римську громадськість. Зображувана

в його комедіях Греція мало гармоніювала з умовами римського життя і найменше цікавила напівдекласованих італійських селян чи міських люмпен-пролетарів, з яких складалася основна маса плебсу. До того ж картини, змальовані поетом у його комедіях, учинки героїв часом прямо суперечили звичаям і моралі римського суспільства. Всі комедії Теренція мали специфічно грецькі риси, тому він близький до оригіналів. Щоправда, як і в Плавта, його персонажі були одягнені в грецькі вбрання, мали грецькі імена, не говорячи вже про місце дії чи назви міст та вулиць. Але Теренцій не ставив і якихось актуальних для Риму проблем, що могли б викликати критику чи невдоволення. В його комедіях ненависні римлянам лихварі і звідники на сцені відкрито не з'являлися, воїни-хвальки втрачали свій огидний вигляд, гетери перетворювалися на доброчесних жінок, а парасит узагалі ставав гострословом-жартівником, якого ніхто не ображав. Дуже скромно поводили себе й раби, вони нікуди не бігли, розштовхуючи ліктями зустрічних, й завжди пам'ятали про покарання. Відсутні в Теренція і безпосередні звернення до глядачів, які він уважав нетактовними.

Сюжет п'єс цілком залежав від змісту тієї Менандрової комедії, що ставала основою твору Теренція. Отже, якоїсь оригінальності в них шукати даремно. Його комедії скоріше нагадували пізнішу європейську «слізливу комедію», розраховану на те, щоб, глибоко показавши внутрішній світ почуттів персонажа, викликати у глядача щире співчуття. Інтрига як така не цікавила автора. Головну увагу він звертав на характери героїв, причини їхніх учинків. А вони майже завжди були шляхетні, чесні й добрі. Не випадково один з персонажів Теренція проголошує афористичні слова: «Я людина, і ніщо людське не чуже мені». Подібних афоризмів у Теренція трапляється чимало.

Проте хоч як намагався поет не торкатися питань римської дійсності, але вона все одно нагадувала про себе, хоч і в завуальованій формі. Одна проблема особливо цікавила його — це вибір шляху молодою людиною. Як жити далі? Куди йти? Як себе поводити? Для римської молоді то були проблеми справді болісні та актуальні. На той час занепад моралі не припинився. Значна частина молодих людей з вищих кіл витрачала своє дозвілля на бенкети чи пустопорожні бесіди, вела розбещене життя, що негативно впливало на нижчі верстви населення. Втрачали своє колишнє значення старі звичаї, культи богів, традиційне виховання. Всі ці злободенні питання не дістають свого висвітлення в комедіях Теренція, він надто обережний. Проте його герої часто хитрують, хоч вони — чесні й слухняні сини, які виконують накази батька.

Ці хитрощі чи обман потрібні їм як засіб, щоб лишитися чесними, йти обраним шляхом, підказаним сумлінням. Щоправда, далеко у своєму обмані їм заходити не доводиться. Сюжет будується так, щоб випадок або «пізнавання», до якого Теренцій також був охочий, допомогли герою вибороти щастя. Так, у комедії **«Андріянка»** старий Сімон хоче одружити свого сина Памфіла з дочкою Хремета і тим одірвати його від гетери Глікерії. Памфіл дає згоду, сподіваючись на якийсь щасливий випадок, і має рацію. Виявляється, що Глікерія — донька Хремета, загублена в дитинстві його братом. Перешкоди для одруження зникають.

Уже римські дослідники звернули увагу на чисту літературну мову Теренція, що до появи його творів практично ще не склалася. У нього відсутні застарілі форми Плавтової мови. Герої Теренція розмовляють мовою, позбавленою брутальних зворотів, лайки, грубих виразів. Мову Теренція уважно вивчали граматики та оратори, зокрема, дуже високо цінував Ціцерон: «...мовою добірною латинською Менандра виражаєш, і серед загальної тиші даєш в театрі ти народу всі вирази красиво, все мовлячи музично!» Юлій Цезар залишив своє звернення до Теренція, назвавши його «напів-Менандром» і «великим поетом», що говорив «чистою мовою».

«Свекруха». Ця родинна драма має досить складний сюжет. Памфіл закоханий у гетеру Вакхіду, але батько примушує його одружитися з дочкою сусіда Філіпа Філуменою. Юнак не знає, що вона — жертва його нічного насильства і чекає від нього дитину. Сп'янілий, він до того ж зняв з її пальця перстень і подарував Вакхіді, розповівши їй про все, що трапилося. Розказав про це він і своєму рабу Парменону. Все це кохаючи Вакхіду, Памфіл не звертав увагу на дружину. Та поступово гетера почала від нього віддалятися, і врешті Памфіл з нею зовсім пориває, а зголом закохується і у Філумену. Але в цей час помирає його родич, і Памфіл на певний час від'їздить у справах спадщини. Щоб приховати від свекрухи свою вагітність, Філумена залишає будинок Памфіла й повертається до матері — Міррини, обвинувативши свекруху Сострату в поганому ставленні до неї. Памфіл радісно приїздить додому, мріючи про примирення з дружиною, але випадково виявляє справжню причину «хворості» Філумени. Глибоко ображений, він уважає себе збезчещеним і рішуче відмовляється повернути Філумену з дитиною у свій дім. Цього вимагають батько Памфіла Лахет і Філіп, які нічого не знають про безчестя дівчини. Мірріна благає Памфіла визнати дитину своєю, щоб одвернути сором від доньки, а потім уже з нею розлучитися, і він погоджується. Врешті Лахет з Філіпом дізнаються

про народження дитини, вважаючи Памфіла її батьком. Вони даремно умовляють його повернути дружину і звертаються з проханням до Вакхіди не приймати більше свого колишнього коханця. Гетера вирішує запевнити в цьому і Філумену з її матір'ю. Пізніше, наказавши Парменону негайно відшукати Памфіла, вона короткою фразою розв'язує увесь заплутаний конфлікт комедії:

Той перстень, що колись подарував мені він,
Міррина враз пізнала. Перстень був її дочки.

(811—812)

Так з'ясовується, що головний герой є справжнім батьком дитини, і настає щасливий фінал.

Невеликий успіх цієї родинної драми пояснювався її серйозністю і браком комедійних епізодів, пов'язаних в основному з гумором раба Парменона. Інші персонажі не виявляють схильності до якихось жартів чи комізму. До того ж у цій п'єсі немає жодного образу, який мав би певні негативні риси і міг бути висміяний. Спочатку здається, відповідно до назви, що такою стане Состpата. Адже традиційно за «свекрухою» утвердилася слава буркотливої старухи, завжди невдоволеної діями невістки. Проте глядачі скоро переконуються, що це надзвичайно добра й лагідна жінка, яку чоловік несправедливо обвинувачує в упередженому ставленні до Філумени, не вірить їй. Состpата вважає, що подібні думки виникають у чоловіків через тих нечисленних жінок, які мають поганий характер:

...твердо вбили в голову,
Що свекрухи всі неправі...

(276—277)

З жіночих образів звертає на себе увагу образ гетери Вакхіди, яка сама говорить про свою винятковість, несхожість на колег по професії. Цінуючи доброту Памфіла, його щирість у коханні, вона хоче допомогти йому. Коли ж їй щастить «з'єднати» його родину, знайти справжніх батьків дитини, вона одверто радіє з цього, хоч у її словах відчувається прихований біль:

Яку ж то радість мій прихід приніс Памфілу нині!
А скільки щастя їм принесла! Клопіт я зняла з усіх!
Дитя рятую: ладний він його згубити з ними.
Йому над всяке сподівання я жону вернула
І суміви всі вирішила його батька з тестем.
Початком усього ж оцей був малий перстенець.

(816—821)

І в кінці свого монологу додає:

Коханки інші взагалі не скильні так робити
Не зацікавлені ми в тім, щоб в шлюбі щастя
Знайшов коханець. Присягаюсь, що до нищості такої
Ніколи не дійду через користь негідну.

(834—837)

«Брати». Бідний і суворий селянин Демея одного з своїх синів, Ктесіфона, залишив на виховання у себе, а другого, Есхіна, усиновив заможний брат Демеї Мікіон, який мешкав у місті. Виховували вони юнаків кожний по-своєму, відповідно до власних поглядів на життя. Демея дотримується патріархально-традиційних методів, що передбачають важку фізичну працю, беззастережне виконання наказів батька. Мікіон віддає перевагу гуманній системі, він намагається прищепити Есхінові почуття незалежності, людської гідності, чесності й доброти. Він поблажливо ставиться до його юнацьких захоплень і не приймає засобів виховання Демеї (як і той — його):

Той важко помиляється, по-моєму,
Авторитетною хто владу ту вважає
Й міцнішою, що лиш тримається на силі,
Ніж ту, що дружелюбством сама твориться.

(66—69)

Але Есхін, зійшовшися з бідною дівчиною Памфілою, яка чекає від нього дитину, нічого про це не говорить Мікіону. Пізніше той дає Есхінові можливість одружитися з Памфілою, бо гроші взагалі для нього особливої вартості не мають. У цей самий час Ктесіфон закохується в арфістку, що належить звіднику Саніону. Заради свого брата Есхін з бійкою звільняє її. Звістка про скандал набуває широкого розголосу. Всі засуджують дії молодих людей, особливо розгніваний Демея, хвилюється й родина нареченої Есхіна. Вважають, що він визволив арфістку для себе. У його вчинку Демея бачить наслідки надто вільного виховання Мікіона. Тим більшим виявляється розчарування Демеї, коли з'ясовується, що арфістка призначена для втіх Ктесіфона, якого він виховував у суворих правилах. Таким чином, Теренцій переконує глядачів у перевазі системи Мікіона, який ніби перемагає свого брата. Проте у фіналі автор примушує глядачів прийти до прямо протилежних висновків. Демея, бажаючи завоювати популярність, стає щедрим і поблажливим. Щоправда, робить він це за рахунок брата: пропонує дати волю рабу Сіру з його дружиною, нагородити

їх за вірну службу, подарувати ділянку землі бідному родичу. А перед цим він радить самому Мікіону одружитися з матір'ю арфістки і долає його опір шлюбу з допомогою Есхіна.

Фінал, як свідчили вже античні вчені, належав самому Теренцію. На той час римляни ще не могли цілком сприйняти як епікурівську систему виховання, так і надто сувору Демеї. Тому автор обирає компроміс: традиційні прийоми виховання значно кращі, ніж нові, «модні», але їх слід «розбавити» певними дозами гуманного ставлення до вихованців.

Найпривабливішим персонажем п'єси є Мікіон, у якому доброзичливість до людини поєдналася з практицизмом і здоровим глуздом. У вигідному плані зображений і Есхін. Цікаво, що ця п'єса Теренція є єдиною, де звідник з'являється у трьох сценах (у першому акті). До того ж Саніон показаний автором не в карикатурному плані, як Плавтові звідники й лихварі. Відчуваючи ненависть до себе з боку всіх людей, він ні на кого не звертає уваги і домагається виплати втрачених грошей, навіть пробує захистити свою гідність:

Так, звідник, й зізнаюся в тім, що згубою для молоді я став,
Клятвопорушник, ще й болячка, та тебе не ображав.

(*107—108*)

Комедії Теренція були розраховані на порівняно обмежену аудиторію освічених людей. До тем, що їх він розробляв у своїх п'єсах, неодноразово зверталися ліричні поети. У подальшому слава Теренція зростала. Античні вчені вважали Теренція одним з перших римських класиків, особливо підкреслюючи його талант стиліста і великий внесок у створення літературної латинської мови. У період Середньовіччя та за доби Відродження разом з Вергілієм він стає найвідомішим римським письменником. Теренція багато перекладали, вивчали в монастирських і світських школах. Його твори, зокрема окремі теми й проблеми, використовувалися в церковних драмах. Учена черниця Гротсвіта (X ст.) писала, що численні сюжети вона запозичила саме з комедій Теренція. Багато переробок його п'єс здійснили Шекспір і Мольєр. Італійський драматург К. Гольдоні присвятив Теренцію однойменну п'єсу. Німецький просвітник Г. Лессінг умістив у свою книгу «Гамбурзька драматургія» блискучу рецензію на «Братів», уважаючи цей твір ідеальною комедією.

ПЕРІОД ГРОМАДЯНСЬКИХ ВОЄН

(середина II ст. — 31 р. до н. е.)

Кінець Республіки. Останнє століття Римської республіки стало апогеєм її завойовницької політики і водночас періодом її агонії. Республіку потрясали величезні повстання рабів, жорстока й нещадна боротьба всередині самої країни між могутніми політичними угрупованнями. Вони були ознаками глибокої кризи, що підточувала державу. З появою нових і нових мас рабів змінився сам характер рабовласництва. Політична еліта Республіки була вже не здатна керувати величезною державою, що дедалі збільшувалася за рахунок нових завоювань. Зростало невдоволення народу поглибленням соціальних контрастів, безземельні маси вимагали рішучих аграрних реформ. Наведемо лише найголовніші події цього періоду.

У 138 р. до н. е. спалахнуло величезне повстання рабів на о. Сицилія, що тривало п'ять років. Стільки ж років римлянам довелося приборкувати повстання іберійських племен.

130—120-ті роки позначилися кривавою боротьбою братів Тіберія і Гая Гракхів за проведення земельних реформ, що по суті поклало початок багаторічної громадянської війни в Республіці. Тоді ж римляни довгий час придушували повстання Арістоніка в Пергамі.

Їхні володіння були поставлені під загрозу в Північній Африці, тому довелося вести шестирічну війну з нумідійським царем Югуртою (111—105 рр.). Раптом з півночі виникла загроза агресії з боку германських племен — кімврів і тевтонів, війна з ними тривала понад 10 років (113—101 рр.).

Нові повстання рабів потрясли Сицилію та Аттику в 104—101 рр. У самому Римі почався очолений Апулеєм Сатурніном рух демократів за проведення аграрної реформи, що вилився в масову різанину.

Найкривавішою в римській історії стала Союзницька війна (91—88 рр.), коли федерація всіх італійських міст повстала проти гегемонії Рима, в якому лише його громадяни користувалися всіма правами. Союзники зазнали поразки, але Рим зробив висновки — переможці задовольнили вимоги переможених італіків, надавши їм усі права римських громадян.

Та незабаром почався новий соціальний вибух. Полководець Луцій Корнелій Сулла першим порушив закон, що забороняв уведення війська в Рим, і використав збройну силу для розправи з політичними суперниками. Подолавши понтійського царя Мітрідата (89—85 рр.), внутрішню опозицію, Сулла проголосив себе *диктатором* (82—79 рр.), але невдовзі добровільно відмовився від цих повноважень.

Арка Константина

Найбільше в Римі повстання рабів очолив фракієць-гладіатор Спартак (74—71 рр.), під загрозу було поставлено саме існування Римської держави. Проте розпорошеність дій спартаківських полководців і порівняно слабка військова підготовка привели до поразки повстання.

Усі ці події свідчили про необхідність максимального зміцнення держави, створення сильного уряду, здатного мобільно придушувати всяку спробу заколоту. Така державна форма вже була відома — *диктатура*. Віднині боротьба за владу в Римі мала на меті встановлення диктатури. Перемоги Гнея Помпея у третій війні з понтійським царем Мітрідатом VI та його східні походи значно зміцнили позиції Риму (74—63 рр.). Але і в цей час робляться спроби змінити республіканську форму правління. Змова Луція Сергія Катіліни, викрита Цицероном, закінчилася розгромом його війська. Але незабаром була створена офіційна диктатура — перший тріумвірат Помпея, Юлія Цезаря і Красса, що спирався на антисенатські сили (60—53 рр.). У 50-ті роки Юлій Цезар завоював усю Галлію від Рейну до Піренеїв. Після загибелі Красса у війні з парфянами Помпей був обраний римським сенатом консулом і майже відкрито почав боротьбу з Цезарем. Цезар прийняв виклик — перейшов Рубікон і почав громадянську війну, захопив Рим і був проголошений диктатором (49 р.). Напружене протистояння закінчилося зрадницьким убивством Помпея. Цезар розправився з усіма політичними суперниками, зосередивши у своїх руках по суті необмежену владу. В Римі було встановлено військову диктатуру.

Проте республіканські традиції виявилися надзвичайно стійкими. 60 сенаторів, очолених найближчими соратниками самого Цезаря — Юнієм Брутом і Гаєм Кассієм, — влаштували змову проти диктатора з метою вбити його й поновити Республіку. У 44 р. Цезаря було заколото у приміщенні сенату. Та громадянська війна не скінчилася. Відчайдушна боротьба за владу продовжувалася між помічником Цезаря, досвідченим 40-річним полководцем Марком Антонієм, і 19-річним троюрідним племінником Цезаря Гаєм Октавієм. Створений у 43 р. другий тріумвірат, у який увійшли Антоній, Лепід і Октавій, оголосив *проскрипції* (фізичне знищення) учасників змови проти Цезаря. Тільки сенаторів, серед яких був і Цицерон, загинуло понад 300. Через кілька років тріумвірат фактично розпався, але боротьба тривала. У морській битві біля мису Акцій Антоній зазнав поразки. Він, а потім і його дружина Клеопатра покінчили життя самогубством. У 30 р. тепер уже Гай Юлій Цезар Октавіан (так почав іменуватися Октавій) проголосив себе *принцепсом*, тобто першим громадянином Республіки.

Огляд літератури. Гостра політична боротьба, що точилася впродовж десятиріч, не могла не позначитися на розвитку літератури: він уповільнився. Окремі жанри майже зникали, зрідка з'являлися нові. Досить швидко розвивається *історіографія*, що була за доби античності одним з варіантів художньої літератури. Вона тепер містила казково-фантастичні або вигадані елементи, необхідні для більшої розважальності. Поступово зникає жанр трагедії, останнім представником якої був досить відомий поет ***Акцій*** (бл. 170—90 рр.). У *комедію* дедалі більше проникають реалії римського життя. Комедія плаща (*паллата*) замінюється комедією тоги (*тогата*), персонажами якої стають представники різних верств римського суспільства. Вони вже мають латинські імена, одягнені в римську одежу. Дія переноситься в невеличкі італійські міста чи селища і розгортається перед маленькими ремісничими лавками чи шинками, звідси з'являється й нова назва — комедія *таверни*. Певний час ще продовжують жити літературно оброблені *ателлани*, але дія в них перенесена на «дно» суспільства, тож героями їх стають злочинці, селяни, ремісники, повії і т.д. Значно збільшується роль *міму*, що лишався головним драматичним жанром на римській сцені майже до кінця періоду. Новим жанром, що свідчив про зростання злободенності римської літератури, стала *сатура* (saturae, тобто «суміш»). Видатним майстром сатури був ***Гай Луцілій***.

Після закінчення Союзницьких воєн у Римі підвищується інтерес до поезії. На початку I ст. до н. е. в Римській республіці дедалі поширюється вплив еллінізму. Після Луцілія великих поетів у Римі не було, а серед поетичної молоді зростало зацікавлення поезією александрійців.

У 70—60-х роках до н. е. в Римі формується «нова школа», або школа *неотериків* (від гр. neoteroi). «Неотериками», тобто «новими поетами»

(«модерністами»), з певною часткою презирства назвав Ціцерон групу молодих поетів, що згрупувалася навколо свого визнаного ватажка *Публія Валерія Катона*. Неотерики старанно вивчали твори александрійців, наслідували їх, перекладали, писали свої «учені» поеми, любовні вірші. Тема кохання, вияви почуттів особистості стають центральними у творчості «нових» римських поетів.

Особливої популярності школа неотериків досягає у 60—50-ті роки до н. е. Вона успадкувала літературні принципи багатьох александрійців, але особливо прихильно поставилася до Каллімаха, який проповідував малі ліричні форми, відмову від тривіально-заяложених сюжетів і старанне шліфування деталей вірша. Улюбленими заняттями неотериків були розшукування маловідомих міфологічних фактів, часом пов'язаних з патологічними проявами того ж кохання, тлумачення затемнених думок александрійських учених-поетів, від чого й власні твори неотериків ставали не менш «темними» і незрозумілими для непідготовлених читачів. Захоплювалися вони й «фігурними» віршами, вписуючи свої ліричні рядки в обриси тварин чи речей. По суті, їхню творчість можна визначити як «мистецтво для мистецтва». А втім, їхній внесок у розвиток літературної латини та теорії віршування виявився досить значним. І головне — до неотериків належав *Гай Валерій Катулл*.

Найвідомішими представниками цієї школи, крім Катулла, були його земляк *Квінт Корніфацій*, найближчий друг і радник, поет і оратор *Ліцініи Кальв*, а також поети *Гай Гельвій Цінна*, *Квінтілій Вар* і *Гортензій Гортал*.

Водночас у Римі поширюється філософія грецького мислителя III ст. до н. е. Епікура, що була напрочуд співзвучною настроям значної частини патриціїв і вершників. Учення Епікура стало для них певною мірою рятівним, являючи собою своєрідний засіб утечі від далеко не ідеальної дійсності з її постійними чварами й вибухами громадянської війни, репресіями й вигнаннями. Для багатьох епікуреїзм був підставою, щоб відійти від активної політичної діяльності, відшукати затишне місце і спочити від надто бурхливих подій сучасності. Представником і послідовником цього вчення та водночас найталановитішим його популяризатором став *Тіт Лукрецій Кар*. Славу цьому авторові принесла філософська поема **«Про природу речей»** (або просто «Про природу»).

У цей же час починалася й творча діяльність ще кількох визначних представників римської літератури, серед яких особливо уславилися імена *Ціцерона*, *Юлія Цезаря*, *Вергілія*, *Горація*, *Саллюстія*. Життя перших двох трагічно обірвалося, талант Вергілія і Горація розкрився й особливо засяяв у часи Імперії. Щодо історика *Гая Саллюстія Кріспа* (86—35 рр. до н. е.), то його нищівна критика нобілітету, звинувачуваного письменником у корупції, продажності, розбешеності й зраді батьківщині, по суті

була прямим викриттям деградації державного устрою і повного аморалізму вищих класів Римської республіки. Обидві його книги, що дійшли до нас — «**Про зраду Катіліни**» і «**Про Югуртинську війну**», — засвідчили величезний талант та ерудицію цього неординарного письменника.

Ім'я ***Марка Туллія Ціцерона*** широковідоме з часів античності як найталановитішого і прославленого у віках майстра ораторського мистецтва.

Юлій Цезар увійшов у літературу завдяки мемуарам, що стали настільною книгою для багатьох поколінь римських учнів і тих, хто пізніше вивчав латину. Людина надзвичайного розуму й хисту, ініціатор реформ, покликаних централізувати державу, посилити контроль за діяльністю управителів провінцій, геніальний полководець, Цезар був автором двох творів — «**Записки про Галльську війну**» (у 7 кн.) і «**Записки про громадянську війну**» (у 3 кн.). Після смерті Цезаря з'явилася низка подібних творів його соратників і послідовників, найзначніші з них — «**Записки про Александрійську війну**», «**Записки про Африканську війну**» і «**Записки про Іспанську війну**». Імена авторів цих книг лишилися невідомими.

ГАЙ ЛУЦІЛІЙ

(бл. 180—102 рр. до н. е.)

На початку II ст. до н. е. сформувався вже згадуваний перший національний жанр *сатури*. Це суто римське поняття означало, за словами середньовічного вченого Павла Диякона, «вид їства, приготованого з різних речей, закон, складений з багатьох інших законів, рід вірша, в якому йдеться про безліч речей». Ця «суміш» спочатку не мала ніякого сатиричного відтінку, це була просто «бесіда» чи «розмова» на різноманітні теми. «Сатиричними» сатури стають із часів творчості Луцілія, якого вважають першим сатириком Риму. Саме слово «*сатира*» з'являється значно пізніше, приблизно в I ст. н. е.

Гай Луцілій народився в латинській провінції Кампанія в родині вершників. Брав участь у Нумансійській війні в Іспанії. Після повернення на батьківщину оселився в Римі, де придбав будиночок. Він дуже високо цінував свою поетичну незалежність, тому неодноразово відмовлявся від вигідних пропозицій посісти якусь високу посаду. За свідченням Горація, Луцілій був блиску-

чим, сміливим і чесним сатириком, який у надзвичайно уїдливій формі викривав недоліки й злочини своїх сучасників:

Всіх він за барки хапав — і дрібноту, й обранців народу.
В ласці його лише чесність була та близькі її друзі.

(Переклад А. Содомори. *Горацій.* **«Сатири»**. II, 1, *69—70*)

Прихильник Публія Сціпіона Африканського та його гуртка, Луцілій різко критично виступав проти інших політичних угруповань. У своїх ямбічних віршах, діатрибах, пародіях, сатиричних бесідах він завжди дотримувався «пропорційності» в дозах серйозності й комізму, що в нього поєднуються досить невимушено, продиктовані самим життям.

Своїми сатирами поет брав безпосередню участь у гострій і напруженій політичній боротьбі. Його вірші дошкульно критикували не якихось абстрактно-типових осіб, а конкретних, з іменами і прізвищами, сучасників, даючи їм відповідні характеристики й оцінки. Луцілій викривав не тільки пороки, породжені соціальною несправедливістю — гонитву за посадами, користолюбство, хабарництво, марнославство, обман, але й ті, що з'явилися внаслідок впливу еллінізму — грекоманію, надмірне вживання грецьких слів, імен, сюжетів тощо. З уривків, що збереглись, можна довідатись про реальних осіб — Альбуціна, Альбіна, Квінта Оптимія, Котту, Пацідеяна та багатьох інших, наділених негативними чи позитивними рисами. Цікавою є сатира про Раду богів, де поет описує цю Раду як засідання колегії римського сенату. Подібно до сенаторів, боги обговорюють питання про врятування римлян від аморалізму й розбещеності. По-мужицьки брутальний Ромул пропонує знищити Лентула Лупа, який занапащає Рим.

У кінці життя поет нарікає на надмірне поширення ораторського мистецтва, що стало ознакою загострення політичної боротьби:

Що ж, а тепер від зорі і до ночі, у свято та будні,
Цілими днями народ і сенатори — всі без розбору,
Разом з юрбою тупцюють на форумі і не тікають.
Вчаться усі одного ремесла та одного ж мистецтва:
Як обережно промови складать, щоб когось обдурити,
Чи підлабузником стать, обернувшись шляхетним враз мужем,
Звабити в пастку, неначе усі ворогами вже стали.

(Переклад Н. Пащенко)

Луцілій написав 30 книг сатир, до нас дійшла двадцята частина його спадщини — близько 1200 віршів. У деяких із них поет

висловлює і свої літературні погляди. Вони цікаві його негативним ставленням до театральних жанрів, основаних на міфології. Сам Луцілій незмінно дотримувався правди життя і вимагав, щоб поет описував лише реальну дійсність. Писав він гомерівським дактилічним гекзаметром, що вже став традиційним для римської сатири.

ТІТ ЛУКРЕЦІЙ КАР

(бл. 90—55 рр. до н. е.)

Світогляд. Ми нічого не знаємо ні про життя цього поета-філософа, ні про причини його смерті. Легенда оповідає про його загибель від безумства, але вона недостовірна. Існує версія, що перед смертю Лукрецій передав текст своєї поеми зовсім йому незнайомому Ціцерону з проханням видати її. Видатний оратор, хоч і багато в чому не поділяв переконань автора, був підкорений могутнім талантом Лукреція і, не зробивши жодної поправки, опублікував цей твір.

Уже античні дослідники нічого не могли сказати про походження поета, але певні місця твору підказують, що народився він у досить заможній сім'ї. Захоплений життєрадісною філософією Епікура, Лукрецій став одним з його найпалкіших прихильників і популяризаторів. З упевненістю можна стверджувати, що вчення цього грецького філософа, з яким римляни лише почали ознайомлюватися, після виходу знаменитої поеми **«Про природу речей»** дістало могутній поштовх

для швидкого поширення по всій території Римської республіки. Видана після кривавих проскрипцій Сулли, що надовго збереглися в пам'яті людей як страшна згадка про підступність першої диктатури, вона несла людям сяйво надії, розвіювала таємні страхи їхніх розгублених душ, переконувала в радісному існуванні безтурботних богів, які ні в що не втручалися. І, напевне, визволяла їх од віри в існування похмурого царства Орка з його грізними суддями й обіцяними загробними стражданнями. Жорстокі реалії римської дійсності були неспроможні розсіяти зростаючий жах людей перед безладдям суспільного життя, що пояснювалося помстою розгніваних богів. У вченні ж Епікура відкривалася справжня мудрість істинної філософії, мета якої полягала в конкретній допомозі скривдженій людині, заспокоєнні її розбурханих почуттів.

Популяризуючи Епікурове вчення, Лукрецій насамперед намагався подолати страх людини перед смертю. Адже людська істота з народження обтяжена цим страхом. У цьому винна релігія: згідно з її догмами, за свої земні гріхи людина має розплачуватись пекельними муками. Докладно викладаючи засади матеріалістичної філософії, Лукрецій спростовує релігійне вчення про душу, доводячи її смертність і, отже, безпідставність страху перед загробними стражданнями.

«Про природу речей». Поема «Про природу речей» складається з шести книг (7415 рядків), написаних дактилічним гекзаметром. Очевидно, мала бути ще сьома книга, у якій автор підбив би підсумки сказаному, але написати її Лукрецій не встиг.

Перша книга починається традиційним зверненням до богині Венери з проханням допомогти поетові здійснити його працю:

Римського роду прамати, утіхо людей і безсмертних,
Ти, благодатно Венеро! Під зоряним небом текучим
Ти виповняєш собою моря, кораблями укриті,
І хлібородную землю. Все суще в світах сотворіння
Тільки тобою живе і сонячне світло вбирає.
Перед тобою, богине, вітри утікають, і хмари
Перед приходом твоїм розступаються, перед тобою
Цвіт розмаїтий земля простилає, всміхається море
І заспокоєне небо горить-променіє сіянням.

(Тут і далі переклад М. Зерова. I, *1—9*)

Проте з цього звернення не слід робити висновків про віру поета в богів. Червоною ниткою у його праці проходить думка про підступність релігійних вірувань, уже на початку поеми Лукрецій пише:

В роки, як людське життя по землі плазувало ганебно
Під тягарем навісним релігійної злої науки,
Що, від небесних висот піднімаючи голову грізно,
Погляд свій кидала гордий на смертні доріддя звисока...

(I, *62—66*)

Лише один «сміливий еллін» (тобто Епікур) насмілився кинути виклик небу. Як доказ злочинів релігійного фанатизму поет наводить драматичну історію принесення Агамемноном своєї дочки Іфігенії в жертву богам.

Викладаючи головні принципи Епікурового вчення, Лукрецій звертається до сина свого найближчого друга Меммія, обіцяючи йому розповісти «про основи речей», тобто про весь матеріальний світ, що оточує людину:

Спершу тобі розповім про всевишніх богів, і про небо,
Та про основу речей, про первістки ті, що створили
Всесвіт увесь незмірений, що ними росте, і живиться,
І, розпадаючись, знову у них обернутися має.
Первістки ті іменуєм: **матерія**, або інакше
Тільця речей родовиті. Або, уживаючи назви
Найзвичайнішої, кажем: **насіння речей** і **предметів**,—
Бо таки й справді усякове з них проросло сотворіння.

(I, *55—62*)

Передусім Лукрецій доводить вічність матерії, що нікуди не зникає й не твориться знову:

Перший природи закон, що нічого на світі з нічого
Божою волею навіть постать не могло і не може.
Тільки ж бо люди, й тепер ще марним охоплені страхом,
Думають, ніби ті речі, які на землі і на небі
Бачимо ми раз у раз, то боги їх безсмертні створили:
Інших причин не домислять, інших не знають пояснень.
Знаючи, отже, що в світі з нічого ніщо не родилось,
Ми все видиме збагнем, усьому найдемо підстави,
Розумом вільним охопим, відкіль народилися речі.

(I, *149—157*)

Отже, знання матеріального, навколишнього світу сприятиме розумінню вічності самої матерії, до створення якої боги не мають ніякого відношення і яка сама по собі ніколи не зникає, а лише змінює форми:

...Зовсім не в ніщо обертаються речі,
А розкладаються лиш на тіла основні та зворотні.

(I, *248—249*)

По суті Лукрецій формулює закон збереження матерії, коли проголошує, що ніщо не виникає з нічого і не повертається в ніщо, що в природі відбувається грандіозний кругообіг:

Отже, не гине ніщо, що загинути нібито має,
Бо те ж одне із другого відроджує завжди природа
Й не дозволяє нічому без іншого смерті родитись.

(I, *262—264*)

Лукрецій говорить і про те, що природу складають два єдині начала — матерія і пустота, і ці начала мають свої *якості*, що зумовлюють розміри, форму й вагу всіх речей. Чим більше в них пустоти, тим вони легші, і навпаки. Особливо цікавим є висновок поета про те, що все в природі складається з найдрібніших часточок, які він називає *«елементами»*, *«насінням речей»*, *«першоджерелами»* та навіть *«літерами»*, маючи на увазі атоми. Тому Лукрецій категорично відкидає гіпотези грецьких учених (Геракліта, Емпедокла, Анаксагора), які першоелементами світобудови вважали вогонь, воду, повітря тощо. Отже, у світі немає нічого, крім речей, складених з невидимих оком атомів і пустоти. Свою першу книгу поет закінчує твердженням про грандіозну нескінченність Всесвіту. У цьому питанні він вигідно відрізняється од більшості грецьких філософів, які обмежували космос Сонячною системою. У Лукреція земний світ є невеличкою часточкою Всесвіту:

Всесвіт не має кінця і початку ні з якого боку...

(I, *958*)

Друга книга відкривається картиною вічного руху атомів у матерії, оскільки «зовсім спокою ніде не дано в пустоті неосяжній». Автор розповідає про безупинний рух цих «елементів», про повсякчасний процес їхнього з'єднання і роз'єднання, утворення твердих і м'яких тіл. Саме вони надають речам різних форм, чим і пояснюється багатоманітність навколишнього світу. Повертаючись до проблеми богів, Лукрецій стверджує, що вони не беруть ніякої участі в усіх творчих процесах природи. Згадуючи культ Великої Матері, поет поєднує його з символом непоборної сили природи (*588—659*).

Важливе місце в поемі Лукреція посідають думки про діалектичний зв'язок життя і смерті. Ніщо не може народитись у світі без того, щоб щось не померло. Нібито вмираюча восени природа відроджується навесні, а скинуте з дерев листя і ножовкла стара трава перетворюються на живильний грунт для молодої порості. Життя й смерть ідуть поруч, і розірвати цей процес неможливо, він у природі виявляється єдиним:

...Мішається плач поховальний
З жалісним криком діток, які вперше побачили сонце.
Ночі не було такої, не було ні ранку чи днини,
Щоб не почувся водночас і плач немовля й тужні крики,
Що супроводжують смерть і похмурий обряд погребіння.

(II, *576—580*)

У кінці з'являються сумні роздуми Лукреція про поступове уповільнення світового руху, що призводить до виснаження землі й наближає все людство до загибелі:

І все частіше сумний виноградар жаліється гірко
На перестарілі лози і скаргою небо турбує.

Не розуміє старий, що все на цім світі марніє,
Занепадає на силах і звільна простує до гробу.

(II, *1168—1169, 1173—1174*)

У третій книзі Лукрецій звертається до питання про взаємозв'язок тіла, духу (тобто розуму) й душі. Він робить висновок, що всі ці субстанції перебувають у прямій залежності одна від одної, смерть тіла викликає смерть розуму й душі. Він заперечує поширювану релігією думку про вічне існування душі й прийняття нею після кончини людини пекельних мук, уважаючи це вигадкою, покликаною залякати смертних. Проте саме страх перед смертю породжує найстрашніші злочини:

Сором він знищує, дружбу міцну розриває назавжди,
І благочестя порушує грубо. Трапляється навіть,
Що і вітчизну свою, і батьків своїх любих нерідко
Зраджував той, кого чорна імла Ахеронта лякала.

(III, *83—86*)

Четверта книга розповідає про функції різних органів людського тіла — зору, дотику, смаку, нюху, слуху тощо. Перед цим мислитель поставив проблему пізнання речей, у якому беруть участь різні органи. Торкається він і питання голоду та спраги, сну і сновидінь. Закінчується книга оглядом кохання і любовних

зв'язків людей, а також спадковості. Зокрема, Лукрецій зазначає, що діти можуть мати велику схожість із своїми далекими предками.

Надзвичайно цінною уявляється п'ята книга, в якій розглядаються різні аспекти розвитку людського суспільства. Перед цим автор пророчить «небу, землі й небесам» неминучу загибель у якийсь нещасливий день. Лукрецій різко пориває з міфологічними легендами про виникнення людей на Землі, зокрема з оповіддю Гесіода про зміну поколінь — від «золотого» до «залізного». Уявлення поета з цього приводу мають цілком наукову основу. Він стверджує, що на Землі спочатку зародилася рослинність, потім з'явилися значно складніші організми — тварини, з яких у боротьбі за виживання лишилися найпристосованіші до суворих умов життя. Лукрецій категорично заперечує існування легендарних чудовиськ на кшталт Кентавра, Скілли чи Химери, обґрунтовуючи свою думку досить простими спостереженнями, основаними на здоровому глузді:

Адже Кентаврів ніколи, подібних тварин не бувало
Й буть не могло із подвійним єством чи то тілом потворним,
Складеним з різних частин, і в яких були б різними їхні
Якості в одній і другій їх тіл половинах несхожих.
Навіть і тупоголовим збагнути це буде неважко.
Адже в кінці вже трьох років стає кінь баским і дорослим,
А дитинча ще лишається лиш немовлям безпорадним...

(V, *878—884*)

Врешті з'являється людина, яка спочатку жила, мов хижий звір, у печерах та хащах. Вона не знала ремесел. Прогрес починається з того часу, коли «оселі та шкіри й вогонь собі люди здобули» (*1011*), створили сім'ї й почали господарювати. Звертаючись до питання походження мови, Лукрецій заперечує твердження, що хтось найрозумніший з людей «винайшов» назви речей і навчив їх людей. Мова постала з необхідності, оскільки людям потрібно було спілкуватися, розуміти один одного:

Адже природним було, що змогли тоді люди первісні
Речі всі з допомогою звуків назвати всіляких.

(V, *1089—1090*)

Далі Лукрецій розповідає, як люди навчилися поліпшувати їство для себе й саме життя, будувати міста, відкрили ціну золота й почали нагромаджувати його. Війни набули особливо кривавого й жорстокого характеру. А пізніше з'явилися і закони, що встановлювали певний порядок у взаєминах людей, але й пригнічували їх:

Людський рід вже до того втомився насильством одвічним
І вже настільки знемог від розбратів, що сам добровільно
Гніт законів прийняв і обмеження правил суворих.

(V, *1145—1147*)

Прогрес у розвитку людського суспільства Лукрецій пов'язує з відкриттям металів — заліза, міді, свинцю, що полегшили існування людини. Але із застосуванням металів і війни стали жорстокішими, і тут поет наводить вражаючі картини страшних боїв. Розповідаючи далі про досягнення цивілізації, Лукрецій досить скептично оцінює їх, оскільки вони несуть із собою багато негативного. І все ж книга закінчується прославленням людських можливостей, численних корисних відкриттів, що їх «розум підносить до повного блиску»:

Тож будівництво суден, і оранка полів, і дороги,
Мури, одежа, закони, озброєння та їм подібне,
Що робить зручним все наше життя і несе насолоду:
Живопис, вірші, пісні і мистецтво ліпити скульптури —
Все підказали нестатки то людям, а розум цікавий
Руху вперед безупинному їх поначвив поступово.

(V, *1448—1453*)

Заключна, шоста, книга Лукреція містить описи й пояснення різних грізних явищ природи. Грім і блискавка, смерчі, зливи, виверження Етни, нищівні пошесті, що обрушуються на землю, також стали об'єктами дослідження ученого. Це найслабша частина поеми, хоч і в ній поет досягає високої майстерності, особливо коли дає описи природи, що супроводжують усі ці явища, або вдається до порівнянь. Неспроможність Лукреція обґрунтувати їх науково цілком зрозуміла. Природознавство як наука ще тільки зароджувалося. Самої атомістичної теорії для пояснень явищ природи було недостатньо, та й пояснення ні найчастіше досить примітивні. Наприклад, народження блискавок Лукрецій описує таким чином: у «пустих» хмарах зосереджується багато «розжарених» зернин (атомів), а вітер, що відіграє загалом велику роль у формуванні грози, їх «витискує» звідти, «перемішує» з вогнем, і в цьому розпеченому вогнищі «загострює блискавки» (*160—356*).

Лукрецій і тут користується нагодою, щоб дискредитувати Юпітера, який знищує своїми блискавками все підряд або безцільно кидає їх у море:

Тож для чого моря поціляєш? І чим завинили
Хвилі морські, що їх б'є він в пучині та в водних просторах?

...А святилища богів він святі, свої ж, врешті,
Храми розкішні нашо блискавицею грізною зносить,
Чи досконалі зображення божі на частки руйнує,
Або свій образ нещадною раною тільки безчестить?

(VI, *404—405, 407—410*)

Автор намагається пояснити і дію магніту, а закінчує книгу й поему з'ясуванням природи різних захворювань, що

Раптом іззовні приходять й подібно до хмар чи туманів
Зверху, з небес випадають, або із землі виринають...

(VI, *1099—1100*)

З надзвичайним драматизмом і великою майстерністю Лукрецій описує пошесть чуми (моровиці), що обрушилася на Афіни в 430 р. до н. е.

У поемі «Про природу речей» Лукрецій докладно виклав учення Епікура, якого ледве не обожнював. Він неодноразово згадує його ім'я, прославляє впродовж усієї поеми. Оскільки твори цього грецького філософа до нас не дійшли, то твір Лукреція виявився єдиним вагомим джерелом для детального ознайомлення з матеріалістичною філософією цього мислителя вже з часів Відродження. Спираючись на поему, можна виділити *найголовніші принципи матеріалістичної концепції Епікура*: закони природи і матерії вічні й непорушні, сама ж матерія не зникає і не виникає, лише одна її форма переходить в іншу; матерія складається з атомів, «першопричин речей», що перебувають у безперервному русі; боги не мають ніякого відношення до матеріального світу й у нього не втручаються; космічні простори сповнені сонячними системами, подібними до нашої, і рухаються за відповідними законами; душа й тіло людини смертні і вмирають водночас; людське суспільство розвивається безперервно, люди починають спілкуватися завдяки мові, що також прогресує в міру еволюції суспільства.

Поема була написана для освіченої частини римського суспільства, у ній є досить складні думки, важкі для розуміння малопідготовленої людини. Але відчувається намір поета ознайомити якомога більшу частину грамотного населення Риму з ученням Епікура. Якщо Лукрецій-філософ, дотримуючися академічного стилю науковця, намагався точно довести свої концепції, то Лукрецій-поет шукав яскраві образи й картини, щоб зробити ці свої складні думки зрозумілішими і більш дохідливими. У ньому щасливо поєдналися два таланти, два генії — вченого-дослідника і художника. Як, наприклад, пояснити непідготовленому читачеві,

що матерія складається з найдрібніших, невидимих окові атомів, які до того ж безперервно рухаються? Лукрецій удається до простого й водночас геніального прикладу, описуючи рух порошинок у промені сонця, що проникає в темне приміщення через щілину зачинених віконниць:

Он подивись: всякий раз, коли сонячне світло проникне
В наші кімнати й пітьму проріза променями своїми,
Безліч маленьких тілець в пустоті ти побачиш блискучих,
Що метушаться безладно у світлі примхливого сяйва;
Начебто в вічній борні вони б'ються у війнах і битвах,
В сутичку раптом загони кидають, не знаючи втоми,
Сходяться й знов розлітаються без відпочинку, зухвалі.
Можеш з цього з'ясувати собі, як невпинно і вічно
Першопричини речей в пустоті неосяжній шугають.

(II, *114—122*)

Лукрецій начебто підказує: щоб побачити рух цих майже невидимих порошинок, слід створити певні умови; те ж саме має бути з «елементами» — щоб побачити їх, слід мати якісь технічні засоби (на це поет лише натякає).

У подібних ілюстративних поясненнях немає застиглих образів, усі вони сповнені невпинним рухом. Дивлячися на природу очима науковця, поет зображує картини, в яких усе повсякчасно змінюється. Біжучі морські хвилі, нестримні пориви вітру, захід сонця, біг нападаючих воїнів, нестримне шаленство розлюченого хижака, літ зграї птахів тощо — всі ці явища мають одне спільне: невгамовний рух.

Лукрецій до тонкощів знав і розумів природу. Якесь її навіть незначне виявлення він водночас міг і аналізувати, і робити щодо нього узагальнювальні висновки. Природа для поета — джерело всього сущого. І він переконаний у кінцевій перемозі розуму, який, відкинувши забобони, може остаточно пізнати природу, навіть ті її процеси, що лишаються ще незбагненними для людини:

Ти не повинен висловлювать подив, коли сам помітиш,
Що всі знаходяться першоначала предметів у русі,
Їхня сукупність для нас видається у повнім спокої, —
Якщо не зважити руху ще й власного дійсного тіла, —
Адже далеко за межами наших чуттів простяглася
Вся природа начал. А тому, якщо нашому зору
Геть недоступні вони, то від нас й їхні рухи закриє.

(II, *308—314*)

Щоб проілюструвати свою думку, поет вдається до прикладу з отарою овець, що здалеку здається білою нерухомою плямою на

тлі зеленого пагорба. Але, підійшовши ближче, глядач виявляє, що ця пляма не суцільна й складається з окремих тварин, що пересуваються з місця на місце, а серед них «ситі стрибають і, бавлячись, весело б'ються ягнята».

Загалом монументальний стиль Лукреція по ходу оповіді знижується, стає строкатим і різноманітнішим. На перший план часом висуваються погляди окремої особистості, яка прагне осягнути навколишній світ з допомогою власних почуттів. Простір поеми, що інколи набуває грандіозних розмірів, ніби стає то об'єктом іронії чи сатири, то приводом для смутку й думок про короткочасність життя й невмолиму смерть. Численні картини природи інколи пронизуються в Лукреція цими ж людськими почуттями. Руйнівні бурі, розлючені стихії чи шаленство вітрів постають як відчайдушна боротьба велетнів. І тут же ці стихії заспокоюються, змінюються тихими й мирними краєвидами з майже ідилічним життям пастухів, та й сама природа набуває буколічного забарвлення. Зображення минулого для самого поета перетворюється на своєрідну втечу в ті найщасливіші часи, коли людина була цілком забезпечена всім необхідним самою природою, але не оцінила її щедрості. Тому коли Лукрецій переводить погляд на сучасність, він сповнюється смутком і відчаєм. Особливо виразно це відчувається у своєрідній оповіді про природу (III, *932—962*), яка, подібно до живої істоти, звертається до жалюгідної людини й дорікає їй за постійні скарги на життя і своє становище.

Протягом усіх шести книг Лукрецій не припиняє полеміки з релігією, яку вважає найгіршим з усіх зол на землі. Лейтмотивом проходить його думка, що смертні бояться «божественної волі» лише тому, що не можуть пояснити повсякденні явища «на землі та в небесах». Поет заперечує існування Кербера, Фурій та самого страшного Тартара, вважаючи, що справжні муки людина переживає на землі:

> Страх покарання існує зате при житті ще людини,
> Кара за злочини наші та вчинки лихі по заслузі.
>
> (III, *1014—1015*)

У своєму спорі з релігією поет дотримується досить чітких принципів, що їх можна звести до кількох: «чудо» в природі відсутнє; блаженство богів несумісне з турботою про благо людей; світ створений невтомною діяльністю міріад атомів, що безперервно рухаються; у Всесвіті немає місця для богів; самі боги виникають у свідомості людей як результат їхньої темноти, неуцтва й страху; релігія тримає людину в темряві й нічого корисного їй не дає; водночас вона — лише частина того, що людина змогла створити своїм розумом, тобто релігія сама є продуктом культурної

творчості людського суспільства; зникнення релігії надасть можливість людям стати по-справжньому щасливими і позбавить страху перед Ахеронтом, що

> ...всіх людей пригнітив і глибоко буттю їх зашкодив,
> Все потьмарив він пітьмою кромішньою й смертною млою
> І не дає насолоди від радості світлої й втіхи.
>
> (III, *38—40*)

Лукрецій далі закликає людину жити поміркованно й спокійно, без усяких турбот, ясно мислити, володіти своїми почуттями і головне, не віддаватися хворобливим пристрастям. Лише в злагоді з собою людина зможе прожити щасливо до глибокої старості. Окремі вчені протягом XVI—XVIII ст. намагалися «примирити» антирелігійність Лукреція з канонами католицької церкви, проте ці спроби успіху не мали.

Окрему проблему становить мова поеми. Сам Лукрецій чудово розумів складність поставленого перед собою завдання — написати поему про природу всіх речей, користуючись ще недосконалою, малопридатною для філософських міркувань латинською мовою:

> ...учення затемнене греків
> Висловить чітко латинськими віршами важко, вважаю:
> До слів нових, головне, виникає потреба звернутись,
> Надто вже бідною мова є наша, а нових понять так багато.
>
> (I, *136—139*)

Мова Лукреція складна, архаїзми сусідять із сучасними йому словами й зворотами. Він любить використовувати народні звороти й вирази, окремі слова, народні приказки та прислів'я тощо. Поет першим почав створювати наукову термінологію, хоч цей процес у нього, здається, був підсвідомим. Тому лише одному поняттю «атом» відповідає в поемі близько півсотні синонімічних назв. Лукрецій виробив надзвичайно своєрідну мову, у якій прийоми ораторського мистецтва чергуються з чіткою фіксацією певних наукових даних.

В античності художні якості і науковий зміст поеми оцінювали дуже високо, її вивчали й багато коментували. Навіть християнські вчені використовували її у своїх диспутах із захисниками олімпійської релігії. Праця Лукреція неодноразово переписувалася за доби раннього Середньовіччя, потім на деякий час була забута. Новий спалах зацікавленості нею припадає вже на середину Відродження. Ставлення до поета протягом століть змінювалося:

його підносили то як великого художника, то як ученого-матеріаліста.

В Україні переклади окремих уривків поеми Лукреція здійснив І. Франко, значну частину її переклав М. Зеров. Повний текст був перекладений А. Содоморою й опублікований 1988 р.

ГАЙ ВАЛЕРІЙ КАТУЛЛ

(бл. 87 — бл. 54 рр. до н. е.)

Життя і творчість. Від спадщини неотериків лишилися поодинокі рядки та свідчення тогочасних критиків чи вчених. Виняток становлять вірші Катулла, а їх дійшло до нас понад сотню. Поет народився в північноіталійському місті Вероні, в родині заможного провінційного аристократа, з яким Юлій Цезар «підтримував дружні відносини» (***Светоній***). Сам Катулл свідчить, що почав писати еротичні вірші з 16 років. Мабуть, наприкінці 70-х років він переїздить до Рима і швидко займає одне з провідних місць серед молодих неотериків. Окремі факти життя поета зафіксовані в його віршах. У деяких з них Катулл натякає на свою бідність, скаржиться на те, що «гаманець вже затягнуло павутиння», але, очевидно, серйозно ці бідкання сприймати не можна: батько поета був заможною людиною, і в його двох великих садибах працювало чимало рабів. Інших якихось подробиць про перебування Катулла в Римі немає. Відомо лише, що в 57 р. він разом із претором Меммієм відплив до нещодавно завойованої Віфінії (Мала Азія), щоб збагатитися. Ця подія відображена у вірші **«Знову весна, оживає земля»:**

В Азію, славну містами, мчимо.
Серце забилося, прагне дороги,
Радо ступають, тугішають ноги...
Друзі, прощайте! Братерським гуртком
З дому забились ми в даль незнайому,
Нарізно шлях свій верстаєм додому.

(Тут і далі переклад М. Зерова)

Проте надії поета не здійснилися, претор виявився скнарою. Катулл повернувся й останні роки життя провів у Римі. Обстави-

ни смерті поета лишилися загадковими, побутувала версія і про політичне вбивство.

Літературна спадщина Катулла виявилася досить різноманітною. Він залишив сатиричні епіграми, уславлені елегії, ліричні вірші, довів до ступеня досконалості епіграму, любовну елегію, весільну епіталаму, маленьку поему-епілію, не рахуючи жартівливих дрібничок.

Поет не брав активної участі в політичному житті Риму, але пильно стежив за ним, відгукуючись на ту чи іншу подію, і досить різко, як це робив Архілох, висміював недругів Республіки. В його віршах трапляються випади проти тріумвірів Цезаря і Помпея, цезаріанця-доносщика Ватінія, жадібного військового інженера Мамурру, який уславився поборами в завойованих країнах. Поет, непримиренний до утиску волі й справедливості, до скнарості й деспотизму, називає їх «підлими негідниками», «міченими тавром розпусти», «ненаситними у гріхах перелюбства». Юлій Цезар, який розумівся на літературі й високо цінував талант Катулла, неодноразово пропонував йому престижні посади, але поет незмінно їх відхиляв, найвище цінуючи свою незалежність. Мабуть, цим почуттям викликаний його вірш:

> Ні, щоб тобі догодити, не думаю зовсім, о, Цезар!
> Тому не хочу і знать, чорний чи білий ти весь.

Подібні епіграми свідчили про критичний настрій, яким поет був охоплений після прибуття до Рима. Чимало його епіграм розповсюджувалося серед римлян, викликаючи або палке схвалення, або заздрість поетів, або неприховану ненависть і зливу наклепів, що досить відчутно впливало на ставлення до поета видавців та обережних нобілів. Не зміг поет простити «батькові вітчизни» Ціцеронові його славослов'я подвигам Юлія Цезаря й особливо виступу в суді на захист шахрая Ватінія. Уїдлива епіграма проти видатного оратора остаточно погіршила відносини між ними:

> Найкрасномовніший із Ромулових чад,
> Із тих, які живуть, і з тих, що вже немає,
> І з тих, що принесе майбутніх років ряд, —
> Мій Марку Туллію! Хвалу тобі без краю
> І дяку без кінця Катулл зложити рад —
> Катулл, між усіма поетами найгірший,
> Такий між усіма поетами найгірший,
> Як ти між усіма найкращий адвокат.

Водночас, ідучи в ногу з модою, Катулл працював і над перекладами рядків своєї улюбленої поетеси Сапфо, і над суто «вче-

ними» проблемами александрійців. Йому належить низка епіліїв на міфологічні теми — **«Коса Береніки»**, **«Аттис»**, **«Весілля Пелея і Фетіди»**.

Вірші до Лесбії. Проте провідне місце у творчості поета посіла любовна лірика, що й принесла йому світову славу. Більшість ліричних творів Катулла присвячена відомій на той час у Римі красуні Клодії, сестрі могутнього трибуна Клодія Пульхра. Крім вроди, вона уславилася також легковажністю поведінки та багатьма коханцями. В неї закохався і Катулл. То було єдине в його житті справжнє кохання, непевне й драматичне, яке поет проніс аж до самої смерті. Якщо скласти хронологічно докупи всі твори, присвячені Клодії, яка з'являється в його ліриці під ім'ям Лесбії (саме такий псевдонім дає можливість поетові зблизити кохану Клодію з образом Сапфо, адже «Лесбія» — «лесбіянка», тобто жителька о. Лесбос), то вони становитимуть досить струнку низку віршів про зростання почуття поета. Враження від її образу, ненароком побаченого, знайомство, кохання, перші радощі й насолоди виливаються у щирих і радісних рядках:

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 позаздрив,
Стільки наших поцілунків налічивши.

До появи цієї пристрасті, не знаходячи місця від самотності, дорікаючи собі за лінощі й гультяйство, поет міг написати:

Від неробства ти, мій Катулле, страждаєш,
Від неробства ти нестримний надто.
Від неробства царів і держав їх щасливих
Згинуло вдосталь.

Закоханість у Лесбію все відсуває на другий план, вірші Катулла неодмінно так чи інакше пов'язані з нею. Поетові дорогі всі речі, що оточують кохану або з якими вона бавиться. Навіть смерть її улюбленого горобчика стала приводом для чудового вірша Катулла:

Плач, Венеро! Плачте, купідони!
Плачте, люди витончені й чемні:
Вмер горобчик милої моєї,
Вмер горобчик, що вона любила
І як свого ока доглядала...
Горе й нам, горобчику сердешний.

Через тебе дорогі очиці
Від плачу; від сліз почервоніли.

Проте кохання самої Лесбії виявилося ненадійним, а її ставлення до Катулла — легкодумним. Поет переконується в невірності дівчини, тепер його поетичні рядки сповнює смуток, він лає зрадливу коханку, ображає її жіночу гідність. Водночас Катулл утішає себе, наміряється бути розсудливим і твердим, не схилятися перед гордячкою:

Тепер вона не хоче, — будь же й ти гордий
І не біжи за нею, й не журись дурно.
А все стерпи й переможи твердим духом!..
Злочинна, що тепер твоє життя значить!..
Кого полюбиш і чиєю ти будеш?
Кого, цілуючи, укусиш за губку?
А ти, Катулле, не хитайся і стій твердо!

В іншому вірші, зверненому до друзів Фурія та Аврелія, боротьба поета зі своєю пристрастю набуває нібито вже спокійнішого характеру. В цей час друзі зробили все можливе, щоб відправити поета з намісником Гаєм Меммієм у далеку Віфінію, де б він міг забути Лесбію. В усякому разі загальний тон цього вірша лагідний і розсудливий:

Тож прошу моїй передати коханій
Це слово немиле:
Дай боже їй жити й повік процвітати,
І триста коханців водити з собою,
І серце їх бідне лукавою тільки
В'ялити жагою.
Моєї ж любові вона не діждеться:
Кохання Катуллове вмерло, — упало,
Як квіт польовий, коли пройде по ньому
Залізнеє рало.

Проте довга відсутність не допомогла поетові остаточно перебороти своє кохання до Лесбії. Досить було їй знову посміхнутися й призначити нове побачення, як він забув усі свої похмурі думки щодо жіночої невірності, а пристрасть спалахнула з новою силою:

Лесбія знову зі мной! Блаженства не знав я такого!
О, як засяяло знов дивне й чудове життя.

Та щастя виявилося для Катулла короткочасним, Клодія-Лесбія згодом знову пориває з ним. Але тема кохання у Катулла не зникає, він продовжує скаржитися на свою нещасну долю й зрадливість жінок.

Любовна лірика Катулла сповнена виразами й зворотами, властивими поетам-александрійцям. Але його відрізняє від них найголовніше — *надзвичайна щирість почуттів*. Без усяких жартів чи двозначності александрійців він розповідає про найінтимніше почуття, що охопило його. У цій любовній сповіді немає й натяку на сором'язливість поета, сама лише відвертість, що підкоряє і переконує в чистоті його переживань. Любовна лірика Катулла завдяки цьому перекликається з кращою лірикою нових часів. Вона безперечно вплинула на пізнішу літературу «віку Августа», але незабаром ця класична література відтіснила Катулла на другий план, і вже з кінця II — початку III ст. н. е. його твори майже втратили свою колишню популярність.

МАРК ТУЛЛІЙ ЦІЦЕРОН

(106—43 рр. до н. е.)

Біографія. Ціцерон — найвидатніший представник красномовства античного світу поряд із Демосфеном. Біографія його відома з усіма подробицями. Вона відбила головні повороти римської історії.

Ціцерон народився в Арпіні в сім'ї вершника Туллія, який згодом оселився в Римі, щоб дати дітям освіту. Юний Ціцерон вивчав цивільне право в популярного тоді жерця Муція Сцеволи, красномовство — у відомих акторів Езопа та Росція. Свої перші промови на судових процесах виголосив 25-річним. Після них виїхав Ціцерон до Греції, на о. Родос. Саме там остаточно сформувався

оригінальний ораторський стиль Цицерона, у якому точність думки аттикістів поєдналася з витонченістю і красою форми азіаністів.

У 75 р. до н. е. відбувся перший політичний виступ Цицерона. Призначений квестором у Сицилії, лишив по собі добру пам'ять. Слава Цицерона-оратора почалася після виступу проти Верреса, який замінив його в Сицилії й нещадно її пограбував. Веррес змушений був піти в добровільне вигнання. Політична промова на підтримку Помпея принесла Цицеронові звання консула. Дуже різко він виступив проти змовника Сергія Катіліни, в результаті чого той був вигнаний з Рима, а частину його прихильників страчено. Сенат нагородив Цицерона званням «батька вітчизни». Але трибун Клодій скористався нагодою, обвинувативши оратора в беззаконній розправі із заколотниками, і добився у 58 р. до н. е. його вигнання. Та вже наступного року Цицерон повернувся до Рима.

У часи першого тріумвірату Цицерон відійшов од політичних справ і поводив себе дуже обачно й поміркованo. Наляканий можливістю нової розправи, він намагався зайняти нейтральну позицію. Ворог деспотії, палко відданий республіканським ідеалам, цей блискучий і неперевершений оратор у житті виявився нерішучим і непослідовним політиком, якому бракувало звичайної далекоглядності й елементарної мудрості. У вирішальні моменти він вагався, діяв надто боязко. Ці риси характеру зумовили трагічну розв'язку. Коли в 49 р. до н. е. розпочалася громадянська війна між Цезарем і Помпеєм, Цицерон після довгих і болісних роздумів підтримав Помпея. За часів диктатури Цезаря він повністю відійшов від політики й багато працював над своїми книгами, лише інколи виступаючи з невеликими промовами перед Цезарем. Убивство Цезаря в 44 р. до н. е. викликало новий спалах державної активності Цицерона. На чолі створеної сенатської партії він палко захищав убивць диктатора Брута й Кассія і водночас викривав підступність дій Марка Антонія, який продовжував політику Цезаря і якого Цицерон уважав найнебезпечнішим супротивником. Проти нього оратор написав 14 промов, пізніше названих **«Філіппіками»** (за аналогією з промовами Демосфена). Після примирення Октавія з Антонієм і створення другого тріумвірату негайно були складені проскрипційні списки, першим серед приречених фігурував Цицерон. Відчуваючи загрозу, він підготував корабель для втечі, але чомусь багато днів вичікував, і коли врешті поїхав з маєтку до гавані, то по дорозі був перехоплений вбивцями, найнятими Антонієм. Для порятунку не вистачило всього кількох хвилин. Цицеронові відрубали голову і правицю, пізніше їх виставили на форумі. Так трагічно закінчилося

життя людини, творчість котрої вплинула на подальший розвиток як римської, так і пізнішої західноєвропейської культури.

Ораторське мистецтво. Найбільший внесок Ціцерон зробив у розвиток римського красномовства. До нас дійшло 58 його промов, виголошених у різні періоди життя, ще 20 відомі в уривках. Йому належать також три важливі трактати з історії та теорії красномовства — **«Про оратора»** (55 р. до н. е.), **«Брут»** і **«Оратор»** (обидва написані в 46 р.).

Головні праці з ораторського мистецтва Ціцерон створив в останні роки життя, але принципи красномовства оформилися у його промовах значно раніше. Ці принципи стали основою його ораторської діяльності, і кожна з нових промов була і ствердженням, і розвитком суворих вимог як до оратора, так і самого красномовства. Насамперед автора турбувала постать оратора. З огляду на його суспільну роль Ціцерон неодмінно ставив перед оратором вимоги діяти на благо народу й держави. Промовець мав бути добре обізнаним з різними галузями науки, особливо з філософією, розбиратися у психології, щоб упевненіше впливати на людську свідомість, бути бездоганним знавцем культури, історії та навіть теорії поетичного мистецтва. До того ж він мав являти собою зразок високоморальної людини з демократичними переконаннями, яка ніколи не застосує свій талант із корисливою метою.

Промова оратора визначається вимогами часу, тими подіями, що викликали її, тож вона повинна набирати найрізноманітніших відтінків. У зв'язку з цим Ціцерон відстоює застосування основних прийомів ораторського мистецтва, що дали б змогу і переконати слухачів, і принести їм естетичну насолоду, і захопити їх могутністю думок, тобто схилити на свій бік. Промова, на думку Ціцерона, має спиратися на максимальну кількість ретельно підібраних фактів, які б усебічно й вичерпно допомогли розкрити поставлену проблему. Ораторові не слід користуватися якимись застиглими прийомами, він має постійно звертатися до різноманітних виразових засобів, уже розроблених красномовством. Ціцерон заперечує думку аттикістів, за якою кожний оратор повинен виробити певний («свій») стиль, що відбивав би особистість промовця. Для самого Ціцерона зразком вільного «могутнього» стилю були промови Демосфена, характер яких змінювався відповідно до соціально-політичної обстановки.

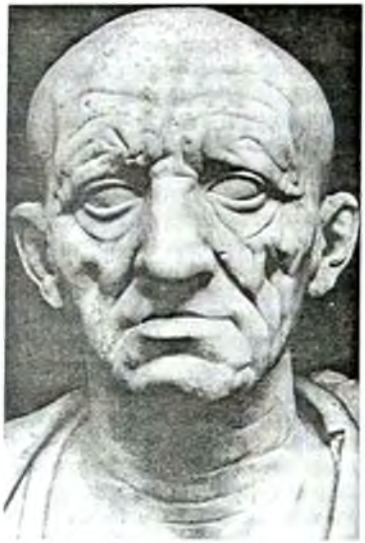
Не меншу увагу Ціцерон приділяє і суто психологічним вимогам. Промова може бути по-справжньому переконливою лише в тому разі, якщо її автор сам щиро вірить у ту справу, яку захищає, сам за неї переживає. Неабияку роль у її позитивному сприйнятті відіграє і тактовність промовця, уміння зорієнтувати-

ся в тому, *коли*, *де*, *що* і *як* краще сказати про той чи інший факт. Недоречно, говорячи про велич римлян або їхньої держави, вживати сухі й нудні фрази, і навпаки, звеличувати пишномовними словами суто буденні справи. На думку Цицерона, «майстер промови той, хто вміє говорити про незначні речі просто, про високі піднесено, про буденні помірно» (**«Оратор»**, 38, *131—132*).

Для Цицерона невичерпним джерелом ораторських прийомів стає мова. Промовець, який опанував її, може вважати себе володарем безцінних скарбів. «Якщо той, хто говорить чи пише, добре освічений і вихований з дитинства... то йому не доведеться шукати у вчителів вказівок, яким чином слід будувати і висвітлювати свою промову... Він легко, без керівника, з допомогою самої природи ... знайде засоби прикрасити промову» (**«Про оратора»**, III, *31*, *124—125*). Цицерон дає безліч практичних порад стосовно використання «квітів красномовства», тобто всіх лексичних багатств мови, але попереджає, що надмірність тут може лише зашкодити промові. Зокрема, він застерігає від частого й недоречного вживання архаїзмів, метафор, порівнянь тощо.

Значну увагу автор приділяє і манері виголошення промов. Він уважає, що оратор повинен мати розвинений голос, чітку дикцію, певні акторські дані, стерегтися вульгарних виразів, не говорячи вже про брутальність. Оратор має також дбати про чіткий ритм і навіть певну музичну співучість промови, милозвучне чергування складів, гармонійне закінчення розділів (клаузул). Великого значення Цицерон надає рухам оратора: він може театрально здіймати догори руки, звертатися до окремих осіб з риторичними запитаннями, патетично вигукувати, бурхливо жестикулювати, звертатися до богів з моліннями. Сам Цицерон бездоганно володів усіма цими прийомами. Важливу роль у його виступах відігравала й імпровізація, коли він раптом накреслював іронічний портрет свого опонента або вдавався до якогось жарту.

Філософські твори, листи. Цицерон написав, переважно у формі платонівських діалогів, багато творів філософського характеру, де порушував політичні, релігійні та морально-етичні проблеми. Значну їхню частину складають праці з теорії держави і права (**«Про державу»**, **«Про закони»**, **«Про обов'язки»** тощо), етики й теорії пізнання (**«Про долю»**, **«Про природу богів»**, **«Тускуланські бесіди»**, **«Парадокси стоїків»**, **«Учення академіків»** та ін.), а також невеликі праці морального плану (**«Лелій, або Про дружбу»**, **«Катон, або Про старість»**). Світогляд і філософські спрямування Цицерона визначилися в цих творах не дуже чітко, що пояснювалося мінливістю політичного життя Риму, а також тією метою, що він ставив перед собою, — широко ознайомити римлян з ученням грецьких мислителів, використовуючи для цього виключно



Портрет старого патриція. Мармур. Друга половина I ст. до н.е.

латинську мову. У трактаті **«Про межі добра і зла»** Ціцерон писав: «Важко сперечатися з тими, хто з презирством ставиться до творів, написаних латиною... Латинська мова зовсім не бідна, ні, вона значно багатша за грецьку». Ціцеронові властиві певний консерватизм у поглядах, цілковите заперечення думок грецьких матеріалістів, зокрема Епікура, і плутанина в їхніх оцінках, не меншу плутанину він допускав при визначенні розбіжностей між платонівською Академією й арістотелівською школою перипатетиків.

А втім, філософські книги Ціцерона становлять значну цінність хоча б тому, що є важливими джерелами, де наведено чимало уривків із творів тих письменників, що до нас не дійшли, зокрема Еннія, Пакувія та ін.

Ціцеронові належать також кілька збірок листів, що їх він написав в останні 25 років життя (до нас дійшло 744 листи, адресовані молодшому брату Квінту, другу й видавцю Тіту Помпонію Аттику та іншим відомим діячам Римської держави). Вони дають уявлення про умонастрій автора в різні періоди життя, про його ставлення до подій як державного, так і суто інтимного характеру. Велику роботу щодо збирання й публікації епістолярної спадщини Ціцерона здійснив його колишній раб, а пізніше літературний секретар-вільновідпущеник Тірон.

Ціцерон лишив і низку поетичних творів, зокрема поеми **«Про Главка Понтійського»**, **«Про своє консульство»**. Звертався він і до малих жанрів. Але ці ліричні спроби — і письменник сам це добре розумів — лише засвідчили посередність його поетичного таланту.

Ціцерон належить до тих небагатьох античних письменників, які *практично* сприяли розвиткові не тільки римської, а й пізнішої західноєвропейської культури. Важко переоцінити його внесок у створення літературної латинської мови. Продовжуючи справу Теренція, він надав їй особливої гнучкості й мелодійності. Найскладніші думки Ціцерон утілював у чіткі й зрозумілі кожному римлянинові бездоганні форми. Вже через кілька десятиріч після смерті він був визнаний класиком, найвидатнішим майстром латинської прози, останнім найпослідовнішим борцем за республіканські ідеали. Праці Ціцерона аналізували пізніші граматики, до них писали численні коментарі, дослідження й пояснення, твори письменника протягом багатьох століть переписувалися. Саме тому велика частина його творчої спадщини дійшла до нас.

Дослідники захоплювалися майже всіма частинами цього величезного спадку. Промови Ціцерона перечитувалися поколіннями римських ораторів, гуманістами епохи Відродження, просвітниками XVIII ст. Не менш старанно вивчалися його філософські твори, оскільки вже з епохи Середньовіччя, за браком багатьох текстів, вони стали найповнішим джерелом для вивчення античних філософських напрямів. Деякі з когорти нових письменників стали послідовниками уславленого мислителя. Так трапилося з Вольтером, який поділяв думки Ціцерона стосовно релігії і вважав, що вона є могутнім засобом приборкання темних і забобонних мас населення. Назви деяким своїм філософським повістям Вольтер дав за аналогією до Ціцеронових трактатів («Кандід, або Оптимізм», «Задіг, або Доля» тощо).

Епістолярна спадщина Ціцерона також не лишилася поза увагою наступних поколінь. На неї звернули увагу насамперед гуманісти, яких особливо цікавили проблеми, пов'язані з особистістю та проявами її почуттів, прагненням до волі й незалежності. У листах Ціцерона вони знайшли відповіді на багато питань, і головне — самі листи являли собою зразок вільного мислення, індивідуальної незалежності письменника, врешті, його оригінального стилю. Тому не випадково епістолярний жанр стає модним у західноєвропейській літературі XVII—XVIII ст., з'являється ряд наслідувань Ціцерона (Монтеск'є, мадам де Севіньє, Лакло та ін.).

Відомо, що Ціцерона надзвичайно ретельно вивчали як помірковані, так і революційно настроєні просвітники — Локк і Юм, Вольтер і Дідро та багато інших, ним захоплювалися діячі Великої французької революції Маблі та Робесп'єр.

РИМСЬКА ЛІТЕРАТУРА ДОБИ ІМПЕРІЇ

ЛІТЕРАТУРА РАННЬОЇ ІМПЕРІЇ

(або «віку Августа», до 30—40-х років н. е.)

Становлення принципату. Цей період називають «золотим віком» римської літератури, оскільки саме тоді вона досягла найвищого щабля свого розвитку. Саме в цей час творили найвидатніші римські поети Вергілій, Горацій, Овідій та ін. Що ж стало причиною такого швидкого піднесення римської літератури?

Відповідь слід шукати в тих змінах, що сталися в Римській державі. А вони були досить радикальними. Республіка як форма державного правління давно застаріла й поступилася місцем Імперії, якою керувала вже одна особа — монарх. Єдиним правителем Риму та всіх його численних провінцій після остаточної поразки Марка Антонія став Октавіан.

Розумний, вольовий, освічений і далекоглядний, Октавіан урахував сумний досвід Цезаря-диктатора і встановив нову систему правління, що пізніше дістала назву *принципа-*

Сенатори в тогах. Фриз Олтаря Миру імператора Августа. 13—9 рр. до н. е.

ту і проіснувала до II ст. н. е. Октавіан повсюдно проголошував, що поновив Республіку. І зовні це було так: сенат лишався центральним органом, скликалися комітії, що обирали магістрат. Проте сенат у 28 р. до н. е. проголосив Октавіана *принцепсом*, тобто першим громадянином Республіки, з правом стояти першим у списку сенаторів і першим висловлювати свою думку (і тим самим нав'язувати її іншим), а також нарік Августом («близьким до Бога»). Крім того, Октавіан був обраний головним цензором із правом перегляду списку сенаторів, головним понтифіком (жерцем), що давало йому право втручатися в усі релігійні справи. Його також довічно обрали проконсулом, тобто командувачем усіх військ, тепер від нього залежало оголошення війни і підписання мирних угод.

«Перший громадянин Республіки» дуже швидко став повновладним правителем Римської держави. Август призначав намісників, що управляли провінціями, з-поміж найближчих друзів, підбирав відданий йому бюрократичний апарат держави. Невеликий за розмірами, цей апарат сприяв зміцненню влади принцепса, який поступово сконцентрував у своїх руках фінанси, адміністративну та військову владу.

Знавець літератури, Август чудово розумів убивчу силу гострого слова, особливо слова сатиричного. Тому він робив усе можливе, щоб при-

Матрона. Бл. 400 р. н. е.

вернути на свій бік освічену частину римського населення, підтримував і заохочував до творчості всіх, хто виявляв до цього хист.

Для того щоб відволікти увагу громадськості від політичних справ, Октавіан вдався до здійснення низки другорядних реформ, що стосувалися сфери релігійно-моральних і родинних інтересів. Ці реформи викликали обурення певних соціальних верств, але здобули підтримку значної частини населення.

Насамперед Октавіан Август підвищив статус стану вершників, почав призначати їх на різні магістратні посади, рекомендувати комісійним зборам кандидатури самих магістрів, значно ширше надавати провінціалам права римських громадян. В умовах загальної аморальності й розпусти, зростаючої безбожності Август відновив забуті традиційні свята богів і культи предків, суворо караючи штрафами (і навіть конфіскацією майна!) тих, хто не дотримувався цих поновлених свят. Вони супроводжувалися виконанням спеціально написаних поетами урочистих гімнів і прославленням Римської держави й особи Августа. У Римі був установлений новий культ «божественного Юлія» (тобто Юлія Цезаря), в усіх провінціях вшановувався «геній Августа». Багато було зроблено для зміцнення римської родини. Сенат видав закон про податок на бездітність, про пільги багатодітним громадянам, покарання за подружню невірність (адюльтер) та аморальну поведінку. У 8 р. н. е. за спеціальним указом Августа в заслання потрапила його онучка Юлія, яка уславилася своїми оргіями й любовними пригодами — її не врятувала навіть спорідненість із принцепсом.


Подбав Август і про самих римлян, розгорнувши грандіозне будівництво в місті. Було відреставровано понад 80 храмів, збудовані розкішні архітектурні комплекси, зокрема Форум Августа, величний театр, імператорський палац Палатін, храм усім богам — Пантеон тощо. Аби привернути симпатії простих людей, плебсу, регулярно почали безкоштовно видавати хліб, грошові подарунки, влаштовувати видовища, гладіаторські ігри. Величезна робота була проведена за наказом того ж Августа для забезпечення Рима хлібом і питною водою. Частина водогонів-акведуків збереглася до наших часів.

Вже початок принципату позначився помітним пожвавленням, а невдовзі й розквітом літератури. Це дало підстави окремим історикам стверджувати, що лише за умов просвіченої й міцної імператорської влади можливий справді плідний розвиток літератури й мистецтва. Але це помилковий погляд. Як тоді пояснити розквіт культури в Афінській державі і глибокий занепад її в період еллінізму, тобто існування еллінських монархій?

Очевидно, справа полягала в іншому. Останнє сторіччя існування Республіки було насичене до краю загостреною соціально-політичною боротьбою, що природно гальмувала розвиток культури. Письменники й митці вже не відчували підтримки суспільства та захисту влади, дбаючи значно більше про збереження власного життя, аніж про творчість, що становила серйозну небезпеку. Численні представники культури часом самі ставали жертвами політичної боротьби. Тому в цей період з'являлися лише поодинокі постаті митців, які своїми творами засвідчували, що римська література ще існує. Проте народ, який відчув насолоду творчості, вже не міг не творити. У ньому підспудно почали оживати паростки майбутнього злету, які нібито лише чекали слушного моменту, щоб вирватися на волю й розквітнути. Історично так склалося, що подібним моментом виявився прихід до влади Октавіана Августа, який приніс Риму найголовніше — жаданий і так очікуваний усіма мир. Великою заслугою самого Августа було те, що він припинив нескінченну громадянську війну. І це відразу дало свої результати: в наступні десятиріччя з'явилася плеяда блискучих поетів.

Література часів Августа. Після приходу до влади Октавіанові довелося досить довго боротися з опозицією різних верств римського населення — від незадоволених конфіскаціями землі на користь ветеранів армії патриціїв до широких мас плебеїв, яких новий порядок поступово віддаляв від управління державою. Принцепсу необхідно було разом з його прибічниками виробити офіційну точку зору на минулі події й довести месіанську роль як Римської держави, так і самого Октавіана. У кінці життя Август у своїх «Діяннях» прагнув переконати потомків у власній величезній популярності й обгрунтувати неминучість світової влади Риму. Неодмінну умову «відновлення» старої Республіки він убачав у пове-

риєнні стародавніх традицій римлян — благочестя, доблесті й високої моралі. В очах сучасників Август поставав рятівником Римської держави, який своїм правлінням приніс «золотий вік» римлянам, мир і процвітання всій країні. Уславлення Августа — «батька вітчизни» — стало найвищим завданням мистецтва й літератури.

Найпридатнішою для цього літературною формою уявлялася поезія, далека від злободенної дійсності, але спроможна надати бажаним думкам естетичної привабливості. Адже драматичні жанри були малопопулярними, прозові — надто близькими до політики. До того ж з'явилася нова форма ознайомлення громадськості з новинками поезії, використана вже неотериками, — так звані *рецитації*, тобто прилюдні декламації віршів. Характерно, що Август не встановлює офіційної цензури на твори поетів. Він не намагався «тиснути» на них, понівечувати чи придушувати їхній хист. Для підкорення не завжди слухняних авторів використовувалися інші, дієвіші прийоми.

Бажаного успіху Август досяг з допомогою кількох своїх найближчих друзів, але особливо відзначився ***Гай Цільній Меценат*** (між 74-64 — 8 рр. до н. е.). Римський вершник знатного етруського походження, він був одним із найбагатших римських вельмож, до того ж мав досить щедру натуру. Підтримавши Августа ще в часи боротьби за трон, у мирний період Меценат сприяв посиленню авторитету принцепса в ідейному плані. Саме Меценат помітив і наблизив до нього найвидатніших поетів ***Вергілія***, ***Горація***, ***Варія***, ***Проперція***, а також інших здібних літераторів і критиків. Усі вони стали беззастережними прихильниками Августа, тому й напрям, який вони очолювали в літературі, можна умовно назвати *апологетичним*, тобто таким, що прославляв і звеличував як особу самого імператора, так і створений ним принципат. Вергілій з самого початку стає пристрасним його прихильником. Цього не можна сказати про Горація, переконаного республіканця до кінця свого життя. Перемога цезаризму примусила його, поступившися зовнішньо своїми переконаннями, замиритися з владою. Особисті прохання Августа писати урочисті оди та гімни до ювілейних днів виконувалися ним без суперечок. Зрозуміло, що в цих творах Горацій підносив і діяння Августа. Варій став знаменитим завдяки своїм високопатріотичним поемам, а пізніше й трагедіям, у яких він оспівував діяльність принцепса.

Існував також гурток ***Валерія Мессала Корвіна*** (64 р. до н. е. — 13 р. н. е.), автора численних і різних за жанром творів. До цієї групи належали видатні поети ***Валгій Руф***, юний ***Овідій***, ***Тібулл*** та ***Сульпіцій***, які ставилися до Августа стримано-обережно й намагалися жодним словом його не згадувати у своїх ліричних творах. Отже, їхню позицію можна визначити як *нейтралістську*, що, мабуть, була характерною для досить значної частини тогочасних поетів.

Гема Августа. Камея.
Бл. 12—7 рр. до н. е.

З великою натяжкою, умовно можна назвати *опозиційним* напрям у літературі, очолюваний колишнім другом Августа ***Асінієм Полліоном*** (76 р. до н. е. — 5 р. н. е.), здібним літератором, автором низки художніх та історичних творів, принциповим критиком. Заслугою Полліона було створення першої римської публічної бібліотеки і введення згадуваних уже рецитацій, що супроводжувалися виступами вимогливих критиків. Подібні публічні читання поетів допомагали їм не тільки оцінити зрілість і сприйняття своїх творів, а й отримати кваліфіковані поради фахівців. Опозиційна критика не торкалась якихось принципових політичних проблем і просто їх оминала, обмежуючися доброзичливими зауваженнями щодо різних статей запроваджуваних Августом морально-родинних реформ. Отже, вагомої опозиції як такої не було. Лише в кінці правління Августа, особливо з приходом до влади його пасерба Тіберія, опір молодої генерації, вже далекої від колишньої системи репресій, значно посилюється. В поетичних творах зникають натяки на політику, у самому Августі перестають бачити «батька вітчизни», хоч і продовжують роз-

сипати лестощі на його адресу. З'являються і памфлети проти нього, що поступово підривають авторитет принцепса.

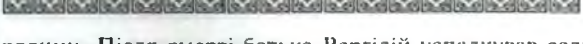
Після значного піднесення у «вік Августа» починається поступовий занепад поезії. Змінюються і прозові жанри, особливо красномовство. Вже за часів принципату політичні промови втрачають своє колишнє значення, а судові перетворюються на суто розважальні *декламації*, далекі від життя. Серед них розрізняли контроверсії і сваросії. *Контроверсії* являли собою судові промови, в яких фігурували вигадані особи та ситуації, а конфлікти розгорталися між почуттям і обов'язком. *Сваросії* становили промови-роздуми якихось міфологічних чи далеких історичних осіб, що перебували в особливо гострих ситуаціях. І контроверсії, і сваросії стали своєрідним змаганням промовців, у якому головними були ораторська майстерність, уміння обіграти ту чи іншу давно вже відому ситуацію чи подію, якийсь учинок міфологічного або літературного персонажа.

ПУБЛІЙ ВЕРГІЛІЙ МАРОН

(70—19 рр. до н. е.)

Біографія. На відміну від більшості античних авторів дані про життя і творчість цього найвидатнішого римського поета дійшло до нас достатньо. Його біограф Донат залишив навіть портретну характеристику Вергілія: «Високий на зріст, смуглявий, з мужицьким обличчям, слабкого здоров'я».

Вергілій народився на півночі Італії поблизу Мантуї в сім'ї досить заможного гончара. В усякому разі навчання в риторичних школах Кремони, Медіоланума (Мілана) і Рима свідчило про певний достаток



родини. Після смерті батька Вергілій успадкував садибу, деякий час господарював і займався літературною працею. Як усі тогочасні молоді люди, він готувався до кар'єри адвоката, але особисті риси — повільне мовлення, сором'язливість — стали на перешкоді. Під час навчання в Римі Вергілій захопився епікурейським ученням, що його викладав, як писав сам поет, «великий Сірон», який навчив поета розуміти й любити природу. Вергілій чудово розбирався в мистецтві Греції, епічній та ліричній поезії, високо цінував трагедії Евріпіда з усіма їхніми тонкощами і прийомами. Вплив грецької літератури позначився на всій його творчості

Вплинула на Вергілія і поезія неотериків з її пристрасним інтересом до інтимних почуттів людини, різноманітністю художніх засобів, зокрема особливо він шанував Катулла, якого намагався наслідувати. Деякі поетичні вправи юного Вергілія за настроями і стилем близькі творам цього поета (збірка **«Дрібні вірші»**, або **«Каталептон»**). Катулл і Лукрецій стають для нього найавторитетнішими поетичними вчителями.

У розпал громадянської війни Вергілій створив свою першу поему **«Буколіки»** (або **«Еклоги»**, тобто окремо надруковані невеличкі твори, від слова «відбір»; 42—39 рр.). Назву і пастушу тематику він запозичив в еллінського поета Феокріта. З цієї збірки можна зрозуміти, що вже на той час його симпатії були на боці Октавіана, хоч сам поет у політичну боротьбу ніколи не втручався. «Буколіки» розповідали про життя і сумирні бесіди пастухів на лоні чудової екзотичної й тихої природи. Поет ніби шукає собі притулку, втомлений бурхливими і не завжди йому зрозумілими подіями громадянської війни. Поема стала першим кроком Вергілія до загального визнання як національного поета. Вона ж сприяла наближенню його до майбутнього володаря Риму, оскільки поет був запрошений разом із другом Варієм Руфом до Мецената і, можливо, представлений Августу.

Друга поема, що закріпила за Вергілієм звання першого поета Італії, **«Георгіки»** (36—29 рр.), присвячена Меценату, та й її сюжет був підказаний ним. Сільськогосподарча тема цього разу спонукала поета звернутися до Гесіодових «Робіт і днів». Дидактична поема, поділена Вергілієм на чотири частини (відповідно до чотирьох галузей сільського господарства), не тільки докладно розповідає про працю селянина і характер виконуваних ним робіт у всіх цих галузях, але й у високопоетичних рядках оспівує красу й неповторні пейзажі рідної природи. В цій поемі Вергілій обіцяє Октавіанові написати твір, що прославить його у віках.

Свою обіцянку він виконав у поемі **«Енеїда»** (28—19 рр.). Звеличення нового устрою, особи принцепса є однією з найважливіших ідей цього твору. Приступаючи до нього, Вергілій мав на меті відтворити на римському грунті епічні поеми Гомера, частково наслідуючи і його художню манеру. Чорновий варіант поеми автор закінчив у 19 р. На остаточну доробку потрібно було ще три роки. Поет мріяв пройти шлях свого героя Енея і побувати на тих островах, де той колись мандрував і де з ним траплялися різні пригоди. Побачивши їх власними очима, вважав Вергілій, він зможе зобразити чудові краєвиди з більшою художньою правдою (адже «краще один раз побачити...»). Поет виїхав до Греції, звідки мав кораблем дістатися до Трої і звідти почати шлях Енея, але сталося непередбачене. В Афінах він тяжко захворів, і за наказом Августа, який повертався до Рима, поета перенесли на корабель принцепса, сподіваючись, що повітря вітчизни допоможе хворому. Після прибуття до порту Брундісі (сучасне місто Брундізі) Вергілія не стало. За його заповітом «Енеїду», як твір незакінчений і тому недосконалий, мали спалити. Вергілій боявся, що незавершена поема зашкодить його славі першого поета. Октавіан Август, якому Вергілій неодноразово декламував уривки й цілі пісні поеми, відмінив його заповіт і наказав Варію з друзями дописати пропущені слова, завершити незакінчені рядки та строфи і в такому вигляді видати «Енеїду». Цим пояснюється наявність у ній окремих недоречностей, незакінчених епізодів чи описів та навіть поодиноких суперечностей.

Вергілій був похований у Неаполі, де провів свої останні роки. На його могильній плиті викарбували епітафій:

В Мантуї я народився, помер у калабрів, а прах мій
В Партенопеї; співав пасовиська, ниви, вожлів.

«Буколіки». Наслідуючи Феокріта, Вергілій часом просто перекладає поетичні рядки еллінського поета (в еклогах *II*, *III*, *VI*) і широко застосовує прийом контамінації. Автор «Буколік» прагне цілком поринути в чарівний для нього світ пастухів з їхніми неквапливими розмовами, простодушно-наївними співочими змаганнями. Двовіршами перемовляються Меналк і Дамет (*III* еклога), чотиривіршами — Тірсіс і Корідон (*VII*), змагаються в музиці й співі Меналк і Мопс (*V*), мрійливо згадують минулі пісні Меріс і Лікід (*IX*). Одного разу з'являється і третейський суддя — в особі Палемона дослідники пізнають самого автора (*III*). У своїх піснях пастухи прославляють весну і літо, плодоносні дерева, під якими «плоди соковиті лежать», «прикраси садів» тополі й сосни, тварин, яких вони опікають. І вся ця прекрасна природа оповита

спокоєм і тишею, навіть рухи тварин — кіз і корів — неквапливі, вони спокійно насолоджуються запашною зеленою травою. Лоно природи наче запрошує до кохання німф і богів. Про дві такі любовні історії розповідають Дамон і Алфесібей (*VIII*).

Окремі еклоги Вергілія не несуть у собі навіть натяку на сучасні події — ту гостру боротьбу, що з новою силою спалахнула в Італії. Вони й справді — суто *буколічні*. У всіх еклогах часто згадуються міфологічні сюжети, вони рясніють іменами героїв і олімпійських богів — Афіни, Паріса, Одіссея (або Улісса), Галатеї, Юпітера, Діани, Феба (Аполлона), Фетіди, Ахілла, Орфея та ін. Разом із своїми героями поет насолоджується розкішними краєвидами переважно сицилійської природи і ніби забуває про не зовсім приємні події навколишнього світу. Проте це враження виявляється оманливим. У деяких еклогах буколічна тема сповнюється алегоріями і недвозначними натяками на далеко не мирну й тиху сучасність. Уже в I еклозі в драматичний діалог пастухів Тітіра і Мелібея владно вриваються відгуки громадянської війни, що руйнує господарства, виганяє злидарів з їхніх осель і примушує шукати долі в чужих країнах. Безнадія, відчай і трагізм звучать у словах старого пастуха Мелібея:

Ми ж залишили наш дім, наші ниви: від рідного краю
Геть утікаєм... Нам тяжко...

...Бо буря лютує
Нині на наших ланах. І сам я, старий та безсилий,
Кіз своїх далі жену...

Лихо судилося нам: ми йдемо на безвіддя Лівійські,
Другі мандрують до скіфів, а треті — на берег Оакси;
Навіть на північ, за море ідуть до Британського краю...
Чи доведеться коли повернутися знов до вітчизни,
Щоби з слізьми на очах, по роках сумного вигнання
Глянуть на землю свою, на ту стріху убогої хати.
Жовнір захожий мої родючі виснажить ниви,
Варвар тут жатиме хліб... От до чого усобиця люта
Нас, громадян, довела!.. Чи для того ходив я за полем,
Чи задля того я груші щепив і викохував лози?..

(Тут і далі переклад М. Зерова. I, *3—4, 11—12, 64—73*)

Мелібеєвим ремствуванням протистоїть щирий оптимізм його молодого друга Тітіра. У розказаному ним епізоді про повернення будинку й майна звучать автобіографічні мотиви. В 41 р. за наказом Октавіана маєтки і земельні ділянки патриціїв у провінціях відбиралися на користь ветеранів армії. Випадково було

Капітолій у Римі з Палатінського пагорба

конфіскованe і господарство батька поета. Вергілій тоді звернувся до якогось впливового вельможі з оточення Октавіана і з його допомогою повернув батьківський спадок. Саме Октавіана, мабуть, пастух Тітір називає «богом»:

О, Мелібею! Мій бог послав мені втіху цю й радість.
Завжди для мене лишиться він богом...

З ласки його-бо на пашу корів я й ягнят виганяю,
З ласки його граю, що захочу, на тихій сопілці.

(I, *6—7, 9—10*)

Звеличує Вергілій і Рим, що став для нього «спасом і заступником» і піднісся над усіма іншими італійськими містами, «як над кущами повзкої лози кипарис величавий» (*25*). Мирні, подібні до аркадійських, пастухи висловлюють власні думки автора, його власні переживання, навіяні жорстокою дійсністю. Світ пастухів позбавлений моральних вад, але вони не байдужі до політичних подій і добре в них розбираються. Зазнавши несправедливих утисків, пастухи непохитно стають на бік прихильного до них Октавіана:

...Я бачив там мужа, якому на шану
Пишні щомісяця жертви по храмах приносяться наших;
І на благання своє ласкаву почув я одповідь:
Все, що твоє, при тобі! Вертайсь до худоби безпечно!

(I, *41—44*)

Про руйнування Мантуанської округи оповідає IX еклога, з самого її початку постає образ сплюндрованої землі, з якої виганяють її власників. Це викликає глибоку тривогу поета, який покладає надії на Октавіанового проконсула Алфена Вара.

Сучасність нагадує про себе і в III еклозі, у якій поет доброзичливо відгукується про твори свого друга й наставника Асінія Полліона і картає поетів-незлар Бавія і Мевія. X еклогу Вергілій присвячує своєму другові Корнелію Галлу, з яким сталося нещастя — «в табір жахливий в снігах з іншим втікла Лікорида» (*23*) — і який страждає серед чудової, але байдужої до його любовних мук природи.

Про знамениту IV еклогу написані величезні стоси аналітичної літератури. Присвячена вона Асінію Полліону. З самого початку поет попереджає, що береться за «найважливіші пісні», у яких розповість про неминуче повернення «низки щасливих віків на землі». Ця блаженна епоха почнеться після народження в патриціанській родині незвичайної дитини, яка віщуватиме прихід нового «золотого віку», стане володарем світу і принесе на землю мир та злагоду для всіх людей, процвітання всього суспільства:

Ти лише, чиста Діано, злелій нам дитину ту дивну:
З нею залізна доба переходить, спадає в непам'ять,
Вік настає золотий! Непорочна, твій Феб уже з нами!
В консулування твоє, Полліоне, це станеться чудо,
Місяці дивні, щасливі літа розпочнуться від тебе:
Щезнуть останні сліди диких чварів і братньої крові,
Від ненастанних тривог земля відпочине страждення.
Хлопчику любий! Надійдуть часи, і побачиш ти небо,
Світлих героїв побачиш і сам засіяєш в їх колі,
Правлячи світом усім, втихомиреним зброєю батька.

(*8—17*)

Після смерті Вергілія еклога викликала численні тлумачення. Одні вчені вбачали в ній пророцтво про фізичне народження якоїсь дитини (в когось з оточення Октавіана чи в нього самого?), що дало привід сину Полліона Асінію Галлу «присвоїти» віщування собі. Інші вважали, що пророчі слова поета стосуються міфологічного народження дитини-божества, яка повністю оновить світ, тож її реальних батьків існувати не могло. Дехто тлумачив слова поета як натяк на пізніший прихід Октавіана до імператорської влади. Християнські ж учені взагалі проголосили, що Вергілій з геніальною проникливістю провістив народження Ісуса Христа. Самого Вергілія вони назвали «християнином до

Христа», і в епоху Середньовіччя він був найшанованішим серед усіх античних письменників. Не випадково геніальний Данте Аліг'єрі ще на початку XIV ст. у своїй «Божественній комедії» зробив Вергілія алегорією людського розуму, своїм учителем і провідником через усі кола пекла і сходини чистилища.

Поема «Буколіки» визначила дальший шлях поета і виявила ті риси його художнього дару, що повністю розкрилися у двох подальших поемах. Закоханий у красу рідної природи, ніжний, задушевний і реалістичний у її численних описах, він водночас наївно ідеалізує сільське господарство. Природа сповнена для Вергілія непізнаних людиною таємниць і рідко перетворюється на просто красиве тло. У його поетичних рядках багато символів, алегорій. Усі свої надії поет покладає на землю — єдине, що може забезпечити добробут і процвітання людей.

«Буколіки» започаткували новий стиль римської літератури: вона стала мелодійнішою, а поетичний рядок — стрункішим. Подібно до Ціцерона в прозі Вергілій став новатором у поезії.

«Георгіки». Назва поеми походить від грецького слова «georgikos», тобто «землеробський», отже «Георгіки» — «Поема про землеробство» (2188 рядків). Приводом для її написання було крайнє зубожіння римського села, зруйнованого багаторічними громадянськими війнами. Вергілій болісно переживав ці драматичні події, розуміючи їхні тяжкі наслідки для всього італійського населення. Поставала нагальна необхідність відновити сільське господарство — основу економіки країни. Його відродження сприяло б розвиткові всіх інших галузей.

Безпосереднім натхненником поеми був Меценат, до якого Вергілій неодноразово звертається у поемі зі словами вдячності й прославляє його разом з Октавіаном. Поема містить чотири книги, присвячені відповідно рільництву, садівництву, скотарству та бджільництву.

У першій книзі після звернення до Мецената поет радить селянинові передусім добре оглянути свої угіддя й обрати, відповідно до грунту і місця розташування, ділянки для ланів, виноградників, садів та пасовиськ. Він дає поради стосовно вибору грунту для сівби злаків, його угноєння та навіть порядку сівозмін:

Так засіваючи поле, даєш ти йому відпочинок.
Не підведе і тоді, коли рік залишиш без оранки,
Корисно ще для землі підпалити вже скошену ниву.

(Тут і далі переклад Н. Пащенко, I, *82—84*)

Значну увагу поет приділяє підготовці «суворих знарядь» праці, без яких неможливо ні засіяти, ні виростити гарний урожай,

Сільська вілла. Мозаїка з Північної Африки

дає практичні поради. Так, він уважає за необхідне заздалегідь виготовити «сошник могутнього гнутого плуга», вирівняти й руками перебрати, а потім змішати з глиною землю на току, протруїти і підготувати до сівби зерно в клунях, визначити черговість робіт тощо. Багато порад Вергілій подає стосовно жнив, визначає терміни, прикмети погоди тощо. Першу книгу поет закінчує розповіддю про загибель Цезаря, що її віщували і сонце, і птахи, і звірі.

Друга книга починається зверненням-подякою до Вакха й обіцянкою

...оспівати дерева,
Дикі ліси і оливи плоди, що неспішно зростає.

(II, 2–3)

Автор малює картину незайманої природи, передусім звертаючи увагу на кущі й дерева, що з'являються без втручання людини, милується ними:

Сільські роботи. Мозаїка. Алжир, сер. III ст. н. е.

...без усякої волі людської
Самі собою зростають, розкидані щедро по полю
Чи берегами покручених рік: он верба вузьколиста,
Дрок вигинистий, стоїть осокир, там лоза з сивим листям.

(II, *10—13*)

Але особливо автора цікавлять культурні сорти плодових дерев, на яких він докладно й зупиняється, розповідаючи про їх щеплення, підвищення плодоносності та вирощування. Із знанням справи Вергілій знайомить читача з різними сортами винограду, але врешті робить висновок, що то даремна справа — адже для цього «не вистачить цифр», а дізнатися про їхню кількість

...все одно, як пісок по піщинках
Підрахувать, що Зефір їх несе по Лівійській пустелі.

(II, *103—104*)

Багато місця Вергілій приділяє питанню вибору грунту для тієї чи іншої культури й подальшого його угноєння. Так, він радить розводити оливкові сади на суглинках, а жирні грунти використовувати під виноградники, хлібні лани чи пасовиська.

«Гіркі землі», тобто солончаки, взагалі непридатні для рільництва.

Зупиняється автор і на проблемі часу, що його потрібно витрачати для догляду за різними культурами. Якщо за виноградниками необхідний ретельний догляд, то оливкам «обробка зовсім не потрібна», лише час від часу слід під ними просапувати землю. Цю книгу Вергілій закінчує ідилічною картиною приходу давно бажаного спочинку землеробів:

Ратай розорює землю широко закривленим плугом;
З неї живе цілий рік, підтримує дім і державу.
З неї худобу годує і з гурту бичків надійніших
І відпочинку не знає...

Любі дітки обступають його, з поцілунками виснуть;
Дім господарський додержує честі...

...В траві розпростершись, у дружньому колі
Круг святкового вогню та заквітчаних чаш, закликає
Жертвою він і зливанням тебе, о Ленею; на в'язі
Ставить мету для пастуших списів, і засмалене тіло,
Звикле до вправ, оголяє пастух для сільських перегонів.

(Тут і далі переклад М. Зерова. II, *513—516, 523—524, 527—531*)

Висновок автора очевидний: праця землеробів — запорука добробуту й могутності Риму.

З самого початку третьої книги — «Про скотарство» — поет обіцяє розповісти про коней і волів. Він особливо полюбляє породистих коней і створює чудовий образ однієї з таких тварин, кожна частина тіла якої — сама досконалість природи. Після низки цікавих спостережень і порад Вергілій звертає увагу на різні хвороби, що підстерігають коней, їхнє лікування, прийоми відбору для повсякденної праці, а також «для війни і життя бойового». З подібними ж подробицями автор розповідає і про корів та нагляд за ними, про кіз та овець тощо. Вражає своєю красою і тонкістю спостережень розповідь про здичавілого бика, вигнаного суперником з череди, який ховається в темних хащах і стає небезпечним для людей та інших тварин. Щасливому існуванню тварин в Італії поет протиставляє їхнє драматичне становище в «гіперборейських», тобто північних, краях, де під час морозів

Трішини мідь там дає й замерзає на тілі одежа,
В келих вино не тече, тож рубають сокирою важко.

(III, *363—364*)

Під час цих страшних холодів замерзають численні отари й гурти худоби. Драматично звучить розповідь Вергілія про пошесті, що часом знищують величезну кількість свійських тварин і диких звірів. Слід зауважити, що свідчення поета про гіперборейців спираються на далекі від істини й непевні дані, тому ці люди зображені як примітивні дикуни, «злобні, прикриті лиш шкірами з шерстю звірячою».

Остання, четверта книга «Про бджільництво» присвячена «дару богів», «меду небесному». Вергілій розповідає про життя бджіл, виявляючи надзвичайну спостережливість, дає слушні рекомендації щодо утримання й захисту цих корисних комах. Та окремі його твердження явно застарілі, наприклад, він стверджує, що бджолиною сім'єю керує «цар», «ватажок», а не матка. Щоправда, це не заважає авторові дати корисну пораду в разі, коли в рою з'являються дві матки:

Тільки, коли забереш ти обох ватажків войовничих,
Зразу ж того, хто слабкіший, убий, щоб не шкодив, злостивий:
В вільнім палаці царює один нехай, той, що найкращий.

(Тут і далі переклад Н. Пашенко. IV, *88—90*)

«Справжній» бджолиний цар уявляється поетові з золотими цяточками й блискучими крильцями, інший — з величезним черевом, огидний і неповороткий. У другій половині книги Вергілій оповідає поширену на той час легенду про те, як із тіл забитих волів та їхньої «чорної крові» раптом народжуються нові покоління бджіл замість тих, що перед цим загинули.

Четверта книга й поема в цілому завершується спогадами поета про те, як він «співав про догляд за землею, отарами і деревами», надихуваний доброзичливою атмосферою Партенопеї. А Цезар у цей час відповідно до доброї волі народів установлював, «як переможець, закони для них, на шляху до Олімпу». Вергілій присягається, що ніколи не гнався за славою, а пастуші пісні для нього — то солодка розвага, подібна до тієї, що їй віддавався Тітір «під буком гіллястим».

Поема «Георгіки» дає досить чітке уявлення як про світогляд Вергілія, так і про його улюблені художні прийоми. Створюючи її, поет навряд чи ставив перед собою мету написати посібник із сільського господарства, адже в Римі вже існували відповідні наукові твори. Всі вони були ретельно вивчені Вергілієм і використані під час праці над поемою. Завдання її полягало в іншому. По-перше, поет прагнув перевершити Гесіода, створивши значно сучаснішу й досконалішу поему. По-друге, найважливішим у


своєму творі поет уважав не можливості його практичного використання, а ті моральні висновки, що містяться в ньому. Провідним з-поміж них був висновок, що сільська фізична праця виховує в людині високі внутрішні позитивні якості. Вергілій переконаний, що праця на лоні незайманої природи з її неповторними краєвидами й прихованими таємницями, часто незрозумілими звичайній непосвяченій людині, викликають у ній глибоку пошану, здатність цілком розчинитися в природі, забути життєві негаразди, а надто міську метушню з її самолюбними амбіціями та політичними сутичками. Селяни, які живуть у тісному єднанні з природою і дещо знають про її таємні сили, є високоморальними людьми. Тому, на відміну від Гесіода, який уважав працю селянина найтяжчою і найневдячнішою з усіх, Вергілій ставився до хлібороба та його праці дещо інакше. Він сам зізнається, що сільський труд «для людей і волів» буває нелегким, до того ж хлібороб «відпочинку не знає». Поет виправдовує ці труднощі волею Юпітера, вважаючи їх своєрідним випробуванням для людини і насамкінець цілком переборними завдяки зростанню її майстерності:

...Отче, ти сам забажав нам,
Щоб хліборобськая праця була нелегкою, і перший
Ти плугатаря умінням озброїв, щоб він працював сам
І не схотів бездіяльного бачити у господарстві.

(I, *121—124*)

Вергілій показує працю хлібороба в доволі ідеалізованій формі, для поета вона становить надійну підпору «дому й держави». Сам селянин стає осереддям високих моральних якостей:

Найщасливіше було б, коли б щастя свого пильнували,
Просте життя хліборобів! Оподаль боїв та незгоди,
Гойні грунта постачають самі їм поживу солодку.
Хоч у палатах високих з важкими порталами вранці
Не напливає на них привітальників хвиля кипуча...

Мають за те вони спокій, безпечність, нерушену щирість,
Всяких дарунків землі подостатком, а втіху дають їм
Гроші, проточні стави, прохолода міжгір'їв Темпійських,
Мукання дальнє корів та дрімота в гаю під кущами...

І працьовита, до вбогих потреб призвичаєна молодь;
Свята веселі, шанована старість. Злітаючи в небо,
Слід найостанніший свій поміж ними покинула Правда.

(Тут і далі переклад М. Зерова. II. *458—462, 467—470, 472—474*)

Поет непохитно вірить, що такі цінності, як Правда, Справедливість, найдовше зберігатимуться саме в сільській місцевості. Запорукою щасливого життя селян він уважає їхнє надзвичайно тісне єднання з богами природи, що дає їм можливість уникати конфліктів і сутичок:

...Щасливий і той, хто спізнався з сільськими богами:
Паном старезним, Сільваном і Німф хоровими танками...

(II, *493—494*)

Те, що оточує селянина, й те, що він виробляє власними руками, — це його найдорожче і найнадійніше багатство, а оскільки потреби дуже скромні, нічого більше він і не бажатиме:

...Над долею бідних
Уболіває він серцем, скарбам багатійським не заздрить,
Бо що доспіє в саду і що вродить рілля урожайна, —
Досить йому на життя...

(II, *499—502*)

Поет незмінно замилуваний красою рідної природи. Він робить численні відступи для того, щоб замалювати якийсь чарівний її куточок і нагадати, що завдяки гармонійній близькості між природою і людиною і з'являються могутні покоління героїв. Вергілій уважає, що від цього зв'язку виграють обидві сторони. Докладаючи своїх зусиль, людина робить природу кращою, поліпшує породи худоби, виводить нові сорти культурних дерев. Поет характеризує результати плідної діяльності людини короткою фразою: «праця перемагає все!»

В одному з поетичних відступів поет проголошує, що «ні Мідійська земля, гірськими лісами багата», ні уславлений Ганг чи золотоносний Герм, ні багатюща Бактрія чи легендарна Панхея не можуть зрівнятися з Італією, у якій

Буйноколосні пшениці, масійські зате виногради,
Луки, оливні гаї споконвіку тут тішили око;
Коні гарячі зате на полях бойових вигравали...

Двічі худоба плідна і двічі тут дерево родить.
Але ні хижого тигра, ні дикого лева немає,
Ні аконіту, що смертю грозить збирачам легковажним.
Гада такого нема, як по інших країнах...

(II, *143—145, 150—153*)

У цьому благословенному краї живуть численні племена, що уславилися своєю відвагою і хоробрістю, очолювані блискучими переможцями:

Край, де марсієць змагавсь войовничий і молодь сабейська,
І терпеливі в білі лігурійці, і вольск списоносний.
Марів плем'я хоробре, народ величавих Камілів,
Грізні в боях Сціпіони і ти, наш Цезарю хвальний,
Що переможцем щасливим з найдальших земель азіатських
Індій пещений люд до римських твердинь навертаєш.

(II, *167—172*)

Звеличуючи батьківщину та доблесних героїв її минулого, Вергілій не забуває і своїх сучасників. Майже в кожній книзі згадується ім'я Мецената, до якого поет звертається з подякою, просить прихильного ставлення до свого починання, а часом і допомоги. Не забуває він і Цезаря та його нащадка Октавіана. На початку третьої книги під складною алегорією криється обіцянка поета принцепсові прославити його в окремому великому творі (мається на увазі «Енеїда»).

У «Георгіках» Вергілій виявив себе як великий майстер зображення найрізноманітніших картин природи. Він щиро милується нею та її красотами, особливо приходом буйної весни з її дарами і пробудженням життя. Описи природи сповнені задушевністю, радістю, а інколи драматичними роздумами. Значну роль у поемі відіграють міфологічні образи й окремі міфологічні сюжети (як-от розповідь у четвертій книзі про Арістея, Орфея та Еврідіку).

Зміст поеми «Енеїда». З самого початку автор поділив поему на 12 книг (9896 рядків), кожна з яких мала являти собою закінчене ціле. Писав Вергілій цей твір досить своєрідно. Спершу докладний зміст кожної книги з усіма подробицями був написаний прозою, після чого поет почав її перекладати поетичною мовою. Залежно від настрою автор брався то за одну, то за іншу книгу. Робота просувалася повільно й лише в 19 р. до н. е. начорно була закінчена.

Поема починається з прославлення Енея, засновника майбутньої могутньої держави:

Ратні боріння й героя вславляю, що перший із Трої,
Долею гнаний, прибув до Італії, в землі лавінські.
Довго всевишня по суші і морю ним кидала сила,
Бо невблаганна у гніві Юнона була безпощадна.
Досить натерпівся він у війні, поки місто поставив,
Переселивши у Лацій богів, звідки рід був латинський,
Родоначальники Альби й мури походили Рима.

(Тут і далі переклад М. Білика. I, *1—7*)

Принесення в жертву полонених троянців.
II — поч. I ст. до н. е.

Флот Енея відпливає від Сицилії, прямуючи до берегів Італії, де, за велінням богів, має поновити Трою. Його переслідує підступна богиня Юнона, вона викликає страшну бурю, що відкидає кораблі до самої Лівії. Лише втручання Юпітера припиняє шторм, він сам передбачив, що герою належить звершити великі справи:

Він то вестиме в Італії війни великі, народи
Буйні розгромить, закони мужам дасть і мури поставить...

(I, *263—264*)

Енея зустрічає цариця Карфагена Дідона і запрошує його з товаришами на бенкет (I). Еней розповідає про свої семирічні мандри, починаючи від хитрощів із троянським конем і попередження Лаокоона про загибель Трої, про знищення міста ахеями й аж до прибуття на острів Сицилія. Тінь Гектора порадила йому залишити місто і шукати землю для заснування нової Трої:

...Святі свої речі
Троя тобі доручає й пенатів; бери їх з собою,
Будеш в них мати супутників долі; великих шукай їм
Мурів; ти сам побудуєш ті мури, проїхавши море.

(II, *292—295*)

Із старим батьком Анхісом на плечах, у супроводі дружини Креуси й сина Асканія, прихопивши богів домівки пенатів, Еней тікає з міста (II).

Він будує флот із 20 кораблів і забирає усіх уцілілих троянців. Починається довга подорож, сповнена небезпек і пригод. Судна троянців пропливають повз різні острови, зокрема Крит, Парос, Кіклади,. Строфади, де оселилися огидні гарпії, і дістаються епірського міста Бутрот, царем якого став син троянського володаря Гелен з Андромахою. Він докладно розповідає Енею про дальший шлях до земель його пращура Дардана — далекої Італії. Герой продовжує плавання й, обминувши територію кіклопів, прибуває до Сицилії, де раптом помирає старий Анхіс (III).

У цей час Юнона підступно радить Венері з'єднати коханням Дідону та Енея, та довірливо погоджується. Забувши про свій високий обов'язок перед богами, Еней цілий рік насолоджується коханням. Та розгніваний Юпітер нагадує герою, що з богами не жартують. Меркурій загрожує Енеєві близькою карою. Наляканий герой починає готуватися до відплиття:

Кличе Мнестея, й Сергеста, й героя Сереста, щоб судна
Нишком готовили, друзів збирали на березі, зараз
Потай щоб зброїлись та щоб таїли, чому все так роблять.

(IV, *288—290*)

Ображеній Дідоні він доводить — «не по своїй-бо я волі в Італію їду». Вважаючи себе обманутою і зрадженою, цариця наказує вивести величезне вогнище. Дізнавшися вранці про таємне відплиття Енея, вона проклинає невірного коханця і пророкує йому вічну ворожнечу між Карфагеном і містом, яке заснують його нащадки. Згодом вона сходить на вогнище й заколює себе мечем, подарованим Енеєм. Долю Дідони гірко оплакує її сестра Анна (IV).

Кораблі прибувають до Сицилії на річницю смерті Анхіса. Після вшанування його пам'яті влаштовуються традиційні ігри. У цей же час Юнона посилає Іріду підбурити троянських жінок, яких Еней узяв із собою, на виступ проти дальшої подорожі, вони спалюють кілька кораблів.

За порадою тіні Анхіса герой залишає жінок у новозбудованому місті, а сам продовжує свій шлях (V). Кораблі його прибувають до міста Куми (за легендою поруч із ним знаходився вхід у підземне царство Плутона). Разом з віщункою Сивілою Еней спускається в його темнопохмурі глибини. Вони переправляються через пекельні річки, проходять повз «поля смутку», де герой

бачить Федру, Дідону, Пасіфаю, «ниви героїв», чорний Тартар з ув'язненими в ньому велетнями, страшні муки грішників:

Тут були ті, які, живши, братів ненавиділи, били
Рідних батьків а чи нищили свого клієнта обманом.
Ті, що знайшовши скарби, їх для себе тримали, а рідним
Не відступали нічого (таких тут громада найбільша);
І в перелюбстві убиті, й хто в військо пішов нечестиве,
Й хто не боявсь владарів своїх зрадить....

Той батьківщину запродав свою, їй поставив тирана,
Куплений грішми, він ті встановляв, а ті зносив закони;
Інший — ложе дочки осквернив забороненим шлюбом.
Всі на жахливі зважались гріхи й успівали у звазі.

(VI, *608—613, 621—624*)

Урешті мандрівники досягають блаженних Елісейських полів, «краю радощів». Їх зустрічає Анхіс, який показує синові всіх його потомків. Серед них вирізняються Ромул, що заснує «славетний Рим», і особливо Цезар і Август, «син божества», який принесе на землю нову еру. Свою оповідь Анхіс закінчує настановами Енею (VI).

Троянський герой прибуває до царя Латина з пропозицією миру й дружби, яку той радо вітає і пропонує Енеєві руку дочки Лавінії. Але нещасний випадок призводить до сутички між латинами і троянцями. Ватажок племені рутулів Турн, жених Лавінії, готується до війни і збирає до себе дружні племена («перелік військ», VII). Еней пропонує аркадському цареві Евандру, який заснував державу в Італії, створити дружній союз, і той охоче погоджується. Його син Паллант стає другом Енея (VIII). А Турн тим часом починає бойові дії і нападає на троянські кораблі, бажаючи їх спалити. Це суперечить волі богів, і судна перетворюються на німф, які рятуються у водних глибинах. Молоді троянські герої Ніс та Евріал пропонують Асканію попередити батька про напад рутулів і беруть це важке завдання на себе. Пробиваючись через ворожий стан, вони вчиняють страшну різанину серед сплячих рутульських вояків, але й самі гинуть. Ворогам щастить частково засипати оборонний вал і підпалити табір троянців, у якому багато лиха наробив і могутній Турн. Але врешті він змушений був рятуватися в річці (IX).

Рада богів на Олімпі закінчується вироком Юпітера — «жне кожен хай те, що посіяв, лихо чи щастя» (*111—112*). Еней приходить на допомогу занепалим духом троянцям. Відзначається своїми подвигами юний Паллант, але він гине від руки Турна. Розлючений Еней, шукаючи вбивцю друга, всюди сіє смерть: гинуть і велетень Мезенцій, і його син. Самого Турна врятовує його сестра-німфа (X). Після бою троянці ховають загиблих товаришів, а

тіло Палланта відправляють батькові. Еней з військом прямує до Латина, в стані якого панує розбрат. Турн вимагає продовження війни і наказує місту готуватися до неї, його підтримує Камілла, ватажок доблесних вольсків. Підходять війська Енея, в бою Камілла гине від руки соратника Енея Аррунта (XI). Щоб уникнути кровопролитної війни, Еней і Турн готуються до двобою, але Юноні перебіг подій виявляється небажаним, вона зриває перемир'я. Починається бій, у якому Еней дістає поранення. Але герой швидко одужує завдяки втручанню матері, довго шукає Турна і врешті перемагає рутула. Той благає Енея зглянутися на нього, і Еней уже схиляється лишити життя ворогу, але раптом бачить на ньому «ремінь злощасний» друга Палланта. Лють знову спалахує в його грудях, і Еней завдає Турнові смертельного удару (XII).

Римські мотиви. Сюжет «Енеїди» задуманий як суто римський, такий, що міг зацікавити римлян. Працюючи над поемою, Вергілій поставив перед собою кілька важливих, на його думку, завдань. Видатний учений-класицист В. І. Модестов, який довгий час викладав у Київському університеті Св. Володимира, писав, що Вергілій надав «Енеїді» особливого інтересу для своїх сучасників шляхом уведення в неї епізодів з різними пророцтвами. Вони допомагали поетові зробити зі своєї поеми *повну історію римського народу*, в якій не випущено жодної важливої особи, жодної епохи*. Вергілій справді використав для своєї мети численні легенди та міфи, оракули й пророцтва, поєднавши їх із сучасністю. Історія і міфологія у нього часто настільки зливаються, що важко їх розрізнити. У кожній книзі «Енеїди» можна знайти безліч фактів, подій та навіть натяків, зіставлень, пов'язаних з різними епізодами римської історії. Все це надавало поемі виразно політичного звучання.

Одне з головних своїх завдань поет убачав у *звеличенні як особи самого Августа, так і створеної ним Римської імперії*. Вже з самого початку блискуче майбутнє Енеєвих нащадків пророкує сам Юпітер:

...З гожого племені Трої
Цезар народиться; дасть океан він межею державі,
Славі дасть межами зорі; він сам, по Іулі великім,
Юлій ім'я успадкує. Колись його в щасті на небі
Будеш приймати з трофеями Сходу. Обіти складати
Будуть йому. І жорстокі віки злагіднінуть, скінчаться
Війни...

(I, *286—292*)

* *Модестов В.И.* Лекции по истории римской литературы// Университетские известия. 1888.

Імператор Август в образі Юпітера. У правиці — богиня перемоги Вікторія

Наприкінці поеми Вергілій розповідає про раду богів, на якій Юнона врешті змирюється з долею Енея, побоюючися гніву Юпітера. Вона лише висловлює прохання:

Хай вже так буде, — як згоду й закони складуть, не наказуй
Ти самобутнім латинам зміняти старе своє ймення,
Мову й одежу, стати троянцями й тевкрами зватись.
Лацій хай буде й альбанські царі хай будуть тут вічно,
Римський хай рід італійською доблестю буде могутній.
Троя пропала, дозволь їй пропасти із іменем разом.

(XII, *824—829*)

Отже, пізніші події римської історії були зумовлені, за Вергілієм, міфологічними причинами. Він стверджує легенду, що виникла в Елладі, а з III ст. до н. е. вже стала офіційною у творах Еннія та Невія, історика Тіта Лівія, Катона Старшого та ін. Величезний міфологічний матеріал був необхідний Вергілію для обґрунтування майбутньої могутності Риму. Найяскравіше це виявилося у пророцтвах Анхіса в Елісії. Перед Енеєм проходять його майбутні нащадки, перелік яких закінчується блискучою плеядою Юліїв — Цезаря й Августа, котрі створять сильну й щасливу державу. Велич Риму, славу Августу пророкують богиня Венера, оракул Феба, пенати. В усіх випадках образ Августа перетворюється на символ ідеального римського громадянина й

навіть цілого народу. Встановлення ж імперії в очах Вергілія постає як логічне завершення римської історії. Анхіс вішує:

...розростеться, мій сину, славетний
Рим, що зрівняє свої володіння і дух свій з Олімпом.

... поглянь-но очима сюди обома і на плем'я
Римлян своїх подивися: Цезар і рід весь Юлійський
З'явиться тут він колись попід віссю великого неба.
Це той герой, про якого чував ти оракулів стільки,
Цезар то Август, син божества; золотую епоху
В Лації наново він установить, на землях, що перше
Царством Сатурна були, і до гарамантів та індів
Владу поширить...

(VI, *781—782, 788—795*)

Грандіозна історія Риму постає у Вергілієвому описі щита Ахілла. Вирізьблені на ньому малюнки увібрали майже всі легенди й історичні події, пов'язані з розвитком Римської держави. Міфологізовані епізоди з матір'ю-вовчицею і вигодованими нею Ремом і Ромулом, викрадення сабінянок, покарання зрадника Метта Фуфетія змінюються вже напівісторичними фактами про напад галлів на Рим із згадкою про гусей, які його врятували, а також безсумнівно історичними — про вигнаного Катіліну, творця мудрих законів Катона, про переможні війни Цезаря й Августа тощо. З особливою докладністю зображені новітні події.

Та навіть у легендах, переказуваних Вергілієм, дихає сучасність. Події, що постають в «Енеїді», діставали живий відгук у душах римлян, оскільки мали напрочуд актуальне звучання. Падіння Трої й різанина в ній відновлювали в їхній пам'яті похмурий період жахливих проскрипцій з тисячами й тисячами жертв. Убивство старого Пріама викликало згадку про нелюдську страту Марія Катіліною або Ціцерона центуріоном Геренніем. Епізод у поемі, коли загін Кореба, з'єднавшись із групою Енея, під покровом ночі несподівано напав на данаїв, яким здався дружніми фалангами, і завдав їм вагомих утрат, нагадував римлянам інший випадок, коли загін карфагенців під виглядом друзів уночі напав на римлян і розгромив їх. Язикатий Дранк, якому «слів не бракує, коли рук війна потребує», але який палко захищав мирні переговори, багатьом міг нагадати говірких сенаторів чи навіть Ціцерона. А щодо ради богів на Олімпі, то вона безперечно дуже схожа на засідання римського сенату. Усі ці зв'язки «Енеїди» з сучасністю докорінно відрізняли її від Гомерових поем.

Вергілій був палким прихильником *ідеї божественного походження Августа та всього роду Юліїв,* що вже стала традиційною

Надгробок римського легіонера

серед нобілітету. Поет виходив з того, що Еней був сином Венери. Від сина Енея Асканія, або Іула, пішло багато поколінь нащадків, засновників Риму, перших римських царів. Найблискучішими серед них поет уважав Цезаря й Августа. Не випадково на початку поеми Юпітер, розгортаючи перед Венерою величне майбутнє цих поколінь, підкреслює ту величезну роль, яку вони відіграють у створенні всесвітньої держави. Ім'я Іула легко було перетворити на Юла і штучно поширити його на весь рід Юліїв.

Мабуть, Вергілій намагався дослідити не тільки цей родовід. Він називає кількох друзів Енея і сам визначає, що вони стали родоначальниками знатних римських сімей. Так, Атій поклав початок роду Атіїв, Сергест — Сергіїв, Менестей — Мемміїв і т. д.

Основою першої половини «Енеїди» стала легенда про переселення троянців до Італії. Еней, вислухавши пораду матері Венери негайно залишити Трою, а потім віщування тіні дружини Креуси про його місію — досягти «Гесперії земель», де знаходиться його прабатьківщина, і там «поновити Трою», ще не знає, куди йому плисти. Спочатку він керується лише натяками віщунів. Анхіс уважав, що йдеться про острів Крит. Але на Криті Еней почув пророцтво пенатів, які вперше згадують назву загадкової країни — Італія:

...не на Криті звелів Аполлон оселитись дельфійський.
Є-бо країна, що назву Гесперії має під греків,

Древня країна, у зброї могутня й родючістю славна.
Там енотрійці раніше жили, а тепер, повідають,
Землю ту їх покоління назвало Італія іменням,
Провідника свого. Наша земля це, і звідти походить
Батько Дардан та Іас, а від нього й весь рід наш...

(III, *162–168*)

У правоті віщування пенатів Еней переконується, вислухавши й передрікання гарпії Келайни. Отже, кінцева мета подорожі остаточно визначилася — це Італія. Відтоді Еней докладає всіх зусиль для досягнення берегів цієї країни і вже ніщо не може стримати його прагнення виконати свій обов'язок.

Перед поетом постало ще одне складне завдання — потрібно було якось *виправдати поразку і втечу троянців*, майбутніх римлян-завойовників. Адже Еллада давно вже стала колонією римлян, тому ситуація в поемі склалася для них не на краще: підкорені елліни колись знищили Трою, побили троянців, та ще й так, що ті змушені були все кинути й шукати притулку в далекій Італії. Тому Вергілій тенденційно тлумачить легенду про падіння Трої, виставляючи троянців у якомога вигіднішому світлі. З його розповіді читач переконується, що троянці ні в чому не поступалися данайцям і 10 років відважно боронили своє місто. Але вони були надто чесні, довірливі та наївні. Ці їхні шляхетні якості натрапили на підступність і прямий обман еллінів, які лише так, нечесно, і змогли перемогти. Не випадково у II книзі велике місце відведено розповіді хитрого грека Сінона про спорудження ахеями дерев'яного коня біля стін Трої як нібито обіцяну жертву богині Афіні на подяку за щасливе повернення на батьківщину. Фатальне засліплення перешкоджає троянцям тверезо подивитися на цей крок еллінів. Незважаючи на попередження жерця Лаокоона, що закінчувалося славнозвісними словами: «Данайців боюсь із дарами прибулих», на похмурі пророкування віщої Кассандри, троянці все ж увели коня до міста.

Безперечно, трагічна історія простодушних троянців могла викликати в читачів лише біль і глибоке співчуття, обурення проти віроломних еллінів. Автор повністю досягав бажаного — знімав з перших провину за падіння Трої та їхню втечу і ганьбив других, дискредитував їхню перемогу.

Вергілій не міг обійти мовчанням такі важливі події, як *Пунічні війни*, що становили один із найважливіших етапів піднесення могутності Риму. Мабуть, він знав справжні причини їхнього виникнення, які полягали в гострому суперництві Рима и Карфагена в Середземномор'ї. Проте поет вирішив надати цьому

Надгробок римського вершника

протистоянню міфологічно-романтичного ореола, а також ускладнити його римським ідейним мотивуванням. Юнона стає на бік Карфагена — майбутнього ворога римлян. *Прокляття Дідони* вслід відпливаючим кораблям Енея містять у собі не тільки побажання нещасть герою та його нащадкам, але й віщують довгі кровопролитні війни між цими містами-державами, появу переможного месника (натяк на Ганнібала Барку), який справді ледве не поставив непоборний Рим на коліна.

Ви ж, о тірійці, зненавидьте рід його весь і майбутні
Всі покоління його. Цю нашому праху віддайте
Жертву. Нехай між народами нашими дружби не буде
Й жодних союзів, хай з наших кісток колись месник повстане!
Щоб і вогнем, і мечем він гонив поселенців дарданських
Нині і потім колись, де лиш буде для цього нагода.
З землями землі нехай ворогують, моря із морями,—
Так заклинаю, — з військами війська, і вони, і їх внуки!

(IV, *621—628*)

Поема Італії. Вергілій гаряче любив свою батьківщину, і його щире патріотичне почуття дістало в «Енеїді» яскраве відображення. Ще до прибуття Енея до Італії пенати у віщуванні згадують про країну, «родючістю славну», оракул Феба пророкує Енею прибуття до землі, що «до лона пригорне». Сам Еней говорить Дідоні про свій обов'язок досягти «великої Італії», «рідної віт-

чизни». В Елісії Анхіс, маючи на увазі війну Цезаря і Помпея, гірко промовляє:

Гей, які війни вони заведуть між собою, як вийдуть
В світло життя, які полчища кинуть у битви кривавi!

(VI, *828—829*)

Вустами старого батька Енея Вергілій висловлює свій власний біль, страждаючи від думки про незчисленні жертви цієї громадянської війни. Його слова звучать як попередження сучасникам, зокрема самому Августові:

Діти, ох діти, своєї душі ви до всіх подібних
Не призвичаюйте, й серцю вітчизни таких ви ударів
Не завдавайте. Ти перший, що рід свій з Олімпу виводиш,
Зброю відкинь, ох крове моя!

(VI, *832—835*)

Взагалі минулі громадянські війни поет сприймає як найбільше лихо, що обрушилося на його рідну землю, засуджує їх і, незважаючи на віру в невблаганну долю, пояснює підступами якихось ворожих сил.

Свої патріотичні почуття Вергілій висловлює в любовно зробленому *переліку італійських племен*, що прийшли на допомогу Енею та Турну, *в чудових картинах екзотичної природи*, якою він без перестану милується, тонко розуміє і знаходить для неї прекрасні ліричні слова. Миром і спокоєм дихає перший італійський краєвид, побачений Енеєм:

З моря побачив Еней віддаля величезну діброву;
Посеред неї пливе Тиберін, ріка наша мила,
В звивах гнучких і, вся від пісків незліченних жовтава,
В море впадає. Довкола ріки і над нею пернате
Птаство, привикле над лоном її та на березі жити,
Співом своїм ворушило повітря, по лісу літало.

(VII, *29—34*)

Розповідаючи про різні племена — тібуртів, еквів, сабінів, латинів, осків, рутулів, сакранів, вольсків, етрусків та ін., автор ставиться до них без вузькоплемінної обмеженості, для нього всі вони — складники майбутньої римської спорідненої спільноти, *єдиної римської нації*. Усі вожді чи представники цих племен наділені лише позитивними рисами. Говорячи про вождів, Вергілій незмінно підкреслює їхнє знатне походження, кількість приведених військ:

Зараз за ними на луках сам гожого син Геркулеса,
Гожий юнак Авентін, свою показав колісницю...

Не відставав і Цекул від них, міста Пренести засновник,
Цар, що — вважали усі — народивсь од самого Вулкана...

Там же й Мессап іде, коней приборкувач, парость Нептуна,
Той, що його не поборе ніхто ні вогнем, ні залізом...

Вийшов до бою і син Іпполіта, у битвах прегарний,
Вірбій, — його-бо ставного Аріція мати послала...

Крім цих усіх прибула ще із племені вольсків Камілла,
Вершників рать привела вона й міддю блискучі загони.
От войовниця!..

(VII, *655—656, 678—679, 691—692, 761—762, 803—805*)

Тональність віршів Вергілія докорінно змінюється, коли він розповідає про ворогів Риму. Наводячи епізод битви під Акцієм і про «варварські сили», керовані Антонієм, якому допомагає «жінка з Єгипту, нечестя для нього» (тобто Клеопатра), поет підкреслює, що вона кличе на допомогу всілякі темні сили:

...Всередині військо цариця скликає
Батьківським систром; не бачить гадюк вона двох за собою.
Всякі потвори богів різнорідних, між ними Анубіс
Песиголовий, рушають у бій на Нептуна й Венеру,
Проти Мінерви...

(VIII, *696—700*)

Але ніщо не може допомогти Клеопатрі, на щиті Енея зображено її втечу, а «бог вогняний зобразив від прийдешньої смерті блідою» (VIII, *710*). Відчувається й обурення автора жінкою, що насмілилася виступити і проти богів, і проти Августа, зображеного зовсім інакше:

...Сам Август Цезар веде італійців,
З ним і сенат, і народ, і пенати, й великі богове.
Він на кормі височенній стоїть, а обабіч з обличчя
Радісна ясність палає і батьківська зірка над тім'ям.

(VIII, *677—680*)

Отже, Вергілія слушно вважають засновником *національного епосу*, що згодом став зразком для багатьох європейських поетів нових часів. Те, що «Енеїда» — глибоко національний твір, засвідчує ще одна її особливість. У поемі трапляється багато *афо-*

ристичних виразів. Вони були настільки близькі народові, що згодом перетворилися на приказки. Ось деякі з них:

Зрідка плавці випливають з пучини бездонної.
Допомагає Фортуна сміливцям.
Боги судили інакше.
Вогник незримий утробу з'їдає.
Швидкіша за всіх Поголоска.
За все один відповідаю.
Хай відпливає. На цьому й усе.
От щоб Юпітер вернув мені давні роки проминулі.
Як гарно загинути в битві.
Кожному день свій призначено.
Чи такі вже боги невблаганні?
Нещасть не лякайся, ставай проти них сміливіше.

Патріотичне почуття становило одне з джерел натхнення поета й дістало свій вираз у непохитній вірі в історичне призначення римлян, яким судилося володіти іншими державами. Вергілій глибоко шанував еллінську культуру, але протиставляв їй культуру римську, підкреслюючи її вищий і досконаліший характер. Від інших античних письменників Вергілія відрізняла *глибока людяність*, а його мудрі й гуманістичні думки часто випереджали епоху й рідинили з поетами прийдешніх часів.

Протягом останніх 10 років життя світогляд поета, зокрема його політичні переконання, дещо змінилися. З роками прийшло мудре розуміння, що навіть обожнюваному ним Августу інколи бракувало гуманного ставлення до простої людини. Поет стає критичнішим до можновладців, радить римським правителям людяніше обходитися зі своїми співвітчизниками, на яких у минулому періодично обрушувалися гоніння і проскрипції.

Вже стало традицією називати «Іліаду» «енциклопедією давнини». Проте навряд чи є підстави дати подібне визначення творінню Вергілія, надто пов'язаному з ідеологією епохи принципату:

Запам'ятай, римлянине! Ти владно вестимеш народи.
Будуть мистецтва твої встановляти умови для миру,
Милувать, хто підкоривсь, і мечем підкорять гордовитих.

(VI, *351—353*)

Підсумовуючи сказане в даному розділі, «Енеїду» можна визначити як *епічну героїчно-політичну поему*.

Боги. Як і його римські попередники, автори епічних поем, Вергілій зберігає двоплановість, що необхідна була йому для об-

грунтування втручання богів у справи людей. Але герої могли діяти і самостійно, відповідно до своїх потреб і бажань.

Основою всіх дій Енея стає наказ ***Юпітера*** «вести в Італії війни великі» і «поставити мури» нового міста. Боги визначають у Вергілія долю героїв, що спочатку обговорюється на Олімпі, хоч і вони самі підкоряються незаперечній волі Юпітера, втілення влади. Автор показує його дуже серйозним і наймудрішим з усіх божеств, нездатним на інтриги чи легковажні вчинки. Він є повновладним розпорядником долі, тому інші боги схиляються перед його рішеннями (хоч і не завжди виконують). Юпітер завжди коректний і шляхетний у розмові з іншими богами. Навіть до дружини ***Юнони***, яка часто дратує його своїм свавіллям, він ставиться із стриманою повагою і намагається умовити її підкоритися, бо «все до межі вже дійшло»:

...Могла ти троянців гонити
Всюди, по землях, по морю, і війни страшні учиняти,
Дім руйнувати, весілля мішати зі смутком, — цього я
Більш не дозволю.

(XII, *804—807*)

Лише після цього, знаючи суворий характер Олімпійця, Юнона змирюється з дальшою долею Енея.

Крім Юпітера, в поемі епізодично з'являються ***Аполлон***, або ***Феб***, ***Меркурій***, ***Нептун***. Вони не порушують волі свого повелителя і без його дозволу не втручаються в справи людей, обмежуючися точним виконанням своїх функцій. Непокору виявляють лише Юнона, яка переслідує Енея, і ***Венера***, його мати, яка захищає сина. Сварка між цими двома богинями, що часом набуває дріб'язкового характеру, призводить до загибелі багатьох людей.

Вергілій відкидає всі негативні риси, що характеризували богів у Гомера, і робить їх майже ідеальними, якщо не зважати на надмірну жорстокість Юнони (але й за міфом вона мала бути саме такою). Отже, шануючи богів, автор ніколи не ставив їх у комічне становище. Вони можуть конкурувати між собою, як це роблять Юнона й Венера, але ніколи не опускаються до бійки чи навіть непристойних суперечок. Для Вергілія боги лишаються богами, вищими силами, перед якими смертні повинні лише схилятися і виконувати їхню волю. З огляду на час створення поеми, політичну позицію самого автора, який в усьому намагався підтримати офіційну політику Августа, іншими ці боги й бути не могли. Слід зважити й на те, що сам Вергілій, людина надзвичайної скромності й порядності, провінціал у звичаях і манерах, з обуренням дивився на розбещеність і аморалізм римлян. У загально-

му падінні моралі він убачав пряме приниження величі Римської держави, за яку надзвичайно вболівав. Підтримуючи заходи принцепса, спрямовані на відновлення забутих свят і культів богів, піднесення релігійних почуттів народу, Вергілій уважав за необхідне і богів показати величними й справедливими. Його олімпійці дотримуються чіткого розподілу сфер діяльності, не допускаючи втручання в чужу «парафію». Коли раптом ***Нептун*** виявляє сваволю бога вітрів ***Еола***, який дозволив своїм підлеглим здійняти страшну бурю, що розкидала кораблі троянців, його охоплює гнів, і він відразу наводить порядок:

Ви лиш вітри, а посміли без волі моєї й наказу
Небо змішати з землею і горами хвилі підняти?
Ось я вам! Зараз же швидко приборкайте хвилі кипучі...

Гей же, рушайте мерщій і вашому панові мовте,
Що не йому над морями знак влади — цей грізний тризубець —
Доля дала, а мені...

(I, *133—135, 137—139*)

Боги Вергілія надто величні, щоб часто з'являтися перед людьми. ***Меркурій*** приходить до Енея лише уві сні. Тільки ***Афродіта (Венера)*** кілька разів розмовляє з сином, але навіть допомагаючи йому під час поранення, ховає «в темній хмарині обличчя». І в інших випадках богиня найчастіше змінює свій вигляд і перетворюється «на дівчину із Спарти або Гарпаліку фракійську», за що Еней гірко їй дорікає:

Нащо так часто й жорстоко обманюєш сина пустими
Цими примарами? Чом це рукою твоїх доторкнутись
Рук я не можу, ні слова почуть, ні до тебе промовить?

(I, *407—409*)

Та ж Афродіта свідчить, що богів часом залишає їхній незмінний спокій, тому Нептун під час здобуття Трої валить стіни міста своїм тризубцем, «найжорстокіша в гніві» Юнона вже заволоділа брамою і кличе до себе «союзні фаланги від суден». А Афіна, загрожуючи Горгоною, сидить «на замку високім». Проте в усіх інших випадках Юпітер забороняє богам втручатися в бої: «жне кожен хай те, що посіяв» (X, *120*). Щоправда, вперта Юнона спочатку мало дослухається до чоловіка. Вона робить усе, щоб під'юджити Турна на боротьбу, рятує його від загибелі, те ж саме наказує зробити німфі Ютурні. Діана велить німфі Опії помститися вбивці Камілли. «Матір божа» Кібела, рятуючи кораблі троянців від вогню, перетворює їх на морських німф тощо.

Особливе місце в поемі посідають картини підземного царства, що засвідчують вплив на Вергілія як Гомера, так і грецьких філософів — Піфагора з його теорією переселення душі після очищення і Зенона з його вченням про вогняну природу душі. Але головну роль у зображенні похмурого царства Плутона й Тартара, безперечно, відіграла невичерпна фантазія самого поета. Темні сили зла він утілив у постаті жахливої еринії ***Аллектó***, образ якої яскраво змальований у коротких фразах:

Смутку причина, у серці якої лиш війни прокляті,
Підступи, й гнів, і дії злочинні. Сам батько Плутон вже
Доньку зненавидів; навіть ненавидять з Тартару сестри
Погань таку. Вона в постатей стільки змінитись уміє;
Вигляд жахливий такий, і стількох вона, чорна, пускає
Змиїв...

(VII, *325—330*)

Подібними ж барвами змальоване саме пекло: жахливий вартовий «Цербер тримордий», невблаганний суддя Мінос, жалісливі «смутку поля», де перебували ті, «кого жаром жорстоке зв'язило кохання», «ниви героїв», куди потрапили загиблі троянці та данайці, палаюча річка Флегетон, урешті — чорне провалля Тартару, влада в якому належить «кноському Радаманту» та його месниці з батогом і гадюками в руках — страшній Тізіфоні... Зовсім інакше показав Вергілій «царство блажених». У ньому переважають соковиті світлі кольори, всюди лунають радісні пісні, бринить музика, чути веселий гомін бенкетуючих. Блаженні душі живуть «у борах тінистих», навколо них випасаються їхні коні.

...Інших він бачить, як любо
В коло на квітах лягли, й бенкетують собі, і співають
Весело гімн перемоги в лавровому гаї пахучім,
Звідки пливе через хащі лісів Ерідан многоводний.
Тут були ті, які ранами вкрились за рідну країну,
Й ті, що жерцями життя своє все провели непорочно,
І вішуни благочесні, віщаннями Феба достойні,
Ті, що красою мистецтв прикрашали життя всього людства...

(VI, *656—663*)

Розповідь Анхіса відбиває власне уявлення автора про безсмертя душі. Він уважає, що, коли людина вмирає, то з її тіла ще деякий час виходять усі слабкості, «злочинів плями», що змиваються або випалюються вогнем. Відбувши цю кару, спокутувавши муками свої провини, душі потрапляють «на радісні ниви» Елісія.

Очищені душі становлять чистий ефірний дух, «вогонь із небесного первня», і декотрі з них перевтілюються, «про минуле забувши», і починають нове життя.

Герої. Глибока психологізація персонажів поеми Вергілія зробила найголовніших із них життєвими і реалістичними. Підкорені невблаганній долі, від якої втекти неможливо, вони все ж виявляють бурхливі й нестримні пристрасті, які штовхають їх на несподівані й не завжди передбачувані вчинки. Так, Еней, покохавши Дідону і забувши про свій обов'язок, волів би назавжди лишитися з нею, але цьому перешкоджає воля Юпітера. Завдяки сильним почуттям і діям герої, наділені яскравими й неповторними рисами, справляють незгладне враження і запам'ятовуються.

Важливе, хоч і не головне місце в поемі належить ***Асканію***, змальованому Вергілієм ідеальним юнаком. Це не випадково, адже саме від нього, Іула (Юла), піде рід Юліїв. Він найвродливіший серед усіх молодих людей, хоробрий і розумний:

> Вирушив з ними прекрасний Іул, він розважністю мужа
> Й розумом вік перевищує свій.
>
> (IX, *310—311*)

Глибоко драматичним постає образ царя ***Латина***. Попереджений богом Фавном про волю Юпітера, він відразу погоджується на шлюб дочки Лавінії з чужоземцем Енеєм. Потрапивши мимоволі до табору його супротивника, цар болісно це переживає, картає Турна за бажання розпочати війну:

> Самі ви, сердешні, обмисте кров'ю
> Гріх цей присяги кривої. Тяжка тебе, Турне, покута
> Жде за оце беззаконня: запізно обіти складати
> Будеш богам...
>
> (VII, *595—598*)

Зразкове почуття дружби виявляють молоді герої ***Ніс*** та ***Евріал***, заради друга Ніс віддає своє життя. Зворушливими є ставлення суворого ***Мезенція*** до сина ***Лавса***, якого він ніжно любить, або почуття ***Андромахи***, котра хоч і стала дружиною троянця Гелена, але продовжує кохати свого незабутнього Гектора. Яскравим і водночас похмурим постає образ цариці ***Амати***, яка з самого початку захищає права Турна. Зрештою, збожеволівши, вона заподіює собі смерть, караючи себе за розв'язану війну. Переконливо розкрита поетом психологія боягуза ***Аррунта***, який довгий час підстерігає і підступно вбиває сміливу ***Каміллу***.

Аррунт всіх раніш утікає, у серці
Радість мішаючи з жахом, не сміє ні списові вірить,
Ні до двобою із дівою стати. Так вовк отой хижий,
Як загризе пастуха чи вола щонайбільшого в стаді,
Високо в нетрі тікає гірські...

(XI, *806—810*)

А з якою любов'ю Вергілій описав образ дівчини-воїтельки Камілли! Розповідаючи про її подвиги, поет нагадує, що Камілла лишається гарною жінкою, яка не може одірватися від красивого обладунку фрігійця, «розгорілось у неї жіноче бажання здобути збройні трофеї» (XI, *782*).

Драматично-зворушливо розповідає Вергілій про її смерть:

...Це мовить, і віжки пускає, й на землю
Зсунулась вся мимохіть. Усе її тіло безвладне
Стигне поволі, на шиї зів'ялій голінка повисла,
Смертю огорнута, й зброя спадає, й душа у світ тіней,
Стогнучи гірко, відходить.

(XI, *827—831*)

Тонким психологом виявив себе Вергілій у зображенні різних почуттів героїв — страждання, невтішного горя, ревнощів, співчуття, відчаю, бойового запалу тощо. Тут простежується безсумнівний вплив ліриків-александрійців і поетів-неотериків, які першими намагалися розібратися в людських переживаннях і розкривали їх у ліричних творах.

Подібно до троянця Асканія, ідеальними рисами наділені італійці Паллант, Лавс, Камілла та деякі інші. Але Вергілій не боїться показати часом надмірну жорстокість італійців, значно нижчий порівняно з троянцями рівень моралі й культури, примітивізм їхнього життя. Цар ***Евандр***, який живе в бідності й простоті, пропонує Енею сісти «в крісло кленове, шкурою лева гривастого вкрите» (VIII, *178*), а спати укладає «на розстеленім ложі з листя, яке ведмедиці лівійської шкурою вкрито» (VIII, *367—368*). Але, як уже зазначалося, поет ніколи не принижує корінних мешканців Італії, не підкреслює якихось їхніх пороків чи вад. Адже вони — майбутні творці римської могутності.

Як і в Гомера, в «Енеїді» на полі бою панують могутні герої. Маса воїнів без них діяти нездатна, і Вергілій виділяє з неї лише тих, кого наздоганяє смерть од руки цих героїв. В одному бою Еней убиває Сукрона, Талона, Таная, Цетега, Оніта, Муррана, Купенка та ін., і лише побіжно автор говорить про Муррана, «що

Легіонер у повному озброєнні. I ст. н. е.

рід від царів латинських виводив» і якого Еней уламком скелі «сторчголов кинув на землю»:

Той під ярмо і під упряж упав, і по ньому проїхав
Повіз, і в бігу копитами коні його потоптали,
З пам'яті те упустивши, що він їх хазяїн.

(XII, *532—534*)

У героях поет підкреслює їхню відвагу, високий зріст, фізичну силу (характеристики часом набувають гіперболічного вигляду, хоч загалом гіпербол у Вергілія порівняно мало), величезну бойову майстерність, завдяки якій вони в одному бою убивають десятки суперників. Так, Тури піднімає і кидає в Енея каменем, що «взяло б його ледве шість пар на плечі добірних мужів» (XII, *898—899*).

У сценах боїв Вергілій виявляє себе надзвичайно спостережливим художником, і саме в них автор намагається бути особливо точним щодо описів поранень воїна чи його смерті. От як зображено смерть ***Лавса***:

...Еней-бо
На юнака замахнувся могутнім мечем і у нього
Весь увігнав. Щит пробито, і легку броню цю хвастунську,
Й туніку, що її золотом мати йому вишивала;
Крові в запазуху повно влилося. Душа тоді в смутку
Тіло лишила й до предків полинула з вітром.

(X, *815—820*)

Римські вояки в битві. Горельєф на колоні Траяна в Римі

А от як Вергілій описує кончину ***Палланта*** від руки Турна:

Тільки промовив він це, як ударило з розмаху вістря,
Аж задрижало, і щит перебило в середині самій,
Хоч і залізом, і міддю окутий, хоч шкура волова
Стільки разів обіймала його, але й панцир пробило,
Й груди могутні пройшло. Дарма він залізо гаряче
Вирвав із тіла, тим самим-бо шляхом із нього спливали
Кров і життя. На рану упав, задзвеніла на ньому
Зброя, й він, гинучи, в землю ворожу зарився залитим
Кров'ю обличчям...

(X, *482—490*)

Тут уже нічого додавати непотрібно, картина драматичної загибелі юнака змальована надзвичайно точно і яскраво.

Головний герой поеми — ***Еней*** — сконцентрував у собі всі доблесті епохи, як їх розумів Вергілій, — побожність, високу мораль, милосердя, сміливість, розсудливість, розвинене почуття

обов'язку й честі. Вже майже на самому початку поеми подається його привабливий портрет:

Став тут Еней, засіяв серед ясності сонця, на бога
Вродою й постаттю схожий; бо синові мати подбала
Кучері буйні та юності блиск дарувати пурпурний,
Радість в очах і вогонь запалила. Так кості слоновій
Руки митця ще краси додають або золотом жовтим
Срібло чи мармур пароський оздоблюють.

(I, *588—593*)

У всіх складних ситуаціях Еней незмінно звертається по допомогу до богів, приносить їм щедрі жертви, уважно вислуховує віщунів та оракулів. Автор показує його глибоко благочестивою людиною, до нього подібні й усі троянці. Вони стають своєрідним еталоном для своїх сучасників.

Традиційною стала думка, що Еней — зразок *пасивного* героя, оскільки більшість його дій зумовлені наказами богів. Утеча з Трої, з обіймів Дідони, вперті довгорічні шукання Італії, прибуття до царя Латина свідчать про перетворення героя на слухняного виконавця вищої волі. Слова Меркурія про гнів Юпітера, спричинений річною затримкою в Карфагені, викликають в Енея далеко не героїчний переляк:

Аж занімів наш Еней... аж знепритомнів,
Стало аж дибом волосся, і голос засікся у горлі.
Хоче як стій утікати, покинуть цю землю солодку:
Так він злякався цієї богів остороги й наказу.

(IV, *279—282*)

Перед читачем постає до нестями сполохана людина, яка гарячково шукає виходу зі скрути:

Що ж тут робити? І як говорити в той час, як цариця
В шалі такому? Де взяти відвагу? І з чого почати?
Перебігає з одного на друге він мислю швидкою,
Різні можливості ловить, на всякі лади їх тлумачить.

(IV, *283—286*)

Але незважаючи на ідейну мету, що, безперечно, обмежувала поета, Вергілій лишався реалістом. Він ускладнив характер героя і в окремих епізодах начебто втрачав свою владу над ним, і той діяв самостійно, поставав живою і надзвичайно активною людиною з власними думками, почуттями й пориваннями. Ідеться про

пошуки Креуси, бажання Енея залишитися в Трої й загинути в ній з мечем у руці, нестримне кохання до Дідони, епізод зі знищенням жінками кораблів і рішенням героя продовжувати подорож. В останньому випадку розгублений Еней, вислухавши слова старого друга Навта, «перебирає в душі своїй всякі думки і турботи» (V, *720*) і, зваживши ще й на пораду тіні Анхіса, віддає наказ рушати далі. Беручи участь у численних боях в Італії, він також діє цілком самостійно, лише зрідка згадуючи про богів.

Еней здатний і на щире співчуття до своїх ворогів. Так, скорбота і смуток охоплюють його, коли він дізнається про загибель юних вояків з табору Турна. Своєрідність його образу полягає і в поєднанні рис Одіссея (у першій половині поеми) та Ахілла (в другій). Щоправда, він поступається ітакійцю досвідом, допитливістю, хоч і переважає обачністю, багатством почуттів. Повторюючи шлях Одіссея, Еней обминає всі небезпечні місця, у яких з тим траплялися пригоди — острів кіклопів, Скіллу й Харібду тощо, виявляючи розсудливість і обережність. Щодо його подібності до Ахілла, то Вергілій свідомо переносить на нього часом і негативні ознаки цього героя, зокрема надмірну лютість і безсердечність у бою. Проте в кінцевому епізоді двобою показана і чуйність Енея; благання Турна залишити йому життя, згадка про старого батька впливають на нього:

Суворий Еней зупинивсь, озирнувся
Й збройну затримав правицю. І стала поволі ця мова
Серце м'ягчити йому...

(XII, *939—941*)

І тільки угледівши бляшатий «ремінь злощасний» Палланта, він завдає суперникові смертельного удару (Ахіллові подібні вагання невластиві).

Образ Енея в ході оповіді набуває трагічного забарвлення. Внутрішня могутня сила дає йому змогу стримувати й приборкувати свої почуття заради виконання вищого *історичного* обов'язку, якому підкорене все його життя. Такого героя «довергілієва» література не знала. Еней — водночас і величне втілення «історичної необхідності», тобто «людина потреби», і жертва долі.

Усі перелічені риси зробили образ Енея складним і суперечливим. Розкриваючи його внутрішній світ, переживання і пристрасті, підкресливши його суто людські якості, зокрема слабкості, Вергілій уникнув небезпеки створення шаблонно-ходульного образу: перед читачем постає жива і зрозуміла людина.

Постать супротивника Енея, вождя племені рутулів ***Турна*** з'являється лише в VII книзі. Спочатку він змальований Вергілієм

цілком миролюбною людиною. Турн спокійно сприймає звістку про мирну угоду між чужинцем і царем Латином і навіть про цареву обіцянку віддати тому дочку Лавінію. Тому «у високих покоях спокійно спав Турн серед ночі» (VII, *414*). Лише втручання Юнони, яка наказує одній з сестер-ериній, злостивій Аллекто, підбурити Турна на виступ проти тевкрів (троянців), примушує його почати готуватися до війни:

Острах великий зірвав йому сон, і все тіло, і кості
Дрож охопив, і піт з нього всього потоком полився.
«Зброї!» — кричить він безтямно і зброї шукає у домі
І біля ложа; обняв його шал до заліза і з гнівом
Лють войовнича...

(VII, *459—463*)

У подальших діях Турна розкривається увесь його суперечливий характер. Поряд з негативними ознаками — типовими для часів варварства жорстокістю, лукавством і підступністю щодо ворогів — автор наділяє його і якостями позитивними. Турн виявляє надзвичайну сміливість, хист полководця, має дуже розвинене почуття власної гідності й справедливості, відданий товаришам по зброї (у цьому він нагадує Гектора). Коли Юнона врятувала його, заманивши на корабель, що відплив у море, Турн картає себе за мимовільну зраду:

«Звідки я мчусь і куди? І яка це несе мене втеча?
Знов чи побачу я мури Лавренту і табір? Що буде
З тими мужами, що разом зі мною в похід виступали?
Я ж їх усіх залишив так ганебно на смерть, на поталу?..»,

Так промовляючи, бореться сам із думками...

(X, *670—673, 680*)

В іншому випадку, коли, вражений загибеллю відважної Камілли і багатьох героїв, Турн, виявивши шляхетність, урешті зважується на двобій з Енеєм («нашою кров'ю ми долю війни вирішаймо», XII, *79*), він переконує у правомірності свого вчинку воїнів:

Спиніться, рутули,
Стримайте зброю й латини, яка б не була уже доля,
Буде моя вона. Сам я повинен, по правді, за всіх вас
Змити за зламане слово вину й розв'язать все залізом.

(XII, *692—695*)

Турнові не бракує обережності, і він тверезо, незважаючи на войовничий запал, оцінює стратегічне становище і, в разі необхідності, відступає. Неоднозначними, складними особистостями постають у поемі й інші рутули та представники дружніх до них племен.

З усіх жіночих образів, створених римськими письменниками, образ карфагенської цариці *Дідони* найглибший і найтрагічніший. В оповіді про долю нещасної жінки — вольової, сильної і по-справжньому героїчної натури, яку не зламали ні братня зрада, ні вбивство ним її чоловіка Сіхея, ні вигнання і яка в заснованому нею Карфагені зустріла іншого вигнанця і палко покохала його, — Вергілій продемонстрував надзвичайну майстерність. Безперечною вдачею поета було зображення найскладнішого й найпотаємнішого людського почуття в його поступовому зростанні та раптових змінах.

Міфологічна героїня Дідона перетворюється на сучасницю поета. Доброчесна матрона постає як пристрасна, захоплена великим почуттям жінка. Її кохання і пов'язані з ним переживання показані з небаченим до того реалізмом. Поет виявив себе глибоким знавцем жіночої натури. Ніде в іншому епізоді «Енеїди» не виявив Вергілій такої душевної чуйності, як в описі пристрасті героїні, в якому глибоко проникає в таємниці жіночого серця.

Спершу автор показує зародження кохання Дідони до Енея, якого вона полюбила за його страждання. Поступово почуття переростає у нестримну пристрасть:

Вогник незримий утробу з'їдає, і рана невидна
В неї під серцем ятриться; нещасна Дідона палає
Жаром кохання, у шалі ганяє по цілому місту...

Знову ті самі бенкети справляє і слухати прагне
Знову, безумна, про горе троянське; слова його пильно
З уст випиває...

(IV, *66—68, 77—79*)

Спочатку героїня вагається — адже вона заприсяглася у вірності Сіхеєві, якого також кохала. Нове почуття стає для Дідони болісним випробуванням, вона карається:

...Та хай під мною розступиться краще
Вглиб ця земля, нехай батько могутній до тіней Еребу
Громом небесним пошле мене в темінь бездонну, ніж мала б,
Сороме, втратить тебе і закони твої потоптати.
Той, що з'єднався зі мною у першім коханні, в могилі, —
Хай там пильнує його, на вічні віки зберігає...

(IV, *24—29*)

Та нездоланна пристрасть дедалі більше оволодіває героїнею, і Дідона вже не має сил опиратись їй. Боротьба між коханням і обов'язком закінчується цілковитою перемогою першого. Тепер уже жінка ні від кого не приховує своє почуття:

З тої хвилини Дідона вже більше не криє кохання,
Вже на людський поговір не зважає, не дбає про славу:
Зве те подружжям, щоб назвою тою свій гріх прикрасити.

(IV, *170—172*)

Її не лякає Поголоска, від якої «в світі...швидкішої гиді ніде не буває». Захоплена пристрастю, вважаючи себе дружиною Енея, Дідона розгублюється, коли він повідомляє її про рішення негайно відплисти для виконання волі богів. Намір Енея перетворюється для неї на справжню трагедію. Силу пристрасті Дідони автор підкреслює прагматичними доводами її сестри Анни, для якої існують лише одні мотиви вчинків — корисливі.

Події набувають блискавичного розвитку, драматична ситуація стає дедалі напруженішою. Вергілій намагається передати найменші відтінки страждання героїні, що з кожним епізодом поглиблюються. От вона спостерігає метушню на кораблях, що готуються до відплиття. Автор сповнений співчуттям до нещасної жінки:

Що ж ти, Дідона, відчула в ту хвилю, як це споглядала?
Як же ти гірко заплакати мусила, бачачи в замку,
Як там на березі праця кипить, як цілеє море
Перед твоїми очима клекоче від руху такого?
Владо кохання, яка ти нелюдська, що витерпіть мусить
Серце людини від тебе...

(IV, *408—413*)

А от її настрій уже змінюється, до нещасної жінки раптом знову повертається надія, вона забуває про свою гідність та колишні прокльони і вже посилає Анну до невірного коханця:

Йди, моя сестро, й до гордого ворога словом покірним
Скажеш...
...хоч цей раз востаннє поступиться бідній коханій:
Хай зачекає на зручний від'їзд і на вітер попутний...

Часу хвилинку прошу, щоб шалові спокій здобути,
Поки навчить мене доля зносити горе спокійно.

(IV, *424, 429—430, 433—434*)

Одержавши категоричну відмову Енея, Дідона знову вибухає гнівом, що змінюється лютою ненавистю. Забуті попередні роздуми й душевні муки, лишаються тільки зненависть та нестерпне безчестя. Вихід єдиний — смерть. Дідона наказує сестрі підготувати велике вогнище, поставити на нього шлюбне ліжко «з усіма трофеями», щоб «знищити й слід по тім мужу поганім» (IV, 499). У передсмертному пориві вона шле побажання лиха й загибелі Енею та його супутникам, які вже далеко в морі:

...хай плем'я відважне на нього повстане,
Вижане з краю, розбивши в бою, хай з Іулом розлучить,
Хай допомоги він просить, хай бачить загибель погану
Близьких своїх. Коли ж досягне він ганебного миру,
Хай не втішається царством злобутим і сонцем жаданим,
Без похорону нехай у пісках десь невчасно загине.

(IV, *614—619*)

Зневірена й гнівна героїня позбавляє себе життя мечем, подарованим Енеєм, зі словами: «та нехай йому смерть моя буде вічним прокльоном» (*662*).

Завдяки психологічній напруженості, драматичній правдивості та досконалості в переданні людських почуттів IV книга «Енеїди» стала чи не найкращим зразком римської лірико-трагічної поезії.

Художня своєрідність «Енеїди». Уся поема написана в піднесено-урочистому тоні, сповнена пафосом і патетикою, що великою мірою зумовлені надзвичайною драматичністю зображуваних подій і водночас свідчать про певну екзальтованість автора.

Зацікавленість усім, що відбувається в поемі, примушує його інколи самому ставати учасником-коментатором, жваво реагувати на вчинки героїв або історії, які розгортаються навколо них. Вергілій заглиблюється в їхні бурхливі почуття із пристрасним інтересом тонкого психолога. Поет не просто розповідає про героїчні дії або негідну поведінку персонажів — він їх радісно схвалює чи гнівно засуджує, звертається до них з докорами, подає репліки, щиро співчуває, благає богів допомогти.

Подібні «втручання-репліки» автора в зображувані події, по-перше, надають поемі своєрідності, по-друге, створюють відчуття постійної присутності поета і визначають його ставлення до зображуваного. Наведемо приклади:

А безталанна Дідона проводить всю ніч у розмовах
Різноманітних, без краю впиваючись плином кохання.

(I, *748—749*)

Вжите автором слово «безталанна» тут стає багатозначним: у ньому звучить і жаль, і співчуття поета, який знає дальшу долю героїні, і попередження читачеві про трагічну розв'язку, і, врешті, оцінка самої жінки, якій Фортуна визначила бути нещасною. Продовжуючи розповідь про битву і поле, всіяне тілами латинів та етрусків, а поруч — і троянців: «Й ви біля них, о тіла недобитих ще греками тевкрів» (X, *430*), поет з болем констатує, що не переможені еллінами тевкри знайшли свою кончину в Італії.

Коли поет дивиться на поле смерті, він докоряє богам, і передусім Юпітерові:

Хто ж із богів ті страхіття мені оспіває, й жахливе
Кровопролиття, й загибель героїв по цілому полю,
Що заподіяв то Турн її сам, то володар троянський?
Але невже побажав ти, Юпітере, щоб між собою
Бились народи, що в вічному мирі їм жить подобало?

(XII, *500—504*)

Але часом поет просить богів допомогти йому описати якийсь важливий епізод битви:

Вас, Каллліопо, благаю, натхнення пошліть оспівати,
Що заподіяв мечем своїм Турн...

Разом зі мною велику ви книгу війни розгорніте, —
Бо й пам'ятаєте все ви, богині, й нагадувать владні.

(IX, *525—526, 528—529*)

Але справжню осанну співає поет на честь загиблим Нісу та Евріалу, запевняючи, що їхня слава доживе до часів Августа:

Нині обидва щасливі! Як в пісні моїй ще є сила,
День не настане, щоб ваша у пам'яті слава замовкла,
Поки Енеїв триматиме дім Капітолія скелю
Й поки всю владу над землями батько триматиме римський.

(IX, *446—449*)

Вергілій уважає, що найперший обов'язок поета — служити справедливості й правді, бути корисним людині, підтримати й звеличити її. Подібна активна позиція художника була зовсім новою рисою для римського епосу, за традицією суворого, стриманого й досить байдужого до людських почуттів, вона визначила й усі інші особливості поеми, підкоривши їх єдиному завданню — звеличенню Риму.

Орієнтація на грецьку літературу усталилася серед римських письменників. Вергілій, який задумав створити найзначніший у римській літературі епос і, таким чином, стати «римським Гомером», чудово знав його твори. Щоправда, важливі джерела для поеми становили ще грецькі кіклічні поеми, твори Аполлонія Родоського, а також епос співвітчизників Вергілія — Еннія та Невія. Але найбільше запозичень усе ж було зроблено з творів Гомера. Вже сама композиція виявила бажання Вергілія синтезувати в єдине ціле обидві Гомерові поеми, тому перша половина «Енеїди» багато в чому повторює події «Одіссеї», друга — «Іліади».

Подібно до Одіссея, Еней на бенкеті в Дідони розповідає про зруйнування Трої та свої подальші мандри. Як і Одіссей, спускається до підземного царства Плутона. Там Еней бачиться з батьком, щоб почути від нього пророцтва про долю своїх нащадків та всієї Римської держави (на відміну від Одіссея, який зустрічається з матір'ю, щоб дізнатися про *свою особисту* долю). Протистояння в Італії починається через Лавінію, під Троєю — через Єлену. Образ царя Латина багатьма рисами нагадує образ царя Пріама. Сам Еней спершу нагадує Одіссея, а в другій частині, з початком війни, дедалі більше схожим стає на Ахілла. Відсутність Енея на початку битви призводить до поразки троянців, а в Гомера подібна ж поразка спіткала ахейців, коли з бою вийшов Ахілл. Роман Енея з Дідоною віддалено нагадує зв'язок Одіссея з німфою Каліпсо. Герої Ніс і Евріал проникають до табору ворога й повторюють подвиг Діомеда та Одіссея. Турн убиває друга Енея юного Палланта і потім гине від його руки подібно до Гектора, який убиває друга Ахілла Патрокла і пізніше знаходить смерть від списа Пеліда. Двобій між Енеєм і Турном побудований за зразком поєдинку героїв у Гомера.

Подібності існують і в ряді дрібніших епізодів. Огляд війська Турна нагадує гомерівський «перелік кораблів», опис щита Енея аналогічний описові щита Ахілла, різняться лише зображені на щитах картини. У першому випадку на них постає грандіозна панорама становлення величі Риму, у другому — в основному мирні побутові епізоди з життя селян і ремісників.

Вергілій запозичує у свого великого попередника і низку художніх прийомів і в багатьох випадках виявляється значно майстернішим за Гомера. Подібно до нього автор «Енеїди» позірно об'єктивний у зображенні подій та героїв, але в римського поета ця об'єктивність штучна. Особливо це помітно тоді, коли він характеризує італійські племена і троянців. Для Гомера була важлива людина сама по собі, безвідносно до її племінної належності.

Вергілій же тенденційно ідеалізує італійські племена. Адже після припинення боротьби з Енеєм і замирення всі вони без винятку, згідно з історичною концепцією автора, закладуть міцний фундамент, на якому зросте велична будівля могутньої Римської імперії.

Незважаючи на величезну кількість міфів і міфологічних образів, поема має цілком реалістичне звучання. Адже не слід забувати, що, по-перше, в античності міфи розглядалися як оповіді, основані на історичних подіях, як сама історія, а, по-друге, саме ця особливість була властива всьому античному реалізму.

Вергілій намагався уникати тих із художніх засобів Гомера, які б здалися сучасникам надто архаїчними. Тому в «Енеїді» відсутні прості порівняння, повтори й типові місця, пов'язані з усною декламацією, хронологічна несумісність. Пристрасна оповідь поета відкидала саму ідею неквапливої, з численними відступами й деталями розповіді — так званого епічного роздолля. Відпала необхідність і в штампах-попередженнях, що відділяли авторську мову від прямої мови героїв.

Ті ж художні засоби Гомера, що їх поет використовує, — двоплановість, індивідуалізація героїв, поширені порівняння, протиставлення, описи природи тощо — значно поглиблюються і вдосконалюються. Але головне, що в цьому плані відрізняє поему Вергілія від Гомерових творінь, — це перші й досить плідні спроби проникнути у внутрішній світ епічних героїв, прагнення розкрити найтонші поривання їхньої душі.

Порівняння. У поемі Вергілія налічується близько 120 порівнянь. Деякі з них просто запозичені поетом у Гомера (наприклад, літаючий Меркурій порівнюється з чайкою, град стріл, що закривають сонце, — із хмарою), але таких «стертих» метафор небагато. Інші мають на меті активізувати уяву читача, аби краще розкрити людські почуття, поглибити характеристику героя, зробити наочнішою певну його дію тощо. Інколи в цих порівняннях з'являються чудові описи природи, інколи вони пов'язані з актуальними подіями й тому сприймаються сучасниками з особливим розумінням. Так, раптова лютість і гнів Нептуна порівнюються з повстанням народу:

Так-то бува, як великий народ забунтується часом:
Черень безугавно лютує, і вже смолоскипи літають,
Гостре каміння летить, а зброєю лютість кермує.
Мужа, проте, як побачать, що в них у пошані великій, —
Має-бо він і заслуги, — то замовкнуть, щоб слухати пильно...

Так увесь гомін на морі затих, коли батько поглянув...

(I, *148—152, 154*)

Багато порівнянь присвячено Турнові. Він зіставляється з наймогутнішими представниками тваринного царства — левом, вепрем, биком, вовком. Коли Турн гарячково шукає і не може знайти слабке місце у збудованій троянцями міській огорожі, його охоплює гнів, і тоді герой уподібнюється до зголоднілого вовка, який нишпорить навколо кошари, чує недосяжних для нього ягнят і від безсилля починає лютувати. Коли всі чекають після поразки латинів від Турна якихось рішучих дій, серце героя запалюється «гордим завзяттям», і він стає схожим на пораненого в груди лева, який несамовито хоче кинутися в бій, або лева, що побачив величезного бика і хоче напасти на нього. В іншому епізоді Турн зіставляється з лютим биком, тобто під час бою в ньому підкреслюється непереборна тваринна сила, фізична могутність, що перетворює його на машину знищення. Герой порівнюється також із великою скелею, об яку розбиваються морські хвилі, або гірським обвалом, що все змітає на своєму шляху:

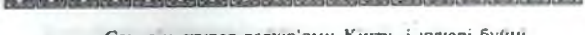
... Як з верху гори десь відірветься скеля,
Вітром відламана, що її злива підмив, чи років
Давність, підкравшись, потроху розточить, і в прірву глибоку
Раптом летить із великим розгоном гора зрихлявіла,
Скаче по грунту і все, загортаючи, рве за собою, —
Ліс і худобу, й людину, — прорвавши ряди бойові,
Турн так до мурів міських полетів...

(XII, *684—690*)

Зовсім інші порівняння використовує Вергілій, коли йдеться про Енея, хоч і його автор інколи порівнює з якимось могутнім звіром. Так, двобій Енея з Турном уподібнюється до смертельної сутички двох здичавілих биків, які, ревучи, намагаються нанести рогами один одному тяжкі поранення, тобто і в даному разі підкреслюється фізична сила героїв. Але частіше Вергілій удається до порівнянь, які загострюють увагу на певних духовних якостях Енея, на тих рисах, що відсутні в інших вояків. Так, окрилений надією знайти Турна і помститися, він нагадує авторові гірські вершини Еллади (Афон, Ерікс) чи Апеннін. В епізоді виїзду на полювання герой порівнюється аж із самим Аполлоном, який повертається на свій острів:

...Та серед усіх сам Еней найпишніший...

Мов Аполлон, що додому з зимівлі з-над Ксанту вертає
І прибуває з Лікії на Делос...



Сам він ступає верхів'ями Кінту, і кучері буйні
Лавром вінчає м'яким, і вінець золотий накладає,
Й стріли на плечах дзвенять, — та нічим же не гірший від нього,
Їдучи верхи, Еней: такою він сяє красою.

(IV, *142, 144—145, 148—151*)

Це зіставлення з богом мало ще раз підкреслити головну ідею поеми про божественне походження роду Юліїв.

Деякі порівняння акцентують прагнення героя відкидати все, що заважає виконувати його обов'язок. Отримавши попередження від Меркурія, Еней відмовляє Анні, яка від імені Дідони благає його зачекати з відплиттям, бо «бог його вухо вчинив неприхильним» (IV, *440*). Його непохитне рішення поет порівнює з міцним дубом, що

...до Тартару стільки ж пустив він коріння,
Скільки сягає небес верховіття. Отак на героя
Всі налягають невпинним благанням; і сам він у серці
Чесному глибоке горе важкеє відчув, але годі:
Він постанови не змінить, даремно й сльозами вмиватись.

(IV, *445—449*)

У «бойових» епізодах порівняння підкреслюють звичайну для героїв жорстокість:

Трупами цілеє поле так вождь засіває дарданський
В шалі своєму, мов струмінь гірський, мов та чорная буря.

(X, *602—603*)

Порівняння, застосовані щодо інших героїв, також індивідуалізовані й часто мають ліричний характер. Евріал ціною свого життя намагається врятувати Ніса і гине, і поет порівнює його з червоною квіткою, «підрізаною в оранці ралом», або з червоним маком, що «клонить голівку, обтяжену в полі дощами». Тіні померлих людей, які кидаються до човна Харона, нагадують Вергілію птахів, що несамовито намагаються врятуватися від наступаючої зими.

Подібні ж удалі порівняння супроводжують найжорстокішого й найбрутальнішого велетня Мезенція, який відразу може битися проти багатьох вояків, і ніхто не може йому протистояти. Не випадково автор двічі зіставляє його з лютим диким кабаном, до якого жоден мисливець не насмілюється наблизитись і лише зда-

Деталь розпису з вілли в Боскотреказе. 10-ті роки до н. е.

леку посилає стріли. Усією поведінкою в бою, нещадністю і відлюдністю цей герой, оточений загальним осудом і навіть ненавистю, справді нагадує страшного розлюченого вепря. Через свій зріст він порівнюється також зі скелею, об яку розбиваються хвилі.

Природа. Описи природи чи її представників з'являються не тільки в порівняннях. Уже з IV книги Вергілій, який чудово розбирався в тонкощах її чарівної краси, використовує окремі краєвиди, щоб показати найхарактерніші й неповторні ознаки даної місцевості. Інколи вони йому потрібні як протиставлення людським почуттям, чим досягається значний драматичний ефект. От, наприклад, фінальна сцена з Дідоною. Жінка, не витримавши переживань, що потрясли її, наважується заподіяти собі смерть. Щоб переконати читача в протиприродності цього бажання, поет тут же наводить життєствердну картину тихої й мирної ночі:

Ніч була, й скрізь на землі спочивали спокійно тварини
Втомлені, спали ліси, повтихали жахливі простори
Водні, в хвилину, як зорі пливли посередині неба,
Тиша поля огортала, і змовкла худоба на пашні,
Й пташка строката, і все, що в озерних просторах і в диких

Хащах живе і що глибоко тихої ночі заснуло,
Й серце звільнилось від денних турбот і труди забувало.

(IV, *522—528*)

Подібні до цього ліричні описи природи особливо часто трапляються у другій половині поеми, оскільки тут ідеться про знайомі й рідні поетові італійські краєвиди. От чому він так мріяв побувати в усіх місцях, відвіданих його героєм, бажаючи побачити їх на власні очі, щоб потім краще описати і тим зробити свою розповідь яскравішою і достовірнішою. Здійснитися цим намірам не судилося, тому в оповіді-монолозі Енея яскраві й характерні краєвиди відсутні.

Вергілій часто, особливо в другій половині поеми, вводить у неї еллінські реалії, навіть коли події відбуваються в Італії. Тому два кентаври, які допомагають Турну, спускаються з гір *Гомоли* й *Отри* (у Фессалії), відгомін луни звучить у *критських* горах, закохана Дідона уподібнюється до лані, пораненої мисливцем у *діктейських* лісах (Дікта — гора на о. Крит), за *паррасійським* (аркадійським) звичаєм скелю назвали ім'ям *Лікейського Пана* тощо.

Безперечно цікавою є спроба Вергілія відновити вигляд Лапія і Рима, зокрема тієї місцевості, де розташувався пагорб Капітолій, у тому стані, який вони мали в часи царювання Евандра. На місці Форуму розкинулися пасовиська для отар, на Капітолієвих схилах простяглися дикі ліси, улюблене місце полювання.

Поряд з картинами земної природи Вергілій не менш переконливо зобразив пейзажі підземного царства. Похмурі й страшні, вони були настільки яскравими й наочними, що навіть вплинули на формування християнського уявлення про пекло. Такими є описи шляху мандрівників до царства Плутона, човна Харона й постаті самого похмурого перевізника, жахливого болота Коціту, неймовірних страждань грішників. От як описаний один з моментів цієї подорожі:

Звідси дорога до хвиль тартарійського йде Ахеронту.
Вир тут бездонний болотом клекоче й кипить каламуттю,
Грязь усю звідси, й пісок, і намул у Коціт викидає.
Вод і річок цих незмінно Харон стереже, перевізник,
Страшно брудний, закуйовдженим заростом сивим у нього
Все підборіддя укрите, а очі аж іскрами сиплють,
Оліж кальна із плечей, зав'язана в вузол, звисає.

(VI, *295—301*)

Перед самим входом до пекла Енея із Сивілою підстерігають такі страшні й дивні постаті, що герой не витримує і вихоплює меча:

Перед передсінком самим, ізкраю, в Орковім гирлі
Смуток і мстива Гризота звили собі свої кубла.
Пошесті теж там бліді оселилися й Старість невтішна,
Страх там і Голод, дорадник до злого, і Злидні погані,
Постаті з виду страшні. Там Смерть, і скорботна Робота,
Й Сон, споріднений Смерті, і грішні Утіхи розпусні.
На протилежнім порозі Війна смертоносна...

(VI, *273—279*)

Звідки ж Вергілій міг узяти ці неймовірні картини? Окрім міфів про підземне царство Аїда (Плутона), йому, безперечно, допомогли і власна фантазія, і та ж сама рідна природа. Змальовуючи пекло, художник відтворює якісь глухі гірські закутки з печерами і проваллями. Саме так, мабуть, з'явилися описи печери ериній. Ось пристановище цих злостивих богинь:

Є це долина Ампсанкта. Ліс темний у неї обабіч
Густо стіною її закриває, потік круторвучий
В самій середині з гуком об скелі б'є в вирі шумливім.
Тут-то жахливу печеру показують — відхлань пекельну
Діта жорстокого. Щелепу там смертоносну відкрила
Прірва страшна й Ахеронтом прорвалась...

(VII, *565—570*)

Зображуючи Елісій, країну блаженних, поет змальовує звичайні квітучі галявини й сільські краєвиди, осяяні сонячним світлом, сповнені радісними голосами луки й долини:

...Входять у радості край, на зелені, розкішні поляни
Благословенних гаїв, де оселі щасливих. Ясніше
Світло тут сяйвом багряним поля обливає, своє тут
Сонце і зорі свої...

(VI, *638—641*)

Пізніше подібний прийом поєднання реалізму й фантастики використає у своїй «Божественній комедії» геніальний Данте Аліг'єрі. Змальовуючи страшний ліс переді входом у пекло і «райський ліс» на горі Чистилище, велетенські пекельні чавуни зі смолою на вогнищах, у яких мучаються душі грішників, або застигле болото Коціту, в яке повмерзали їхні голови тощо, Данте

порівнює їх з буденно-звичайними картинами навколишнього життя. Останнім часом з'явилася гіпотеза, що всі «страшні» елементи й описи в «Енеїді» — здобуття Трої і розправа з її мешканцями, похмурі віщування і пророцтва, видіння, страхітливі образи, картини мук грішників — породжені численними кривавими подіями багаторічної громадянської війни, що її пережили країна і сам автор. Можливо не й так. Але тоді маємо ще один доказ високого реалізму мистецтва Вергілія, який додавав до оповіді й своє особисте ставлення, оцінки, а інколи й власний ліричний настрій.

Красномовство героїв. Висока освіченість Вергілія підтверджується великою кількістю промов, що їх виголошують його герої. В поемі дуже багато монологів і діалогів, не схожих між собою, все залежало від того, хто їх проголошував. Український перекладач і дослідник класичної літератури А. Содомора в передмові до поеми слушно писав, що «в «Енеїді» легко можна виділити багато сповнених драматизмом, емоційно насичених розповідей, з яких кожна має свою зав'язку, розгорнений сюжет і розв'язку, як у драматичному творі»*. Динаміка розвитку сюжету сприяє посиленню драматизму подій, що відображено в розповідях Енея про загибель Трої, страждання закоханої й ображеної Дідони, трагедії Ніса та Евріала, Турна, Мезенція і Лавса, героїчної Камілли та ін. Поет намагається вразити читачів, викликати в них скорботу і жалісливість, співчуття чи жах. Таку саму мету мають і промови.

Риторика в Римі вже досягла свого найвищого щабля, красномовство стало патетичним і пристрасним. І Вергілій використовує всі його здобутки, щоб привернути і посилити увагу читачів. Побудована за всіма правилами риторики, хитра й досконала розповідь підступного Сінона не може спочатку не викликати до нього симпатій і не переконати довірливих троянців. Пристрасно-істеричні промови Дідони викликають жалість і смуток, оскільки в них прозирає приреченість і її почуттів, і її самої. Надзвичайно щирі монологи Енея часом звучать як офіційно-патріотичні, але вони безперечно засвідчують, що закладені в них думки стали для героя змістом усього життя. А яким цікавим є діалог Турна і Дранка, які обстоюють відповідно політику війни і миру! Їхній спір торкається найпекучішої проблеми всіх часів і, звичайно, доби Августа. До того ж обидві сторони виступають надзвичайно аргументовано, їхні промови побудовані за

* *Содомора А.* Вергілій і його епічна поема//*Вергілій.* Енеїда. К., 1972. С.13.

всіма правилами риторичної науки. Переконливо звучать слова Дранка:

...Чому громадян безталанних
Стільки разів в небезпеку таку очевидну штовхати?
З тебе ці Лація біди початок взяли, ти причина
Всіх їх. Рятунку немає в війні. Всі благаємо, Турне,
Миру від тебе і ще запоруки, що буде тривкий він...

Видно, щоб міг із дочкою царевою Турн одружитись,
Маємо трупом поля засівати ми, душі нікчемні,
Що не заплачуть по нас, не схоронять в могилі...

(XI, *359—363, 371—373*)

Вагома і відповідь Турна, який захищає загальноіталійські ідеали й намагається збудити своїми виступами патріотичні почуття. Не менш винахідливо побудована промова-умовляння Анни, яка переконує сестру у вигідності й практичних перспективах її шлюбу з Енеєм. Схемам класичної риторики відповідають промови і Юпітера, і Юнони, і Венери. Часом в особливо кризових ситуаціях Вергілій вставляє в промови афористичні сентенції. Юнона, побачивши живого Енея, скрикує: «Троя й в пожарі мужів не спалила?» Еней кидається в бій після звернення-закликуу до юнаків, що закінчується словами: «Є для побитих один порятунок — рятунку не ждати». Тут можна згадати закінчення відомого попередження Лаокоона про данайців тощо.

Гекзаметр та інші особливості поетики. Як відомо, гекзаметр здавна став у римській літературі розміром епічних творів. Використовує його і Вергілій, але вносить у класичний розмір багато нового й доводить до досконалості. Його гекзаметр надзвичайно гнучкий і співучий, сповнюється різноманітними поетичними прийомами, алітераціями, які відбивають зміст зображуваного. Досконалість Вергілієвого гекзаметра дала поетові змогу розкривати найтонші людські почуття. Майстерно підібрані слова з відповідними приголосними відтворювали характерні звуки — гомін, дзюрчання джерельця, свист вітру, гуркотіння від завантажування кораблів тощо. Повільність ритму досягалася введенням спондеїв, прискорення — дактилів. Скажімо, дактилями підкреслювався швидкий темп праці кіклопів у кузні Вулкана, а їхні повільні удари важкими молотами — спондеями. На жаль, при перекладі значна частина цих звукових особливостей, властивих гекзаметру, втрачається.

Вергілій уникає буденного й звичайного, у нього все набуває напівфантастичних ознак. Гефест в «Іліаді» готує обладунок Ахіл-

лу сам, Вулкан в «Енеїді» наказує кіклопам і велетням негайно взятися за виготовлення бойового спорядження Енею, і вони працюють серед страшного гуркотіння й вогню. Грандіозно-фантастична картина цього титанічного виробництва не може не вразити уяви:

„Зразу на труд налягли, розділивши його між собою
Нарівно. Струмені міді пливуть там, і золото плине,
Криця, що ран завдає, у просторному плавиться горні.
Щит велетенський готують, один проти стріл всіх латинців,
Сім накладають шарів, що один поза один заходить,
І надимають повітря, й женуть продувними міхами.
Інші — криницю шипучу в кориті з водою гартують.
Аж гуготить вся печера від грому лункого ковадел, —
В чергу так вони із зусиллям руки здіймають,
Лиш повертаючи в клішах могутніх метал розжарілий.

(VIII, *444—453*)

Величезними достоїнствами поеми є досконалість форми і майстерне, тонке використання класичної латинської мови, ясність оповіді, висока гармонійність вірша. Російський поет В. Брюсов майже все життя присвятив перекладові «Енеїди», хоч і не досяг у цій справі особливих успіхів (М. Рильський у доповіді про перекладацьке мистецтво сказав, що переклад Брюсова для сучасного читача «лишився книгою за сімома печатками»). Але Брюсов глибше, ніж будь-хто інший, збагнув таємницю майстерності античного поета: «Вергілій володів винятковим умінням писати звуками; він невичерпний у своїх звуконаслідуваннях, його вірш то ніжно мелодійний, то суворий і вимогливий, рухається то стрімко, то повільно, і дзюрчить, мов вода. Велику увагу він звертає на алітерації.., що збільшують виразність і образність мови. Справжнім поетом Вергілій постає у виражальних засобах: у нього немає прозаїзмів, він усе перетворює на образи, кожна думка оживлена якимось внутрішнім порівнянням...»*

Переоцінити вплив Вергілія на дальший розвиток культури важко. Вже за життя він став класиком, його твори входили до шкільних хрестоматій і підручників, по них навіть ворожили,

* *Брюсов В.* Вергилий// Новый энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона.

його цитували, численні його афоризми вважалися зразками мудрості, його визнавали як видатного вченого — історика Греції та Риму, знавця сільського господарства, філософії та астрономії, риторики й словесності. Відразу після смерті твори поета почали коментувати, вивчати його творчу спадщину.

Слава Вергілія вийшла за межі рідної країни й поширилася в епоху Середньовіччя, у народних масах його ім'я було оповите легендами, сам він уважався чаклуном і чорнокнижником. Вергілія шанували в християнському середовищі. Відомо, що доля Дідони зворушила багатьох діячів церкви, над нею плакав навіть Св. Августин. Данте проголосив Вергілія великим мислителем і своїм вчителем та вихователем.

Вергілій вплинув на багатьох представників доби Відродження, зокрема на Франческо Петрарку, Лудовіко Аріосто, Торквато Тассо. Ним захоплювалися поети Плеяди, зокрема П. Ронсар, Н. Буало, Ж. Расін. Вольтер використав форму «Енеїди» для свого національного епосу «Генріада». Високо цінували твори Вергілія М. Ломоносов, В. Жуковський, О. Пушкін.

З XVII ст. «Енеїда» стала об'єктом численних пародіювань. Італієць Д.-Б. Лаллі, француз П. Скаррон, іспанець Г. де ла Рітера, німець Й.-Г. Шмідт, австрієць А. Блюмауер пародіювали героїв Вергілія у своїх комічно-бурлескних поемах і травестіях, наблизивши класичний твір до своїх сучасників. Травестійні поеми росіян М. Осипова, О. Котельницького продовжили цю традицію. Неперевершеною вершиною подібних пародій стала «Енеїда» І. Котляревського. Останніми з'явилися невелика пародійна поема білоруського письменника В. Ровінського, пізніше — польського письменника Ф. Хотомського, а завершила ці спроби поема І. Бойчевського.

В Україні «Енеїду» почали перекладати з другої половини XIX ст. Спочатку з'явилися переклади окремих уривків пісень поеми, що їх здійснили Г. Бондаренко, С. Руданський, кілька книг переклав І. Стешенко. Повний, але так і не виданий (і десь загублений) переклад поеми зробив видатний український перекладач і літературознавець М. Зеров. Багато років над повним перекладом працював М. Білик і завершив його вже в повоєнний період, поему було видано лише 1972 р.

КВІНТ ГОРАЦІЙ ФЛАККС

(65—8 рр. до н. е.)

Біографія. Майбутній поет народився в містечку Венузії (суч. Веноза, Південна Італія). Його батько був рабом, але отримав волю, римське громадянство та ім'я свого господаря — Горацій.

Мати Квінта померла в його ранньому дитинстві, він дуже любив батька, який намагався дати синові найкращу освіту. Горацій ніколи не соромився незнатного походження і неодноразово згадував про нього у своїх творах. В одному з них поет писав, звертаючись до Мецената:

Ні, ти не звик, Меценате, —
хоч знатністю роду з тобою
Жоден етруск із захожих ліДійців
не міг би рівнятись,..

Дерти орлиного носа свого перед
людом незнатним,
Передо мною, скажім, я кого
батько — відпущеник вбогий.
Ти не зважаєш, як інші, на те, від
якого хто батька,
Лиш би освічений був; ти
підкреслюєш те справедливо,
Що з простолюддя й Туллій наш
був, що й до нього чимало
Вийшло з-під крівлі низької
мужів, які шлях свій життєвий

Чесно пройшли й піднялись до вершин
небувалої слави.

(Тут і далі переклад А. Содомори. «**Сатири**», I, 6, *1—2, 5—11**)

Батько перевіз Горація до Рима, і той почав відвідувати одну з кращих шкіл, де викладав відомий педагог Орбілій, суворий і вимогливий. Він не тільки давав учням знання, а й прищеплював їм любов до Рима і національного мистецтва. Після закінчення школи 20-річний Горацій був відправлений батьком до Афін, оскільки це місто й тоді лишалося центром витонченої освіти. Ще до того вивчивши грецьку мову, Горацій міг слухати лекції з грецької літератури, риторики, знайомитися з епікурейською філософією, відвідувати перипатетиків, послідовників платонівської Академії тощо. Але особливо він захоплювався давніми грецькими ліриками й поетами — Гомером, Архілохом, Алкеєм, Сапфо, любов до яких проніс через усе життя. Вже у його кінці Горацій напише:

...На грецьких поетів рівняйтесь,
Їх перечитуйте вдень і вночі, не склепляючи ока!

(«**До Пісонів**», *268—269*)

Проте навчання Горація було перерване драматичними подіями в Римі. Після вбивства Цезаря знову спалахнула громадянська війна. До Афін прибув Брут, який збирав війська в Македонії. Римська молодь із захватом вітала його як захисника Республіки. Горацій досить близько зійшовся з Брутом і добровільно вступив у його армію, де навіть одержав звання трибуна й командував легіоном. Новий тріумвірат (Октавіан, Антоній і Лепід) зібрав 20 легіонів і вислав їх назустріч об'єднаним силам Брута і Кассія. У битві під македонським містечком Філіппами, що відбулася в 42 році до н. е., армія тріумвірів розгромила республіканські війська. Брут і Кассій наклали на себе руки. Горацій урятував своє життя втечею, про що він напише пізніше в оді до Помпея Вара:

Згадай Філіппи, звідки тікали ми,
Де щит я кинув... Зламано мужність там,
А ті, хоробрі перед боєм,
Потім лягли — до землі обличчям.

(«**Оди**», II, 7)

---

* В «Сатирах» і «Посланнях» перша цифра позначає книгу, друга — вірш, решта — рядки.

Внутрішній вигляд римського будинку

У результаті невдалої військової кар'єри Горацій був позбавлений батьківського майна, земель, відібраних на користь ветеранів армії. Він не скористався запропонованою амністією і більше року мандрував по грецьких островах і містах Малої Азії, зазнавши нестатків і справжніх злиднів. Громадянська війна ще довго тривала, але Горацій у ній уже ніякої участі не брав. У листі до Флора він так описав свої блукання і розчарування:

Милі місця я в негоду покинув: мене підхопила
Розбрату хвиля сліпа й понесла (та який з мене воїн?)
В збройні ряди, яким Август відразу мав шлях перетяти.
От і Філіпи... Покладено край моїй службі військовій.
Якось поник я раптово, немовби хто крила підрізав:
Батьківську хату й наділ мені забрано. Вбогість зухвала
Тут і штовхнула до віршів мене...

(«**Послання**», II, 2, *46—52*)

Щоправда, вірші Горацій почав писати трохи раніше і спочатку грецькою мовою, а не латиною. До того ж до писання віршів його спонукала не тільки «вбогість зухвала», а й справжня любов до поезії, якій він не зрадив до кінця своїх днів. А Горацій уже з перших кроків виявив себе самобутнім поетом, який не сприйняв

безідейної поезії неотериків і застарілих прийомів перших римських поетів. Орієнтиром для нього стали твори грецьких класиків, яких він закликав наслідувати, й сам першим подав приклад.

Після повернення до Рима в 40 році до н. е., вже не заставши батька в живих, Горацій влаштувався на посаду квесторського скриба, тобто переписувача фінансових документів, але все своє дозвілля присвячував літературній творчості. Його ім'я поступово стає відомим у літературних колах, з'являються і прихильники його таланту, а ще більше заздрісників і відкритих ворогів. Урешті на молодого поета звернули увагу Вергілій та його друг Квінтілій Варій, що входили до оточення Мецената, який схильно поставився до початківця, а пізніше став його покровителем.

Саме тоді й відбулися разючі зміни в долі поета. За кілька місяців він отримав од Мецената запрошення супроводжувати його до Брундісі, можливо, там він уперше був представлений Октавіану. Осипаний щедротами Мецената, Горацій одержав од нього й невеличкий маєток поблизу Рима, в мальовничій місцевості Сабінських гір. Деякий час поет ще зберігав вірність як республіканським ідеалам (у душі Горацій від них ніколи остаточно не відмовився), так і своїм соратникам-однодумцям. Проте, очевидно, зрозумів, що Республіка безповоротно канула в минуле й найактуальнішою проблемою стала боротьба між Антонієм і Октавіаном. Горацій більше симпатизував останньому, але минуло чимало років, аж поки ім'я Августа вперше з'явилося в його творі. Ще до приходу до влади той робив спроби наблизити Горація до себе, але поет надто цінував свою особисту свободу, щоб погодитись на ці вигідні пропозиції. І все ж Август неодноразово звертався до Горація і давав йому доручення створювати величні оди до якоїсь чергової видатної події в Римі.

Навряд чи можна назвати Горація «співцем Августа», як це зробив О. Пушкін і нині ще роблять окремі дослідники. Справді, у замовлених одах він обов'язково звеличує Августа, віддаючи йому данину і за припинення громадянської війни, і за реформи. Але в усіх інших випадках поет ніби забуває про його існування. В еподах і сатирах ім'я імператора згадується побіжно, а в І книзі «Послань» фігурує тільки раз. І лише коли розгніваний Август написав листа поетові, у якому був і такий рядок: «Чи може, ти боїшся, що твоя дружба зі мною накличе на тебе ганьбу в потомстві?», Горацій перше послання II книги присвятив йому з численними виправданнями, зокрема з таким:

...Тому-то я справді народній
Зло б заподіяв, марнуючи час твій у довгій розмові.

(«Послання», II, *3—4*)

І щоб остаточно реабілітувати себе, він запевняє Августа:

Тільки тебе за життя ще вславляємо, тільки для тебе
Вівтар підносимо ми, присягаємось нині — тобою.
Певні, що рівні тобі не було й не буде ніколи.

(*15—17*)

Важко повірити у щирість цих рядків. Поет згодом зрозумів, що встановлена Августом монархія не підлягала критиці, а проголошена ним республіка «свободи» була лише дипломатичним обманом, бо соціальна несправедливість поглибилася, а жорстокість і лицемірство імперської адміністрації дійшли до краю.

Стан здоров'я Горація погіршувався, тому він більшість своїх днів проводив у Сабінському маєтку й лише наїздами з'являвся у Римі, чим викликав незадоволення навіть у Мецената, адже їх з'єднувала щира дружба (не випадково Меценатові присвячено поетом 16 творів). У заповіті Меценат писав Августові, щоб той «пам'ятав про Горація Флакка не менше, ніж про мене самого». Горацій платив тими самими почуттями:

Коли ж — о горе! — ти б відійшов таки
Раніше, взявши й частку мого єства —
Каліка, сам собі немилий,
Я залишився б... та ні: в цю днину
Й мене б не стало: я ж не давав тобі
Кривої клятви — йтиму-бо, йтиму я
Шляхом останнім із тобою...

(«**Оди**», II, *17*)

Горацій не помилився. Він помер через два місяці після смерті Мецената і був похований поруч з його могилою на Есквілінському пагорбі.

«Еподи». Горацій увійшов у літературу спочатку як автор *еподів* (чи *ямбів*), тобто насмішкуватих двовіршів, у яких довгий рядок чергується з коротким. Збірка «Еподів» (17 віршів) вийшла в 30 р. до н. е., за зразок правили вірші Архілоха, про що свідчить сам Горацій:

...Чи ж не я був, хто перший у Лацій
З Паросу ямби привів? Запозичив я дух Архілоха,
Ритми його, а не зміст, не слова, що Лікамба карали.

(«**Послання**», I, 19, *23—25*)

Теми «Еподів» здебільшого зовсім буденні, часом поет зупиняється на побутових дрібницях. Він жартівливо розповідає про

силу уїдливого часника, приписуючи йому якості різних отрут, і радить Меценатові ті страви покуштувати:

Тоді від твого поцілунку дівчина
Як може хай рятується.

(3)

В іншому еподі він закликає друзів насолоджуватися, поки вони ще молоді, життям, ділити час між вином і коханням (13).

Звертається Горацій і до тем соціального змісту. Він схвально ставиться до заборони чаклунства, гнівно засуджує чаклунку Канідію, її подругу Вейю, «що згубила й крихту совісті», Фолію, здатну «стягти ворожбою фессалійською з небес і зорі, й місяць сам» (5, *17*). Дісталося від поета і збагатілому вискочню, якого, хоч він і добре одягнутий, кожний зустрічний обходить, «наче гидь яку», та ще й плює вслід:

Отой, кого з наказу влади карної
Вістун шмагав донесхочу,
Посів поля Фалерна, жереби ж його
Все б'ють дорогу Аппія...

(4)

І поет з гіркотою додає, що саме подібні людці стають «гордістю» стану вершників чи трибунами, які очолюють війська.

Різко виступає Горацій проти своїх літературних недругів, одного з них він називає «псом», який кусає перехожих, але не насмілюється виступити проти самого поета:

Чому в мій бік не гавкаєш, не шкіришся?
Боїшся — можу й сам вкусить!

(6)

Горацій закликає вітри «відлупцювати хвилями» наклепника Мевія, «погань цю», і загрожує різними морськими нещастями.

Значно серйозніщим стає тон поета, коли він торкається політичних проблем. Його гнітить внутрішня кровопролитна боротьба в країні, що не має нічого спільного з Пунічними війнами, і Горацій наче намагається стримати ці божевільні поривання, скрикуючи:

Куди, куди, злочинці? Нащо знов мечі
Ви з піхов добуваєте?
Чи мало крові розлилось латинської
Морями й суходолами?..

Так-так, жорстока доля римський люд жене
І братовбивства гріх страшний...

(7)

Він закликає римлян схаменутися, нагадує, що «ні вовки, ні леви не живуть отак», і нарікає на невблаганну Фортуну. Епод «До Мецената» (9) присвячено перемозі Октавіана під Акцієм. Цю подію поет уважає вагомішою за попередні успіхи римлян у війні з Югуртою чи Сціпіона під Карфагеном і пропонує піднести келих за Октавіана:

Вином солодким як тут не розважитись
На честь звитяги Цезаря!

У 16-му еподі Горацій, уражений страхіттями громадянських воєн, що їх пояснює прокляттям богів, зі скорботою оплакує гинучу Римську державу. Змальовуючи загибель римської цивілізації, він пропонує римлянам вирушити на пошуки далеких «благодатних островів», де на них чекатиме новий «золотий вік» — щастя і незліченні дари щедрої природи:

Ті береги віддалив Юпітер для чесного люду,
Як міддю осквернився вік із золота,
Мідний — залізом їдким; туди — я віщую — побожним
До втечі рятівної шлях намічено.

Горацій недовго захоплювався ямбографією, але вона стала кроком до класичної лірики, лірики почуттів і роздумів.

«Сатири». Працюючи над еподами, Горацій водночас писав і *сатири* (або *бесіди*), дві книги яких вийшли в 35 і 30 рр. до н. е. (10 і 8 віршів). Перша книга присвячена Меценатові, до нього поет звертається в 1-й і 6-й сатирах, згадує його ім'я і в останній — 18-й.

Завданню сатир, спрямуванню, а також художнім прийомам та ознакам жанру присвячені 4-й і 10-й вірші І книги. Зразком Горацію послужили сатири Луцілія, хоч він не сприймав притаманної цьому поетові недбайливості в мові й дещо кострубатого стилю:

Хибиш, Луцілію, й ти: доведу я це кожному...
Вірші Луцілія — ще раз кажу я — хисткою стопою,
Якось нерівно біжать...
...він плив каламутно —
В зайвім суттєве губилось...
Що ж заважає мені, над Луцілієм нині схилившись,

Думати: «Що це? Природа його чи природа предмета
Гладше писати йому не дозволила...»

(«Сатири», I, 10, *1, 9—10, 58—59, 64—66*)

Головні недоліки творчої манери цього поета Горацій убачає в невибагливості до вірша, поспішності, змішуванні латинських і грецьких слів.

Сатири Горація являли собою бесіди на різноманітні філософсько-моральні теми або теми, в яких поставали проблеми мистецтва. У згадуваній 10-й сатирі поет висуває своє бачення необхідних ознак цього жанру:

Стислість — передусім; щоб віршована мова струміла
Вільно, не скована надміром слів, що натомлюють вухо.
Щоб і грайливо пливла вона, й повагом; щоб у тій мові
Голос поета й промовця звучав...

...Саме жарт, а не мова злостива
Нам помагає не раз розв'язати заплутану справу.

(I, 10, *17—20, 22—23*)

Горацій уважав, що сатири «меткого на язик» Луцілія, які належали до часів, коли звичними ще були «солоні» насмішки, а до поетів не ставилися такі високі вимоги, з художнього погляду безнадійно застаріли. Тепер настали нові часи, і поетам уже не прощається «буденна» і «низькоросла мова». Сатиру Горацій визначав як звичайну бесіду, викладену поетичною мовою. Не вважаючи спочатку себе справжнім поетом, здатним створювати художні образи за допомогою відповідного лексичного матеріалу, він лишав це тим,

...кому небо послало
Розум глибокий і хист, і високість натхненного слова.

(I, 4, *43—44*)

Поет висловлює подив у зв'язку з тим, що його сатири сприймаються інакше, ніж колись вірші Луцілія. Горацій пояснював це тим, що його твори призначалися вузькому колу друзів, він навіть радить:

...Юрбі не догоджуй:
Вмій обійтись кількома читачами...

(I, 10, *81—82*)

Насправді ж причини були іншими. За часів Октавіана сатира вже втратила колишні боєвитість і суспільну гостроту й посту-

Горацій. Рельєф. II—III ст. н. е.

пово набувала особистого характеру, знижувалася до уїдливих випадів проти окремих осіб, стаючи моралізаторською. Луцілієва сатира не зачіпала окремих римлян, оскільки спрямовувалася проти якогось загального, типового на той час явища, що втілювалося в певній персоні, і наближалася до памфлету. Горацій же висміював окремих конкретних осіб, своїх сучасників (хай і під вигаданими іменами, але добре відомих), підкреслюючи їхні особисті пороки чи комічні риси. А коли він робив узагальнення, то вони сприймалися як моралізаторські настанови, вже відомі з вуст пізніх грецьких філософів чи поетів.

Завдання своїх сатир поет визначив досить чітко — відтворення життя в усіх його проявах і відтінках:

> ...Кінчатиму вже: чи то жде мене старість погідна,
> Чи наді мною — вже смерті крило; чи вельможею буду,
> Чи бідняком; чи у Римі, чи доля пошле на вигнання —
> Барви мінливі життя будуть грати на вірші моєму.
>
> (II, 1, *57—60*)

Тому зміст сатир різноманітний, проте вони, як правило, не порушують вагомих соціально-політичних проблем. Розбещеність і аморалізм («матрон не займай, щоб не каявсь» (I, 2), комічна сварка між багатієм Персієм і вигнанцем Рупілієм (I, 7), таємні заклинання чаклунок-відьом, яких автор проганяє не зовсім звичним засобом (I, 8), смішний випадок, коли поет-нездара причепився до автора, бажаючи потрапити до Мецената (I, 9), опис подорожі до Брундісі разом із Меценатом і кількома патриціями (I, 5) — ось теми першої книги. В них поет продемонстрував свою спостережливість, уміння виявити найхарактерніші риси

персонажів і незлобиво посміятися з них. Але робить це він досить обережно, серед персонажів відсутні патриції, критиці Горацій піддає вискочнів і людей з одверто поганою репутацією.

Серед цих сатир (крім згадуваних 4-ї й 10-ї) виділяється ще 1-а, присвячена таким людським якостям, як скнарість і ненаситність, що викликають ненажерливу жадобу до збагачення:

Глянеш ото, що в чужої кози повнішес вим'я —
Й сохнеш од заздрості; скільки ж на світі біднішого люду,
Вперто не бачить ніхто, лиш багатий нам скалкою в оці,
Та перевершиш його — і попереду знову багатший.

(I, 1, *111—113*)

Найцікавішими виявляються сатири, в яких поет розкривається сам як особистість, оцінює інших з погляду моральних канонів, говорячи водночас і про свої вподобання, смаки, зустрічі на життєвому шляху. Особливо в цьому плані звертає на себе увагу автобіографічна 6-та сатира, де поет неодноразово з гордістю підкреслює своє низьке походження і пишається батьком:

...батько не зводив
Ока свого непідкупного з мене. Та що там казати!
Він чистоту мою виплекав, першу з окрас, оберігши
Сина не тільки від вчинків лихих, а й від помислів ницих...

Ні! Не жалітиму я, — хіба глузду позбудусь, — що в мене
Батько бідар...

...Простого, незнатного роду...

Навіть коли б од якоїсь межі нам природа веліла
Знов розпочати вже пройдений шлях і батьків обирати —
Інших обрали б тоді честолюбні, підхожих для себе,
Я — при своїх би лишивсь: не для мене-бо ті, що гордяться
Кріслом високим та в'язками лікторів...

(I, 6, *81—84, 89—91, 93—97*)

Високо цінуючи особисту незалежність, Горацій негативно ставився до державно-громадської діяльності, сповненої гострого суперництва, заздрості і відкритої ворожнечі. У помірності, скромності життя та бажань убачає він запоруку своєї внутрішньої свободи та незалежності. Горацій відкидає гонитву за багатством, почестями, владою, вважаючи цей шлях не тільки облудним, а й небезпечним (I, 1, 2, 3). Той, хто вступає на нього, викликає в поета лише жалість і смуток.

Провідною думкою 3-ї сатири є слова поета: «Нібито є хтось на світі без хиб!» (*68*). І він іронічно висміює тих, «хто ні в чому

не мав рівноваги», глузує з друзів, бо і в них «хиба якась проростає», але, незважаючи на це, вони не можуть і не вміють вибачати іншим. У кінці Горацій серйознішає і робить висновок, що потрібно в усьому бути поміркованим, зокрема у ставленні до друзів:

Я — біля друзів зичливих. Їх нехотя, може, й ображу, —
Все ж не гнівляться вони. Тож і я за дрібні їх провини
Серця не маю на них, і щасливіше вік свій звікую
Я, громадянин простий, аніж ти — велемудрий володар!

(I, 3, *139—142*)

Свого часу в Афінах Горацій був полонений ученням Епікура, який особливо цінував старовинну грецьку мудрість — в усьому завжди бути помірним. Адже не випадково легендарним грецьким мудрецям приписували афоризми: «Нічого надмірного!», «Міра передусім!», «Усе в міру!» тощо, які попереджали, що досить перейти певну межу, і обережність обернеться боягузливістю чи підозрілістю, сміливість — необережністю, ощадливість — скупістю, щедрість — марнотратством... Отже, надмірна доброчесність може перетворитися на пороки чи вади. Тим-то Горацій і пропонує дотримуватися середини між цими крайнощами, коли людина зберігає гармонію між веліннями розуму й серця, почуттями й обов'язком. Усесвітньо відомим став вираз поета — *«золота середина»*, тобто «вдоволення середнім достатком». Саме в цьому полягає, на думку Горація, найвища життєва мудрість, саме це дає людині справжнє щастя. Впаде людина з малої висоти — отямиться і встане, а з великої — то й розбитися можна...

Найкраще ці думки Горація розкриті у II книзі «Сатир» (2, 3, 6). А взагалі ця тема пронизує всю його творчість. Поет розповідає, що й у своєму житті він незмінно дотримується помірності, незалежно від того, де перебуває — в Сабінському маєтку чи в Римі:

Ні. Мені ліпше-таки, ніж тобі, сенаторе славний,
Ніж багатьом-багатьом серед нас...

...Скромну вечерю
Три хлопчаки подають; на моєму столі, що з простого
Білого мармуру — миска, черпак, два глиняні кухлі,
Дзбан для вина вузькошиїй, дешевий, з кампанської глини.
Далі вже й спати кладусь...

Десь до дев'ятої сплю. Прогулявшись, я в тиші мрійливій
Щось почитаю або попишу...

Снідаю потім, але не захланно: аби лиш не дуже
Вдень мене голод діймав, і дозвіллям втішаюся дома.

Так тільки той проживе, хто звільнився від пут марнославства.
Я сподіваюсь, що й далі так житиму — краще й миліше,
Ніж коли б квестором батько мій був, чи мій дід, чи мій дядько.

(I, 6, *110—111, 115—119, 122—123, 127—131*)

Поет мріє опинитися якнайдалі від гомінкого й сум'ятливого Рима, повернутися додому в коло сумирних друзів:

Де ти, жадане село! Чи колись, метушню ту забувши,
То стародавній сувій розгорну, то, поринувши в мрії,
Солодко в тіні здрімну, заколисаний тихим дозвіллям?..

Ночі, вечері божественні! Вогнище тихе... Довкола —
Я й мої друзі їмо. Не дармує й метка моя челядь...

(II, 6, *60—62, 65—66*)

Проповідь стоїцизму, в якому Горацій черпає більшість своїх ідей, поєднується у нього з прославленням природи, закони якої підказують людині правильний спосіб життя. Тому не слід гнатися за багатствами (II, 5). Проте часом поет сам висміює окремі положення стоїчної доктрини (II, 3). На свято Сатурналій раб Горація Дав доводить, що його господар також раб, раб своїх пристрастей, оскільки виявляє нестійкість у бажаннях:

В Римі ти мариш селом; на селі — аж до неба підносиш
Рим величавий. Якщо не запросить ніхто на вечерю —
Хвалиш свою тоді, скромну, й немовбито хтось батогами
Гнав тебе в гості, радієш: «От добре, що нині не мушу
Йти кудись пити!»...

(II, 7, *28—32*)

Він заглядається на заміжніх жінок, ходить до них у відсутності чоловіків і тремтить у чеканні розплати, але все повторюється знов і знов. І Дав робить висновок: «Ти — наді мною господар, а служиш, нещаснику, іншим» (II, 7, *81*).

У II книзі сатир значно більше діалогів, ніж у I-й, але оповідачем виступає не автор, а хтось з його оточення. Поет Фунданій розповідає про розкішний бенкет, занапащений нескінченними поясненнями господаря-вискочки й остаточно загублений величезним, укритим пилом накриттям, що впало на стіл і забруднило всі страви (II, 2). В іншій сатирі селянин Катій розкриває рецепти різних екзотичних страв тощо.

Усі сатири були написані гекзаметром, вони завершують перший період творчості письменника. Разом з еподами ці вірші свідчили, що в римську літературу ввійшов великий майстер пое-

тичного слова, чіткого й виразного образу. Але пізніші його твори матимуть більшу цілісність, а самі образи вже не ілюструватимуть роздумів автора, а стануть їхньою органічною частиною. Вже в 1-й сатирі II книги друг Октавіана Требатій радить Горацію «вславляти дії незламного Цезаря», але поет відповів, що для епічного твору йому «бракує сил», а недосконалий вірш може образити Цезаря. Врешті Горацій усе ж вирішує відмовитись від «лайливого слова».

«Оди». Напіврічні еподи вели Горація до жанрів еолійських ліриків VII—VI ст. до н. е., що вже давно полонили його уяву. Зразком для поета стають ліричні вірші Алкея, Сапфо та Анакреонта. Свої твори він називав *піснями* (carmina), лише пізніші античні поети нарекли їх *одами*, під такою назвою вони й дійшли до нас. Слід зауважити, що Горацієві оди не відповідають античному уявленню про цей жанр як урочисто-піднесену пісню, таких у поета порівняно мало. Його оди — це ліричні вірші-пісні, далекі від «високого» стилю.

До 23 р. до н. е. вийшло три книги Горацієвих од (I — 38 віршів, II — 20, III — 30). На прохання Августа Горацій написав ще 16 пісень, присвячених пасинкам імператора Тіберію і Друзу й у 13 р. до н. е. видав IV книгу. Переносячи лесбоську пісню на римський грунт, Горацій передусім намагався використати багатство поетичних розмірів грецьких поетів: його вірші містили 12 нових строфічних форм (за рахунок варіацій алкеєвої, сапфічної та анакреонтової строф). Подібної різноманітності римська лірика ще не знала.

Тематика од надзвичайно широка. Серед них є і гімни богам, і морально-філософські й політичні роздуми, і любовно-еротичні вірші, і дружні поради, бесіди, і викривально-іронічні пісні тощо. Життя підказувало поетові нові сюжети. В одних він висловлює свої особисті почуття — радість, кохання, дружбу, ворожнечу, смуток. Зовсім інакше звучать пісні морального або громадянсько-політичного змісту.

Кожна пісня містить звернення до божества, певної особи чи групи осіб та навіть предмета і побудована у вигляді монологу чи діалогу (**«До Мецената»**, **«До корабля»**, **«До Мунація Планка»**, **«До Меркурія»**, **«До Республіки»**, **«До хору юнаків і дівчат»**, **«До римлян»** тощо). Звернення часто являють собою просто шанобливе посвячення тій чи іншій особі, містять пораду чи настанову.

Розмірами лесбоських поетів уже користувався Катулл, але він поступається Горацію майстерністю форми. Незважаючи на наслідування лесбосцям, Горацію пощастило завжди лишатися самобутнім поетом, тому в усіх його піснях чітко виявляються

римські мотиви, всі вони несуть у собі відбиток світської тонкості римської освіченої верхівки. До кращих віршів поета належать твори, у яких він постає вже справжнім, упевненим у собі митцем звукових образів, новатором у сфері художньої форми.

У період написання «Од» світогляд поета поступово стає поміркованішим. На час смерті Вергілія він — майже придворний поет, хоч близьким до Августа так ніколи й не став. Політичні теми посідають в одах значно вагоміше місце, ніж в еподах і сатирах. Однією з постійних стає тема ненависних Горацію громадянських воєн, які він уважав огидним злочином, оскільки вони приносили римлянам лише страждання, смерть і розруху:

Гріхом багатий, вік наш насамперед
Сплямив подружжя, сім'ї, домів уклад;
І вже рікою пролилися
Біди на край та на весь народ наш.

(III, 6)

Змінюється ставлення Горація до Юлія Цезаря, убивство якого він також уважає лиходійством, а Октавіана — месником за нього. Похвали, які поет розсипає імператорові в офіційних одах, настільки улесливі, що Август постає рівним міфологічним героям і богам:

Юпітер — вірим, чуючи грім його, —
На небі править. Тут — буде Август наш
За бога сущого, як тільки
Персів жорстоких здолає й бритів.

(III, 5)

Але так було заведено в римлян, такою вже стала традиція — бути щедрими на надмірні лестощі. До того ж похвали Горація Августові здебільшого побіжні. Лише в кількох замовлених віршах (IV, 5, 14, 15) поет цілком віддає данину традиції. Офіційними вважаються 2-га ода I книги, написана на честь надання сенатом Октавіанові почесного звання Августа, а також 3-я й 4-а оди III книги. Відомо, що й 1-е послання II книги було складене Горацієм на особисте прохання принцепса.

Проте соціально-політична тема не обмежується лише хвалою Августові. Використавши Алкеїв образ корабля-держави, що потрапив у жорстокий шторм, Горацій також малює корабель з обірваними вітрилами, алегоричний образ Римської республіки, що переживає скруту (I, 14). Наставляючи римлян, поет висловлює своє ставлення до нового устрою, закликає молодь зберігати

давні традиції предків і в нових умовах бути простими, відданими державі й у доброчесності наслідувати старше покоління (I, 37; II, 15; III, 1, 2, 3, 6, 14; IV, 4).

Вагомий політичний зміст має ода «**До Паріса**» (I, 15), у якій вустами річкового бога Нерея поет передрікає герою близьке падіння Трої та його власну загибель. Проте ніби звичайний переказ міфу перетворюється у Горація на алегорію, адже ода написана напередодні битви під Акцієм, де війська Антонія зазнали нищівної поразки від Октавіана. Ця ж тема звучить і в 37-й оді (I кн.), присвяченій утечі й смерті Клеопатри:

...Але ганебної
Уникла смерті: меч не злякав її,
Не стала суднами прудкими
Тихого сховку собі шукати —

В свою палату, де лиш руїни вже,
Спокійнозора, входить, і змій їдких
Кладе до серця, й п'є всім тілом
Чорну отруту...

Значне місце в одах належить уже згадуваним думкам поета про необхідність помірності бажань людини:

Золотій середині хто довірився,
Той не стане жить ні в злиденній хижі,
Ні палацом він у людей не буде
Заздрість будити.

(II, 10)

Уже в молоді роки поет замислювався над питаннями життя і смерті, швидкоплинності людського існування. В зрілий період його творчості вони стають своєрідним лейтмотивом багатьох віршів, набувають поглибленого філософського осмислення (II, 3, 14, 18; III, 6, 29; IV, 9 тощо). Горацій дедалі більше переконується в марності намагань смертної людини «приховане пізнати» і закликає задовольнятися тим, «що несе хвилина»:

Лиш той щасливо, вільно лиш той живе,
Хто б міг сказати будь-коли з певністю:
«Я день прожив, а там — чи хмари
Хай відусіль нажене Юпітер,

Чи сонце блисне — навіть йому над тим,
Що проминуло, влади не бачити

Що мить дала скоромнуша, —
Він не відніме того, не змінить».

(III, 29)

Поет переконаний, що щастя не в багатствах, адже це лише одна омана:

...Славу щасливого
По праву дай тому, хто вміє
Божі дари споживати розумно.

Кому й убогість буде за подругу,
Зате неслава — гірша за смерть саму.
Такий за друзів, за вітчизну
Голову й нині складе безстрашно.

(IV, 9)

Горацій висловлює гіркі думки про деградацію поколінь і зневіру в майбутньому. Такі настрої цілком зрозумілі, адже поет наприкінці свого життя вже багато в чому розчарувався. Прославляючи правління Августа, Горацій не міг не бачити соціальних контрастів, що дедалі виразніше проявлялися в позірно благополучному римському суспільстві. Минула історія здається поетові вже не стільки епохою перемог, скільки морем крові:

Які ще води, ріки які страшних
Не знали вони? Де є ще море те,
Яке б латини не багрили?
Де є той край, що не пив їх крові?

(II, 1)

Тому так чітко звучить у багатьох його віршах і тема покаяння і розплати за припущені помилки. У зверненні «**До римлян**» поет нагадує своїм співвітчизникам минулі часи, «батьків провину», які перестали шанувати богів і відмовилися служити їм. Горацій у цьому вбачає причину всіх злигоднів, що обрушилися на його нещасну батьківщину. «У тім — початку, в тім і кінця шукай» (III, 6),— стверджує він, підкреслюючи, що зневажені боги «край гесперійський не раз карали». Щоправда, в останніх офіційних одах Августу Горацій покладає надію на імператора:

Дні ясні вславляй, всенародні гриша,
Форум, що замре, коли те прохання
Сповнять нам боги — й переможний Август
Знов буде з нами.

Ось і я тоді — якби то мій голос
Був примітний там — пошаную співом
Цезаря прихід: «У віках нам слався,
Сонце прекрасне!»

(IV, 2)

Горацій не обминає в одах і теми золота та розкішного життя багачів, які поступово витискують мирних селян з їхніх ланів і на відібраних землях будують розкішні палаци. Багатство й породжувана ним мораль псує суспільство й особливо молодь, яка і без того «надто розніжена». Поет гнівно картає тих, хто «для синка свого, ледаря» загарбують «в поті чола» великі гроші. Він пропонує в зародку знищити «цю жадобу гидку», а перли й золото, ці «початки зла», втопити в морських глибинах.

Лірика Горація не обмежується віршами соціально-політичного змісту, і не вся вона має песимістичне звучання. Зокрема, любовні вірші переважають у перших трьох книгах «Од». Кохання, насолоди від гулянок із друзями, червоне вино, веселощі, дівчата, які зачаровують поета, його жартівливі ревнощі — такі теми його чистих за звучанням, іронічно-пустотливих, але завжди бездоганних за майстерністю ліричних сповідей. Загалом вони становлять, з одного боку, яскравий зразок геніально переробленої еолійської лірики, що дістала своє завершення в римській поезії, а з іншого — типовий приклад лірики епохи принципату, коли минула активність замінюється байдужістю до навколишніх подій, а стан апатії поета порушується лише згадками про події днів далеких. До того ж сам Горацій суворо дотримується правила «золотої середини» і намагається у своїй любовній ліриці надто не сумувати за любовними втратами, «ловити мить» і не думати про майбуття:

...Геть про все забудь, про своє шось думай;
Що цей день дає — те й бери погідно, —
Годі смутитись!

(III, 8)

У віршах Горація з'являються численні Сестії, Левконої, Хлої, Септімії, Ліки, Необули, які не мають чітких індивідуальних рис, хоч стають центром якихось подій чи ситуацій. Найчастіше почуття до них висловлює не сам автор, а якась інша особа. На відміну від своїх сучасників, елегійних поетів, Горацій зображає любовне почуття легким і нетривким, таким, що глибоко не торкається тонких струн людської душі. Тому серед його віршів

трапляються попередження недосвідченим у любовних справах юнакам, які можуть ненароком ускочити в чуттєві бурі:

Хто тобі, золотій, нині довірився так,
Певний щастя свого, певний взаємності,
В бурях ще не бувавши...
Горе ж тим, хто притьма на твій
Блиск оманний летить...

(I, 5)

В оді «До Лідії», жінки, якій, мабуть, належало в житті поета вагоме місце (він присвятив їй кілька віршів), поет розповідає про свої ревнощі:

Кожен раз, коли Те́лефа
Шию — кров з молоком, Телефа руки ти
Хвалиш білі, в душі моїй
Гнів кипить кожен раз, Лідіє, чорний гнів!

(I, 13)

Закінчується ода мрією про сімейну ідилію тих, «що прожили, шлюб свій шануючи». А в іншому вірші до Лідії Горацій уже одверто висловлює своє бажання «вкупі б нам вікувать, вкупі й померти б нам!» (III, 9). Але поет прямо говорить про своє кохання тільки в цих віршах. У решті од він воліє розповідати про почуття та пристрасті своїх друзів, іронізує, іронічно викриває нетривкість жіночих симпатій або напівжартівливо обвинувачує жінок у звичайній продажності:

Жінко бідного Івіка,
Годі вже, схаменись! Май хоч межу якусь
У неславі, в гульні своїй! —
Ти до смерті близька — доки ж гасатимеш...

(III, 15)

А інколи поет з удаваною серйозністю умовляє жінку бути поступливою і не наслідувати вірних дружин:

Ти й Венеру гнівиш зарозумілістю...
Кров тірренська в тобі, тож не впирайся так,
Начебто — Пенелопа ти.
...будь до благаючих,
Ліко, м'якша, ніж дуб, серцем ніжніша будь,
Ніж маврійська змія, бо ж не весь час мій бік


Ті пороги тверді й води небесні,
Не весь час же терпітиме!

(III, 10)

В одній з од Горацій нагадує жінці про колишню вроду, знищену згубним часом:

Вчули, Ліко, боги голос благань моїх,
Ліко, вчули боги! В'янеш і все-таки
Що є сил молодишся,
П'єш, танцюєш, негіднице!..

Де рум'яна краса, де та хода легка?
Що з тієї в тобі, Ліко, лишилося...

(IV, 13)

І насамкінець робить невтішний висновок, що тепер вона подібна до «старої ворони», з якої юнаки весело регочуть.

У ряді віршів Горацій звертається до друзів, і передусім до Мецената, якому присвячено вісім од. Ім'я свого найближчого друга поет згадує і в інших віршах. Тональність цих віршів різноманітна і залежить від обставин і часу, в яких перебувають як Меценат, так і сам поет. А взагалі, звертаючись до друзів, Горацій поєднує жартівливість із серйозними думками, до того ж ці вірші вирізняються більшою інтимністю, ширішими й одвертішими почуттями, ніж інші оди.

Остання ода, якою Горацій хотів завершити III книгу своєї лірики — **«До Мельпомени»**, стала відомою під назвою **«Пам'ятник»**. II книга вже містила вірш, що свідчив про усвідомлення поетом того місця в римській літературі, якого він добився своїми творами. Так, у перших рядках оди **«До Мецената»** поет проголошує:

Незнаним досі, дужим крилом сягну
Висот ефірних — я, двоєобразний
Співець, і кину людні землі,
Звившись, для заздрості недосяжний,
Понад містами. Ні, я не вмру-таки, —
Хоча й з убогих...
Мене впізнають колх і дакієць той,
Що перед Римом так бадьорить себе,
Далекий скіф, ібер...

(II, 20)

Після створення «Пам'ятника» Горацій дякує тій же богині Мельпомені за її щедрий дарунок:

Твій це дар, що на мене всяк
Пальцем вкаже: «Це він, римських пісень творець».
Що творю я, що милий всім,
Коли так — то це твій, твій, Мельпомено, дар.

(IV, 3)

А пізніше у зверненні до Феба поет стверджує, що саме цей бог

Надихнув мене, до дзвінкої пісні
Феб дав хист мені, він назвав поетом.

(IV, 6)

Ода «Пам'ятник» являє собою невеликий, але програмний для поета вірш. Знаменитий за часів Горація, він не був забутий і надалі, зокрема, послужив зразком для однойменних поезій Державіна й Пушкіна. Лейтмотивом творів російських поетів стали Горацієві слова — «Смерті весь не скорюсь». «Пам'ятник» — це один із небагатьох прикладів у світовій літературі, коли автор відкрито, з достоїнством і гордістю звіщає про недаремно прожите життя і про свій вагомий внесок у скарбницю національної культури:

Звів я пам'ятник свій. Довше, ніж мідь дзвінка,
Вищий од пірамід царських, простоїть він.
Дощ його не роз'їсть, не сколихне взимі,
Впаши в лють, Аквілон; низка років стрімких —

Часу біг коловий — в прах не зітре його.
Смерті весь не скорюсь: не западе в імлу
Частка краща моя. Поміж потомками
Буду в славі цвісти...

Будуть знати, що я — славний з убогого —
Вперше скласти зумів по-італійському
Еолійські пісні...

(III, 30)

Збірка ліричних творів Горація закінчується урочистим **«Гімном вікового свята»**, написаним за замовленням Августа. Впевнений у міцності встановленого устрою, імператор вирішив пишно відзначити ювілейну річницю заснування Рима, що святкувалася через кожні 110 років. Святкуванню попередньої перешкодили громадянські війни. Свята тривали три дні, мали складний ритуал і закінчувалися виконанням гімну хором з 27 хлопчиків і 27 дівчаток. Перша половина гімну Горація містила звернення до

Тріумфальна арка Тіта. Після 81 р. н. е.

богів з проханням послати Риму багаті врожаї та збільшення населення, а друга — прославлення морального відродження римлян під проводом Августа:

Рід примножуй наш і сприяй сенату,
Щоб його закон про стійке замiжжя
Щедрий приріст дав, обновивши Рим наш
Людним потомством.

Хай земля, на хліб та стада багата,
Дасть вінок ясний з колосків Церері,

Струм цілющих вод і небесний подув
Плід нехай живлять.

Все, про що, биків для вас білих склавши,
Цезар, кров Анхіса й Венери, просить,
Грізний у бою, а до тих, що впали,
Ніжний, — сповніте!

(Строфи *5, 8, 13*)

«Послання». «Пам'ятником» Горацій ствердив своє безсмертя і, власне, попрощався з ліричною поезією. В останні роки життя він повернувся до свого улюбленого жанру «бесід-сатир», щоправда, трохи відозмінивши його. У цих поетичних *посланнях* поет вів розмови на філософські, життєві та літературні теми. Послання, написані гекзаметром, склали дві книги, I з'явилася у 20 р. до н. е., II — між 19 і 14 рр. до н. е. (відповідно 18 і 3 вірші).

Вже літній і напівхворий Горацій дедалі більше відчував відразу до міста й потребу в самітності та спокої. Тому він намагався якнайрідше відвідувати галасливий Рим, насолоджуючись філософським споглядання чарівних навколишніх краєвидів у своєму маєтку. Поет шукав у сільській тиші повного заспокоєння й умиротворення, намагався остаточно вгамувати свої пристрасті й не завжди стримувані бажання. Легковажні розваги, вино, кохання лишилися позаду. І коли одного разу Меценат у листі дорікнув Горацієві за те, що він, незважаючи на обіцянку, довго не приїздить до Рима, поет відповів посланням, у якому твердо проголосив, що воліє краще віддати всі дарунки, аніж позбутися своєї незалежності:

Хочеш, щоб я не відходив од тебе — верни мені нині
Міцність рамен, а над лобом крутим — каштановий кучер...

Скромність мою ти не раз похваляв. Охоронцем і батьком
Звав я тебе; не корисливо, ні, а й при інших, без тебе.
Тож подарунки твої я тобі й повернув би охоче...

Словом, мале — для малих. Не для мене вже Рим величавий.
Тихий Тарент нині вабить мене й осамітнений Тібур.

(I, 7, *25—26, 37—39, 44—45*)

Послідовник епікурейського вчення, Горацій виробляє власну, компромісну поведінку у стосунках з вельможними покровителями: він просто втікає на лоно природи. У сільському житті поет знаходить дедалі більше принад (I, 14, 16). Він висміює тих,

хто прагне потрапити до Рима або здійснити далекі подорожі заради розваги чи для того, шоб побачити нові краєвиди. Насправді ж неперевершену красу можна побачити і вдома, її лише потрібно осягнути. Ідилія сільського життя, змальована на початку 16-го послання, протиставляється в кінці ницості гонитви людей за наживою. Поет проголошує, шо «хто лякається вбогості, волю втрачає» (*35*), і малює портрет «чесного мужа», який голосно звертається з молитвою до «Януса-батька» й Аполлона, а сам нишком просить опікунку злодіїв «прекрасну Лаверну»:

Дай обмануть, але так, шоб святим видававсь я і чесним.
Ніччю гріхи всі сповий, а хмарою — всі ошуканства.

(I, 16, *61—62*)

В «Посланнях» Горацій ніколи не порушує проблем політичних. Виступаючи наставником у суто приватних справах, він далекий від того, шоб зображати себе мудрецем і прихильником якогось певного вчення чи школи:

Певно, спитаєш, кого я наслідую, хто мій наставник?
Знай же: такого нема, не складав я присяги нікому.

(I, 1, *13—14*)

Відтепер поет поринає в роздуми про красу і правду, часом глузуючи з самого себе за захоплення епікуреїзмом, радошами життя:

Хочеш сміятись — відвідай мене: з череди Епікура
Я — поросятко гладке, шо тонку свою шкіру плекає.

(I, 4, *15—16*)

Водночас він представляє в комічному вигляді і вчення кініків, які обстоювали цілковиту відмову від насолод життя. Про те, що врешті Горацій не прийшов до жодної з філософських систем, свідчить його зізнання в посланні «До Мецената»:

...А шо, коли розладом розум страждає:
То відкидає жадане, то прагне того, шо відкинув;
Так і вирує, незгідний в усьому з життєвим порядком.
Зводить, руйнує, спішить заокруглити чотирикутник?

(I, 1, *99—102*)

«Послання» Горація насичені автобіографічними фактами, поет пише і про взаємини з римськими друзями, про бажання

Колона Траяна

триматися подалі від Рима (I, 14, 18), перебування в якому він згадував з ледве стримуваним жахом:

Ось постачальник меткий підганяє
погонича й мула,
Там піднімає скрипучий коловорот
брили й колоди.
Там ось вантажні вози з похоронним
походом зіткнулись,
Онде собака скажений біжить; он —
свиня, вся в болоті.
Йди ж і придумуй у тому гармидері
вірш мелодійний!

(II, 2, *72—76*)

Не випадково, зауважує він, «з міста тікають поети гуртом: їм гаї до вподоби!» (*77*). Щоправда, Горацій зі смутком визнає, що це місто його притягає: «В Тібурі мрію про Рим; у владичному Римі — про Тібур» (I, 8, *12*).

У «Посланнях» нерідко порушується тема смерті. До цієї теми Горацій звертався з юнацьких років, але тоді вона була для поета своєрідною літературною грою. На схилку років вона постала перед ним з усією конкретністю (I, 6, *25—27*; II, 2, *177—179*).

Підсумовуючи свою тридцятирічну дружбу з Меценатом, Горацій пише про дедалі більші ускладнення у стосунках з ним. Поет розмовляє з патриціем як рівний на правах близького друга і попереджає його, що вже не здатний повернути «туди, на ті ж гриця», натякаючи на свою колишню залежність од нього і в на-

ступному рядку застережуючи, що «віком і розумом я вже не той» (I, 1, *4*). Дружба з її умовними обов'язками стає для поета тягарем і, ледве стримуючи роздратування, він говорить про свою готовність повернути всі подарунки. Відчувається образа Горація, коли він, обвинувачений у наслідуванні грецьких поетів, змушений виправдовуватися перед Меценатом. Гніваючись на «рабську отару наслідувачів», Горацій відкидає це обвинувачення як несправедливе. «Я по чужому сліду не ступав» (I, 19, *22*), — запевняє він і настоює на своїй самобутності.

У «Посланнях» уперше трапляється і портретна автохарактеристика:

Дешо й про мене скажи їм: нащадок незнатного роду,
Скромне гніздо переріс я крилом, непомірно великим...

...Невисокий на зріст, посивілий дочасно,
В сонце закоханий, схильний до гніву, що швидко вгамався.
Може, спитають про вік мій, — скажи їм, що сорок четвертий...

(I, 20, *21—22, 25—27*).

Друга книга «Послань» присвячена літературним проблемам. У посланні «**До Августа**» Горацій виправдовується перед імператором за те, що той не потрапив до числа адресатів його послань, і викладає свої думки про споконвічне виховне значення поезії.

«**Мистецтво поезії**». Останній твір Горація — послання «**До Пісонів**» (або «Мистецтво поезії»). Луцій Пісон, близький друг всиновленого Августом Тіберія, і два його сини були причетні до літератури. У листі до них поет висловлює свої міркування стосовно форми і змісту поетичних творів, а також дає ряд настанов поетам.

Він уважає, що завдання поета — прищеплювати людям смак до краси, робити їх мудрішими, впливати на їхні розум і душу. Особливу увагу Горацій приділяє змістовності поетичного твору. Відсутність справжньої думки лишає читача байдужим, музично-мелодійного звучання — холодним і нечуйним. Не випадково Горацій починає послання словами:

Що, якби шию коня з головою людини надумав
Пензлем з'єднати маляр, ще й пір'ям барвистим одіти
Ті звідусюди позбирані кусники: зверху обличчя
Гарної жінки, внизу ж — подоба лускатої риби,
Хто, на цей витвір поглянувши, сміхом не пирснув би, друзі?

(*1—5*)

Поет має на увазі такі твори, у яких «ніби в маренні хворого» зринають образи, далекі від життя, красиві слова поєднуються з

нікчемним змістом. Тому Горацій наголошує, що слово має бути точним, виразним і зрозумілим, багатозначним за змістом:

Буде добірний твій вислів, якщо звичайнісіньке слово
Блисне в незвичнім зв'язку, мов нове: а як іноді треба
Зміст невідомих речей іменами новими розкрити...

(47—49)

Горацій розуміє, що мова — феномен, який перебуває в невпинному розвитку, з часом декотрі слова стають архаїчними й замінюються новими, відповідними іншим формам життя, яке ніколи не стоїть на місці:

Вічно й слова не бувають у тій же красі та пошані:
Відгомоніли вже, — знов оживають, а ті, що сьогодні
Пишні, в усіх на устах, — заніміють, коли того схоче
Звичай, який і оцінку, й закони приписує мові.

(69—72)

Поезія, стверджує Горацій, має бути гармонійною, залежно від змісту поет добирає й відповідну форму. Тому неможлива врочиста й пишномовна комедія, так само як граїлива й буденна трагедія. До того ж слова мають певне емоційне забарвлення, що вимагає від поета дбайливого їх добору:

Мало, щоб вірш був красивий: нехай і солодкий він буде,
Хай глядача куди хоче веде, його дух полонивши...

...До сумного обличчя —
Слово підходить сумне, до сердитого — гнівне; поважним —
Личить і слово поважне, грайливим — легке, бо природа
Спершу в душі викликає у нас перемінами долі
Настрої різні: то тішить, то враз пориває до гніву,
То до землі прибиває і тугою стискує горло;
Потім — і словом пояснює вже ті пориви душевні.

(99—100, 105—111)

Горацій переконаний, що поетові необхідний не тільки талант, а й широкі знання, щоб він міг щось сказати читачеві, розширити його обрії. Крім того, поет обов'язково має бути щирим, він сам повинен пережити й знати, що таке справжнє горе чи радість, інакше йому ніхто не повірить. Свої сюжети й образи слід брати з життя, яке також необхідно глибоко осягнути:

Тільки в знанні — джерело й запорука справжнього вірша.
Річ усіляку збагнеш, до Сократових книг зазирнувши,
Ну, а коли вже збагнеш, то й слова мимоволі надлинуть...

Хай за життям наслідувач пильно простежує; з нього
Хай і черпає для власного вірша слова соковиті.
Тим-то і твір, лиш місцями хороший і справді життєвий,
Хоч у цілому без повабу, сили і навіть мистецтва,
Більше цікавить людей, привертає увагу надовше,
Ніж милозвучно-дзвінкі, позбавлені змісту дрібниці.

(309—311, 317—322)

Поезія, за Горацієм, — дійовий засіб впливу на людину, що виховує в ній доброчесність, допомагає переборювати власні вади. Отже, поезія має бути повчальною, але її настанови потрібно висловлювати афористично, зрозуміло й лаконічно:

Хочеш повчати — повчай, але коротко: сказане стисло
Краще сприймається, глибше й надовше в душі залягає;
Зайве ж усе — в ній місця не знайде, забудеться тут же.

(335—337)

Горацій застерігає від неуків і бездарних поетів, яких на той час у Римі розплодилося дуже багато. Вони псували смак читачів елегіями з фантастично-нереальними почуттями або буколічними поемами з вигаданими пастухами й пастушками, які нічого спільного з життям не мали. Особливо гостро поет виступав проти тих псевдопоетів, що намагалися зробити з поезії прибуткове ремесло, шукали багатих покровителів з метою проникнути у вище суспільство:

Але посередність у праці поета —
Гріх, і ні люди йому не простять, ні боги, ні книгарні...

Хто ще й меча не тримав, той не вийде на Марсове поле.
Хто не торкавсь обруча, не метав ні м'яча, ані диска,
Той не стане до гри, щоб на сміх себе не підняти.
Лиш за перо хапається й неук...

(372—373, 379—382)

Поет радить ніколи не поспішати з публікацією своїх творів. Справжній художник має добитися ідеальної форми, гармонійного сполучення звуків, єдності мелодії. Але й після закінчення слід відкласти рукопис «літ хоча б на дев'ять», показати вірші досвідченим поетам:

Хай те писання полежить: у книзі невиданій можна
Креслити зайві слова, а пустивши у світ їх — не вернеш.

(389—390)

Критиці Горацій приділяє особливу увагу, оскільки саме завдяки їй можна значною мірою вдосконалити художній твір. Авторитетний критик зазначить усі його вади. Чесний і непідкупний, відданий поезії, він стане справжнім другом автора.

Тому хоч би якими різко критичними були його зауваження, до них поетові слід пильно прислухатися і відповідно виправити рукопис. Лише в такий спосіб можна стати справжнім художником, досягти майстерності, без якої талант лишиться нереалізованим. Горацій уважає, що ці два складники є неодмінними компонентами поетичного дару:

Хист чи майстерність потрібніша віршам? Ось де питання.
Та, як на мене, то й пильність сама, без природного хисту,
Як і без пильності хист, — це слово пусте: вони в парі,
В дружбі й у праці взаємній і сили, й ваги набирають.

(408—411)

Щоправда, Горацій застерігає поета від лестунів, які можуть обманути довірливого автора:

...Якщо ти вже дав чи даси комусь гарний дарунок —
Віршів йому не читай у той час, бо ще й не почнеш ти, —
Він, тобі вдячний, кричатиме: «Влучно, прекрасно, правдиво!»
То він поблідне, пустить сльозу, задивившись мрійливо,
То буде бити віршам у лад — п'ятою об землю.

(426—430)

З окремих поетичних жанрів Горацій докладно зупиняється на драмі. Зокрема, його увагу привертає класична трагедія. Горацій не сприймає нововведень у вигляді надмірно вражаючих ефектів, зокрема епізодів убивств на сцені, відриву хорової пісні від дії, обстоюючи точність переказу міфу, п'ятиактність класичної трагедії, традиційно-урочистий стиль діалогів тощо.

Послання «До Пісонів» не було систематичним викладом усієї теорії поетичного мистецтва, а лише торкалося окремих його проблем, вирішених поетом відповідно до його поглядів. Роздуми Горація мають дещо непослідовний і уривчастий характер, хоча вже античні дослідники визначили джерело, на яке Горацій спирався, — це трактат александрійця ***Неоптолема***, що складався з трьох частин (взагалі про поезію, про форми й жанри поетичного твору і про вимоги до поета). Послання Горація відповідає цьому композиційному плану. А загалом воно спрямоване проти беззмістовної поезії послідовників александрійської школи і прихильників застарілої стародавньої лірики.


Уже за життя поет став класиком римської літератури, хоча популярність його серед римлян не була великою. На стінах Помпеї не знайшли жодної Горацієвої цитати, хоч Вергілієвих було вдосталь. Але твори Горація увійшли в шкільні підручники, його докладно вивчали. За Середньовіччя Горація старанно студіювали і багато видавали в усіх країнах. Похвальний відгук про його твори залишив папа Сільвестр II (X ст.). Але особливо підноситься слава поета в епоху Відродження, гуманісти захоплювалися Горацієвими одами, зміст яких найкраще відповідав духові того періоду. В «Божественній комедії» Данте Горацій входить до п'ятірки славетних поетів античності й стоїть поруч з Гомером і Вергілієм. Не забули Горація і в наступні століття. Монтень знав напам'ять усі його твори, Вольтер назвав «найвеличнішим проповідником». Цікаве змагання відбулося 1894 р. між папою Левом XIII і професором Санкт-Петербурзького історико-філологічного інституту Л. Міллером. Гарячі аматори Горація довго й суворо екзаменували один одного у знанні віршів улюбленого поета — й обидва перемогли.

Горація перекладали більше, ніж будь-якого іншого античного поета, а його вплив на нову лірику важко переоцінити. В Україні його популярність стала зростати з XVII ст. Першим вільні переклади кількох творів зробив Г. Сковорода, «перелицьовував» Горація П. Гулак-Артемовський («Гараськові оди»). Першу серйозну спробу перекладу здійснив І. Франко, який видав збірку поезій Горація (1894), слідом за ним — В. Щурат (1901). Пізніше вірші римського поета перекладали М. Зеров, Б. Тен. А. Содомора переклав і видав усі відомі твори Горація.

Цей римський «віщий співець» залишив по собі не тільки чудові зразки поезії, а й силу-силенну «крилатих» слів, виразів, прислів'їв та афоризмів, що досі входять і в нашу мову. Назвемо деякі з них:

Щасливий той, хто турбот не знає.
Уводить в оману уявна довершеність.
Хто розпочав — половину зробив.
Лягти за край свій — любо і почесно.
Труднощі долаю терпінням.
Тільки рот розтули — й не повернеш летючого слова.
Йти по вогню, присипаному оманливим попелом.
Край безумства в ліс дрова носити.
Гнів є безумством на мить.
Правий до мети йде твердо.

41 — 1-2431

Обирай завдання по силах.
У таланта божий дух.
Смерть приходить як у палаци, так і в халупи.
Безвісна мужність йде в могилу.
Часом і добрий Гомер задрімає.
Скільки галів, стільки й розумів.
Скнара завжди в злиднях.
Хочеш, щоб я плакав, — сам відчуй біль.
Сила, позбавлена розуму, гине.

Золота середина.
Все має певну міру.
Смерті весь не скорюсь.
Діяльна інертність.
Омана мила.
Своїм духом керуй.
Сувора необхідність.
Звів я пам'ятник свій.
Звичай — тиран.

РИМСЬКА ЕЛЕГІЯ

Походження римської елегії до цього часу лишається складною проблемою. Інколи згадується ім'я іонійського поета Мімнерма, який започаткував цей жанр у грецькій літературі й передав тему еротичної лірики поетам-александрійцям. Римські елегіки також знали його ім'я. Мімнерм був єдиним шанованим ними грецьким класичним ліриком. Проперцій уважав його значнішим за Гомера:

Пісня любовна Мімнерма цінніша рядків у Гомера,
Бо ж вимага Купідон ніжно-ласкавих пісень.

(Переклад Н. Пашенко. «Елегії», I, 9, *11—12*)

Вплив александрійців на римських поетів незаперечний, але вчені вагаються назвати імена конкретних «передавачів» жанру еротичної лірики в римську літературу. Вплив цей був, найімовірніше, опосередкований — через буколічну пісню чи нову комедію. Адже в александрійській ліриці такої суб'єктивно-еротичної елегії, як у Римі, просто не було. Зв'язок між александрійцями й римськими поетами можна простежити лише в окремих літературних засобах. Найпоказовішим є прийом, коли якесь одне жіноче ім'я стає головним для кількох елегій, що ніби об'єднуються навколо нього. Оспівані александрійцями Леонтінон чи Ліда виконують ті самі функції, що й Лікорида, Делія чи Корінна в римських поетів.

Різним, вочевидь, було ставлення грецьких і римських поетів до самого кохання. Грецькі елегіки розглядали його як природне людське почуття, що без нього саме існування втрачало сенс, оскільки позбавлялося найголовніших радощів. Римські ж поети бачили в коханні певний важкий обов'язок, необхідну службу, подібну до служби солдата в армії:

Кожен коханець — вояк, і є в Купідона свій табір,
Вір мені, Аттику мій, кожен коханець — вояк.

(Переклад Г. Кочура. *Овідій.* «Елегії», I, 9)

Хоча Катулл лишив зразки любовної лірики, написані розміром елегій, але його не вважають елегійним поетом, тим більше поетом, який започаткував цей жанр у римській літературі. Першим любовним елегіком Овідій називає ***Гая Корнелія Галла*** (69—26 рр. до н. е.), шкільного товариша Августа, а після битви під Акцієм — правителя Єгипту. Пізніше засуджений сенатом на вигнання за образу імператора, Галл покінчив життя самогубством.

Про його літературну спадщину за відсутністю конкретних джерел важко щось сказати. Але в «Буколіках» Вергілія розроблені деякі його мотиви, є згадки і про поета. Пізніше римські вчені спадкоємцями самого Галла називали Тібулла і Проперція, четвертим був Овідій. Відомо, що Галл був автором чотирьох книг «**Любовних елегій**», у яких оспівував свою кохану Лікориду, відому танцюристку. Овідій згадує поета в такому двовірші:

Славним хай буде наш Галл і на заході, в східних країнах,
Хай же прославиться з ним і Лікорида його.

(Переклад Н. Пащенко. «Елегії», I, 15, *29—30*)

АЛЬБІЙ ТІБУЛЛ

(55 – 19 рр. до н. е.)

Біографічних даних про Тібулла дійшло до нас дуже мало, про життя поета можна судити з розсипаних у його віршах натяків, а також з не завжди достовірних свідчень сучасників. Імовірно, він був сином збіднілого вершника, садибу якого (або її части-

ну) конфіскували в 41 р. до н. е. на користь ветеранів армії. Тібулл рано втратив батька, брав участь у воєнних походах Валерія Мессали Корвіна, під його проводом воював в Аквітанії, за сміливість одержав «військові дарунки». Ще більше він зблизився з Мессалою, коли той перебував в опозиції до Августа, залишаючись вірним своїм республіканським ідеалам, від яких ніколи не відмовлявся. Тібулл поділяв його погляди, і це зміцнило їхню дружбу. Він увійшов до створеного Мессалою гуртка аматорів поезії, що протистояв подібному ж об'єднанню Мецената, і став одним з найактивніших його учасників. По суті то була опозиція новій політиці Августа, тільки опозиція пасивно-нейтралістська. Поети гуртка Мессали стороною обходили всякі політичні питання, зовсім не висловлювали своїх думок щодо дій та реформ імператора і не критикували їх, а про нього самого намагалися й не згадувати у своїх віршах.

Тібулл залишив дві книги елегій, хоч їх, мабуть, було значно більше (у I — 10 елегій, у II — 6). Головною темою першої книги стало його кохання до Делії (псевдонім Планії), Немесіди та навіть хлопчика Марафа. Зворушливо й щиро висловлює поет своє почуття до Делії (I, 1, 2, 3, 5, 6 елегії), намагаючись замаскувати його, що взагалі стало традицією тих часів. Молода жінка була незнатного походження, тому Тібулл звертається до неї дуже просто, уникаючи вчених зворотів та міфологічних образів. Глибоким є нещасливе кохання поета до Немесіди — гетери, ласої до грошей. Тібулл благає її бути милостивою до нього хоча б заради пам'яті її маленької сестри, він ладний зробити все, що завгодно, й навіть проковтнути келих отруйного дурману

Випити враз і до дна — погляд ласкавий лиш кинь!

(Тут і далі переклад Н. Пащенко. II, 4, *60*)

Поет зберіг вірність Немесіді до самої смерті, навіть тоді, коли вона вийшла заміж за якогось сільського багача. Цій жінці він присвятив 3, 4, 6 елегії II книги.

Інші вірші Тібулла написані з приводу сільських свят, пов'язаних з молитвами-проханнями до богів послати щедрі врожаї. В них яскраво виявляється любов поета до села, його захоплення землеробськими роботами. Бажання поета надзвичайно скромні, цілком можливо, що на його світогляді позначилися ідеї Горація. В усякому разі мрії Тібулла мало чим відрізняються від ідеалів його знаменитого сучасника. З захопленням він розповідає про тиху чудову природу, спокійне щасливе життя селянина, якого після ретельно виконаної праці чекає проста, але щедра вечеря, відпочинок та обійми любої господарки. Найкраще ідеал подіб-

ного існування висловлений Тібуллом у 1-й елегії, яка є гімном скромному, але й безбідному сільському життю:

Що ж, мене бідність нехай супроводить в житті неквапливім,
Хай лише довго горить вогнища жвавий вогонь.
Пишні лози я став би вирощувать в звичную пору
Пагінці яблунь рукой вміло саджать на селі...

Жити у скромнім довольстві хотів би, жить тихо і мирно,
Зрікшися довгих шляхів раз і тепер назавжди...

Я не стидився б ніколи з мотигою попрацювати
Чи пужалном підігнать вкрай непоспішних волів.

(I, 1, *5—8, 25—26, 29—30*)

Щоправда, Тібуллові не завжди можна вірити, часом щирість його слів про бідність, «убогість сільських столів» викликає виправданий сумнів. Цілком імовірно, що це традиційна гра поета в показну «бідність», запозичена в грецьких ліриків-александрійців. Як свідчить Горацій, Тібулл зовсім не був злидарем, а «гаманець дозволяє йому і на розкіш». Сумнівними часом здаються і характеристики коханих Тібулла, в яких інколи переважають не індивідуальні, а стандартні риси типових коханок римської епохи.

Проте безперечна щирість звучить у заключній елегії I книги, де поет проклинає війну як найогидніше й найстрашніше явище, породжене людським суспільством:

Хто, розкажіть ви мені, хто вигадав меч смертоносний?
Що ж то за серце було? — Криця холодна, тверда.
Хто поміж людом посіяв незгоду, хто війни накликав?
Хто до загибелі нам путь найкоротшу вказав?

Золото нас порізнило, — хто чув про війну та грабунки...

(Тут і далі переклад М. Зерова. I, 10, *1—4, 7*)

Поет викриває причини цих воєн, вони — в гонитві людини за золотом і багатствами. Розповідає він і про «чорну смерть», і про підземне царство, в яке потрапляють жертви війни і де панують «Цербер лише навісний та осоружний Харон». Страхіттям війни Тібулл протиставляє мирне життя селян, сповнене «хатнім теплом», і мріє про непорушний мир — єдине, що може принести добробут і щастя:

Тільки з тобою в шанобі трудівницький заступ і рало,
А войовницький шолом їсть невідступна іржа...

(I, 10, *49—50*)

Образ війни позбавлений у Тібулла конкретності, він говорить про неї як про негативне явище загалом. І це не випадково. В елегіях його годі шукати бодай якогось натяку на певні політичні події сучасності. У жодному з його віршів не фігурує ім'я Августа, відсутні згадки про битви під Акцієм, з парфянами, перемоги в яких оспівувалися майже всіма римськими поетами.

Сучасність постає у віршах Тібулла лише у зв'язку з уславленням Мессали. Але найчастіше поет цю тему докладно не розвиває і не завжди пов'язує її із загальним планом розповіді. Так, Тібулл звеличує воїнську майстерність полководця («Ти, о Мессала, для воєн народжений, в морі й на суші», I, 1, *53*), просить не забути хворого поета під час походу до Єгипту (Тібулл через хворобу був змушений залишитись на острові Керкіра) і в разі його смерті встановити на могилі камінь з епітафієм (I, 3), мріє побачити свого друга і привітати його яблуками, що їх позриває Делія «з кращих дерев» (I, 5). 7-а елегія цілком присвячена Мессалі, у ній поет згадує про всі його перемоги й походи тощо. У 5-й елегії (II) згадується про обрання його сина Мессаліна до складу колегії жерців, тлумачів віщих Сивіліних книг. Торкається тут поет і питання про велич Риму, могутність якого простяглася на півсвіту. Згадує він і Енея, його боротьбу за «оновлену» Трою, засновника міста Ромула. Наслідуючи Вергілія, Тібулл навіть намагається відновити доісторичну картину тієї місцевості, на якій згодом виросте Рим. Перед його поетичним поглядом постає Палатінський пагорб, на якому ще випасалися корови, на схилах пагорба Юпітера тулилися непоказні хижі латинян, на рівнині Велабру пливли човни. Але жодного слова не сказано про Енеєвих нащадків, зокрема про Августа. Поет змальовує лише доброчесних і простих селян. А закінчує віщуванням про майбутній успіх Мессаліна, що буде вшанований оплесками батька.

Тібулл увійшов у римську літературу як талановитий майстер елегійного двовірша, передання різноманітних відтінків любовного почуття. Уславився він і як щирий лірик, який ніколи не хизувався своїми знаннями і «вченістю» на відміну від багатьох римських поетів — наслідувачів александрійців.

СЕКСТ ПРОПЕРЦІЙ

(бл. 50 — бл. 15 рр. до н. е.)

Біографія Проперція також майже невідома, дещо знаємо ми про нього лише з творів поета. Народився Проперцій в Умбрії, центральній області Італії. Його батько, хоч і не знатного походження, але досить заможний, рано помер, зазнавши перед цим конфіскацій (він підтримував Антонія). У Проперція, втім, лишалося достатньо коштів, щоб переїхати до Рима, де він швидко налагодив зв'язки з впливовими родинами. Відтоді Проперцій присвятив себе поетичній діяльності.

В Римі поет палко покохав дівчину плебейського походження Цінтію (Кінфію, псевдонім Гостії). Освічена й ерудована, танцюристка й музикантша, вона розбиралася в поезії і навіть стала першим критиком віршів Проперція. Здається, це кохання захопило поета на все життя і лишилося для нього єдиним навіть після численних зрад Цінтії.

У Римі Проперцій познайомився з Меценатом і скоро увійшов до його гуртка. Поет залишив чотири книги елегій (усього 92 вірші). Перша книга (22 елегії) майже цілком присвячена Цінтії й навіть носить її ім'я. Поет не приховує своїх почуттів до коханої, розповідає про ті насолоди, які вона йому дає, і зізнається, що для нього нічого дорожчого в світі немає:

Матінку рідну невже я отак зберігав би ревниво?
Дні б беззмістовно прожив, поруч коли б не була.
Ти заміняєш мені отчий дім і родину кохану,
Цінтіє, радість моя, я лиш щасливий з тобой!

(Тут і далі переклад Н. Пашенко. I, 11, *21—24*)

У цій книзі звучать і інші мотиви. Палкі фрази про нестримне кохання чергуються з благаннями поета до Цінтії пам'ятати про їхні почуття і навіть гіркими докорами в зраді. Ця I книга елегій привернула увагу Мецената, який вирішив використати талант Проперція для прославлення єдиновладдя імператора. Він почав умовляти поета залишити еротичну тему й перейти до епічної, що значно краще могла б прислужитися бажаній меті. Пропози-

цію Проперцій сприйняв із вдячністю, але відповів, що навряд чи в нього стане сил для здійснення такого почесного завдання:

Ні Каллiопа чи бог Аполлон не дадуть мені віршів,
Бо надихає мене тільки кохана моя...
Був би у мене талант, Меценате, достатній для того,
Щоб всіх героїв я міг в битви відважно вести...
Цезаря я вихваляв би заслуги великі та війни,
Слідом за Цезарем, вір, я б і тебе оспівав...
Та ні Юпітерів бій з Енкеладом на нивах Флегрейських
Голосом дужим співать навіть не зміг Каллімах;
В мене тим більш сил немає, щоб віршем в усьому величним
Славити Цезаря так, й предків фрігійських його!

(II, 1, *3—4, 17—18, 25—26, 39—42*)

В іншому вірші поет навіть дає обіцянку примусити «грати Музу на іншій кіфарі»:

Хай молоді оспівають кохання, а літні — двобої:
Цінтії пісні співав, війни звеличу тепер.

(II, 10, *7—8*)

Але в заключній елегії II книги поет, прославивши талант Вергілія і його поему, остаточно вирішує лишитися співцем кохання:

Цінтію знову тепер оспіває віршами Проперцій,
В разі якщо до співців Слава причислить й мене.

(II, 34, *93—94*)

Ця книга свідчила, що закоханість поета лишалася сильною, половину її віршів він ще присвячує Цінтії, у багатьох вона згадується. Однак, хоч поет і дає коханій обіцянку завжди бути з нею, все ж відчувається, що його почуття підупало, тому запевнення автора не сприймаються як щирі:

Ні, розлучить нас з тобою жона чи коханка не зможуть:
Вічна коханка моя, вічно ти будеш жона.

(II, 6, *41—42*)

У III книзі (25 елегій) ім'я Цінтії згадується вже лише в трьох віршах, проте загальна її тема, як і раніше, — еротична. Щоправда, Проперцій у цій книзі значно частіше звертається до громадянсько-політичної проблематики, що постає у своєрідних оглядах минулих подій, міфологічних зіставленнях, прославленні перемог римської зброї та тріумфаторів. У деяких елегіях поет висловлює впевненість у правильності обраного в поезії шляху.

Навіть сам Аполлон «з хащі лаврів кастальських» радить йому не братися за епічну поезію:

Хто тобі взятись звелів за героїчні вірші?
Ні, то даремно шукаєш в них славу свою ти, Проперцій!
Краще по ніжній траві ти на двуколці носись.

(III, 3, *16—18*)

Поет виправдовується перед Меценатом за те, що лишається вірним своїй улюбленій темі кохання і не оспівує «походу семи» на Фіви чи «суден повернення після десятої весни з-під Трої». Він доводить, що сам Меценат подає йому приклад подібної сталості в поведінці:

Я ж, Меценате, твої настанови життєві сприйняв лиш,
Приклад же твій допоміг, як заперечить тобі...
Римський сановник, на форумі зміг би ти зводить сокири,
Владний тим словом в суді вирок свій враз зголосить...

Ти ж все ховаєшся в тінь і себе виставляєш нікчемним...

(III, 9, *21—24, 29*)

Сам Проперцій задовольняється тим, що наслідує Каллімаха.

Поета непокоїть всевладдя грошей, золота, які набирали в суспільстві дедалі більшої сили. «Розкошам надто тепер всюди відкриті шляхи», — скаржиться Проперцій і на низці конкретних прикладів доводить, що вони стали причиною багатьох соціальних суперечностей, нещасть, аморалізму й лиходійства. Через них люди позабували шанобливість і власне сумління:

Золотом знищено честь, продається за золото право,
Золоту служить закон, сором закони забув.

(III, 13, *49—50*)

В 11-й елегії поет розмірковує про жіночі характери і, згадуючи єгипетську царицю Клеопатру, дивується з одвічного прагнення жінок «владі своїй наших батьків підкорить» (III, 11, *32*). Та, на думку поета, і це, й інші лиха тепер римлянам не страшні, навіть «Юпітерів гнів», оскільки Цезар (Август) спроможний захистити свій народ від усяких нещасть.

Учені помітили, що Горацій і Проперцій жодного разу не згадують один про одного, можливо, їх роз'єднувала взаємна неприязнь. Але це не заважало поетам часом використовувати однакові образи. Зокрема, Проперцій закінчує другу елегію твердженням: «Кожна пісня моя — пам'ятник вічній красі», доводячи, що найпрекрасніші архітектурні споруди — величний храм Юпітера, розкішний Мавзолей — приречені на неминучу загибель, безсмертною лишається тільки «слава таланту». Тобто Проперцій повторює думку Горація, висловлену в «Пам'ятнику».

Постійні спроби Мецената «ангажувати» Проперція врешті якоюсь мірою вплинули на того. IV книга (11 елегій) засвідчила певне пом'якшення колишньої категоричності поета у цьому питанні. Якщо він і не створює справжніх епічних поем, то, в усякому разі, в деяких із своїх творів намагається нагадати сучасникам минулі події, широко використовуючи для цього міфологічні сюжети, особливо пов'язані з римською історією. Деякі з цих елегій є *етіологічними* (назва походить від збірки Каллімахових елегій «Причини» — Aitia). Подібно до александрійського лірика, Проперцій намагається простежити міфологічне походження тих чи інших римських звичаїв, обрядів, культів, власних імен.

Уже з першого вірша поет розгортає калейдоскопічну картину тих змін, що розпочалися в Італії після прибуття Енея з троянцями. Поет згадує Марсову вовчицю, найкращу «в Римі годувальницю». Стіни «вічного міста» Проперцій оспівує «благочестивими віршами», він покладає надії на те, що його творіння звеличать «Умбрію нашу»,

Умбрію, де народивсь римський тепер Каллімах!

(IV, 1, *64*)

І далі Проперцій намагається прозирнути як у дальшу долю римської державності, так і у своє майбутнє, висловлюючи впевненість у загальному визнанні свого таланту елегійного поета, схваленого самим Аполлоном. Адже саме Феб почав його

...на пісні надихати
Й заборонив у судах нищим оратором буть!

(IV, 1, *133—134*)

До етіологічних елегій слід віднести й чудово написану 6-у елегію, у якій оспівані перемога під Акцієм і відкриття нового храму Аполлона, якого поет зобразив натхненником перемоги. Етіологічний характер має і 4-а елегія, що містить переказ широковідомої римської легенди про злочинну Тарпею, яка заради кохання до сабіна Татія зрадила своє місто і відкрила йому римську браму, але була покарана самим Татієм. У цій історії Проперцій показав перший тип кохання — пристрасного, злочинного й гріховного, що штовхає людину на зраду батьківщині. Другий тип цього почуття виведений Проперцієм у 3-й елегії, воно також може бути пристрасним, але не чесне і шляхетне, подружнє почуття, що засвідчує лист Аретузи до чоловіка, який пішов походом на парфян. Але існує ще один вид земного кохання, його найвища форма. Воно позбавлене всякого фізичного й земного змісту і

постає як вище духовне начало. В 11-й елегії дух щойно померлої Корнелії звертається до чоловіка, патриція Луція Павла, який оплакує її на могилі, зі словами заспокоєння, нагадує йому про їхнє ідеальне життя, дає йому та дітям настанови, як їм жити далі. Одна з кращих елегій Проперція, вона не випадково пізніше дістала назву «цариці елегій», хоч цей жалобний вірш не був характерним для даного жанру, головною темою якого лишалося еротичне кохання. Мабуть, на це звання мала скоріше претендувати напівжартівлива й життєрадісна 8-а елегія про Цінтію, яка виїхала, до того ж не одна, на свято в сусіднє містечко. Роздратований поет вирішив помститися і провести час з двома гетерами. У розпал веселощів повертається розлючена Цінтія, виганяє суперниць, б'є поета, але потім і прощає його, взявши присягу вірності. Отже, і в кінці життя Проперцій зображує бурхливі почуття, іншим він кохання не уявляє.

Цінтії поет присвятив ще одну елегію, але зовсім іншого змісту. Жінка в ній помирає, а її тінь з'являється поетові з гіркими докорами за його численні зради, присягається у вірності:

Не звинувачую я, хоч того ти і вартий, Проперцій:
Владу мою довгий час в книгах ти сам визнавав.
Я непорушністю долі заклятям тобі присягаюсь...

Вірною завжди була...

(IV, 7, *49—51, 53*)

Цінтія просить, щоб поет написав на її могильній плиті епітафій, а в кінці віщує йому скоре побачення:

...але скоро моїм зноп ти станеш,
Будеш зі мной, твій кістяк кістки обійме мої.

(*93—94*)

Мовлення Цінтії має скорботну тональність, але в ньому відсутня піднесеність, натомість є багато побутових подробиць.

Попередні книжки Проперція були позначені прагненням до наслідування «вченості» александрійців, що виявилося в численних міфологічних образах і порівняннях, які заполонили його твори. А це вимагало від читачів певних знань. Наприклад, сльози Цінтії поет порівнює з плачем полоненої Андромахи, зі стражданнями Брізеїди, яка оплакує загиблого Ахілла, з воланнями матері-страдниці Ніоби. Тенденція до міфологічних зіставлень особливо помітна в IV книзі. Відповідно до практики александрійських поетів порівняння мали бути рідкісними, з найменш відомих міфологічних версій. Проперцій наслідує в александрійців головно форму, зміст його творів значно оригінальніший.

Поетичний доробок Проперція охоплює як любовні, так і міфологічні елегії. Останні давалися поетові надто важко, тому й стиль їх дещо незграбний. Проперцій, власне, сам визнавав, що епічним поетом так і не зміг стати.

Вже в античності почався спір, так і не вирішений, про те, хто був популярнішим поетом — Тібулл чи Проперцій. Безперечно, останній переважав свого сучасника глибиною думки, почуттів і фантазії, але поступався йому в простоті, чіткості й витонченості викладу своїх думок і почуттів. Слава Тібулла, мабуть, була більшою, однак і Проперція охоче читали, про що свідчать окремі його вислови, які збереглися на стінах помпейських будинків.

Повних перекладів творів цих двох поетів українською мовою немає. Поодинокі елегії перекладали І. Франко, М. Зеров, Г. Кочур.

ПУБЛІЙ ОВІДІЙ НАЗОН

(43 р. до н. е. — 18 р. н. е.)

Біографія. Найголовніші факти життя Овідія стали відомі завдяки самому поетові, який виклав їх в одній зі своїх «Скорботних елегій» (IV книга, 10-а елегія). Він народився в місті Сульмон (150 км на північний схід від Рима), належав до старовинного роду вершників. Батько поета, намагаючись дати найкращу освіту двом синам, одвіз їх до Рима, де вони вчилися у відомих риторів і філософів, зокрема в популярного оратора Порція Латрона, багато думок якого пізніше зазвучать у віршах Овідія.

Якщо брат Луцій, старший на рік, обрав політичну кар'єру, то Публія з дитинства приваблювала поезія, навіть його розмовна мова звучала часом як віршована. Але вихований на старих традиціях батько негативно ставився до поетичного захоплення сина, вважаючи поезію нікчемним заняттям. Закінчивши освіту, Публій після раптової смерті 20-річного брата разом зі старшим другом Емілієм Макром три роки подорожував, побувавши в Афінах, Малій Азії, на Сицилії. Після повернення, мабуть, на вимогу батька, вступив на державну службу. Спочатку був у поліцейському управлінні, потім виконував суддівські обов'язки, але відмовився від посади квестора, що відкривала йому шлях до сенату, а потім і від адміністративної служби. На цей час він уже заприязнився з багатьма літераторами і з радістю поринув у світ поезії. Сталися зміни і в родинному житті. Двічі невдало одружився, і лише третя дружина, вихована тіткою Августа, залишалася вірною чоловікові до кінця його життя. Цей шлюб увів Овідія у вищі кола Рима.

Він швидко став популярним поетом, увійшов до гуртка Корвіна Мессали, де познайомився з Тібуллом і Проперцієм, поезія яких лишалася для нього довгий час зразком. Узагалі Овідій вважав їх своїми наставниками, їхній вплив позначився на багатьох його елегіях. До своїх віршів поет ставився з надзвичайною вимогливістю, нескінченно їх виправляв і знову переписував, а деякі взагалі знищував. Багато його творів до нас не дійшло, зокрема велика епічна поема **«Гігантомахія»**, трагедія **«Медея»**, що мали успіх.

Модний поет, Овідій створив у цей період три книги еротичних **«Любовних елегій»** — легких, дотепних та іронічних, головною темою яких було кохання в різних його формах. Тому Овідія називали пустотливим співцем кохання. Його вірші декламувала молодь, деякі з них були покладені на музику. До цього ж часу належить дидактична поема **«Наука кохання»**, що містила практичні поради для закоханих, як підкорити, а надто — утримати об'єкт кохання. Немає сумніву, що поема викликала незадоволення урядової верхівки, оскільки суперечила «моральним» реформам Августа. Своєрідним її закінченням була інша поема — **«Ліки від кохання»**, де поет давав поради, як позбутися цього почуття. Якщо більшість еротичних творів Овідія спиралася на реальність і досвід самого поета, то в книзі **«Героїні»** вигадка вже переважає.

Минав час, талант Овідія наприкінці століття досяг свого розквіту. Він став провідним поетом епохи. З життя пішли Вергілій, Тібулл, Проперцій, Горацій... Уже в «Героїнях» поет звернувся до

жети, а з ними — і предмет для роздумів. Можливо, він розумів, що легковажна еротична лірика не дуже пасує добі суворого моралиста Августа. Тому відповідно до нового юліанського календаря він пише книгу **«Фасти»** (**«Римський календар»**), у якій намагається відобразити всю історію Римської держави. Паралельно Овідій працював над книгою **«Метаморфози»** (**«Перетворення»**), в якій пояснював численні зміни у світі природи. Ці поеми мали великий успіх, поета стали порівнювати з Вергілієм і Горацієм. До десяти разів йому присуджували перемоги на співочих змаганнях, його всюди запрошували, патриції намагалися зав'язати з ним дружбу, римська молодь вчила напам'ять його витончені вірші. Овідій купався у славі.

Та в один нещасливий для нього день 8 р. н. е. все раптово змінилося, безбідне існування закінчилося. Спеціальним указом Августа Овідій був висланий з Рима в найвіддаленіший закуток імперії — місто Томи (сучасна Констанца в Румунії), де й пройшли останні роки життя поета. Причини несподіваного заслання Овідія лишаються маловідомими. Сам поет однією з них називає поему «Наука кохання», другою — якусь припущену ним «помилку», «проступок» («Нащо завважив я те, за що мене так не злюбив ти?» — **«Скорботні елегії»**, II, *103*). Мабуть, це торкалося інтимного життя когось із близького оточення Августа. Адже водночас з поетом у вигнання була відправлена й онучка Августа Юлія за її зв'язок з патрицієм Децімом Сіланом, випадковим свідком чогось «недозволеного» між ними міг стати Овідій.

Для зніженого поета перебування в холодній і напіввварварській глушині виявилося надзвичайно важким. З подивом і жахом він розповідає про замерзлий Істр (Дунай), похмурий і непривітний Понт Евксінський, про не бачений ним ще хутряний одяг фракійців, їхні бороди, вкриті снігом і льодом... Повідомляє поет і про небезпеки, що чатують на необережну людину в тих містах, — раптові напади варварських племен, які проживали за Істром у неозорих скіфських степах — гетів, скіфів, сарматів.

Єдиною відрадою Овідія лишалася поетична творчість, від якої спочатку він хотів відмовитись — адже саме вона стала головною причиною його заслання, — і листування з дружиною і друзями. Багато листів-елегій він надіслав і Августові, благаючи того дарувати йому прощення. З подібними проханнями він звертався до небожа спадкоємця Тіберія — Германіка, але все було даремно. У 18 р. н. е. поет помер. Він похований у Томах: останнє бажання Овідія — «Хай переправлять кістки мої в урні могильній, зроби так!» — не було виконане.

У далеких Томах Овідій написав п'ять книг **«Скорботних елегій»** і чотири книги **«Послань з Понта»**. Крім цих творів, він склав ще напівзагадкову поему **«Ібіс»**, нібито спрямовану проти якогось негідника, котрий переслідував його дружину і хотів заволодіти майном поета. Цей твір мав особливий успіх в епоху Середньовіччя. І ще була поема **«Риболовля»**, від якої збереглося кілька десятків рядків.

«Любовні елегії». Приводом до написання трьох книг (49 віршів) Овідієвих любовних елегій стало пристрасне кохання поета до заміжньої жінки, яка з'являється у його віршах під псевдонімом Корінни. Аби ніхто не міг його розкрити, поет її образ майже не індивідуалізує. Проте пристрасть Овідія не була такою глибокою, як він про це пише (III, 11), поет сам зізнається в одночасному коханні до двох інших жінок (II, 10), у тому, що взагалі може кохати багатьох (II, 4), у своїх зрадах Корінні тощо. В автобіографічній елегії Овідій писав, що його поетичний хист «збудила прославлена в місті Корінна», але поруч з нею був ще цілий ряд жінок, про яких поет також згадує у віршах.

Зміст майже всіх елегій становлять розповіді Овідія про насолоди зі своїми коханими, одверті й іноді навіть цинічні, про їхні зради, вибухи ревнощів, поради чоловікам бути вимогливими й суворими до своїх дружин, чи навпаки — доброзичливими тощо. Всі ці любовні історії викликають в Овідія роздуми, часом глибоко філософічні.

Але серед елегій часом трапляються й такі, у яких еротична тема начисто відсутня. Наприклад, у щирій і схвильованій елегії на смерть Тібулла поет замислюється над долею його творів і пророкує їм, подібно до поем Гомера, довге життя, вважаючи, що любовна лірика нічим не поступається епічним творам:

В людському серці живе бідування нещасної Трої
І Пенелопина шерсть, наново ткана улень.
Так Немезіда твоя, твоя Делія житимуть вічно,
Пам'ять про першу твою і про останню любов.

(Переклад М. Зерова. III, 9, *29—32*)

Не містить любовної теми й елегія, написана з нагоди свята Юнони (III, 13), а також ті, що торкаються проблем літератури. Слідом за своїми попередниками Овідій стверджує, що твори талановитих письменників житимуть вічно:

Так і високий Лукрецій: хіба що годі, коли прийде
Цілому світу кінець, відгомонить його спів.

(Тут і далі переклад А. Содомори. I, 15, *23—24*)

Бенкетне ложе

У початкових віршах II і III книг поет пояснює, чому він віддав перевагу любовній елегійній ліриці:

Що то дало б мені — славить Ахілла, героя прудкого?
Чим допоміг би мені той а чи інший Атрід?
Чим — у боях, у блуканнях гартований? Чим — нещасливий
Гектор, що тіло його коні в пилу волокли?..

(II, 1, *29—32*)

Але в останньому вірші III книги Овідій запевняє, що залишає любовну лірику на користь більш серйозної поезії.

Він прагне здобути лаври Вергілія і Каллімаха, «стануть тепер величать славой пелігнів — мене» (пелігни — італійське плем'я, в регіоні поселення якого розташовувалося рідне місто поета — Сульмон):

Вірше ласкавих елегій, легка моя Музо, прощайте!
І після мене мій твір житиме довгі віки.

(III, 15, *19—20*)

Овідій завжди був схильний до жарту й пародіювання. Найяскравіше ця його схильність виявилась у ставленні до богів і релігії взагалі. До богів він ніколи не мав особливої шанобливості, як і більшість його сучасників. Овідій уважав, що боги вигадані для неосвіченого натовпу, щоб залякувати його:

Вигода є від богів, а є вигода — віра хай буде
На вікодавній олтар і узливаймо, й кадім!

(«Наука кохання». I, *637—638*)

Особливо виразно заперечення богів виявилося у вірші на смерть Тібулла. Поет не може зрозуміти, як боги можуть припустити, щоб зовсім молода талановита людина пішла з життя:

Але як гине отак все найкраще у нас, найдорожче, —
В серці розпука встає: «де ви, безсмертні боги?»
Свято живеш — умираєш, шануєш богів милосердних —
А невблаганна уже смерть розкладає вогонь;
Можеш віддатись пісням, але тільки поглянь на Тібулла:
В урні тісній і малій ляже великий співець!

(Переклад М. Зерова. «Любовні елегії». III, 9, *35—40*)

У багатьох епізодах Овідій знущається з Юпітера, згадуючи його у своїх елегіях у зв'язку з численним його потомством і любовними пригодами, зрадами Юноні тощо.

«Героїні». Збірка безпосередньо продовжувала тему «Любовних елегій», обидва твори об'єднують спільні епізоди й художні прийоми. В обох збірках Овідій часто дає поради, як завоювати жіночі серця. Назва другої збірки пояснюється тим, що листи-послання (усього їх 15) написані від імені міфологічних героїнь. Адресовані вони, як правило, чоловікам або невдячним коханцям. «Героїні» створювалися, мабуть, паралельно «Любовним елегіям», про що сам поет пише у 18-у вірші (II книги) і перелічує дев'ять жінок, листи яких уже були написані.

Всі героїні пишуть, спонукані довгою розлукою або нещасливим коханням, відсутнім через якісь причини чоловікам. Пенелопа вже 20 років не бачила Одіссея й описує йому свої страждання, тривогу, що її не вгамовують непевні звістки про нього, події вдома (1-е послання). Брізеїда звертається до Ахілла, пише про свої почуття, боїться, що назавжди втратила його (3). Федра освідчується Іпполітові і благає його її покохати (4). Колишня дружина Іпсіпіла (6) та колхідська царівна Медея (12) докоряють зрадливому Ясонові, тільки перша проклинає Медею — причину її бідувань — і вмоляє чоловіка повернутися, а Медея погрожує йому за образу жорстокою помстою. Німфа Енона нагадує Парісові щасливі часи їхнього життя, коли він ще був рабом-пастухом, з ненавистю говорить про Єлену, яка звабила його, і присягається йому у вічній вірності (5). Дідона заклинає Енея їхнім коханням, просить його повернутися й перечекати вітри («навіть захочеш, тобі тут я лишитись не дам!») і попереджає, що вже під-

42 — 1-2431

готувалася до смерті (7). Деяніра картає Геркулеса за його постійні від'їзди з дому й численні зради з багатьма жінками, але особливо докоряє за зв'язок з «Ярдановою дочкою» (Омфалою); та коли вона дізнається, що Геракл помирає від посланої нею отруєної туніки, жінка й собі готується до смерті, останні її думки присвячені Геркулесу — «коли б міг ти ще жити й прощать!» (9) Аріадна, кинута безсердечним Тесеєм на безлюдному острові, нагадує йому у своєму посланні про надану допомогу, зраду родини й вітчизни і благає повернутися та врятувати її (10). Останнім є сумнівний щодо авторства лист Сапфо до Фаона, в якому поетеса признається в коханні, м'яко картає його за жорстокість, кличе, а в разі відмови — «в хвилях Левкадських хай долю свою я знайду». Це єдине послання, базоване не на міфологічному сюжеті, а на історичній напівлегенді (15).

Овідій поставив собі в заслугу введення в римську літературу віршованого послання, але це не зовсім так. Цей жанр до нього використовували Плавт, Проперцій. Внесок Овідія полягав у тому, що він почав укладати в листи героїнь міфологічний зміст, часом узятий з деяких відомих зразків («Одіссеї», «Енеїди»). До того ж поет значно ускладнив психологічні переживання героїнь, на які міфи лише натякали, зробив їх глибоко драматичними, надавши їм нових відтінків. Кожний лист містить внутрішню характеристику героїні, індивідуалізує її, створює неповторний образ. Пенелопа Овідія мало схожа з описаною Гомером жінкою: вона беззахисна, стає втіленням жіночого начала, особливо боїться втратити свою вроду, а з нею — кохання чоловіка, турбується за нього через надмірну його відвагу, побоюється його можливих зрад з іншими жінками.

Мало схожою на міфологічний образ є і Овідієва Дідона, яка постає звичайною жінкою, пересічною коханкою Енея. Овідій наділив Дідону багатою фантазією. Вона раптом подумала, що в неї від Енея може бути дитина, і от уже вважає його вбивцею двох живих створінь — її й дитини. Жінка обвинувачує його й у вбивстві Креуси («кинув її чоловік напризволяще катам»).

М'якими й ніжними постають у своїх посланнях Брізеїда і Федра. Але зовсім іншою змальована Медея — гнівною, мстивою і нестримною, зловісно звучать останні рядки її листа:

Хай рішить божество, яке мучає серце лукаво;
Що, я не знаю, проте грізне щось в ньому зроста.

(Переклад Н. Пащенко. 12, *211—212*)

Овідій писав надзвичайно легко і швидко, але потім старанно редагував написане, добираючи той єдиний епітет чи вираз, що

найкраще втілював його образ чи думку. Всі послання героїнь мають одну й ту ж саму тему — кохання, розлука, страждання. Отже, потрібно було уникнути одноманітності, і поет це блискуче робить. Усі листи різні, не схожі один на одного, повторень немає. Для Овідія то була цікава й захоплююча гра. Він сам про це говорить у «Науці кохання», коли Улісс (Одіссей) розповідає німфі Каліпсо троянську епопею:

Як вони Трою взяли, просить знов його й знов розказати,
Й розповідь щораз нову він про це ж саме веде.

(Переклад А. Содомори. II, *127—128*)

Усі героїні збірки — це легендарні особи, але в Овідія вони втрачають свій міфологічний ореол і постають лише стражденними жінками, що нічим не відрізняються від сучасниць поета. Книга «Героїні», на відміну від «Науки кохання», сповнена глибоким психологізмом, що надає особливої достовірності її осучасненим персонажам.

Окрім 15 послань «Героїнь», Овідію довгий час приписували ще три «парні» листи (Єлени до Паріса, Геро до Леандра та Кідіппи до Акантія і відповіді на них Паріса, Леандра та Акантія), але з огляду на їхні невисокі якості вони, очевидно, Овідію не належать. Так само, як і лист Сапфо до Фаона, котрий теж викликає сумніви щодо його авторства, вони, мабуть, були створені послідовниками Овідія.

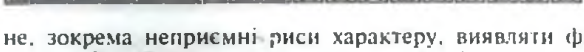
«Наука кохання». Вершиною любовної лірики поета стала поема «Наука кохання» у трьох книгах (2330 рядків), що з'явилася вже в самому кінці I ст. до н. е. Поема була складена за зразком модних тоді «наук» (або «мистецтв», що в сучасному розумінні означає «порадник»), написаних на різні теми — гри в м'яч, плавання, приймання гостей, влаштування бенкетів тощо. Перша книга містить поради щодо пошуку об'єкта кохання (жінки) та його завоювання, друга розповідає, як зберегти кохання, а третя, щоб урівноважити сторони, дає настанови жінкам проти чоловіків.

У цій поемі Овідій постає тонким психологом з надзвичайно багатим досвідом і чудовим знанням людської вдачі. Мабуть, ті численні поради, що їх він дає чоловікам, не втратили свого значення і в наш час. Зокрема, поет говорить про необхідність запастися великим терпінням під час залицяння, невтомно вживати палких і переконливих слів, красивих виразів, підкріплюючи їх навіть сльозами й доповнюючи поцілунками. Він радить починати завоювання господині через її служницю, а для нього робити їй подарунки й навіть позалицятися до неї. З жінкою слід спочат-

ку зав'язати дружбу, приховуючи кохання до певного часу. Корисно виглядати блідим і схудлим, щоб розчулити жінку. Поет радить у жодному разі не розповідати друзям про свої любовні перемоги, щоб не викликати заздрості й бажання «відбити» коханку. Потрібно пристосовуватися до різних жіночих характерів. Велику увагу Овідій приділяє ввічливому обходженню з жінкою, вимагає цілковитої покори їй, виконання її бажань і наказів. Досвідчений коханець розбирається у виразах обличчя, ретельно добирає слова під час розмови, виявляє тактовність тощо. Наприклад, поет радить ніколи, особливо в літніх жінок, не питати про їхній вік, не робити неприємних зауважень. Потрібно знатися на зачісках, модах і самому бути завжди охайним, простим у поведінці, стежити за чистотою свого тіла, обов'язково чистити зуби тощо.

Овідій учить також правил листування, техніці епістолярного жанру. Ряд епізодів поеми насичені тонким гумором. Для підтвердження своїх напучень поет часто вдається до прикладів з міфології. Коли він радить поблажливо ставитися до грішків своїх коханок, то наводить комічну історію про пастку Вулкана, до якої потрапили Венера й Марс. Безперечно цікаві настанови Овідія стосовно поведінки молодих людей у товаристві й за столом. Тому окремі частини поеми перетворюються на порадник із правил хорошого тону як для жінок, так і для чоловіків. Дотепна і жвава поема стала цінним джерелом для вивчення моралі, звичаїв і смаків епохи Августа, але самому імператорові вона явно не сподобалася. Вже в засланні Овідій намагався довести, що він зображував у поемі лише стосунки з гетерами й жінками легкої поведінки. Проте поради поета щодо виховання, освіти й поведінки жінок були цілком придатні і для знатних римлянок. За доби Середньовіччя, коли складався рицарський етикет, поема стала своєрідним наставником, невичерпним порадником для трубадурів і труверів.

«Ліки від кохання». Досить уразлива критика «Науки кохання» спонукала Овідія створити другу, також напівжартівливу поему — «Ліки від кохання» (814 рядків). Перелічуючи «ліки», що можуть допомогти забути пристрасть і захоплення черговою красунею, поет, зокрема, радить позбутися лінощів, апатичної бездіяльності. Як і в попередній поемі, він шукає аналогій у міфах. Наприклад, Егіст закохується в Клітемнестру через те, що всі герої відпливли на війну і йому не було що робити. Далі поет дає настанови не зустрічатися з коханою жінкою, уникати тих місць, у яких вона буває, не читати її листів, намагатися не згадувати її, а якщо її образ постає перед очима, шукати в ньому все негатив-




не, зокрема неприємні риси характеру, виявляти фізичні вади. Радить Овідій закоханому також не усамітнюватися, бути серед друзів, спробувати знову закохатися, щоб забути стару пристрасть, тощо.

«Фасти» («Римський календар»). Значно серйознішу порівняно з попередніми тему розробляє Овідій у «Фастах», де до календарних дат додаються коментарі, що оповідають про походження і проведення народних свят, обрядів, відправлення культів. Поема, також написана елегійним двовіршем, мала складатися з 12 книг (відповідно до кількості місяців), але до заслання поет встиг закінчити лише 6 (4972 рядки). Спроба дописати твір у Томах виявилася неможливою через відсутність бібліотеки та необхідних наукових матеріалів.

Овідій, мабуть, розумів, що всі його попередні твори суперечили Августовій політиці «морального оздоровлення» римлян і могли викликати лише гостре незадоволення принцепса. А поетові вже минуло сорок років, і слід було подумати про майбутнє. Щоб згладити негативне враження від своїх еротичних віршів, він зробив спробу написати твір, що відповідав би офіційній ідеології. Проте праця просувалася повільно — Овідієві потрібно було розробляти серйозні релігійні проблеми, а його ставлення до богів до цього часу не вирізнялося особливою шанобливістю.

«Фасти» були посвячені Августові, але після його смерті поет почав переробляти це посвячення, адресувавши його Германіку, який уважався онуком імператора. Старовинні свята й обряди пов'язувалися поетом з подіями римської історії аж до сучасності. Але поет мав і просвітницьку мету, ці свята здебільшого були вже майже не зрозумілими римлянам. Поет сміливо вводить у поему міфологічні події, героїв, часом оригінально тлумачить самі міфи або їхні варіанти. Скажімо, йому сама Юнона пояснює назву шостого місяця календарного року (Junius). У поемі трапляються й епізоди еротичного змісту (наприклад, про Пріапа і німфу Лотіду). Часом пояснення міфологічної спричиненості певних явищ чи подій Овідій брав або в якогось поета, або зі спільного з ним джерела (як-от розповідь про поновлення загиблої бджолиної сім'ї з тіла закопаної тварини — з «Георгік» Вергілія). Перша, єдина перероблена Овідієм книга «Фастів», містить згадки про сучасні події, про Тіберія, Германіка. Сучасність вривається в текст поеми, коли, наприклад, дволикий Янус пояснює поетові ті величезні зміни, що сталися в римському суспільстві:

Кепсько ти знаєш людей, — одповідав бог Янус із сміхом, —
Може гадаєш, що мед сладший, ніж гроші, тепер!
Навіть у дні Сатурнові я рідко стрічався з такими,

Хто би грошей не любив, пристрастю схоплений враз.
Швидко час плине, а з ним і жадоба грошей все зростає,
Скнарості більше рости вже неможливо тепер...

(Переклад Н. Пашенко. I, *191—196*)

У пізніших книгах дедалі частіше звучить ідея великого Риму, величі самого Августа.

Для написання поеми потрібно було перегорнути безліч спеціальних книг. Можливо, Овідій скористався суміжними за тематикою творами деяких учених і поетів Греції та Риму (Каллімаха, Варрона, Проперція, Лівія). Але й обсягом, і докладністю описів, і близькістю до міфів «Фасти» перевершують усі до того часу відомі праці на цю тему.

«Метаморфози» («Перетворення»). Міфологічний збірник оповідань про чудесні перевтілення богів, другорядних божеств і людей на тварин, рослин, камені й зірки виник в Овідія під впливом творів як грецьких, так і римських письменників — Гомера, Гесіода, ліриків Нікандра, Парфенія, Вергілія, Цінни, Емілія Макра та ін. Поет працював над книгою паралельно з написанням «Фастів». У «Метаморфозах» він скористався вже випробуваним розміром — гекзаметром — за аналогією з однойменним твором Парфенія. Збірка, поділена на 15 книг (11 988 рядків), охоплює понад 200 перевтілень і становить величезну поему, що за обсягом з тих античних творів, що дійшли до нас, поступається лише епічним поемам Гомера.

Цей твір Овідій розпочав ще в Римі і закінчив уже в засланні, хоч так остаточно і не доопрацював його. Дізнавшися про страшний для себе вирок, поет написані частини просто спалив, про що писав пізніше у «Скорботних елегіях»:

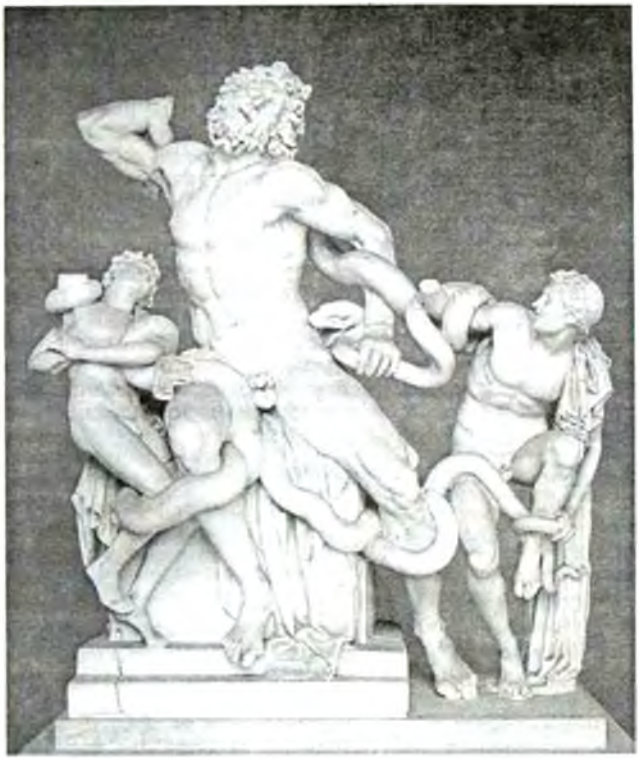
Твори, що їх, та й інших чимало, прощаючись з Римом,
Горем убитий важким, сам же поклав у вогонь...

Так от і їх, мос тіло живе, я в полум'я кинув,
Щоб водночас із творцем згинули твори його, —
Може, лихий був на Муз, бо ж я через них провинився,
Може, тому, що не встиг вигладить віршів своїх.

(Тут і далі переклад А. Содомори. I, 7, *15—16, 19—22*)

Щоправда, численні списки поеми вже були на руках у друзів.

Єдиного принципу об'єднання міфологічних сюжетів у поета не було. Міфологічні цикли часом закріплювалися в якійсь одній книзі. Так, Фіванський цикл — у III, про аргонавтів — у VII, Троянський — у XII і XIII книгах. Міф, пов'язаний з Енеєм та Іта-



Лаокоон. Римська мармурова копія скульптурної групи скульпторів Полідора, Атенодора, Гагесандра. Родос, I ст. до н. е.

лією, — у XIV і XV. Інколи група міфів об'єднувалася навколо певної особи (VIII книга про Тесея). Інші ж міфи розкидані по різних книгах без певної закономірності. Дуже часто Овідій їх повністю і не переказує, зупиняючись на їхньому початку або на окремих уривчастих епізодах, вставлених, як правило, в оповідь про бенкети, випадкові розмови чи зустрічі тощо. Часом легенди об'єднувалися за принципом схожості. Між окремими міфами

якогось логічного зв'язку немає, але, намагаючися завжди бути оригінальним, автор виявляє надзвичайну винахідливість, використовуючи найрізноманітніші, часом несподівані прийоми.

Овідій обирає найкращі й найвідоміші міфи, які здебільшого оповідають про кохання богів усіх ступенів і легендарних героїв. Автор майстерно використовує в поемі елементи різноманітних жанрів. У бою між лапіфами і кентаврами відчувається наслідування героїчного епосу, те ж саме і в епізоді калідонського полювання (XII, VIII). Оповідь про життя і смерть Філемона та Бавкіди слід віднести до ідилії (VIII), про спір між Аяксом і Одіссеєм — до драматичного агону (XIII), про Вакха — до гімну (III). Любовне послання Бібліди братові Кавну відповідає правилам епістолярного жанру (IX), історії Пірама і Тісби, Кеїка та Алкіони, Пігмаліона належать до любовної лірики (IV, XI, X).

З самого початку, після розповіді про створення світу, Овідій, всупереч своїм колишнім поглядам, змальовує «золотий вік» та наступні періоди в історії людства відповідно до традиції римських поетів, причому перший постає як епоха миру, тиші й загального щастя:

Не тримаючи війська,
В тихім дозвіллі спокійно жили-вікували племена.
Без обробітку й земля, що не відала ран од заліза,
Щедро, по волі своїй, усіляку приносила живність...

Вічна буяла весна. Під віянням теплих Зефірів
Солодко, наче вві сні, самосійні гойдалися квіти...

Ріки текли молоком, хвилювалися ріки нектаром.
Медом жовтавим зелені дуби ненастанно точились.

(I, *99—102, 107—108, 111—112*)

Останній, «залізний вік» поет зображує як добу цілковитого падіння моралі римського суспільства та деградації самої людини, що докорінно відрізнялося від змальованої Вергілієм ідилічної картини (VI кн. «Енеїди», IV еклога «Буколік»).

Однією з найбільш ідейно насичених у збірнику є оповідь про Фаетона, що розкриває спробу людини вподобатися богам і закінчується смертю героя. Поет підкреслює велич задуму героя в епітафію:

Тут лежить Фаетон, що на батьковій став колісниці,
Хоч і не втримав її, та в дерзанні великому згинув.

(II, *327—328*)

Інші міфи поет викладає без усякої оцінки, як-от про Дедала та Ікара. В багатьох з них показане ревниве ставлення богів до

Падіння Фаетона.
Рельєф саркофага. Мармур.
Бл. 190 р. н. е.

людей, особливо в тих випадках, коли вони виявляються неперевершеними майстрами-митцями, здатними конкурувати з богами. Проте в разі перемоги подібні змагання закінчувалися для смертних досить трагічно — розгнівані боги їх суворо карали, особливо якщо люди цим хизувалися. Піеріди за це були перетворені Музами на сорок (V), Арахну Афіна обернула на павука (VI), Аполлон зідрав з живого Сатира шкіру, а потім зробив його потоком (VI), разом із сестрою Артемідою покарав Ніобу за її погордливе порівняння себе з Латоною, вбивши всіх 14 її дітей, а саму жінку перетворив на уламок вічно плачучого мармуру (VI).

Крім цих, до кращих належать перекази міфів про Девкаліона та Пірру, Дафну (I), Персея та Андромеду (IV), Медею, Тесея (VII), Деяніру і Геракла (IX), Орфея, Гіакінта, Пігмаліона та Адоніса (X), Кеїка та Алкіону, Мідаса (XI) та ін. XIV і XV книги оповідають міфи, пов'язані вже з новою історією. Подорожі Енея та його прибуття до Сицилії, війна з Турном, діяння поколінь Енеєвих нащадків — ці теми вже нерозривно пов'язані з Овідієвою сучасністю і прославленням Августа. Докладно викладає автор устами самого філософа і вчення Піфагора (понад 400 рядків). Закінчується збірка історіями Іпполіта-Вербія, бога лікарювання Ескулапа і, врешті, звеличенням Юлія Цезаря, перетвореного на «незнану зорю, на комету». Надзвичайно переконливо й образно Овідій розповідає, як уся природа в ніч перед лиходійським убивством оплакує долю великого Цезаря, цей прийом він бере з народної творчості:

Пугач могильний на кожному кроці стогнав лиховісно.
Слізьми спливали обличчя богів із слонової кості.
Кажуть, то спів, то погроза в священних гаях розлягались.
Жертва на користь не йшла. Про страшні потрясіння звішало
Хворе нутро; перетнутою лезом бувала й печінка.
Всюди — на площі міській, біля кожного дому та храму
Пси завивали вночі; потривожені тіні померлих,
Кажуть, никали, німі, вулицями й здригалося Місто.

(XV, *791—799*)

Венера намагається врятувати життя Цезаря, але втручається Юпітер, нагадуючи їй, що проти Долі ніхто йти не може, бо «надії, вкарбовані в мідь та залізо, вічні». Він радить їй однести душу Цезаря до зірок, що вона й робить, коли та «з грудей вилітає крізь рани»:

...спалахнувши, душа піднялася
Вище, ніж місяць; майнувши в просторах вогненним волоссям,
Зіркою вже мерехтить. Поглядає з висот на великі
Синові справи — й радіє всім серцем його перевазі.

(XV, *848—851*)

На думку поета, Август, «син Цезаря», своїми справами перевершить перемоги батька, оскільки такою є воля Юпітера:

...В ефірних оселях
Обширом світу потрійного править Юпітер. А землю —
Августу він доручив, отже, й Август — владар наш і батько.

(XV, *858—860*)

Незаперечний вплив на Овідія александрійської літератури засвідчили і вибір теми «Метаморфоз», і міфологічні джерела твору, і поглиблене зображення почуттів героїв, які в багатьох випадках нагадували сучасників поета, і введення в оповідь багатьох римських реалій, несумісних з архаїчною давниною, на тлі якої розгорталися події. Наприклад, у міфі про Дафну Овідій згадує Капітолій, лаврові вінки для «латинських вождів», «Палатін, де Август живе» (тобто будівлі й вінки для тріумфаторів, що з'явилися вже в історичні часи). Овідій осучаснює і почуття героїв. Перш ніж стати птахом, Скілла пристрасно покохала ворожого царя Міноса, зрадила батька й вітчизну заради нього, а потім почула його презирливу відмову та образливі слова. Всі почуття й вагання дівчини передані поетом надзвичайно виразно, але так відчувати могла лише сучасниця Овідія. Останній монолог зне-

віреної Скілли, коли вона бачить відпливаючі кораблі, можна порівняти лише з пристрасною промовою Дідони (VIII). Переказуючи міф про Мідаса, який попросив Вакха, щоб усі речі, до яких він доторкнеться, перетворювались на золото, поет різко критикує прагнення людей до збагачення — ця суспільна проблема стала особливо актуальною за режиму принципату.

Більшість міфологічних сюжетів «Метаморфоз» художньо відображає різні явища навколишньої дійсності. У світогляді самого автора чітко виявився вплив учення Піфагора:

...про початки великого світу,
Першопричини речей він розказував, тонко повчав їх,
Що таке бог, що — природа; звідкіль і сніги, й блискавиці,
Чи Громовержець гримить, чи вітри — в пошматованій хмарі,
З чого бува землетрус, чи в зірок є шляхи свої в небі, —
Скрізь проникав його зір. Від тваринного м'яса він перший
Нас відвернути хотів...

(XV, 67—73)

З учення Піфагора Овідій сприйняв ідеї про вічність матерії, її постійну змінюваність, перехід однієї форми в іншу (перетворювання) і здатність душі змінювати тілесну оболонку, тобто переходити від одного тіла до іншого. На якійсь одній чи двох з цих ідей побудовані майже всі міфологічні оповіді поета.

Поряд із поширеними традиційними сюжетами Овідій розробляє низку менш відомих або давно вже забутих міфологічних сюжетів чи їхніх варіантів. По суті, саме Овідій зберіг для нащадків легендарні історії Окіроної, Батта, Аглаври (II), Леконої, Клітії, Салмакіди (IV), Тіфея, Стеліона, Кіанея (V) та ін.

Художній стиль Овідія можна назвати реалістичним. Він зображає епізоди і сцени, які, якщо не брати до уваги казковий елемент самих перевтілень, по суті становлять окремі картини дійсності. І боги, і герої мають однакову психологію, ті ж самі почуття, інстинкти й переживання, що й люди. Юпітер залицяється до жінок як звичайний парубок, навіть коли він перетворюється на бика, лебедя тощо.

Поет чудово розбирається в найтонших відтінках кольорів і майстерно користується цією природною палітрою. Афіна тче «пурпурну тканину», по якій пробігають подібні до райдуги миготливі фарби. Коли Актеон побачив оголену під час купання Діану, богиня зашарілася, немов «запалена хмаринка», осяяна сонцем, «як багрянцем горить Зоряниця». Різнокольоровим стає море під час бурі — то жовтавим від здійнятого хвилями піску, «то зчорніє нараз, наче хвиля стігійська».

Поема сповнена драматичними епізодами, особливо в книгах, де розповідається про трагічну загибель Орфея, Пентея, розірваних несамовитими вакханками, Актеона, пошматованого власними псами. Глибоко драматичними постають образи Медеї, Ніоби, Деяніри, Пірама й Тісби. Жахає жорстокий бій між кентаврами й лапіфами, Ахіллом і Кікном. Усі подібні сцени написані автором з надзвичайною реалістичною спостережливістю.

Овідій, свідомий величезного обсягу здійсненої роботи, закінчує поему рядками, що повторюють думку Горація в його «Пам'ятнику»:

Ось і завершено труд. Ні вогонь, ні залізо, ні злобна
Давність не владні над ним, ані гнів руйнівний Громовержця...

Всюди, куди б на землі не прослалася Римська держава,
Буду в людей на устах і, якщо таки можна покластись
На прозорливість співця — возвеличений, житиму вічно.

(XV, *871—872, 877—879*)

«Скорботні елегії», **«Послання з Понта»**. Залишаючи Рим, Овідій вирішив назавжди покінчити з поетичною творчістю, вважаючи її причиною нещастя, що обрушилося на нього. Проте вчасно зрозумів, що його талант стане єдиним джерелом підтримки і натхнення в нових, суворих і незвичних, умовах існування. За період заслання він створив п'ять книг «Скорботних елегій» (близько 50 віршів) і чотири книги «Послань з Понта» (понад 30 віршів), що склали досить точну й переконливу картину умонастрою, страждань і мрій нещасного поета.

І книга **«Скорботних елегій»** розповідає про почуття відчаю, яким Овідій був охоплений перед від'їздом з Рима, особливо засмутило його прощання з дружиною, друзями і слугами, з усією домівкою:

Як виринає в душі скорботної ночі картина, —
Що в ній останнії я хвилі у Римі пробув, —
Як пригадаю цю ніч, коли все я найближче покинув, —
Ще і сьогодні з очей котяться сльози рясні...

Люба дружина, ридаючи, міцно мене обіймала,
Сльози по щоках її, наче та злива, текли...

Де тільки глянути, скрізь тут ридання лунали і стогін,
В домі моїм раз у раз плач похоронний лунав:
Слуги й служниці і хлопці ридають за мною й голосять,
В кожнім будинку кутку сльози хтось точить гіркі.

(Переклад І. Франка. 1, 3, *1—4, 17—18, 21—24*)

Розповідає поет і про подорож до місця заслання. Гнітюче враження справив на нього морський шлях з його безнастанними хвилями й страшними бурями (I, 2). В інших елегіях цієї книги Овідій знову згадує про від'їзд, висловлює упевненість у вірності дружини, яку він порівнює з Пенелопою, розмірковує про долю поета, який змушений писати під ревіння шторму, коли «хвиля хлеше і лист заливає», порівнюючи його з нападами диких племен:

Варвари зліва живуть, грабунок там верховодить,
І не вщухають війна, кровопролиття, розбій.
Хоч і шаліє зима, збиваючи хвилю на морі,
Більше хвилюється все ж остраху повна душа.

(Тут і далі переклад А. Содомори. I, 11, *31—34*)

Перебуваючи в цілковитій залежності від волі принцепса, поет намагається виправдатися перед Августом. II книга складається з єдиної великої елегії (578 рядків). Поет доводить свою невинуватість, висловлює щирий жаль із приводу своїх помилок, але водночас нагадує, що з ним слід рахуватись, бо його поетична слава вже широко розійшлася по країні:

Але ж імення моє світу відоме всьому.
Скільки-то світлих умів знає Назона...

(II, *118—119*)

Поет запевняє принцепса у своїй вірності. Виправдовуючи «Науку», він подає своєрідний перелік літературних геніїв Греції та Риму, які зовсім не цуралися еротичної теми. У кінці він просить не повернення до Рима, а поліпшення елементарних життєвих умов:

Ближчим, благаю тебе, і легшим зроби те вигнання,
Кару й провину мою вирівняй на терезах.

(II, *577—578*)

Три останні книги написані вже в 10—12 рр. н. е. В них Овідій оповідає про чужу країну з незвичними для нього законами, мораллю і звичаями, ті труднощі, які доводиться йому долати і до яких він ніяк не може звикнути, про суворих людей, серед яких він живе. У цих віршах відсутня всяка манірність чи навіть натяк на бажання «погратися» красивими словами. Все, про що тоді писав Овідій, ішло з глибин його стражденної душі, кожне слово було щирим і правдивим. Вірші поета пройняті справжнім страхом, що поєднується з відчаєм. Найбільше його лякає непривітна

й холодна природа, яка доводить теплолюбного римлянина до розпачу. Та особливо жахали Овідія напади диких племен:

Чи над простором морським, чи над розливом ріки,
То через Істру рівнину, сухим Аквілоном закуту,
Варвар ураз наліта, ворог на бистрім коні...

Дикий руйнуючи край, нищачи люд навкруги.
Хто утікає, лишаючи дім: на полях беззахисних
Необоронене скрізь ворог добро забира,
Сіл нужденне добро — і рипучі вози, і худобу...

Тих полонених женуть, скрутивши їм руки за спину;
Бачать востаннє вони рідні оселі й лани...

(Переклад М. Зерова. III, 10, *52—54, 56—59, 61—62*)

Поет відчуває нестямний страх за власне життя. Пізніше він писатиме, що ніколи в житті не брав зброї в руки, а тут, щоб захистити себе, потрібно було боронити місто, і він неодноразово пліч-о-пліч стояв з іншими мешканцями і бився з ворогами.

«Послання з Понта» за своїм змістом мало чим відрізняються від попередньої збірки. Але якщо раніше Овідій звертався до друзів, приховуючи їхні імена (щоб запобігти можливим гонінням на них), то тепер він уже називає їх прямо. До того ж поступово починає зникати відчай поета, гострий біль від розлуки, він змиряється зі своєю долею. Цілющий час відіграв свою роль, почалося поступове зближення поета з місцевим населенням. Розпач змінюється спокійним смутком людини, яка скорилася своїй долі. Поет, як і раніше, мріє про повернення на батьківщину, але гострота почуттів уже зменшилася. Ще раніше Овідій запевняв Августа, що з самого початку він не відчував якоїсь ворожості до місцевого населення, його пригнічувала сама малогостинна країна з суворим кліматом. Що ж до тубільців, то поетові були до вподоби ці мирні й відважні люди, які ловили рибу, обробляли землю, займалися скотарством і з упертістю відновлювали господарство, що потерпало від нескінченних нападів.

Овідій почав оволодівати «варварською» мовою і навіть робив спроби складати нею вірші. В одному з листів поет з гордістю повідомляє про ту пошану, якою користується серед місцевого населення, і про те, що став єдиним серед простих жителів, хто був звільнений від податків. У листах до дружини Овідій дякує їй за вірність і неодноразово просить докласти всіх зусиль, щоб повернути його додому. Іншими адресатами поета були різні політичні діячі, близькі до принцепса, і друзі. Серед них — оратор і трибун, покровитель Тібулла Котта Максим, друг Августа Фабій Максим,

Божество річки Дунай. Деталь рельєфу колони Трояна. Мармур. 113 р. н. е.

особисті друзі Овідія Корнелій Север та Помпоній Грецін, другорядні поети Руфін і Тутікан та ін. Звертаючись до них, Овідій просить закинути за нього добре слово. Лист до Фабія Максима він закінчує словами:

Дім твій знайомий усім, хто тебе у нещасті благає, —
Ти і мене допусти, щиро я прошу тебе!

(Тут і далі переклад Н. Пашенко. III, 3, *107—108*)

У тяжких матеріальних і духовних умовах заслання талант поета поступово почав слабшати, можливо, свою роль відіграли роки й поганий стан здоров'я. У листі до Севера Овідій з гіркотою признається, що він уже без охоти «виймає дощечку для віршів» і Муза делалі рідше відвідує його:

Мало, а то і зовсім я не маю в писанні відради,
Радощів вже не дає розмір стрункий у словах...

Може тому, що складати вірші і не мати, хто б слухав,
То все одно, що стрибать в танці у повній імлі.

(IV, 2, *29—30, 33—34*)

Один з листів Овідій присвячує римському вояку, який очолив скіфський легіон і відвоював місто Еліс у гирлі Дунаю. Поет порівнює його з троянським героєм Аяксом, який «проти Гектора з люттю сам бився» і врятував кораблі. Своєму родичу Суїллію поет докладно розповідає про почесті, якими його вшановують

місцеві жителі. А в посланні до Тутікана, останньому в збірці, поет щиро дякує за їхню гостинність:

В долі гіркій ви мене приголубили зразу, томіти,
Видно, в натурі у вас еллінів вся доброта.
Навіть і рідний Сульмон, рідне плем'я відважних пелігнів,
Допомогти не змогли б так у раптовій біді.

(IV, 14, *47—50*)

Можливо, вже передчуваючи близьку кончину, поет розчулено присягається, що за весь час перебування в місті він жодного разу нікого не образив злим словом.

Творчість Овідія для дальшого розвитку як римської, так і новітньої західноєвропейської літератури мала неабияке значення. Адже в літературі Риму йому належить одне з перших місць завдяки неповторному поетичному талантові, тонкому й музичному віршу. Вміння так цікаво оповідати, що не помічалися окремі недоліки його змісту, наочність розповіді та пластичність зображення просто підкоряли слухачів. Еротичні твори Овідія стали вершиною любовної літератури, що її в той час так полюбляли в Римі.

Величезна популярність «Науки кохання» і «Метаморфоз» сприяла поширенню напівскандальної слави поета. «Героїні», «Фасти», «Метаморфози» читалися на бенкетах, перевидавалися, окремі епізоди ставилися в театрах. Численні сентенції героїв книжок Овідія стали загальновідомими. Скульптурні зображення поета прикрашали римські приватні будинки.

За доби Середньовіччя Овідія поряд з Вергілієм дуже шанували, його ліричні твори дали поштовх швидкому розвиткові середньовічної любовної поезії. Ними захоплювалися трубадури і трувери, сприймаючи Овідієві еротичні вірші як своєрідний порадник для власної любовної лірики. Окремі жанри поезії трубадурів виникли з віршів Овідія. Доведено, що рицарська «альба» («ранкова пісня») своїм джерелом має одну з любовних елегій поета («Любовні елегії», I, 3).

В епоху Відродження найбільше шанувалися «Метаморфози», що стали невичерпним джерелом сюжетів для художників і митців, а в XVII—XVIII ст. — для композиторів, які працювали над балетами та операми.

В Україні Овідій відомий давно. Його твори вивчали в Києво-Могилянській академії, ним захоплювався Г. Сковорода. Високо оцінив талант Овідія Т. Шевченко, який у роки заслання неодноразово використовував у своїх творах скорботні мотиви останніх книг римського поета. Наприкінці XIX ст. Овідія перекладали О. Пчілка, О. Маковей, багато його поезій пізніше переклав М. Зеров. Повний текст «Метаморфоз» у перекладі А. Содомори вийшов у 1986 р.

ЛІТЕРАТУРА ПІЗНІШОЇ ІМПЕРІЇ

(до кінця V ст. н. е.)

ПЕРІОД ПРАВЛІННЯ ДИНАСТІЇ ЮЛІЇВ—КЛАВДІЇВ

Із приходом до влади Тіберія (14—37), Калігули (37—41), Клавдія (41—54) і Нерона (54—65) принципат, установлений Октавіаном Августом, поступово перетворюється на монархічну диктатуру з тиранічною владою. Здобувши низку успіхів у зовнішній політиці, здійснивши численні завоювання, у внутрішній політиці ці імператори спиралися на придворні інтриги і кривавi розправи з сенатською аристократією, що обстоювала свої традиційні привілеї й закони пізньої Республіки. У цій боротьбі активну участь брали війська; плебейські маси здебільшого лишалися до неї байдужими. Врешті протистояння закінчилося падінням династії Юліїв—Клавдіїв, що привело до остаточної втрати староримським патриціатом свого панівного становища. Наприкінці 60-х років розпочалася глибока криза рабовласницького суспільства, зумовлена докорінними змінами в самій його структурі. В першій половині I ст. н. е. зросли великі рабовласницькі господарства в багатьох країнах Центральної й Західної Європи, Сирії, Єгипту, Малої Азії тощо, які входили до складу Римської імперії, значно поширилася практика надання прав римського громадянства провінціалам. Провінційна аристократія прагнула зрівняти своє становище зі статусом римського патриціату, що призвело до запеклої кривавої боротьби й нових громадянських воєн.

З часів Августа Рим стає головним культурним центром Імперії. З усіх країн до нього прибувають науковці, філософи, митці й літератори.

Колізей. 70—90-ті роки н. е.

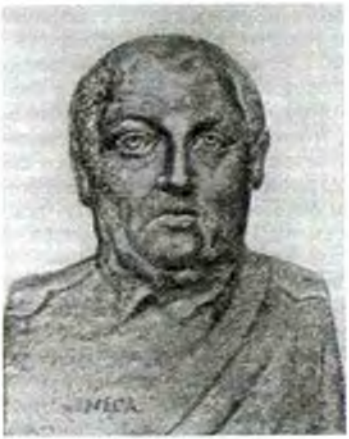
Імператори прикрашають Рим величними будівлями, храмами, чудовими пам'ятниками. Ці споруди мали увічнити могутність і велич Римської імперії, ствердити тривкість і непорушність «вічного міста».

«Поставгустівські» імператори були людьми освіченими й самі успішно займалися художньою творчістю. Вони підтримували публічні виступи й змагання ораторів і поетів, створення нових бібліотек і поповнення їх книжками. Проте це не заважало їм нещадно переслідувати критичні виступи, що часом каралися смертними вироками і конфіскацією майна («за образу честі та достоїнства імператора»). Під час їхнього правління стверджується декламаційно-риторичний стиль. Вплив риторики позначився на поетичних творах численних ліриків, які відходять від розробки актуальних проблем і заглиблюються у фантастику чи абстрактні роздуми.

Цей «новий» стиль виникає як опозиція старому, «ціцеронівському». Його характерною ознакою стають численні сентенції, тобто чітко сформульовані моральні настанови, і барвисті, приємні для слуху (але часто суперечливі щодо змісту) метафори. Вони контрастували з докладними, суворо регламентованими філософськими роздумами Ціцерона, який тепер сприймався як застарілий ритор з досить нудними повчаннями.

ЛУЦІЙ АННЕЙ СЕНЕКА

(бл. 4 р. до н. е. — 65 р. н. е.)



Біографія. Однією з найхарактерніших постатей цієї епохи був філософ і письменник Сенека. Він народився в іспанському місті Кордуба (сучасне Кордова) у старовинній родині вершників. Його батько, Сенека Старший, був досить відомим літератором, прищепив синові любов до філософії. Луцію особливо подобалося піфагорійське вчення (певний час був навіть вегетаріанцем), захоплювався він також епікурейством і філософією Платона. Сенека здійснив подорож до Єгипту, а після повернення почав адвокатську діяльність, згодом увійшов до сенату. Блискучі виступи Сенеки викликали спробу заздрісного Калігули розправитися з ним. Чудом урятувавшись, усе ж потрапив на заслання на о. Корсика. Отже, придворні інтриги не обминули його, до того ж став відомий зв'язок Сенеки із сестрою Калігули — Юлією Лівіллою.

Сім років заслання перетворили Сенеку на розчарованого в державній політиці філософа, який мріяв лише про самітність. Проте подальші події повернули його до реальності. Була вбита Мессаліна, перша дружина

Клавдія, її місце заступила Агриппіна, сестра Лівілли й мати Нерона, майбутнього імператора. Вона запросила Сенеку бути наставником її 11-річного сина. Через п'ять років Агриппіна отруїла Клавдія, і до влади прийшов Нерон. На цей час погляди Сенеки розійшлися з мораллю імператорського двору. Але практично разом зі своїм другом, преторіанцем Бурром, він став керівником Імперії. Імператор нагороджує його величезними багатствами й почестями. Діяльність Сенеки на певний час послабила деспотію режиму. У трактаті «**Про милосердя**» він малює образ ідеального монарха, який у своєму правлінні поєднує м'якість і суворість.

Проте консульство Сенеки (в 56 р.), зростання його казкових багатств (сягали 300 мільйонів сестерціїв), обвинувачення в лихварських операціях і присвоєнні конфіскованих у патриціїв коштів, активна участь у придворних інтригах і сприяння аморальним схильностям самого Нерона, зокрема послання Сенеки сенату з виправданням убивства Агриппіни сином-імператором (59 р.), викликали дедалі сильніше обурення як патриціату, так і вершників. Водночас вплив Сенеки на Нерона зменшується, а після отруєння Бурра (62 р.) взагалі сходить нанівець.

Сенека спробував піти у відставку й повернути Неронові всі подаровані багатства, але дістав відмову. І все ж письменникові вдалося усамітнитися і відійти від державних справ. За останні роки він пише кілька трактатів («**Про блаженне життя**», «**Про спокій душі**», «**Про бистроплинність життя**», «**Про благодіяння**»), а також велику книгу «**Моральні листи до Луцілія**», у якій підбиває підсумок прожитому життю і розгортає найголовніші принципи стоїчної філософії. Розуміючи нездійсненність своїх ідеалів в умовах імператорського Риму, розчарований Сенека шукав нових шляхів і впритул підходив до деяких положень блаженного Августина.

Для Нерона він перетворився на постійний живий докір, втіливши собою певну норму поведінки, якої розбещений і жорстокий за натурою імператор дотримуватися не міг. Скориставшись безперспективною змовою Пісонів і напевне знаючи, що Сенека був до неї непричетний, Нерон усе ж обвинуватив філософа у зраді і наказав самому обрати форму смерті. Письменник-філософ, який виправдовував самогубство в разі втрати людиною моральних основ або свободи, розрізав собі вени разом із дружиною Помпеєю Пауліною. Втім, її за наказом імператора врятували.

Філософські погляди. Світогляд Сенеки значною мірою зумовлений тією неспокійною епохою, за якої йому довелося жити. Певною послідовністю й системністю його погляди не вирізня-

лися. Обгрунтовуючи філософію стоїків, він звертав головну увагу не на теоретичний, а на практичний аспект учення. Але насправді воно так і лишилося умоглядним. Першочерговим завданням мислителя Сенека вважав навчання людей основних правил життя і в разі потреби — гідного прийняття смерті. Низку положень він запозичив з філософії Епікура, зокрема ідею про необхідність цілковитого примирення з долею з огляду на її абсолютну залежність від навколишнього світу, змінити який людині не дано. Звідси — заклик до усамітнення й занурення у сферу суто інтимного життя.

Римські патриції не мали сил опиратися політиці імператора, і Сенека підказує їм інший шлях — шлях внутрішнього вдосконалення, в результаті якого можна знайти в собі нові сили для пасивної опозиції деспотії. Проте всі ці настанови Сенеки мали суто теоретичний характер, і практика його особистого життя розходилася з ними і часто їм суперечила. Так, він засуджував прагнення людини до влади і пропонував їй шукати розради в особистому житті, але сам був при цій владі, часом навіть як неофіційний її проводар, а відмовився од неї лише перед лицем смертельної небезпеки. Суперечливим є і ставлення Сенеки до багатства, від якого він не відмовляється, але готує себе до його втрати, щоб уникнути страждань від цього. Засуджуючи бажання досягти збагачення, він сам нагромаджує величезні кошти. Мудрець «не любить багатства, але вважає за краще його мати. Не віддає йому своєї душі, але приймає його в дім. Має його, але не перетворюється на його раба» (тут і далі переклад Н. Пащенко).

Сенека проповідує і рівність між людьми: «Вони — раби. Ні, люди! Вони — раби. Ні, товариші по рабству! Вони — раби. Ні, скромні люди» (**«Моральні листи до Луцілія»**, 47, *1*). Проте ця сентенція, як і загалом творчість філософа, адресована виключно аристократії. Сенека — прихильник компромісів, і він доводить це на власному досвіді. Людина, на його думку, завжди має враховувати зовнішні обставини і діяти відповідно до них, керуючись водночас метою досягнення душевного спокою і власним сумлінням. Людина має служити суспільству, але вправі відмовитись від цього обов'язку в разі, якщо зовнішні умови цьому перешкоджають. Людина повинна вчитися в природи, яка виховує в ній інстинкти як споглядальної пасивності, так і активної діяльності. Окремі положення стоїчної філософії, розвинуті Сенекою, близькі до постулатів християнського вчення.

Сенека відкидав стиль Цицерона, його досить розлогі мовні періоди, що давно стали класичними зразками. Сам він пише короткими фразами, не з'єднаними сполучниками, його речення

складаються з сентенцій та афористичних виразів. Саме цього вимагав «рубаний» азіанський стиль, новаторство якого не всім припало до смаку і навколо якого точилися запеклі спори. Серед інших прийомів Сенеки слід назвати широке використання антитези, парадоксів, нагромадження метафор. Ось кілька характерних зразків його стилю:

> «Це має поєднуватися: і любителям покою слід діяти, і діяльному — відпочити. Спитай поради в природи: вона відповість тобі, що створила день і ніч» (тут і далі переклад Н. Пащенко. **«Моральні листи до Луцілія»**, 3, *6*).
>
> «Ти спитаєш, чого я досяг? Став сам собі другом! Досяг він немалого, бо тепер ніколи не лишається самотнім» (6, *7*).
>
> «Життя дурня безрадісне й сповнене страху, бо він усе відкладає на майбутнє» (15, *9*).
>
> «Усе, що сказане добре, — моє, хоч би ким воно було сказане» (16, *7*).
>
> «Що благо, те завжди необхідне, що необхідно, те не завжди благо, адже й найцінніші речі бувають необхідними» (46, *12*).
>
> «Мудрець нічого не робить проти волі та йде геть з-під влади необхідності, добровільно виконуючи те, до чого вона примушує» (54, *7*).
>
> «Гроші нікого не зробили багатим — навпаки, вони кожного перетворюють на скнару» (120, *9*).

Трагедії. Серед художніх творів Сенеки важливе місце посідають дев'ять його трагедій, основаних на традиційних міфологічних сюжетах, — **«Медея»**, **«Федра»**, **«Едіп»**, **«Агамемнон»**, **«Фієст»** тощо. Очевидно, вони були написані автором не для театральних вистав, а для декламаційного виконання. Характерна ознака всіх трагедій полягає в тому, що вони насичені кривавими ефектами, сценами вбивств і злочинів, моральними повчаннями. Як і філософські твори Сенеки, його трагедії не мають логічно розвинутого сюжету, дії героїв не зумовлені тонкими психологічними мотивуваннями. Самі герої сповнені пристрастями, що роблять їх жорстокими і невмолимими. У розлогих монологах вони розповідають про причини своїх жагучих почуттів і спонукані цими почуттями дії. Монологи змінюються або жвавими діалогами, у яких персонажі обмінюються словесними ударами, або довгими хоровими партіями — роздумами про причини конфлікту й долю героїв.

Чудово знаючи творчий спадок грецьких трагічних поетів та їхніх послідовників, Сенека обирає свій шлях. Він насичує свої трагедії риторичними прийомами, але ці сталі, позбавлені експресивності конструкції аж ніяк не пасують драматизмові ситуа-

цій. Холодність оповіді часом поєднується з натуралізмом, який жахав слухачів. Так, у «**Федрі**» вісник докладно розповідає, а Тесей, потім і хор, нагадують про пошматоване тіло Іпполіта, частини якого збирають слуги. Розповідь про величну й жорстоку смерть Пріама в устах старої Гекуби, його дружини, звучить як холодна риторична промова («**Троянки**»). У цій же трагедії Андромаха після розповіді про жахливий вигляд тіла Гектора байдуже зазначає, що і в такому стані їй приємно було його побачити. Звістку про смерть сина Астіанакса, який кидається з башти і розбивається, вона зустрічає холодною констатацією: «той, хто це припустив, став найгіршим з тиранів».

Образи героїв у Сенеки значно примітивніші за їхні грецькі аналоги, хоча митці його часів були вже здатні зобразити психологічний світ людини. Сенека минає цю проблему, залишаючи своїм персонажам роздуми про долю, життя і смерть, невиразне майбутнє людини. Мабуть, це не було випадковістю. Адже Сенека-стоїк засуджував надмірні пристрасті, так само як і спроби людини боротися з визначеною долею, підкреслюючи приреченість людини і неспроможність її здобути свободу власної волі.

Його герої часто вагаються, але їхні сумніви не супроводжуються психологічним аналізом, тому сприймаються як поверхові, такі, що не торкаються глибин людської душі. Часом Сенека відмовляється від канонів класичної трагедії. Зокрема, в класичній трагедії заборонялося показувати смерть людини на очах глядачів. У Сенеки Федра, наприклад, прилюдно проколює себе мечем і помирає, досить спокійно промовляючи:

Що зробиш, коли вбитий син, — у мачухи
Вчись, батьку...

(1199—1200)

Іокаста, переконана словами сліпого Едіпа, також убиває себе («**Еліп**»). Безумний Геркулес у присутності Амфітріона і глядачів розправляється з сином, а потім і дружиною Мегарою.

Дія «**Медеї**» Сенеки відбувається в місті Коринфі після вигнання Медеї та Ясона з Іолка, але передісторію їхню автор не згадує, адже міф був добре відомий. У першому ж монолозі Медея обіцяє жорстоко помститися за зраду Ясона. Тобто вже на початку трагедії героїня, у котрій жага помсти переборює всі інші почуття, постає такою, якою мала б стати в кінці — мстивою, лютою і невблаганною. Отже, маємо сталий образ, позбавлений будь-якої динаміки.

Звертаючись до підземних богів, Медея благає допомогти їй:

Прийдіть, такі ж ви грізні, як приходили
Колись у шлюбну ніч до мене — й надішліть
Цареві, нареченій і нащадкам смерть

(16—18)

Чаклунка ще не знає, якою буде її помста, але готує себе до найстрашнішого вчинку. А хор, ніби не чуючи похмурих промов героїні, співає шлюбну пісню, вихваляє наречену, бажає щастя молодим. Проте в наступному монолозі Медея раптом починає вагатися:

То що ж Ясон зробити міг, коли над ним
Тепер чужая влада? Меч встромити в груди
Повинен був! Змирись, образа гнівная!
Не треба злих промов. Якщо можливо, хай
Живе він, мій, як і раніш. Коли ж то ні,
Хай пам'ята Медею, дар зберігши свій.
Креонт в усьому винний: він розбив мій шлюб...

Все зруйнував. Тепер хай сплатить весь свій борг.

(137—143, 146)

Отже, про Ясона Медея вже говорить як про маловинувату людину, для неї тепер головним злом стає Креонт, який скоро побачить «вогонь і дим» над своєю оселею. Вона просить у царя дозволу зачекати до ранку, коли виїде з міста, але сама думає про помсту йому. Проте розмова з Ясоном знову змінює її плани, Медея нагадує невірному чоловікові все, чим для нього пожертвувала:

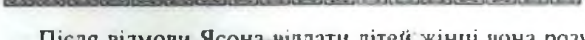
...мого брата,
Вітчизну, батька і дівочість мою також.
То ж поверни вигнанниці цей посаг весь!

(475—477)

В кінці ж діалогу обвинувачує Ясона в усьому, що сталося з нею:

Так, ти. Кому ж на користь злочин той гидкий?
Злочинцю лиш. То ж захищай жону свою,
Якщо її образять: безневинною
Я маю буть, заради тебе, винною.

(500—503)



Після відмови Ясона віддати дітей жінці вона розуміє, що він їх дуже любить («Попався! Знаю місце більш ніж болюче!», *550*), і вирішує цим скористатися. Медея вдає, що замирюється з Ясоном, а сама починає готуватися до помсти. Годувальниця докладно розповідає, як Медея збирає отруйні рослини, що «цвітуть квітками смертоносними», а потім і сама чаклунка в довгому монолозі знайомить слухачів із таємницями свого похмурого ремесла. Врешті вона здійснює свій задум, передавши з дітьми нареченій Ясона Креусі отруєні плащ і шлюбний вінець. Наляканий хор, уражений поведінкою і виглядом Медеї, бачить у ній утілення нестримної люті:

Туди-сюди Медея
Все біга, мов тигриця,
Дітей яка лишилась,
Мечеться в гангських лісах.

Вона не володіє
Ні гнівом, ні коханням.
А нині злились разом
Гнів і любов. Що буде?

(*862—869*)

З'являється вісник, який дуже коротко повідомляє про страшну смерть Креуси та її батька, які згоріли разом з палацом. Виходить Медея і в останньому монолозі говорить, що її помста ще не завершена, натякаючи на дітовбивство: «Посеред лиха дар мій вже зміцнів. Медея я» (*910*). Проте раптом починає вагатися:

Ввірвався в серце страх, все тіло холодом
Скувало. Гнів вже згас в груді схвильованій.
Вернулась мати й прогнала жону безумную.
Невже моїх дітей, рідненьких, я насмілюся
І кров проллю? Угомонися, гнів шалений!
Від мене геть, гріх найогиднїший. Злочинство
Нечуване! Яке ж їм слід спокутувати зло?
Зло, що Ясон їм батько, зло диявольське,
Що мати їм Медея. Смерть їм! Не мої вони.
Смерть їм — вони мої...

(*926—935*)

Але невдовзі Медея згадує смерть розчленованого нею брата, заклинає власний дух припинити вагання і вбиває одного з синів. Після приходу Ясона з озброєними коринфянами вона піднімається на дах і, тішачись стражданнями чоловіка, тамуючи «образу помстою неспішною», заколює й другого. Залишивши мертвих дітей Ясонові, вона відлітає на колісниці. А той обмежується напівбайдужою фінальною сентенцією:

Лети серед простору безбережного,
Всім доведеш ти, в небі вже богів нема.

(1026—1027)

Порівняно з трагедією Евріпіда п'єса Сенеки сприймається як значно примітивніша, образ героїні — спрощеним і однолінійним. Те ж саме можна сказати і про ідейну сторону твору Сенеки. Евріпід заклав у свою трагедію досить сміливі думки про роль і місце жінки в суспільстві (скарги Медеї коринфським жінкам), про надання їй більших прав і свобод у громадському житті, він критикує застарілу мораль тощо. Ці проблеми Сенеку не турбували, тому дії його героїв і героїнь спонукуються, як правило, гіпертрофованими почуттями, вибухами пристрастей. У Медеї це ревнощі.

Головним прийомом створення атмосфери трагічного в Сенеки стає нагромадження жахів. Так, у підготовану Медеєю отруту увійшли «плоть Тіфона», «кров Несса», «головня Алфеї», «попіл з Етейського вогнища», пір'я Гарпій і стімфалійських птахів, тобто компоненти, запозичені з семи самостійних і часом маловідомих міфів. Подібні асоціативні добірки міфів засвідчували вченість поета і вимагали неабиякої підготовленості слухачів.

«Медея» Сенеки досить статична, як і образ самої героїні. Можливо, дався взнаки розрахунок на прилюдне читання, рецитацію, коли сценічна гра акторів поступалася місцем словесним описам. Пісні хору мало пов'язані з розвитком дії й виконують в основному морально-виховні функції. У кінці трагедії хор навіть прославляє перетворення світу в єдиний дім, натякаючи на встановлення влади Римської імперії в усіх захоплених державах, і пророкує відкриття нових земель, коли «Фула не буде вже краєм землі» (мабуть, під Фулою розуміли Ісландію чи Норвегію). В епоху Відродження це віщування тлумачилося як відкриття Америки.

Крім згаданих творів, Сенека на замовлення Нерона написав ще сатиру **«Огарбузення»**, що уїдливо висміювала померлого Клавдія. Написана прозою і віршами різних розмірів як пародія на звичай обожнювати померлих імператорів, вона розповідала про долю Клавдія після смерті. На раді богів під керівництвом Августа Клавдія засуджують до перебування в підземному царстві, де він має нескінченно збирати кістки й кидати їх у бездонну

склянку. Клавдій у цій пародії перетворюється не на божество, а на гарбуз, вічний символ глупоти.

Сенеці також приписували єдину *претексту* (тобто п'єсу з історії Риму), що дійшла до нас, — «Октавію». У ній ідеться про вбивство Нероном своєї першої дружини Октавії для того, щоб побратися з другою — Поппеєю. Одним з персонажів є сам Сенека. Очевидно, трагедію створив хтось із послідовників Сенеки вже після його смерті.

Стоїчна філософія Сенеки, впливова за його життя, не втратила свого значення і в пізніші часи. Його класичні сентенції не забуті й досі:

Доля боїться хоробрих, розчавлює боягузів.
Доля може одібрати багатство, не може одібрати дух.
Погано живе той, хто не вміс гарно померти.
Життя не є благо, але благо — хороше життя.
Бажання стати доброчесним — половина дороги до доброчесності.

За Середньовіччя гуманістичні сентенції Сенеки входили до своєрідних хрестоматій з християнської моралі. Відгуки думок Сенеки про життя, презирство людини до смерті можна знайти у п'єсах В. Шекспіра. Сенекою захоплювався М. Монтень, в епоху класицизму його наслідували Ж. Расін і особливо П. Корнель, на окремі думки філософа спирався А. Шопенгауер.

ГАЙ ПЕТРОНІЙ АРБІТР

(помер 66 р.)

Серед освічених сучасників Сенеки особливе місце належить Гаю Петронію. Витончений аристократ, енергійний в разі необхідності, він спочатку вирішив зробити політичну кар'єру. Був проконсулом, потім консулом, але раптом залишив цю посаду, зблизився з Нероном і, призначений «арбітром краси», увійшов у літературу як Петроній Арбітр. Видатний римський історик Корнелій Тацит писав: «Нерон не вважав нічого ні приємним, ні розкішним, поки не одержував схвалення від Петронія». Пізніше Петроній унаслідок наклепу одного злосливого заздрісника був обвинувачений в участі у змові Пісонів і, випереджаючи вирок,

холоднокровно покінчив з собою. Останні свої години він провів на розкішному бенкеті в колі друзів, де й відкрив вени. У передсмертному заповіті, адресованому Неронові, Петроній уїдливо викривав його розпусну поведінку та злочини. Це все, що ми знаємо про постать Петронія — певною мірою загадкову.

Саме Петронію Арбітру приписують один із найоригінальніших творів римської літератури — родинно-побутовий пригодницько-сатиричний роман **«Сатирикон»**. Мандрівна тема була відома в античній літературі здавна. Можливо, Петронія надихали подорожі Одіссея, переслідуваного Посейдоном. У романі ж Петронія розповідалося про мандри двох декласованих волоцюг — Енколпія і його супутника, красивого юнака Гітона. Часом до них приєднується третій, наприклад, Аскілт, який вносить розбрат у їхні стосунки. Розгніваний поведінкою персонажів Пріап, бог плодючості, отар і садівництва, не залишає їх у спокої. Якщо в Гомерових поемах ідеться про глибоко драматичні події війни і подвиги справжніх героїв, то в «Сатириконі» все відбувається у «зниженому» плані. Персонажі Петронія зустрічаються з такими самими як і вони волоцюгами, злодіями, чаклунами, воїнами, рабами та звідниками, їм доводиться бувати на площах і в брудних будинках розпусти. Вони теж причетні до кохання, але його покровителем є вже не прекрасна Афродіта, а другорядний похітливий божок Пріап.

Повний текст «Сатирикону» до нас не дійшов, відомі лише уривки починаючи з 13-ї книги. Головним персонажем їх є колишній гладіатор Енколпій, який колись вчився, розумівся на мистецтві, але тепер перетворився на злодія, вбивцю та грабіжника. А серед подій головне місце належить докладному описові «бенкету Трімальхіона». Петроній створив надзвичайно типовий і колоритний образ колишнього раба—вільновідпущеника Трімальхіона, який шляхом спекуляцій і темних витівок та плутнів неймовірно збагачується. У даному випадку Петроній не відходить від історичної істини. У I ст. н. е. стару аристократію почала витискати нова, молода знать, значення вільновідпущеників у громадському житті різко зросло. Збільшилася і їхня роль в економічному розвитку держави, вони почали обіймати державні посади і навіть впливати на політику. Переважно малокультурні й неосвічені, але розумні й прагматичні, верткі й пронозливі, з багатим життєвим досвідом, упевнені у своїх силах, вони наполегливо йшли до своєї мети. Петроній ставиться до них із презирством аристократа, саркастично висміює, але показує й те позитивне, що було в цій «новій еліті».

Тому образ самого Трімальхіона не можна розглядати однозначно. Справді, насамперед це збагатілий і нахабний вискочень,

Бенкетна сцена. Помпейська фреска

який починав своє життя хлопчиком для любовних утіх свого господаря. Автор наділяє його всіма негативними якостями тієї епохи. Погано вихований і напівосвічений, він пнеться в коло патриціїв, намагається показати себе обдарованою, з тонким смаком людиною, обізнаною навіть з різними філософськими напрямами. Під час бенкетів він полюбляє «блиснути» удаваними знаннями, іменами філософів, начитаністю, розповісти кілька цікавих міфологічних сюжетів, страшенно їх перекручуючи і плутаючи. Величезні багатства, покора і підлабузництво оточуючих його людей перетворюють Трімальхіона, загалом добру людину, на деспота й самодура. Не замислюючись, він може винести смертний вирок рабові за найменшу провину чи недоречно ска-

зане слово, побити власну дружину чи кинути в неї під час бенкету дорогоцінну вазу. Він страшний хвалько і брехун, понад усе любить хизуватися своїми багатствами. До того ж усі його спроби видавати себе за аристократичну натуру виявляються марними і лише посилюють враження обмеженості й самохвальства.

Але Петроній показує й іншого Трімальхіона, підкреслюючи його хазяйновитість, енергійність, природну дотепність, практичний розум, уміння долати найскладніші ситуації, упевненість у власних силах — тобто якості, котрих так бракувало кволій і зниженій римській аристократії.

Петроній детально змальовує розкішний палац і влаштований його господарем бенкет, підкреслюючи марнославство, цілковиту відсутність у Трімальхіона всякого смаку. Безсмак виказують і виставлені на показ розкоші, і строкатий одяг слуг, і надмірно гучна музика. Всюди штучно підкреслюються розміри багатства господаря, на різних речах навіть висять таблички з написами, покликаними вразити присутніх або давнім (і часто вигаданим) віком речі, або неймовірною ціною. Сп'янілий господар раптом проникається співчуттям до нещасної долі інших людей, зокрема рабів, і навіть обіцяє відпустити їх на волю: «Раби — також люди, тим самим молоком, що й ми, вигодувані, і не винні вони, що така гірка в них доля. Проте, з моєї милості, скоро всі вони нап'ються вільної води».

Гості Трімальхіона — такі ж самі вільновідпущеники, тільки здебільшого нижчі за нього, залежні від цього «вельможі». Наслідуючи приклад патриціїв, вони під час бенкетних бесід торкаються якихось філософських проблем і також намагаються показати свою «ученість», але висловлюються нескладно, короткими, уривчастими фразами і роблять безліч граматичних помилок. А точніше, розмовляють мовою неосвіченого плебсу, пересипаною численними грецькими словами, не завжди цензурними виразами, а часом мудрими і дотепними приказками і прислів'ями: «Далеко тікає, хто від своїх тікає»; «Хто не може по ослу, б'є по сідлу». Часто трапляються і заперечні порівняння — «Не людина, а мрія!», «Не жінка, а колода» тощо.

Роман містить і роздуми Петронія про дальший розвиток мистецтва. Вустами своїх персонажів письменник категорично відкидає пустопорожній «новий» стиль, що, на його думку, веде до загибелі красномовства і знецінює саму мову. На початку частини, що дійшла до нас, Енколпій виступає з промовою проти «азіанізму», який узагалі заперечує необхідність праці над мовою. В образі бродячого поета Евмолпа Петроній висміює тих численних римських віршомазів, що складали величезні недолугі поеми на міфологічній основі, як це робить згаданий піїт.

Роман написаний прозою з численними поетичними вставками, у яких Петроній виявляє себе талановитим поетом.

«Сатирикон» став досить переконливим свідченням того, що криза релігійних уявлень, яку Август намагався затримати чи зовсім припинити, невблаганно заглиблювалася. Всі персонажі Петронія в богів не вірять і надзвичайно скептично ставляться до них. Коли Енколпія лають за вбиту священну гуску, він відповідає жриці, кинувши їй дві золоті монети: «На них можна купити гусей і навіть богів». На аморальність та відсутність релігійних почуттів скаржиться вчитель-волоцюга Евмолп. Усі персонажі роману живуть за принципом «лови мить!»

Окремі дослідники зазначали, що, критикуючи тогочасну мораль, Петроній мав на увазі й окремі негативні риси Нерона.

У нові часи, коли вже був утрачений повний текст «Сатирикону», Петронія не дуже шанували. У XVIII ст. робилися спроби поставити на сцені уривки з роману, зокрема мав успіх «Бенкет Трімальхіона». Можливо, що разом з шахрайським романом він вплинув на творчість Дж. Боккаччо, А. Лесажа, Г. Філдінга. Як персонаж Петроній фігурує закоханим у рабиню-християнку в романі Г. Сенкевича «Камо грядеші?».

МАРК АННЕЙ ЛУКАН

(39—65 рр. н. е.)

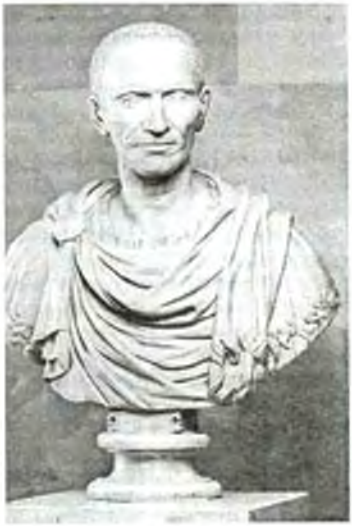
Племінник Сенеки, Лукан також народився в іспанському місті Кордуба, з дитинства вчився в Римі, став чудовим ритором, бездоганно володів грецькою мовою. Нерон наблизив його до себе, дав посаду квестора й жерця-авгура. Після виступу на Неронівських читаннях юний поет став відомий і в літературних колах. У поемі «Фарсалії», присвяченій громадянській війні між Цезарем і Помпеєм, він зробив ряд випадів проти тиранії, натякаючи на диктаторський режим Нерона, що не пройшло поза увагою імператора. Ці натяки, а також участь у змові Пісонів визначили дальшу долю поета. За наказом імператора він заподіяв собі смерть.

Лукан був досить плодовитим поетом, але збереглася лише поема **«Фарсалії»**, що складалася з 10 книг (понад 8000 рядків). Вона написана на основі історичних творів Юлія Цезаря, Тіта Лівія, Сенеки Старшого. Ніде не посилаючись на «Енеїду», Лукан тим часом плекав честолюбну мрію створити епос нового типу й затьмарити славу Вергілія. Тому поема мала виразний історичний характер на відміну як від твору Вергілія, так і від інших праць подібного жанру, в яких вирішальна перевага надавалася богам, що визначали перебіг подій. У Лукана боги майже відсутні. Головна ідея «Фарсалій» цілком земна: автор доводить, що встановлення принципату й пізніших деспотичних імперій поклало кінець вільному розвиткові республіканського Риму.

Схиляючись до республіканських ідеалів, що почали на той час відроджуватись як противага тиранічній диктатурі представників династії Юліїв, Лукан виявив себе відданим прихильником Помпея та його помічника Катона, не розуміючи, що вони прагнули до тієї ж самої диктатури. Поет виправдовує всі їхні дії, обвинувачуючи Цезаря в бажанні йти кривавим шляхом, сповнює його думки одними злочинними планами. З розвитком подій у поемі зростає і ненависть поета до особи Цезаря, автор починає приписувати йому дедалі нові й нові негативні риси, врешті перетворюючи на якусь страхолюдну потвору. У зображенні Лукана Цезар постає крайнім марнословом із садистичними нахилами, які він прищеплює і своїм воїнам, кривавим тираном і деспотом після перемоги. Йому протистоять шляхетні й доблесні Помпей і Катон, душа першого перенесена богами на небо. Життя Брута боги охороняють для виконання вищого обов'язку — покарання Цезаря.

Подібна тенденційність штовхала автора на перекручення історичних подій. Надто велика історична роль, що її Лукан відводить Брутові, обгрунтовується вигаданими фактами. Неправдиво висвітлена і позиція Цицерона в боротьбі двох можновладних полководців. Насправді він взагалі засуджував цю війну і відмовився супроводжувати Помпея після його перемоги в одній з битв. Лукан же зобразив видатного оратора беззастережним прихильником Помпея і навіть вклав у його вуста промову з закликом якнайскоріше покінчити з Цезарем і для цього дати йому вирішальний бій.

Поема обривається на тому ж місці, де закінчується остання книга Цезаря про Галльську війну, тобто на описі його боротьби з александрійськими військами, а також бенкету з Клеопатрою. Лукан мав на меті закінчити твір сценою вбивства Цезаря, але не встиг.



Юлій Цезар. Мармур. Перша половина I ст. до н. е.

«Фарсалії» засвідчили непослідовність автора у його власних переконаннях. Незважаючи на співчуття республіканським ідеалам на початку поеми, він одверто вихваляє Нерона і навіть благословляє громадянські війни, що врешті надали можливість цьому імператорові здобути владу. Лукан навіть обожнює Нерона, віщуючи йому після смерті головне місце серед зірок. Щоправда, з середини поеми виразно починає звучати дедалі гостріша критика деспотизму, що прийшов на місце Республіки.

З ненавистю ставиться поет до особи та політики Александра Македонського, який утілив для нього зло і розбійництво. Як уже зазначалося, боги в поемі Лукана не беруть ніякої участі, але вона насичена гаданнями, пророцтвами, віщими снами, астрологічними прогнозами, містичними образами, чудесними явищами природи. У поемі багато й натуралістичних жорстоких сцен (наприклад, спогади про криваві розправи Сулли).

Незважаючи на очевидну тенденційність автора, «Фарсалії» становлять один з високих зразків римської поезії. У яскравому таланті Лукана вміння схопити найхарактерніші деталі життя поєдналося із здатністю відтворити їх у барвистих рядках, із сміливою фантазією, тонким відчуттям поетичного ритму. Поетичний дар і блискуча ораторська майстерність врешті забезпечили поетові успіх у сучасників.

Та й у пізніші часи твори Лукана коментували, вивчали, окремі їх уривки входили в хрестоматії, їх використовували оратори в промовах. Лукана шанували Данте і Петрарка. Данте взагалі

зараховує Лукана до найбільших поетів античності: коли автор «Божественної комедії» потрапляє до першого пекельного кола Лімба, то бачить чотирьох з них — Гомера, Горація, «Овідій — третій, а за ним — Лукан». Захоплювався римським поетом і П. Корнель, а Н. Буало ставив його вище за Вергілія. У період Французької революції 1789 р. вірш з «Фарсалій» був вирізьблений на шаблях національних гвардійців — «мечі дані для того, щоб ніхто не був рабом».

АВЛ ПЕРСІЙ ФЛАКК

(34—62 рр. н. е.)

Про Персія Флакка — сучасника Лукана — відомо небагато. Походив з родини вершника з Етрурії, прожив спокійне і тихе життя. Був послідовником Луцілія та Горація, на світогляд поета дуже вплинув його наставник і друг філософ Корнут. Персій залишив тільки одну, видану вже посмертно книгу, куди увійшли шість сатир. Ці сатири не мають політичного спрямування, автор обмежується розглядом літературно-моральних проблем.

Перша сатира спрямована проти беззмістовної поезії та її представників, що вирізняються надприродним пафосом, бажанням похизуватися перед натовпом під час рецитацій, а їхня нікчемна поезія являє собою лише жалюгідні спроби наслідувати поетів-александрійців. Інші сатири Персія висміюють лицемірство багатих патриціїв, які в молитвах просять богів послати їм міцне здоров'я, але передчасно підривають його надуживанням. Поет доводить, що до богів слід звертатися з чистим серцем і благородними намірами. Він знущається зі зніженості римських патриціїв, їхньої огиди до практичної діяльності, захоплення жінками та розкошами. В одній з сатир філософ умовляє молодого аристократа-неробу прокинутись і почати студіювати філософію, до якої той ставиться з презирством. В іншій Сократ вчить свого учня розрізняти поняття добра і зла, оскільки це є найпершим обов'язком вождя народу, але не звертати особливої уваги на думки самого народу. Уїдливо викриває Персій і людські пристрасті, що перешкоджають людині досягти істинної свободи. Поет радить завжди дотримуватися помірності і не впадати в крайнощі, осте-

рігатися як багатства, так і бідності. Отже, поет повторює істини, сформульовані Горацієм у його теорії «золотої середини», але Персій викладає їх значно складніше і не так переконливо.

Усі критичні зауваження поета мають абстрактний характер і не торкаються конкретних особистостей. Свої думки він висловлює у досить складній і часом малозрозумілій формі. Не сприймаючи «новий» стиль Сенеки, він водночас використовує його яскраві образи й перетворює їх на пародію. Наведемо один з пасажів Персія: «Нехай упаде з твого носа гнів і зморшкувата гримаса в той час, як я вириватиму старих бабок (тобто маячення бабусь. — *В. П., Н. П.*) з твоїх легень». А означає це: «не гнівайся на те, що я намагаюся відучити тебе від старих забобонів». Подібні заплутані вирази створили навколо імені Персія славу «темного поета».

Пізніші покоління, прощаючи йому малозрозумілі «прикраси» й мовні звороти, цінували Персія за прагнення пізнати високу істину, за проповідь моральності й чистоти людських відносин. У нові часи твори Персія коментувалися і переписувалися, тому й збереглися в багатьох рукописах.

ФЕДР

(бл. 15 р. до н. е. — бл. 70 рр. н. е.)

Поряд з літературою, призначеною для освічених верств населення, в Римі розвивалися й жанри «плебейської», народної літератури, для розуміння якої не потребувалося якихось особливих знань. Одним з них був жанр байки, вже давно відомий, але офіційно не визнаний. Засновником віршованої байки в Римі та неперевершеним її представником вважається Федр. Про цього байкаря ми знаємо лише те, що він сам повідомив про себе у прологах та епілогах до збірок своїх байок. Народився Федр у македонській провінції Пієрія у Фракії, з дитинства був рабом, потрапив до Рима, став вільновідпущеником імператора Августа, дістав якусь освіту, вчителював.

Творчий його здобуток складається з п'яти книжок **«Езопових байок»** (145 творів, з яких 21 — поновлені байки у прозовому переказі).

За основу своїх байок Федр брав частково твори Езопа та деяких інших, менш відомих байкарів, інколи використовував і власні сюжети, часто пов'язані з римською дійсністю. Федр змінив композиційну структуру цього жанру, тому мораль іноді передує змістові байки, а не традиційно завершує її, часом застосовуються обидва прийоми. У творах Федра відбився його народно-демократичний світогляд — він викриває несправедливість і негідну поведінку багатіїв і стає на захист рабів та злидарів.

Федр чудово розумів викривально-виховні можливості обраного жанру, що дає змогу у прихованій формі висловлювати критичні думки та сприяти підвищенню моралі суспільства:

Єдина в байки є мета й призначення —
Погані смертних виправляти звичаї
І закликати люд до справедливості.
Хоча нерідко й жартома тут мовиться,
Проте серйозна думка в жарті схована.

(Тут і далі переклад В. Литвинова. **Пролог до II кн.**)

Колишній раб, поет усвідомив незаперечну істину: «Плебеєві уголос говорити гріх!» Тому найкращим для нього є «плебейський», тобто народний, жанр — байка, яка дає можливість в алегоричній формі протестувати проти гніту панівних верств:

Раби, що не могли ніяк наважитись
Відверто говорити те, що думають,
Приховували власні почуття в байках,
Висміюючи в них своїх гнобителів.

(Пролог до III кн.)

Своє бачення доброчесного життя Федр висловлює з граничною чіткістю вустами Аполлона, який відповідає на запитання: «Що у житті для смертних найкорисніше?»:

Шануйте святощі і небожителів:
Вітчизну бороніть оружно і своїх
Батьків, дружин, дітей; громіте недругів;
Допомагайте друзям; бідаків щадіть;
Сприяйте добрим; викривайте крутіїв;
Карайте за провини; не терпіть ганьби;
Помщайтесь тим, хто оскверпить безчестям дім;
Лихих цурайтесь; віру йміть не кожному.

(Додаток, байка 6)

Деякі з ранніх соціально-політичних байок Федра містять натяки на сучасність і, можливо, навіть викликали незадоволення імператора (**«Про жаб, що просили собі царя»**, **«Жаби про Сонце»**). У першій, хоча йшлося про події VI ст. до н. е. в Афінах і прихід до влади тирана Пісістрата, звучить натяк на втрату Римом республіканських свобод. Закінчує Федр байку висновком: «Терпіть це зло, бо прийде гірше у сто крат» (І кн., 2-га байка). Висновок байки **«Осел до старого пастуха»** також має одверто політичний відтінок:

Хто є при владі, бідному однаково;
Міняється саме ім'я господаря,
А інше все без зміни залишається.

(І, 15)

Часом заключна думка Федра сприймається і як попередження правителям про можливий час розплати: «Бояться й можновладці хай простолюду» (**«Лисиця та Орел»**). Дуже актуально звучала байка **«Бджоли і Трутні перед судом оси»**, у якій оса віддає плоди праці Бджолам, але «трутні вироку не визнали».

Зазнавши гонінь із боку помічника імператора Тіберія Сеяна, байкар надалі відмовляється від політичної критики й звертається лише до соціальних тем. Коли ж він і згадує імена грецьких чи римських державних діячів або мислителів — Тіберія, Нерона, Августа, Юлія Цезаря, Помпея, Езопа, Солона, Сімоніда, Менандра, то вони ніколи не стають об'єктами сміху чи глузувань. Улюблена тема Федра — критика багатіїв, «сильних», з якими не можуть змагатися звичайні злидарі (**«Вовк та Ягня»**; **«Вовк та Журавель»**; **«Корова, Коза, Вівця і Лев на полюванні»**; **«Старий Лев, Кабан, Тур та Осел»**; **«Віл та Жаба»** тощо). Федр уважає, що розбрат і сварки між багатіями позначаються на простих людях, тому мораль байки **«Жаби, налякані бійкою Бугаїв»** проста: «Біда простолюду, як можні чубляться». Відразу згадується українське прислів'я: «Пани б'ються — у хлопів чуби тріщать».

Байки III—V книжок здебільшого висміюють недоліки окремої людини, її негативні моральні якості (**«Гультяй і Селянин»**; **«Два Воїни та Розбійник»**; **«Лисий та Голомозий»** тощо). Вади родинно-побутового життя Федр показує у байках **«Вдовиця та Воїн»**, **«Два Женихи»**, **«Юнак та Повія»**, **«Брехун, Правдолюбець і Мавпи»**, **«Меркурій та дві Жінки»** та ін., роблячи такі висновки: «Мене ти не обдуриш... Бо я вже добре знаю, як за правду б'ють» (**Додаток**, 15); «Так ницість заступила місце вірності» (**Додаток**, 13); «Нема для людини нічого кращого, як говорити правду» (**Нові байки**, 15).

Певна частина байок Федра побудована на основі якихось історичних фактів або сучасних йому анеклотів (**«Про Тіберія Цезаря і його прислужника»; «Сократ і Раб»; «Помпей і Воїн»; «Про флейтиста Принцепса»; «Сімонід, врятований богами»; «Про Сімоніда»** тощо). Більшість із них не має конкретного висновку, лише в окремих читаємо: «Учений муж багатство має при собі» (IV, 23) або:

Коли зарозумілий надто чваниться
Й виказує надмірну самовпевненість, —
Стає тоді загальним посміховиськом.

(V, 7)

Особливе місце в байках Федра відведено Езопові — вчителеві, якого автор глибоко шанує. З самого початку він зазначає і потім ще двічі повторює:

Поет Езоп ці байки повигадував,
А я лише у шестистопні вірші вклав.

(Пролог до I кн.)

Федр обіцяє в усіх байках зберігати «дух Езопа» і від себе додавати лише те, що зробить його оповідь цікавішою. В Епілозі I книги він нагадує, що греки поставили Езопові пам'ятник і «тим навіки вславили раба», аби знали нащадки:

...до слова тим відкритий шлях,
Хто розумом багатий, а не золотом.

В іншому місці він наголошує, що «Езоп-фрігієць» зміг «навіки свій народ уславити». Часом грецький байкар стає у Федра оповідачем байки, його моральні висновки Федр лише повторює: «Хто збреше раз, то віри вже нема йому» (I, 10), «До згуби перший злочин багатьох веде» (III, 5). Інколи Езоп уводиться в байку як її персонаж і бере участь у діалозі (**«Езоп і злочинець»; «Езоп відповідає базіці»; «Езоп і Хазяйка»; «Езоп про негідника»; «Езоп та Борець»; «Езоп та Поет»** тощо). Але в Пролозі до V книги ставлення Федра до свого грецького попередника дещо змінюється, він уже впевнений у цінності власної творчості й запевняє, що Езопові «належне все давно віддав» і тепер згадує його ім'я «тільки для статечності», подібно до митців, які обов'язково посилаються на імена Праксітеля чи Мірона.

Байки Федра завжди короткі й лаконічні, поет уникає докладних описів і деталізації. Їхні герої висловлюють свої думки чітко

та ясно. Проте вже сучасники помічали розходження в окремих випадках між моральними настановами і змістом байки, не завжди точно сформульовані висновки.

Незважаючи на просту й зрозумілу пересічному римлянинові мову, байки Федра популярними не стали. В аристократичних колах суспільства сам жанр вважався «напівплебейським». Сенека взагалі стверджував, що жанр байки в римській літературі ще не висунув гідного представника, а про Федра не згадує жодним словом.

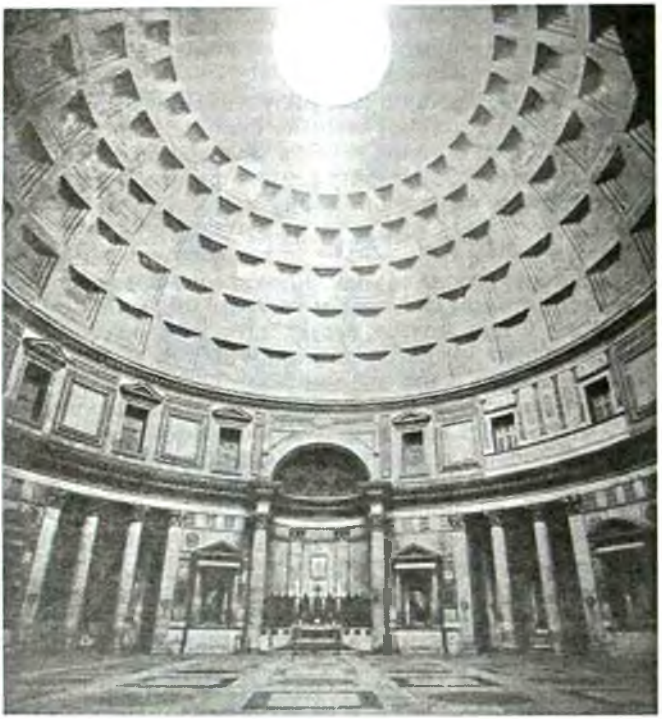
За Середньовіччя байки Федра видавалися в окремих збірках античних авторів і лише в кінці Відродження він набув значної популярності, ставши своєрідним містком між Езопом і Новим часом. Байки Федра почали перекладати на європейські мови, найдосконаліше це зробив французький поет Ж. Лафонтен, який наслідував прийоми й манеру римського байкаря.

В Україні до сюжетів Федрових байок почали звертатися з середини XVIII ст. (Г. Сковорода), у XIX ст. їх переказували видатні українські байкарі Л. Боровиковський, Є. Гребінка, Л. Глібов та ін. Численні сюжети Федра використав І. Франко. Перше повне україномовне видання байок Федра здійснене 1986 р. в перекладі В. Литвинова.

ПЕРІОД ПРАВЛІННЯ ДИНАСТІЙ ФЛАВІЇВ І АНТОНІНІВ

Швидка зміна імператорів — Гальби, Отона, Вітеллія — привела до встановлення в 69 р. н. е. династії Флавіїв, у часи правління якої відбулися 5-річна Іудейська війна та остаточне приєднання Іудеї, Галлії та Германії до Риму. Рівновага і згода поновилися в часи правління імператорів Нерви (96—98) і особливо Траяна (98—117), які спробували дещо лібералізувати принципат. До Рима після переможних завоювань почали прибувати маси грошей, рабів, товарів, з усіх кінців імперії до нього з'їздилися кращі науковці і митці.

Проте розквіт Імперії виявився короткочасним. У самій Італії загострилася аграрна криза, не припинялися концентрація землеволодінь, зростання паразитичних елементів у містах, дедалі менш продуктивною ставала рабська праця. Дрібні земельні орендарі — колони — потрапляли в кабальну залежність від орендаторів, готуючи грунт для майбутньої феодальної формації й закріпачення селянства. Посилилась загальна без-



Аполлодор Дамаський. Пантеон.
Інтер'єр. 118—125 рр. н. е.

правність усього населення, загострилися соціальні конфлікти. Зі зникненням старого патриціату набирала сили провінційна аристократія. Вершники поступово перетворювалися на міських чиновників. Тривав, набуваючи особливо потворних форм, процес суспільної й моральної деградації. Аристократична частина суспільства жила інтригами, плітками, наживою и розвагами. Плебс розважався різними кривавими видовищами, що часом набирали грандіозного характеру. Під час тріумфу Траяна було знищено 11 тис. великих хижаків, у боях гладіаторів водночас брало участь понад 10 тис. чоловік.

У суспільстві панувало раболіпство, головною метою кожного стала безсоромна гонитва за посадою і багатством. Різко послаблюються ро-

динні зв'язки, аморалізм стає своєрідною нормою поведінки. Криза охоплює і культуру, всі верстви митців, науковців та літераторів. Як завжди в часи непевності й розбрату, розквітають окультні науки, таємні секти й товариства, відповідно з'являються численні твори, що описують «магічні» діяння, пропагують чаклунство, східні релігійні культи тощо. Ще більше поширюються забобони й віра в потойбічні могутні сили, що значною мірою спиралися на спотворені форми піфагореїзму та епікурейства.

МАРК ВАЛЕРІЙ МАРЦІАЛ

(бл. 40 р. — бл. 105 р. н. е.)

Марціала називають одним з найоригінальніших римських поетів, неперевершеним майстром епіграми, що обезсмертила його ім'я. Він народився в місті Більбіліс (сучасне Більбао) іспанської провінції Тарракона. Здобув звичайну для тих часів освіту й у 20-річному віці переїхав до Рима, де прожив до 98 р. Відмовився від запропонованої йому адвокатури, а щоб мати гроші на життя, вирішив приєднатися до численної вже когорти *клієнтів*, тобто тих, хто годувався щоденними подачками покровителів-патронів. Як правило, їх цікавила не сама література, а лише похвальні вірші, що складалися на їхню честь клієнтами-поетами, які за це отримували гроші або корзинки з наїдками. Часто патрони виявлялися скнарами, до того ж дехто з них займався примітивним віршуванням і на поетичні вітання відповідав своїми творіннями. Нові імператори з династії Антонінів також не славилися щедрістю.

Почалося життя, сповнене принижень, лицемірства й розчарувань. Марціал повною мірою усвідомлював своє принизливе становище, але відмовитися від нього вже не міг. Атмосфера напівбогемного існування і досить швидка слава популярного поета зробили свою справу. Можливо, саме через цю причину Марціал так ніколи і не одружився. Початок перебування в Римі виявився для нього щасливим. Земляки Марціала — вчений Квінтіліан, відомий поет (але вже не всесильний) Сенека, батько поета Лукана Анней Мелу та ін. — допомогли йому влаштуватися в Римі й

познайомитися із впливовими аристократичними родинами, серед членів яких були й консули, й імператори. Ще тісніші зв'язки налагодилися з вершниками, з числа яких найближчим другом Марціала став поет-сатирик Ювенал.

Після приходу до влади Нерви і Траяна становище Марціала стало вже зовсім нестерпним і він повернувся до Іспанії. Прихильниця його таланту, багата й ерудована жінка Марцелла подарувала вже старому поетові будиночок із садком, де він і дожив останок життя, відчуваючи себе напівщасливим «дачним царком».

Марціалові належить понад 1500 епіграм, написаних різними розмірами — елегійним двовіршем, ямбами, урізаними ямбами тощо — і вміщеними у 15 книг. Першою, виданою вже в зрілому віці, вважають збірку «**Про видовища**», присвячену дню відкриття амфітеатру Флавіїв у Римі (80 р.). Вона складалася з одверто підлабузницьких посвячень імператору Тіту Флавію та епіграм про бої гладіаторів і цькування хижаків. Згодом були написані ще дві книги. «**Частування**» — коротенькі написи до подарунків гостям, що складалися переважно з живності й розсилалися гостям на свято Сатурналій. «**Гостинці**» становлять також невеличкі написи до багатих і дешевих подарунків — предметів домашнього вжитку, що їх отримували гості після обіду. Ці дві книги — XIII і XIV — вмішені у твори Марціала останніми. Збірка «**Про видовища**» не увійшла в жодну книгу, нею відкриваються твори поета.

Головну спадщину Марціала складають **12 книг епіграм** на найрізноманітніші теми, взяті поетом з навколишнього життя. Добір тематики відповідав принциповій позиції автора: всупереч установленій традиції, Марціал не визнавав творів, що мали своєю основою міфи або якісь історичні події минулого, вважаючи їх нежиттєвими, непотрібними сучасникові, зануреному в повсякденні справи:

Ось ти читаєш про Лая й слабого на очі Фієста,
Скіллу, Медею, — хіба це не потвори самі?..
Що тебе ваблять нікчемні злощасної хартії грашки?
Ось почитай-но, про що скаже життя: «Це моє!»
Вже не спіткаєш кентаврів отут, ні горгон або гарпій:
Тхне бо людиною скрізь кожна сторінка у нас.

(Переклад В. Державина. X, 4)

Поет поставив за мету розповідати про дрібні, але правдиві факти життя. Спостережливий і проникливий, він умів підмічати цікаві психологічні нюанси, побутовий дріб'язок, з яких склада-

лися напрочуд живі картини. Одна з його тем, що нескінченно варіюється, — чудово ним вивчені становище клієнта та його взаємини з покровителем. Кваплива вранішня зустріч з покровителем, супровід його в натовпі інших клієнтів, чекання запрошення на обід, характеристика оточення патрона на обіді, опис розмов, жінок, злиденного їства клієнтів і розкішного — володаря, розведеного вина для гостей і дорогих вин для хазяїна, переказ скарг його на відсутність справжніх друзів, обтяженість боргами — все це стає темами епіграм Марціала. Разом із тим поет малює низку типових образів представників клієнтури — поетів, лікарів, філософів, цирульників, шукачів спадщини, мисливців за багатими жінками, заздрісників, скнар, лестунів, головна мета яких — збагачення за рахунок іншого.

Значне місце в епіграмах належить темам кохання, шлюбу й розпусти, що розкриваються поетом часом з іронічною прямолінійністю:

Дівок, Алавдо, ти любиш, дружина говорить; вона ж то
Тільки коха носіїв. Варті один одного!

(Тут і далі переклад Н. Пащенко. XII, 58)

Разом з тим Марціал з пошаною ставиться до тих жінок, котрі довели свою доброчесність якимись героїчними вчинками (наприклад, дружини Брута Порція, засудженого Пета — Аррія, які після смерті чоловіків також пішли з життя). Щоправда, таких епіграм небагато. Переважна ж більшість із них розповідає про невірність, тон автора набирає уїдливості й сарказму, за що його критикували вже в античні часи.

Марціал викриває й інші пороки римського суспільства. Особливо його обурює соціальна нерівність, зокрема він неодноразово показує страшне становище рабів. Не слід розцінювати подібні епіграми як виступи проти рабовласницької системи. Просто поет, добра й гуманна людина, бачив у рабі собі подібного і ставав на захист його людської гідності. В одній з епіграм глибоко вражений Марціал пише, що за рахунок продажу раба черговий вискочень влаштував розкішний бенкет. Навряд чи цю тему спонукала порушувати особиста бідність поета, на яку він неодноразово скаржиться. Очевидно, ці скарги були певною даниною моді. Адже нащадки Сенеки передали Марціалові дачний маєток в околицях Рима, йому матеріально допомагала вдова Лукана Полла (він називав її «Полла-цариця»), був у поета й будиночок у самому місті, тож бідняком його назвати не можна.

Талант Марціала викликав заздрість багатьох недосконалих поетів, бажання принизити його та навіть обікрасти. Марціал захищав свою спадщину, використовуючи для викривання плагіаторів улюблений жанр. Загалом відгуки літературних баталій досить часто з'являються в епіграмах поета. Відсталі від життя, застарілі історико-міфологічні поеми Марціал називав нудними і пишався тим, що широка громадськість віддавала перевагу не офіційно визнаним їх авторам, а йому, Марціалові:

Всі і повсюди читають мене, ще й показують пальцем: «Ось він!»
Тим, що дарує їм смерть, я ж скориставсь за життя.

(V, 13)

Поет не раз підкреслює свій вплив на читачів:

Вірші мої полюбляють, весь Рим їх співа й вихваляє,
Книжку тримає мою, носить ще кожний в руці.

(VI, 60)

В іншій епіграмі втомлений Марціал, полемізуючи з Музами, з гідністю доводить своє право на безсмертя і висловлює бажання врешті зупинитися, не писати. У відповідь чує докори музи Талії, адже він хоче покинути, «невдячний, складати свої вірші веселі...» і сидіти «без діла, світ і людей проклинать!». Вона не радить йому «з високих котурнів віщати», тобто звернутися до жанру трагедії, в героїчному епосі «славити війни та кров»:

...Про славу ту людську не дбаймо:
Досить того, що і так скрізь перечитують нас.
Он від надгробка Мессали розкиданий камінь лишиться,
Порохом стане сипким мармур Ліціна твердий,
А незрадливий читач не забуде мене, і мандрівник,
Їдучи з Рима, мене візьме в свій рідний куток...
Ні! Хай про війни гримлять ті поважні та славні писаки,
Що до півночі сидять та переводять свічки.
Ти ж свої жарти складай та римською сіллю присолюй,
Хай в отих жартах життя вдачу пізнає свою.

(Переклад М. Зерова. VIII, 3)

Зрештою поет знову повторює свою категоричну відмову від «статечних» жанрів. Епіграма містить також алюзію на славнозвісну думку з «Пам'ятника» Горація: архітектурні споруди підлягають руйнівній силі часу, вічними лишаються творіння поета.

Марціал ніколи не критикував впливових осіб, знаходячи для них лише улесливі вирази. Так, відомо, що він не любив епічного поета Стація за пихатість віршів, але не написав про нього жодного слова з остраху образити його покровителів. Прагнення поета уникнути непорозумінь із можновладцями стало особливо помітним в останні роки перебування в Римі, коли лестощі на адресу Доміціана починають розсипатися Марціалом надто часто. Звичайно, така поведінка його не прикрашає, але слід усе ж зважити на ту систему переслідувань і цензури, що склалася в державі й постійно загрожувала римлянам обвинуваченням у її підриві. Свою особисту незалежність пощастило зберегти лише сильним особистостям. Марціал до них не належав.

У багатьох епіграмах Марціал постає як поет-лірик, і тоді його епіграми втрачають критичний характер. А втім, і в кращих епіграмах ця критика не сягає особливої гостроти, прагнення до узагальнення, типізації позбавляє її конкретності. До того ж поет, обмежений своїм «фахом» клієнта, багатьох особливо болісних питань порушувати просто не міг. Найчастіше глибина критики підмінювалася у нього дотепністю та влучністю слова. Саме ці якості епіграм Марціала поряд з невимушеністю оповіді та несподіваністю кінцівок і принесли поетові гучну славу.

Його охоче читали сучасники й нащадки, його наслідували сатиричні поети Середньовіччя і надто Відродження, у XVII—XVIII ст. особливої популярності він набув у Німеччині.

ДЕЦІМ ЮНІЙ ЮВЕНАЛ

(бл. 50 р. — бл. 130 р. н. е.)

Сучасником Марціала був суворий і гнівний Ювенал, про життя якого даних до нас майже не дійшло. Він народився в містечку Аквіні (неподалеку від Рима), де його родина мала клаптик землі з будинком. Очевидно, належав до стану вершників. Писати Ювенал почав пізно, вже 40-річним. До того займався адвокатурою, виконував окремі послуги клієнта для знатних осіб. Мав досить незалежний характер і тому свої твори не присвячував, як це було заведено, вельможам.

Творча спадщина Ювенала складається з п'яти книг, у які ввійшли 16 сатир, написаних гекзаметром. Вони містили надзвичайно різку критику різних сторін римського життя. Поет уважав, що сама жахлива атмосфера римської дійсності спонукає до створення викривальних віршів («обдарування відсутнє, то вірш народиться від гніву»). Тож він поставив перед собою мету нещадно викривати пороки суспільства. Але оскільки в ті похмурі часи кожен критичний виступ міг обернутися трагедією для автора, він вирішив повернути жало сатири на минулі часи, але так, щоб читачеві було зрозуміло: насправді поет має на увазі сучасність. Тому Ювенал мало нагадує свого мирного попередника Горація, який «викривав, сміючися». Його надзвичайно гостра, уїдлива і правдива критика торкалася найактуальніших питань того часу.

У творчості Ювенала розрізняють два періоди. У перший, що тривав до 120-х років, поет написав три книги (9 сатир). Сатири другого (до кінця життя) періоду позбавлені колишнього викривального запалу та будь-якого сатиричного забарвлення.

Сатири першого періоду розповідають про епоху від часів Тіберія до правління тиранічного Доміціана, коли переслідування набрали особливого розмаху.

Обгрунтувавши мету сатир — викривати загальну порочність і аморальність римського суспільства, Ювенал починає з сатиричного відтворення взаємин між патронами і клієнтами (1-а сатира), знайомих уже з епіграм Марціала. Протиприродні схильності чоловіків, які намагаються бути взірцем моральності для інших, — тема 2-ї сатири. У 3-й сатирі автор розповідає про від'їзд свого друга Умбріція з Рима в інше місце для постійного проживання — явище, характерне для того часу. Ювенал доводить, що Рим уже переповнений приїжджими, серед яких багато злочинців, розбійників і просто пройдисвітів, котрі витискують із міста корінних мешканців; в Римі не лишилося нічого святого, все йде на продаж:

...Нехай там лишаться Арторій,
Катул і всі ті людці, що й чорне на біле обернуть,
Всі ті, кому до душі вилкупляти річки та будинки,
Упоряджати клоаки, на огнища трупи носити...
...Тут же, у Римі,
Всяк намагається понад достатки свої чепуритись,
А недостачу з чужої не раз надолужує скрині.
Хиба властива усім. Всі ми тут живемо в честолюбній
Бідності та грошохватстві. Усе тут купується в Римі,
Все продається...

(Тут і далі переклад М. Зерова)

У 4-й сатирі Ювенал висміює злодійкуватих, брехливих і нікчемних вельмож, яких Доміціан зібрав із «важливого» питання — що робити зі спійманою рибою і де дістати відповідних розмірів блюдо? Уїдливий початок задає тон усій сатирі, самого імператора поет називає «лисим Нероном» і деспотом:

Ще за тих днів, як останній із Фланіїв мучив нещадно
Світ напівмертвий, і Рим угинався під лисим Нероном, —
Перед Венериним храмом, у давній Анконі дорійській,
Камбала десь величезна в рибальські потрапила сіті.

Поет дає нищівну характеристику кожному з учасників наради і самому правителю, а закінчує сатиру згадкою про його насильницьку смерть:

Краще, проте, марнував би він час на подібні забави,
Аніж творив ті розправи шалені, що в Римі забрали
Стільки найкращих людей, забрали без кари, без помсти...
Згинув він тільки тоді, як баришникам став небезпечний;
Крамарі вбили його, а не Ламіїв кров благородна.

Не менш уїдливо характеризує Ювенал патронів, які принижують залежних од них клієнтів (5), а також римських матрон, часом з вищої знаті, розпусних і аморальних, одруження з якими неможливе через численні їхні пороки, що їх поет старанно перелічує (6). Автора обурює злиденне становище поетів, акторів, риторів, він покладає надії на Траяна, який, можливо, поліпшить їхнє життя (7). Наступні сатири містять роздуми Ювенала про шляхетність, якої людина досягає завдяки своїм особистим якостям («знайдеш шляхетність лиш в доблесті духа свого», 8), а також про специфічну своєю римською темою історію, головними персонажами якої стають дружина, чоловік та її коханець (9).

Сатири другого періоду, як уже зазначалося, не вирізняються гостротою і являють собою досить спокійні роздуми про мінливість людського життя, про минущість вроди, слави, багатства тощо, про переваги простого здорового їства, про моральні муки обманщика після того, як він когось обдурив, порушення правил моралі єгипетськими племенами, про неправомірність застосування військового суду щодо цивільних осіб тощо. Зниження критичних тенденцій можна пояснити приходом до влади відносно ліберального Траяна, за якого життя римлян стало значно спокійнішим і безпечним.

Подібно до Марціала Ювенал уникає міфологічних тем, усі його сатири спираються на злободенні сюжети й факти римської

повсякденності. Щоб надати їм більшої переконливості, автор часто вдається до прийомів ораторського мистецтва. Тому в його сатирах велику роль відіграють не лише описувані події, а й емоції самого автора, якого обурює все аморальне, несправедливе й жорстоке. Навколишнє соціальне зло викликає болісну реакцію поета, і під її впливом він починає перебільшувати, гіперболізувати окремі недоліки й цілі явища, добирає факти, що складають невтішну картину сучасного йому життя. Інколи перебільшення стають явними, і тоді Ювенал знижує сатиричний запал якимось іронічним закінченням.

Композиція сатир оригінальна. Ювенал часто обриває тему, переходить до іншої, потім знову повертається до попередньої. Завдяки засобам риторики він створює яскраві образи, нагромаджує гіперболи, ставить запитання, на які сам і відповідає. Якщо ж сатирик наводить добре відомі міфологічні сюжети трагедій, то вдається до них лише з метою дискредитації, щоб показати їхню жорстокість та аморальність.

У більшості випадків злободенна критика Ювенала не була голослівною, до того ж вона відбивала погляди та інтереси середніх верств населення, незадоволеного правлінням багатьох імператорів. Проте наскільки він був популярним серед сучасників і в пізніші часи, лишається невідомим. У нові часи творчість Ювенала діставала суперечливі оцінки, зміст її іноді майже спотворювався. В епоху буржуазних революцій Ювенала вважали палким викривачем тиранії імператорів і послідовним захисником республіканських ідеалів. У другій половині XIX ст. йому вже відмовляють у цих рисах, взагалі розцінюючи його як легковажного критика-демагога, виступи якого ніколи не мали під собою реального ґрунту. Очевидно, це неприпустимі крайнощі. Ювенала не можна оцінювати однозначно. Твори його становлять складне суспільне й літературне явище, мають свої сильні й слабкі сторони, і оцінювати їх потрібно відповідно до історичного та літературного контексту.

ЛУЦІЙ АПУЛЕЙ

(бл. 125 р. — бл. 180 р. н. е.)

Починаючи з II ст. н. е. римська культура дедалі більше занепадає. Були забуті класики літератури, їхнє місце заступили архаїчні письменники на кшталт Еннія, відроджуються примітивно-формалістичні вірші та їхні розміри. Окремі літератори займаються виписками з праць грецьких і римських письменників, залишивши, таким чином, деякі відомості про ті твори, що не дійшли до нас. Особливо корисною виявилася праця ***Авла Геллія*** **«Аттичні ночі»**, що складалася з 20 книг (не збереглася лише 8-а кн.).

Найвидатнішим письменником цього періоду був Луцій Апулей. Дані про біографію Апулея взяті з його творів. Син заможних батьків, він народився в роки правління Адріана (117—138), творив за царювання Антоніна Пія (до 161 р.) та Марка Аврелія (до 180 р.). Рідне місто Апулея — Малавра — входило в римську колонію в Нумідії (Африка). Закінчивши школу, продовжував освіту в Карфагені, вивчав філософію в Афінах, захопився новою платонівською школою, врешті потрапив до Рима, де бездоганно оволодів латинською мовою. Певний час виступав у суді, але з невідомих причин був змушений повернутися на батьківщину. Виїхав до Александрії, але в містечку Еї (сучасне Тріполі) захворів. Там Апулей зустрів свого приятеля, познайомився з його матір'ю, значно старшою за нього вдовою Емілією Пудентіллою, і одружився з нею. Пізніше її родичі обвинуватили Апулея в тому, що він побрався з нею заради її багатств, а для цього з допомогою магічних заклинань причарував жінку. На той час це обвинувачення було серйозним і навіть загрожувало смертю. Суд стався 157 р., коли проконсулом Африки і водночас суддею був Клавдій Максим. Апулей виступив з великою промовою, у якій спростував усі обвинувачення, і його виправдали. Письменник оселився в Карфагені, зажив слави видатного промовця, але до кінця життя його вважали магом-чарівником. Заслуги Апулея відзначені мармуровою скульптурою і посадою верховного жерця. Точна дата його смерті невідома.

45 — 1-2431

Апулею належало чимало різноманітних праць, серед них поетичні твори, зокрема гімни й панегірики, нариси з історії Риму, численні промови, наукові трактати з медицини, сільського господарства, математики, рибальства, астрономії, музики, художні романи тощо. З цього значного творчого здобутку повністю збереглися лише **«Апологія, або Промова на захист самого себе від обвинувачення в магії»** (103 розділи) і роман **«Метаморфози, або Золотий осел»** (11 книг), а також уривки промов **«Флориди»** (**«Квітник»**), три філософські трактати. У першому, **«Про Платона і його вчення»**, Апулей досить поверхово викладає етичні й філософські погляди мислителя. Другий, **«Про божества Сократа»**, письменник присвятив розгляду сократівських демонів і тій ролі, яку вони ніби відігравали як проміжні істоти між людьми й богами. В останньому трактаті, **«Про мир»**, у популярній формі викладається одна з праць Арістотеля, що не дійшла до наших днів.

«Апологія, або Промова на захист самого себе від обвинувачення в магії» була створена за чотири дні. Значно пізніше виступу в суді Апулей доповнив її в другій частині й детально обробив. Мабуть, автор поставив перед собою мету створити промову за всіма правилами, відповідно до вимог жанру, з одного боку, наслідуючи прийоми попередніх римських ораторів, а з іншого — внісши в них істотні корективи. Апулей перетворює оборонну промову в панегірик на власну адресу. Він називає себе «чудовим оратором», «найкрасномовнішою людиною» і водночас, підкреслюючи свою простоту, говорить про власну «буденну зовнішність», відсутність привабливості у зв'язку з «безперервними заняттями науками», які «шкодять зовнішності, висмоктують соки, позбавляють гарного кольору обличчя, віднімають життєві сили» (4). Упродовж усієї промови Апулей неодноразово вихваляє свою майстерність у багатьох галузях, ерудованість, ученість, протиставляючи їм невігластво, примітивізм мислення й мови «тупоголової хуторянщини», тобто своїх позивачів.

Написана простою мовою, сповнена прозорими й зрозумілими думками, не затемнена пишномовними риторичними прийомами чи надто складною формою, «Апологія» стала оригінальним і цікавим зразком пізнішого римського красномовства й водночас історико-літературним документом тих часів. Своєрідність її полягала і в тому, що Апулей не дотримувався в ній суворих правил композиції судових промов і за потреби сміливо відступав від них. Щодо обвинувачення його в чаклунстві, то

Апулей, який і справді захоплювався дуже популярними тоді магічними культами, на процесі це рішуче заперечував.

Роман **«Метаморфози»** написаний в останній період життя Апулея. Він мав і другу назву — «Осел», епітет «золотий» (тобто «чудовий», «прекрасний») був доданий захопленими читачами. До нас дійшов ще один роман з тим самим сюжетом — «Лукій, або осел», що приписувався Лукіану. Мабуть, обидва варіанти мали спільне джерело.

Роман Апулея розповідає від першої особи про пригоди грецького юнака Луція, який, покохавши дівчину Фотіду, служницю чаклунки Памфіли, просить її допомогти йому перетворитися на пугача. Але випадково Фотіда принесла йому іншу мазь, і замість пугача Луцій перетворився на осла (III, *21—26*). Перед цим дівчина попередила його, що повернути людський образ йому допоможуть свіжі троянди, які Луцій повинен з'їсти. Проте цією нагодою юнакові пощастило скористатися лише через рік. А з моменту перевтілення у тварину почалися його неймовірні пригоди, і кожна з них загрожувала жорстокою смертю. Лише в середині останньої книги, після втручання в його долю богині Ізіди, яка поєднала в собі риси різних богинь — Церери, Прозерпіни, Селени, Юнони та ін. під час улаштованої на її честь маніфестації Луцій з'їдає трояндовий вінок і повертає собі подобу людини. До кінця свого життя він стає палким прихильником культу Ізіди та Озіріса.

Головне місце в романі відведено розповідям про чаклунство, таємні дії чарівниць. Уже в зав'язці твору Луцій чує про безжалісні злочини відьми Мерої, про долю нещасного Телефрона, який через підступи чародійок утратив ніс та вуха. А потім і самому герою довелося пережити ряд страшних пригод. Після перетворення на осла його становище взагалі стає жахливим. Луцієві не щастить: він потрапляє до рук здебільшого негідних людей — розбійників, злого хлопчиська, безчесних і розбешених священнослужителів, прихильників сирійської богині Кібели, жадібного й жорстокого млинаря, брутального вояка-легіонера та ін. Луція-осла безперервно б'ють, морять голодом, карають і навіть намагаються оскопити, він ледве рятується від зграї вовків, а потім оскаженілих собак і в кінці стає прилюдним посміховиськом укупі з бідолашною жінкою. Проте всі ці нещастя не можуть вгамувати природженої допитливості героя. Як він сам неодноразово підкреслює, «люди, незважаючи на мою присутність, вільно говорили і діяли», тобто личина віслюка дає можливість стати

об'єктивним свідком усіх неподобств, що коються навкруги, проникнути в потаємні причини вчинків людей.

Луцій щиро співчуває всім обманутим простакам, скривдженим людям, близько до серця сприймає долю бідного городника, їжа якого «завжди бідна й щодня одна й та сама: стовбурна, переросла салата, з гірким, що аж смердить землею, салом» (IX, *32*). Цей нещасний злидар стає жертвою насильства римського легіонера, який забирає в нього осла, а самого кидає до в'язниці.

Виконуючи тяжку роботу на млині, Луцій-осел бачить безправне становище рабів, які майже втратили людське обличчя. Він зображає їх без особливої симпатії, але Луцієва об'єктивна розповідь про їхнє існування справляє глибоке враження: «Великі боги, який же жалюгідний люд був навколо мене там! Шкіра в усіх була в самих синцях, посмуговані спини були ледве прикриті порваними чапраками, в декотрих одежина й до паху не доходила, сорочки в усіх діряві, крізь дірки видно тіло, лоби в усіх потавровані, по півголови збрито, на ногах кільця, обличчя землисті, повіки їм повиїдав дим і гаряча пара, всі вони підсліпуваті, до того ж на всіх борошняна брудна пилюка, неначе попіл» (IX, *12*). У моральному плані Апулей підкреслює в рабах лише негативні якості — лінощі, боягузливість, злодійкуватість і зрадливість. Навіть «відомий своєю відданістю раб Мірмекс» за кілька золотих монет зраджує свого господаря і стає звідником його дружини з коханцем (IX, *17—21*), а «одверто негідний раб, готовий на всяку брудну справу», підмовлений злочинною хазяйкою, робить невдалу спробу отруїти хлопчика і зводить наклеп на його старшого брата, обвинувачуючи його в убивстві; лише щасливий випадок рятує від смерті обох молодих людей (X, *2—12*).

Апулей торкається й безправного становища дрібних землевласників. В одного з них багатій-латифундист після знущань відбирає ділянку землі, а коли на захист бідолахи виступають три сини сусіди, він нацьковує на них собак і вбиває двох (третій, помстившися за смерть братів, кінчає з собою). Дізнавшись про нещастя, гине і їхній старезний батько (IX, *34—39*).

З надзвичайною уїдливістю Апулей викриває негідний спосіб життя розбешених жерців Кібели, яких селяни виганяють зі своєї місцевості. В інших книгах і розділах автор з іронією наводить безліч дрібних даних і фактів про життя провінційних міст і селищ, але ніде він не досягає такого сарказму, як у розділах про цих огидних святенників. Можливо, відраза Апулея до них пояснювалася тим, що сам він ревно шанував єгипетських богів, по-

пулярність яких у Римській імперії дуже зросла. Проте напевно говорити про релігійні погляди письменника досить складно через їхню суперечливість. Про тих самих єгипетських богів, Озіріса та Ізіду, яким він заприсягся присвятити все життя, у фіналі Апулей уже говорить з іронією: їхні жерці тричі примушують героя проходити обряд посвячення, що коштувало йому великих грошей; завдяки «щедрому промислу богів» його виступи в суді почали приносити великі доходи, і сам Озіріс, «не прийнявши якогось чужого образу, а у своєму божественному вигляді» удостоїв Луція своєю появою і передрік йому щасливе майбутнє.

У романі Апулея постають різноманітні представники майже всіх верств римського суспільства, описані, як правило, з неприхованою іронією чи гумором, хоч інколи оповідь набуває справжнього драматизму. Взагалі автор дуже часто використовує в романі свій найулюбленіший прийом — іронію, але іронію доброзичливу, позбавлену злостивої сатиричності. Він весело сміється з окремих міфологічних уявлень, персонажів-простаків і таких самих простих богів, до яких особливої пошани не відчуває. Саме в такому плані зображені стосунки богів на Олімпі, де Юпітер скаржиться на витівки Купідона (VI, *22*) або віддає наказ негайно скликати раду богів під загрозою величезного «штрафу в 10 тисяч нумів» (IV, *23*), або коли йдеться про бенкет богів (VI, *24*). З іронією згадує письменник про принесення Іфігенії в жертву і заміну її ланню (VIII, *26*) чи про наляканого привидом Химери Пегаса, порівнюючи його політ із стрибками полохливого віслюка (VIII, *16*). Такою ж іронічною є урочиста внутрішня промова Луція-осла про несправедливі судові вироки, зокрема суду Паріса (X, *33*).

Особливої сили пародійна майстерність автора набирає у промовах самих героїв, які (а вони часто неосвічені) вдаються до пафосу й усіх засобів високого ораторського мистецтва. Роблячи таких людей майстрами промови, Апулей досягає великого комічного ефекту. Ораторами в романі часто постають навіть розбійники. Один із них, шоправда псевдозлочинець, Тлеполем так звертається до ватаги своїх нових товаришів: «Вітаю вас, клієнти наймогутнішого бога Марса, що стали для мене вже вірними соратниками, ...я парость батька Ферона, знаменитого розбійника, випоєний людською кров'ю, вихований на лоні лихої зграї, спадкоємець і суперник батькової доблесті» (VII, *5*).

У композиційному плані роман «Метаморфози» досить складний. Крім численних фольклорних і новелістичних сюжетів, що безпосередньо вплітаються в його канву, у твір вмішено також 12 окремих оповідей-новел, кожну з яких розповідає

один з епізодичних персонажів. Більшість із них становлять еротично-авантюрницькі історії якихось осіб. Це оповідь про старика-дракона, який пожирає одного з супутників (VIII, *18—21*), згадувана вже новела про трьох шляхетних юнаків (IX, *33—38*), про ремісника, його дружину, кохання і бочку (IX, *5—7*); оповідь про кохання, який сховався під корзиною і виказав себе чханням (IX, *22—28*) тощо.

Особливе місце серед цих історій належить чудовій міфічній казці про Амура і Псіхею (IV, *28* — VI, *24*). Вона виникла в Елладі приблизно в VI—V ст. до н. е. й розповідала лише про самий факт незвичайного кохання смертної дівчини і бога. Апулей ускладнив основну любовну лінію, увівши інтригу зі злобливими й заздрісними сестрами, які вирішили згубити Псіхею і були покарані, а сама героїня зазнала переслідувань Венери і врешті була винагороджена за вірне кохання. Юпітер припинив ворожнечу між ними, Псіхея стає безсмертною богинею, й усі боги визнають її дружиною Амура. Однією з особливостей цієї казкової історії стало незвичне зображення богів, зокрема підкреслено їхні земні стосунки, поведінка й почуття, не говорячи вже про звеличення самого всепереможного кохання.

Роман Апулея написаний своєрідним стилем, у якому примхливо переплітаються реальне життя і фантастика, віра в божества і чорнокнижництво, мораль задоволеної життям людини і критика окремих його вад. Відповідно й мова письменника надзвичайно барвиста та різноманітна. Там, де він описує «правду життя», побут і вчинки представників нижчих верств, звучить простонародна мова, що в інших випадках замінюється мовою високоосвіченого оратора, стає вишуканою, патетичною та навіть манірною. В ній багато синонімів, часом надмірного багатослів'я, що затемнює зміст і робить його інколи важким для розуміння, архаїчних слів і виразів, грецьких запозичень, неологізмів, народних вульгаризмів, приказок і афоризмів, прийомів красномовства, гри слів тощо. Часом мова Апулея починає звучати віршами в прозі, стає мелодійною й витонченою. Все це засвідчує надзвичайну майстерність Апулея-стиліста, його глибоке знання законів художнього слова. Цей оригінальний тип романної моделі зберігається і розвивається далі в новій літературі.

Популярність Апулея у сучасників і в пізніші часи була незмінно величезною, а його роман «Метаморфози», особливо за доби Середньовіччя і в епоху Відродження, став джерелом для багатьох творів.

Історія кохання Амура і Псіхеї викликала низку наслідувань, надихала багатьох художників різних століть. Українською мовою казкову історію переклав І. Франко. Два сюжети — про кохання в бочці і кохання під корзиною — майже повністю були використані Дж. Боккаччо в його «Декамероні» (відповідно у 2-й новелі 7-го дня і 10-й — 5-го дня). Повний переклад «Метаморфоз» українською мовою належить Й. Кобіву й Ю. Цимбалюку (виданий 1982 р.).

ЗАМІСТЬ ЕПІЛОГУ

В Римській імперії III ст. позначилося затяжною болісною кризою, яка негативно відбилася на рівні всієї літератури, що невпинно деградувала аж до самого зникнення. Занепад Римської імперії виявився в послабленні військової могутності Риму, політичній нестабільності в державі, поглибленні соціальних суперечностей. Боротьба за імператорський трон стала прерогативою римської армії. Центр Імперії був перенесений до Константинополя. Урочистості з приводу проголошення його столицею (330 р.) супроводжувалися як старими, язичницькими, так і новими — християнськими обрядами, що поступово почали домінувати.

З'являється дедалі більше релігійних творів християнських письменників. Кінцем античності вважається період, коли починає зароджуватися *середньовічна література латинською мовою*. Сама ж антична література з властивими їй


темами, героями й сюжетами поступово зникає, не висуваючи якихось видатних імен.

Певний час римські культурні традиції ще підтримувалися граматично-риторичними школами, у яких вивчали класичну спадщину, мову, прийоми класичного віршування. Намагалися зберегти класичну мову окремі представники освіченої верхівки суспільства, незалежно від своїх релігійних поглядів — ***Мінуцій, Лактанцій, Ієронім, Августин*** (III—IV ст.). Декотрі з письменників, прагнучи відродити славу римської літератури, навіть створювали з цією метою гуртки (***Сіммах, Авсоній*** у IV ст.), але серйозно сприймати ці зусилля не варто. Марними були й аналогічні спроби придворних письменників і вчених, зокрема поета ***Клавдіана***, історика ***Марцелліна***, філософа ***Боетія***, оскільки вони обмежувалися коментуванням класичних текстів або просто їх повторювали.

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

Основна

Переклади давньогрецьких авторів

Гомер	Одіссея	Переклад Б. Тена	К., 1963.
Гомер	Іліада	" Б. Тена	К., 1978.
Езоп	Байки	" Ю. Мушака	К., 1961.
Есхіл	Трагедії	" Б. Тена, А. Содомори	К., 1990.
Софокл	Трагедії	" Б. Тена, А. Содомори	К., 1989.
Евріпід	Трагедії	" Б. Тена, А. Содомори	К., 1993.
Есхіл. Софокл. Евріпід	Давньогрецька трагедія		К., 1981.
Арістофан	Комедії	" Б. Тена, А. Содомори, В. Свідзинського	К., 1980.
Геродот	Історії: В 9 кн.	" А. Білецького	К., 1993.
Арістотель	Поетика	" Б. Тена	К., 1967.
Платон	Діалоги	" Й. Кобіва та ін.	К., 1999.
Менандр	Відлюдник	" А. Содомори	Львів, 1962.
Лонг	Пастуша повість про Дафніса і Хлою	" В. Державина	К., 1936.
Античний театр		Укл. В. І. Пашенко	К., 2001.

Переклади римських авторів

Лукрецій	Про природу речей	Переклад А. Содомори	К., 1988.
Вергілій	Енеїда	" М. Білика	К., 1972.
Горацій	Твори	" А. Содомори	К., 1982.
Овідій	Метаморфози	" А. Содомори	К., 1985.
Апулей	Метаморфози, або Золотий осел	" Ю. Цимбалюка, Й. Кобіва	К., 1982.
Федр	Байки	" В. Литвинова	К., 1986.

Навчальні посібники

Тронський І. М.	Історія античної літератури / Переклад з рос.	К., 1959.
Антична література	/ За ред. А. А. Тахо-Годі / Переклад з рос.	К., 1976.
Пащенко В. І., Пащенко Н. І.	Антична література. Греція.	К., 1997.
Антична література: Хрестоматія	/ Упор. О. І. Білецький	К., 1936; 1968.
Кун М. А.	Легенди та міфи стародавньої Греції / Переклад з рос.	К., 1967.
Парандовський Я.	Міфологія / Переклад з пол.	К., 1977.
Словник античної міфології	/ Укл. І. Я. Козовик, О. Д. Пономарів	К., 1989.

Додаткова

Переклади давньогрецьких авторів

Франко І.	[Переклади з античних авторів] Зібрання творів: У 50 т. Т. 7, 8, 9.	К., 1977.
Золоте руно	Зібрання перекладів античних поетів	К., 1985.
Дамоклів меч	Антична новела / Переклад Й. Кобіва, Ю. Цимбалюка	К., 1984.
Алкей	Пісенна лірика / Переклад А. Содомори	Жовтень. 1968. № 1.
Арістотель	Політика / Переклад О. Кислюка.	К., 1992.
Арістотель	Про мистецтво / Переклад Й. Кобіва	Всесвіт. 1978. № 12.
Платон	Держава / Переклад Д. Коваль	К., 2000.
Сапфо	Пісенна лірика / Переклад А. Содомори	Жовтень. 1968. № 1.
Феокріт	Ідилія / Переклад А. Цісик	Іноз. філологія. 1978. Вип. 49.

Переклади римських авторів

Зеров М.	Вибране. Переклали римських поетів	К., 1966.
Катулл	Поезії / Переклад А. Содомори	Жовтень. 1975. № 12.
Катулл	Поезії / Переклад Ю. Кузьми	Іноз. філологія. 1974. Вип. 36; 1977. Вип. 45.
Овідій	Любовні елегії. Мистецтво кохання. Скорботні елегії / Переклад А. Содомори	К., 1999.
Петроній	Сатирикон / Переклад Й. Кобіва, Ю. Цимбалюка	Всесвіт. 1986. № 9.
Сенека	Моральні листи до Луцілія. Переклад А. Содомори	К., 1999.
Ціцерон	Про державу. Про закони. Про природу богів / Переклад В. Литвинова	К., 1998.

Навчальні посібники

Підлісна Г. Н.	Світ античної літератури	К., 1989.
Підлісна Г. Н.	Антична література	К., 1992.
Антична література: Довідник	/ За ред. С. В. Семчинського	К., 1993.
Содомора А.	Жива античність	К., 1983.
Корж Н. Г., Луцька Ф. Й.	Із скарбниці античної мудрості	К., 1988.
Лісовий І.	Античний світ у термінах, іменах і назвах	К., 1988.
Шанин Ю. В.	Олимпийские игры и поэзия эллинов. Гомер и классическая лирика VIII—V вв. до н. е.	К., 1980.
Шанін Ю. В.	Міфи і люди Олімпії	К., 1980.

Література до окремих розділів

Ассєв Ю. С.	Подорож в античний світ	К., 1970.
Білик І. І.	Золотий Ра. Геродотові історії	К., 1989.
Міфи давньої Греції	/ Переказ К. Гловацької	К., 1980.
Федорук О. К.	Народжені в Елладі (Художники і скульптори давньої Греції)	К., 1984.
Варшавський А.	Пеліка з ластівкою / Переклад з рос.	К., 1982.
Томан Й., Томан М.	Сократ: Роман / Переклад Д. Андрухіва	К., 1979.
Джованьйолі Р.	Спартак / Переклав А. Іллічевський	К., 1974; 1991.
Костолані Д.	Нерон, кривавий диктатор / Переклад Л. Мушкетик	К., 1995.

Навчальне видання

ПАЩЕНКО Вадим Ілліч
ПАЩЕНКО Нінель Іванівна

АНТИЧНА ЛІТЕРАТУРА

Художнє оформлення, макет та редагування *О. Г. Григора*
Технічний редактор *Л. І. Швець*
Коректори *А. І. Бараз, А. В. Бородавко, Л. Ф. Іванова*

Підп. до друку 18.07.01. Формат 60 x 84/16. Папір офсет. №1. Гарн. Таймс.
Друк офсет. Ум. друк. арк. 41,85. Ум. фарбовідб. 42,31. Обл.-вид. арк. 46,34.
Вид. № 3988. Зам. № [illegible]

Видавництво «Лебідь» при Київському університеті, 01001 Київ, Хрещатик, 10
Свідоцтво про державну реєстрацію № 404 від 06.04.2001 р.

ЗАТ «ВІПОЛ». ДК № 15
03151, Київ-151, вул. Волинська, 60

Пащенко В. І., Пащенко Н. І.

П22 Антична література: Підручник. — К.: Либідь, 2001. — 718 с.
ISBN 966-06-0190-5.

Простежуються основні закономірності розвитку античної літератури й культури. Головну увагу приділено періодам найвищого піднесення греко-римської літератури, життю і творчості найвидатніших античних письменників. Підручник насичений ретельно дібраними поетичними прикладами, широко ілюстрований.

Для студентів вищих навчальних закладів.

П $\frac{4603020300 - 038}{2001}$

ББК 83.3(0)я73