

О.П.Шолокова  
С.В.Шип  
О.Л.Шевнюк  
О.М.Семашко

# СВІТОВА

## ХУДОЖНЯ

# КУЛЬТУРА

Від первісного  
суспільства  
до початку  
середньовіччя

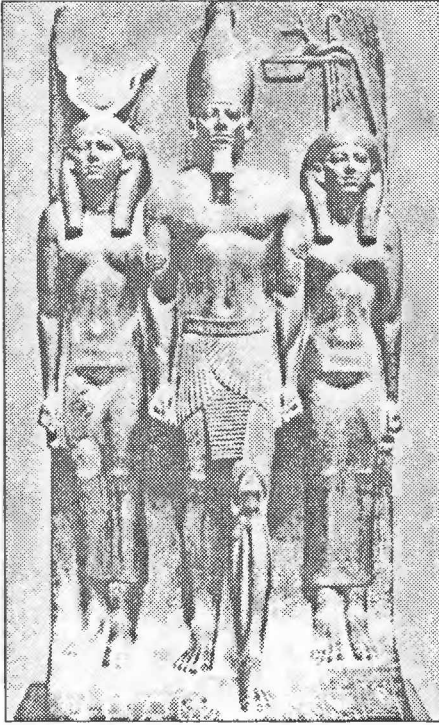


«Вища школа»



СВІТОВА  
ХУДОЖНЯ  
КУЛЬТУРА





*Походження мистецтва*

*Художня культура  
первісного суспільства*

*Витоки української  
художньої культури*

*Художня культура  
Передньої Азії*

*Художня культура  
Давнього Єгипту*

*Художня культура  
Давнього Сходу*

*Художня культура  
Давньої Греції*

*Художня культура  
Давнього Риму*

О.П.Щолокова  
С.В.Шип  
О.Л.Шевнюк  
О.М.Семашко

# СВІТОВА ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА

Від первісного  
суспільства  
до початку  
середньовіччя

*Рекомендовано Міністерством  
освіти і науки України*

Навчальний посібник  
для студентів вищих педагогічних  
навчальних закладів

Київ  
«Вища школа»  
2004

УДК 316.722"652-653"(075.8)  
ББК 70я73  
С24

*Гриф надано Міністерством освіти  
і науки України (лист від 18 березня  
2003 р. № 14/18.2-547)*

Рецензенти: д-р пед. наук, проф. *О. П. Рудницька* (Український державний педагогічний університет ім. М. П. Драгоманова); доктори філос. наук, професори *Ю. Л. Афанасьєв* (Київський національний університет культури і мистецтва), *Р. П. Шульга* (Інститут філософії НАН України); проф. *В. Д. Шульгіна* (Національна бібліотека України ім. В. І. Вернадського)

Редактори: *В. В. Вороніна, Т. М. Коліна*

**Світова художня культура: Від первісного суспільства до**  
С24 **початку середньовіччя: Навч. посіб. / О. П. Щолокова,**  
**С. В. Шип, О. Л. Шевнюк, О. М. Семашко. — К.: Вища шк.,**  
**2004. — 175 с.: іл.**

ISBN 966-642-172-0

Проблематика посібника охоплює історичні, соціологічні, моральні, естетичні та виховні аспекти художньої культури світу від первісного суспільства до епохи середньовіччя. Розглядаються загальні закономірності соціального розвитку суспільства, розкривається сутність творів мистецтва, багатство людської природи у різних видах художньої творчості. Аналізуються видатні явища культурних процесів різних регіонів світу, внутрішні зв'язки між видами мистецтва.

Для студентів вищих педагогічних навчальних закладів.

**УДК 316.722"652-653" (075.8)**  
**ББК 70я73**

ISBN 966-642-172-0

© *О. П. Щолокова, С. В. Шип,*  
*О. Л. Шевнюк, О. М. Семашко, 2004*

# Передмова



На сучасному етапі розвитку нашого суспільства професійна діяльність учителя, який презентує освітню галузь «Мистецтво», набуває нового смислу. Постає реальна можливість виявити себе справжнім творцем навчально-виховного процесу, виразити свій духовний, індивідуальний потенціал. Такій спрямованості педагогічної діяльності значною мірою сприяє впровадження в систему шкільної освіти курсу «Світова художня культура», який створює прекрасні можливості для розвитку художнього світогляду учнів, формування їхніх власних почуттів і переживань, оволодіння естетичним досвідом і навичками творчої діяльності.

Викладання цієї навчальної дисципліни потребує фундаментальної підготовки майбутніх учителів. Під час навчання студенти мають оволодіти культурологічними і спеціальними мистецькими знаннями, які забезпечуватимуть формування художньої культури на особистісному і професійному рівнях. Вони мають усвідомити, що художня культура є органічною цілісністю, важливою і нічим не заміненою частиною загальної культури,

а ідеалом людини нової світової цивілізації стає образ «людини культури», яка вміє вільно й творчо поєднувати у своєму мисленні та діяльності духовні спектри різних культур.

Складність засвоєння мистецтва полягає ще й у тому, що кожний твір великого майстра вчить розуміти мистецтво, ті життєві колізії, які так чи інакше втілені в художньо-образній формі, оскільки справжній твір мистецтва містить у собі величезний досвід співпереживання й розуміння інших людей. У цьому він набуває значення школи.

Культурно-виховна місія мистецтва спрямована на розширення кола спілкування й духовних обріїв кожної людини, доповнення її реальним спілкуванням з героями художніх творів, а через них — з видатними майстрами та їхніми сучасниками, а також на досягнення культурного сенсу різних епох, творчості народів і окремої особистості.

Здійснення цієї місії мистецтва, проте, можливе лише у разі, якщо художній твір сприймається адекватно, з розумінням його змістовно-виразової сутності.

Сприймання мистецтва певною мірою залежить від власного художнього відчуття, вміння розуміти прекрасне. Водночас потрібно мати уявлення й про засоби виразності, властиві різним видам мистецтва.

Учителеві важливо поєднувати безпосереднє сприймання творів мистецтва з осмисленою і всебічною інтерпретацією їх, яка ґрунтується на принципах: історизму, опертя на творчий метод митця, аксіологічної функції мистецтва, єдності особистісного, діяльнісного і діалогічного підходу у розкритті педагогічних аспектів художньої культури.

Застосування принципу історизму у вивченні мистецтва зумовлене тим, що ознайомлення з поліфонією людського буття сприяє залученню особистості до діалогу, в якому вона досягає власну сутність. Завдяки історичному мисленню приходить розуміння глибокої залежності художніх явищ від явищ суспільного життя, усвідомлення того, в яких конкретних історичних ситуаціях і чому виникли ті чи інші художні явища. На основі двох домінуючих універсальних ідей європейської парадигми мислення — генезису і розвитку — відбувається зближення історичних, гносеологічних та еволюційних понять.

Якщо історичний принцип розкриває соціально-економічні й політичні причини, що сприяли змінам культурних явищ, то принцип опертя на творчий метод митця допомагає у розкритті поступового розвитку різних мистецтв у їх ідейних і художніх взаємозв'язках, демонструє динаміку художньої культури в цілому. У творчому методі митця сконцентровано його світогляд, ставлення до світу, спосіб відбору художніх засобів, який сприяє якнайповнішому вираженню й донесенню до сучасників власних ідей та естетичних ідеалів, а також ро-

зумінню, що творчість кожного митця є унікальною.

У професійній діяльності вчителя, що викладає курс «Світова художня культура», великого значення набуває принцип урахування аксіологічної (ціннісної) функції мистецтва. Він слугує важливим чинником, який регулює потреби та мотиваційні дії особистості, сприяє накопиченню художньо-естетичних знань, потребує створення нових методик викладання художньої культури.

Особистісно-діяльнісний та діалогічний підходи у вивченні художньої культури допомагають спрямувати діяльність майбутніх учителів на формування професійних вмінь, а саме: визначення педагогічних завдань, аналіз виховної ситуації, діагностування художніх здібностей учнів.

Матеріал, поданий у книжці, сприяти не лише ознайомленню студентів з пам'ятками художньої культури, створеними митцями у певній історичній період, а й досягненню шляхів еволюції художньої культури та усвідомленню закономірностей її розвитку у всебічних взаємозв'язках і взаємовпливах, розумінню значення традицій і новаторства у художній творчості.

Навчальний посібник охоплює період від зародження мистецтва у первісному суспільстві до епохи середньовіччя. Головну увагу зосереджено насамперед на творах, які мали велике значення для подальшого розвитку світової художньої культури і сприяли суспільному прогресу.

Книжку ілюстровано репродукціями творів живопису, скульптури, архітектури. До кожного розділу подано список рекомендованої літератури, ознайомлення з якою дасть можливість поглибити знання студентів з різних напрямів мистецтва.

# «Світова художня культура» як навчальний предмет



**П**роцеси відродження та оновлення української культури, що охопили сучасне суспільство, супроводжуються підвищенням інтересу до загальнолюдських цінностей, до світових обширів культури.

Жива душа і цілісний багатозначний образ культури втілюються в мистецтві як неподільна єдність, отже, його осягнення є ключем до пізнання сутності культури в їх нерозривному зв'язку. Саме осягненням мистецтва у такому його значенні є курс «Світова художня культура» – основа фахової підготовки викладача цієї дисципліни в середній школі.

Студент упродовж вивчення цього курсу має бути введений у чарівний світ мистецтва, проникнутися прекрасним, навчитися мислити в узгодженні з естетичними ідеалами, щоб стати людиною естетичною, здатною передавати священний вогонь прекрасного дітям з такою майстерністю, аби їхнє власне життя осяялось ідеалами істини, добра і краси, щоб вони збагачували і звеличували новими творчими здобутками свою Вітчизну, щоб їхня духовність

стала невичерпним джерелом їхніх звершень. Опанування такою відповідальною професією потребує від студента майже одночасного перебування в трьох світах, або вимірах, культури. Насамперед він повинен бути захоплений мистецтвом, горіти, як казав Сомерсет Моєм, чистим, рубіновим вогнем любові до мистецтва. Занурений у світ мистецтва, студент має навчитися пізнавати його образну природу і водночас засвоїти педагогічні засоби залучення дітей до мистецтва, до естетичного, прекрасного в житті, природі, культурі. Отже, ця спеціальність не стільки фах, скільки покликання, що гармонізує життя й особистість учителя й учня. Вона зобов'язує до певної універсальності, всебічності, поєднання художньо-образного, наукового і практично-педагогічного мислення і діяльності. Таке розумове та духовне багатство професії, спрямованість на людину не тільки визначає її людинотворчий і гуманістичний характер, а й наближує вчителя цієї спеціальності до рівня митця. Складні завдання та багатоманітні функції, покладені на курс



«Світова художня культура», потребує органічного, синхронного поєднання сприймання мистецтва в його історичному русі, історико-теоретичного осмислення всього розмаїття художніх явищ із використанням виховних можливостей як у пізнанні, так і під час викладання предмета.

Історичне і художнє пізнання світової художньої культури в її історичному русі зумовило одночасне ускладнення мистецтва і виокремлення з його цілісності такої категорії, як художня культура, тобто формування наукового, теоретичного знання про неї. Предметом курсу «Світова художня культура» є вивчення історії, теорії та життєдіяльності мистецтва на певних методологічних і педагогічних засадах, вивчення всіх складників художньої культури. Однак історичному вивченню має передувати загальний підхід, висвітлення природи культури в цілому та художньої культури в її зв'язках з естетикою, виявлення загального змісту, типології, періодизації та особливостей існування і функціонування в загальнолюдській культурі.

Вивчення предмета «Світова художня культура» має комплексний характер, оскільки виконує функцію всебічного розвитку студентів як особистостей та їх універсальної підготовки як майбутніх педагогів.

Такий комплекс проблем, ускладнюючи і насичуючи зміст предмета, передбачає використання не тільки естетичного, соціально-культурологічного, а й історико-типологічного, порівняльного, соціально-психологічного та педагогічного аналізу. Отже, цей предмет має функціональні зв'язки з культурологією, педагогікою, мистецтвознавством, естетикою, соціологією, етикою та іншими науками.

Тому під час вивчення кожного періоду розвитку світової художньої культури та їх модифікацій враховується не тільки

естетична своєрідність та їх соціально-культурний контекст (включеність у культурне середовище), що їх зумовлює, а й їх тривимірна внутрішня будова. Її складники: *інституційний* (художнє сприймання, зберігання, наслідування мистецьких категорій управління мистецтвом у соціумі); *духовно-змістовний* (художня свідомість епохи, образ світу, що створюється мистецтвом, концепція людини у світі, її ціннісні орієнтації та засоби художнього втілення – образна система, стиль, метод тощо); *морфологічний* (структура художньої системи та співвідношення в ній видів мистецтва, їх родові й жанрові особливості, роль у створенні художньої картини світу, нерівномірність розвитку окремих видів мистецтва).

Головні принципи вивчення світової художньої культури в педагогічному вищому навчальному закладі: комплексний взаємозв'язок художніх феноменів; урахування їх художньої та естетичної специфіки; соціокультурна зумовленість художніх процесів; історизм; системність; урахування психолого-педагогічного потенціалу художніх творів; етнонаціональна специфіка мистецтва та національного виховання; аутентичність мистецтва (його звучання в межах епохи, яка його породила); міра канонізації (включення твору мистецтва в історію мистецтва як такого, що відповідає соціально-естетичним потребам часу); єдність впливу на особистість образно-чуттєвих, раціонально-логічних та діяльнісно-творчих засобів.

## Культура та її типологія

Термін «культура» (від лат. cultura – догляд, розвиток, освіта) визначає історично зумовлений рівень розвитку суспільства, творчих сил та здібностей людини, втілених у змісті і формах орга-

нізації життя і діяльності людей, а також у створюваних ними матеріальних і духовних цінностях (2; 3).

Розуміння культури як того, що створено людиною, лежить в основі діяльнісної теорії, частина представників якої тлумачить культуру як результат досконалості людської праці. Інші теоретики, починаючи з Цицерона, вбачають у культурі міру інтелігентності, досконалості людини, засіб плекання людської душі. Деякі вчені (П. Флоренський, В. Іванов, М. Коган) першопочатком культури вважають культ, релігію. В культурології існує більше ніж 500 визначень культури. Виділимо лише деякі сучасні трактування розуміння культури як теоретичного підсумку людської історії (В. Іванов).

Одна з історично вкорінених ціннісних теорій культури вважає своїм предметом вищі та змістовні цінності, ті ідеали істини, добра і краси, які в античній культурі у їх єдності називалися «калокагатія». Технологічна теорія культури розуміє культуру як спосіб, суспільну технологію, що певною мірою «обезлюднює» саму культуру.

Теорія Г. Гегеля пов'язувала розвиток, прогрес культури з мірою свободи особистості та суспільства. Культура сприймалась не тільки як засіб творчого розв'язання найскладніших проблем людського буття, а й як загальнолюдський набуток, формуючись за вимірами якого окремих індивід стає «людиною взагалі», тобто людиною свого часу, суб'єктом змін у суспільстві та гарантом відповідальності за нього.

Відповідно до традиції української культурологічної школи культура розглядається як характеристика способу людського існування, форма, за допомогою якої все соціальне набуває змісту людської самовизначеності. В такому тлумаченні культура притаманна всім виявам життя людини, всій її діяльності, її прагненням.

За сучасних умов входження культури в життєдіяльність людини та суспільства стало загальним, а сама вона набула самостійності і такого статусу в суспільстві, що сприймається як міра змісту людської діяльності, ефективний засіб самозбереження людини, особистості. Нині культура є цариною діяльності й активності людей, вихід за межі якої призводить до порушень і деформацій умов людського існування.

Водночас культура є не тільки основою людського існування, а й способом розв'язання проблем і суперечностей, гармонізації буття людини. Вона наповнює змістом світ людини і є культурною реальністю, найбільш універсальною характеристикою світу людини. В системі культури існують пласти особливої значущості. Чільне місце серед них належить світу національних образів мистецтва, завдяки якому формуються особливі умови відтворення і творчості людини, закладаються основи існування всієї системи мистецтва, формується культурна реальність у вимірах художньої культури певної епохи, певних соціально-історичних та національних спільнот.

Вивчення історії художньої культури позначено різними підходами. Більшість учених зосереджувалася на аналізі всієї повноти чинників буття художньої культури в їх неповторності. Інші дослідники ігнорували дані, що заперечували їхні концепції, прагнучи насамперед знайти закон, логіку розвитку художнього процесу, що спричинювало схематизм, спрощеність їхніх позицій.

Визначалась позиція і тих учених (О. Шпенглер, А. Тойнбі та ін.), які розглядали історію культури як історію «локальних цивілізацій», кожна з яких ніби реалізує незалежно від інших свою циклічну програму (народження, розквіт, занепад, загибель).

На дослідника культури (та й того, хто її вивчає) чатує небезпека сприйман-

ня всієї історії художньої культури через призму тієї культури, до якої він належить (європоцентризм, панславизм, пангерманізм тощо), що зумовлює перебільшення її історичного значення та ролі.

Європейська дослідницька традиція, починаючи з Й. Гердера (німецька школа кінця XVIII ст.), позначена системним підходом, що ґрунтується на розумінні єдності історичного процесу, взаємозв'язку і взаємозалежності розвитку країн і цивілізацій, різних за своєю культурою та світоглядом.

Сформований у сучасній культурології принцип об'єктивності продовжує цю традицію. Він потребує здійснення типологізації художньої культури за правилами діалогу, спілкування культур – минулої і сучасної, за відмови від ідеалізації, архаїзації та модернізації культури минулого.

Надто великий наголос на унікальності певних культур, їх відмежованості від світового культурного процесу призводить до їх герметизації, замкненості, тому хибним є твердження, що «Захід ніколи не зустрінеться зі Сходом» (Р. Кіплінг). Єдність людства в його комунікаційних зв'язках, взаємодоступності культур, спільність глобальних проблем для всіх народів зумовлюють домінуючу тенденцію відкритості і взаємозближення культур. Ідея діалогу культур стає однією з провідних у сучасному політичному, міжнародному і культурному житті народів, а сама культура перетворюється на важливий засіб якщо не розв'язання, то зняття напруженості у розв'язанні багатьох соціальних проблем і суперечностей. Водночас діалог культур істотно посилює ефективність кожної окремої культури.

Діалогізують не тільки суміжні, близькі, а й віддалені типи культур. Тому класифікація, виділення типів культури є важливим завданням науки.

Типологія культури сформувалася на історичному підґрунті. Вже «батько історії» Геродот, описуючи греко-перську війну, поділяє народи на еллінів (греків) та варварів і за цим принципом класифікує усі культурні явища. Лінійне членування часу від минулого до сьогодення і до майбутнього утверджується в християнській традиції (від Різдва Христового).

Поворотним пунктом періодизації історії та культури стала епоха Ренесансу (XV–XVI ст.), провідною концепцією якої було відродження культури античного світу.

Від падіння Римської імперії і до утвердження та розквіту Ренесансу (XIV–XVI ст.) Європа, на думку гуманістів, переживала варварські проміжні часи (середні віки). З кінця XVII ст. складається тричленна періодизація історії: античність – середні віки – новий час, в основу якої було покладено принцип розвитку культуротворчих здобутків у їх наступності. Визначення поняття античності як культурного зразка і вищого досягнення, до якого прагнули гуманісти, визначило провідний напрям культурного розвитку, базовим змістом якого було осягнення та поширення античної культури в Італії, а згодом і в усій Європі. Звернення європейських народів до античності дало їм змогу усвідомити певний внутрішній спадкоємний зв'язок з минулим і осмислити особливу історію Європи як неперервну цілісність, виокремити її зі світової історії. Ця концепція стала підвалиною першої культурологічної типологізації історії, в якій античність та ставлення до неї стало парадигмою, основою її періодизації. На цьому перехресті часів постала проблема відносин і співвідношення впродовж усієї історії таких опозиційних і взаємодоповнювальних різновидів культури, як первісна, дохристиянська, християнська та світська.



Вчення гуманістів про самоцінність і цілісність культури Європи продовжили просвітителі XVIII ст.

Найбільш глибоке узагальнення цієї проблематики було викладено у праці Й. Гердера «Ідеї до філософії історії людства» (1784–1791 рр.), в якій історія культури як предмет вивчення набуває самостійності, а принцип всевладдя розуму поширювався на пізнання культури, зокрема у формі *історико-порівняльного підходу* як доповнювального до пізнання культури окремого народу. На думку Й. Гердера, жоден народ Європи не досяг культури сам собою, жоден європейський народ не знав, не винайшов власних літер; вся культура Північної, Західної та Східної Європи – це рослина, яка виросла з римсько-грецько-арабського насіння. Джерела культурної самобутності він вбачав у релігії.

Просвітителі, засвідчивши різноманітність культурних світів різних народів та прагнувши визначити зміст культури, заклали підвалини створення передумови для теорії культури німецької класичної філософії. Її представник Г. Гегель концептуально визначив базовий принцип свободи духу і втілення його як абсолютного в історичних епохах буття людства, зокрема культурного. Відповідно історія кристалізується в трьох типах культури: Схід, античність, германський світ («Схід знав і знає, що тільки *один* вільний; грецький та римський світ знає, що *деякі* вільні; германський світ знає, що *всі* вільні»). Отже, *провідна ідея* німецької класичної філософії *пов'язує зміст типу культури з поняттям особистості та забезпеченням її свободи*.

Генетично пов'язана з гегелівською марксова концепція матеріалістичного розуміння історії поклала в основу типології культури принцип зміни п'яти суспільно-економічних формацій.

У другій половині XIX ст. на основі нових відкриттів в археології, етногра-

фії, антропології, мовознавстві, мистецтвознавстві та внаслідок освоєння напіввідомих та невідомих цивілізацій Австралії, Африки та Америки було вивчено первісну культуру, усвідомлено обов'язковість її як стадії всіх цивілізацій, визначено абриси деференційованої панорами розвитку етнічних культур у межах значного періоду історичного часу існування світової культури. Отримання величезного принципово нового матеріалу досліджень створило радикально нову культуропізнавальну ситуацію, яка була доповнена імпульсами, породженими завершенням формування зрілих культур націй, формуванням і пізнішим культурним пробудженням нових націй аж до етнічного ренесансу останніх двох десятиліть.

Така ситуація в гуманітарних науках не тільки характеризувалась їх взаємозбагаченням, насамперед взаємозв'язком етнографії, соціології, психології та антропології, а й значним зростанням впливу біології та фізики на осмислення соціокультурних закономірностей (соціальна фізика О. Конта, ідеї соціальної біології тощо). Дедалі частіше суспільство розглядають як організм з його процесами народження, розвитку і смерті. Цей підхід поширюється і на історію культури, тобто окремі культури тлумачаться як паралельні замкнені цивілізації, типи.

Уперше ці ідеї було викладено німецьким професором Г. Рюккертом в праці «Підручник із світової історії в органічному викладенні» (1857 р.).

Пошуку змісту замкнених циклів розвитку культурних типів було присвячено працю О. Шпенглера «Присмерк Європи» (1916 р.). О. Шпенглер поєднує дві традиції розгляду культури: 1) як організму, що має свою специфічну будову; 2) як категорії, чий символи існування укорінені в надрах первісності, пракоренях (Ф. Ніцше розрізняв «діонісій-

ське» – від імені бога Діоніса – язичеське, безособистісне начало та «аполлонівське» – від імені покровителя мистецтв Аполлона – загострено-особистісне начало культури).

Символи, «прафеномени» створюють, за О. Шпенглером, буття та своєрідність культури, її «душу», визначають її історичну долю. Прасимволом фаустівсько-європейської християнської культури є *воля*, а античної – *тіло*. Перший прасимвол динамічний, другий – статичний. Вісім культурних типів (єгипетський, індійський, вавилонський, китайський, античний, візантійсько-арабський, фаустівський та культура майя) замкнені, кожний проходить повний цикл від народження до смерті, але істотно не впливає на інші типи.

Такий підхід притаманний і дослідженням видатного англійського історика, автора багатотомної історії людства А. Тойнбі, який визначив 21 цивілізаційний тип, 13 локальних цивілізацій, які розвиваються самостійно-циклічно.

П. Сорокін, російський соціолог, а після еміграції відомий американський учений, у 4-томній праці «Соціокультурна динаміка» розрізняє 3 культурних типи – ідеаційний (духовно визначальний), сенсетивний (чуттєвий) та ідеалістичний (змішаний, що поєднує елементи першого та другого типів), в основі кожного з яких лежать особливі менталітет (духовність) та поведінка.

Культуру типологізують різні чинники впливу, особливо пов'язані з виробництвом. Однак розвиток культури визначають не просто економічні умови, а особливе поєднання економічних, природних та соціальних умов, яке, зокрема, включає особливості соціального типу зв'язків, соціальних інститутів та суспільного спілкування. Рух інформації в суспільстві залежить саме від цих умов. Існують три різновиди спілкуван-

ня: комунікація (обмін оперативною інформацією), трансляція (передача цінностей молодому поколінню) і трансмутация (спілкування через пояснення, яке вносить зміни в існуючі стандарти поведінки, мислення, переживань, дій). Ці різновиди спілкування забезпечують механізм дії і розвитку культури.

Упродовж історії людство виробило три різних способи організації соціальної інформації, що гарантували дієвість механізмів спілкування, – соціокодів, які забезпечують інформаційно-комунікативну систему культури. Соціокоди поділяють на особисто-іменний, професійно-іменний та універсально-понятійний (або європейський). Їх загальний зміст слід враховувати при вивченні типології загальної та художньої культури.

*Особисто-іменний соціокод*, притаманний культурам первісного суспільства, полягає у засвоєнні програми соціальної поведінки під час посвячення підлітків у дорослу (ініціація) людину разом з утаємниченим ім'ям. Сукупність таких програм діяльності визначає цілісну соціальну діяльність людей (є її соціокодом), інтегруючи їх у мисливську спільноту. Унікальність імені збігається з унікальністю функції. Цей соціокод закладає основу функціонування первісної культури.

*Професійно-іменний соціокод* сформувався під час поділу праці, спричиненого землеробством, у суспільствах, де воно стало основою господарства (Давній Єгипет, Давня Індія, Давній Китай). У цих суспільствах крім професії землероба п'ята частина населення мала професії гончара, коваля, воїна, писаря тощо. Це тип традиційно-професійних соціальних структур, що успадковувалися через сім'ю, кожна професія мала покровителем свого бога, ім'ям якого йменувалась група людей, що опа-

новували цю професію. Жорстка регламентація визначила стабільну консервативну соціальну структуру та впорядкованість і відповідно жорсткі канони й типи людської поведінки та моделей життя, яким, у свою чергу, підпорядковувались мистецтво та весь склад художньої культури.

*Універсально-поп'ятійний (європейський) соціокод* сформувався у Давній Греції, де жорсткі умови не завжди продуктивного острівного землеробства та мореплавства не давали можливості закріплювати професії за окремими групами людей і зумовлювали необхідність поєднання професій, стимулювали професійну універсальність. Такі потреби вимагали загальнодоступної інформації, розвиненої писемності, законів, спрямованих на кожну людину, а не на людину певної професії. Такі соціальні умови разом з певними традиціями, способом життя потребували демократії, свободи особистості та спонукали до агону (змагальності) й творчості. Попри нестабільність цей соціокод, пройшовши через різні випробування, виявився найбільш продуктивним і перспективним для європейської цивілізації, особливо в період науково-технічних революцій, і породив нові можливості розвитку людини, визначив особливий тип художньої культури.

Як обґрунтовано стверджує М. С. Каган, мистецтво та художня культура певної епохи не тільки відображають в усій цілісності своєрідність та унікальність життя людей, їхні прагнення та потреби, типи особистостей свого часу, тобто образ епохи, а й створюють «автопортрет» самої культури. Отже, художня культура є самосвідомістю культури, її осмисленням, образом її регіонального, соціального, національного, соціально-естетичного існування.

Вивчення культури кожного народу має починатися з осягнення його мис-

тецтва, духовності, цілісності, які є ключем до розуміння таємничої сутності нації.

Характер і зміст художньої культури визначаються базовою культурною основою. Той, хто вивчає художню культуру, має, враховуючи широку типологію культури, залежно від соціокоду, брати за основу типи соціальних відносин, базових соціальних структур, що є підвалинами соціально-економічних формацій. Однак їх треба приймати не як масштаб, який часто догматично перетворюється на прокрустове ложе схематизму, уподібнювання фактів системі залежності мистецтва від стадій розвитку соціальних відносин, а як соціальний орієнтир, основу структурування великих культурних одиниць. Перехід від одного типу культури до іншого є не революційним, а еволюційним процесом, який складається з *транзитивних* (проміжних) культурно-історичних типів (наприклад, період формування феодальної культури Європи після краху Римської імперії та феодалізації Візантії).

У сучасній як загальній, так і художній культурології на зміну еволюціоністській тріаді «дикість – варварство – цивілізація», діадам «традиціоналізм – модернізм», «Захід – Схід» приходять більш диференційований комплексний підхід, який поєднує кілька типологій на основі головної.

Так, типологія на основі антрополого-філософських підвалин передбачає розв'язання універсальних проблем культури через призму буття людини та її відносин із світом та іншими людьми. Такий підхід є підґрунтям нового реального гуманізму в культурі. На художніх засадах проблематика своєрідно розв'язується з допомогою мистецтва.

У системі сучасної культурної антропології склалася типологія відповідно до аналізу форм мислення, за шкалою «індивідуалізм – колективізм», згідно з



контекстом функціонування культури, тобто залежно від культури людей, від характеру включення їх в культурне середовище, безпосередню систему динаміки культури.

У цілому художня культура як одна із підсистем єдиної загальнолюдської культури, функціонуючої в певному суспільстві, зумовлює суб'єктно-особистісний аспект історії, сприяє формуванню соціальної активності учасників історичних подій. Художня культура, мистецтво є єдиною формою суспільної свідомості, здатної проникати в сутність життєвих процесів, найпотаємніших глибин розуму та почуттів, зберігаючи при цьому неповторний індивідуальний світ людини.

Світова художня культура є такою цілісністю, в динаміці розвитку якої виникають окремі відгалуження, споріднені та протилежні, які визначаються своєю епохою і мають специфічні культурно-типологічні риси.

Певний тип культури визначається своєю цілісністю, має власну структуру, функції, цінності, символи, світогляд, відношення, спосіб життєдіяльності, певний «дух», культурний контекст і тло, свою світоглядну суспільну ідею та інтегруючу парадигму свідомості (усталений образ). Він позначається на всіх сферах культурного буття. Проте в усі часи культура, мистецтво – це невичерпне джерело гармонії, творчих пошуків, усвідомлення радості, краси, сенсу життя для особистості і для людства.

## **Естетична і художня культура**

Художня культура – це ядро естетичної культури.

Кожний різновид культури виконує специфічні функції; його суспільна роль визначається завданнями, покладеними на нього у певному суспільстві.

В естетичній культурі втілюється вищий рівень гармонії людини у її відносинах з природою та суспільством, особисте зливається із суспільним, відображається історично визначена оптимальність та повнота людського існування. Суб'єкт в естетичній культурі вільно самовизначається у своєму ставленні до світу і до людей.

Культура в цілому як суспільна категорія задовольняє естетичні потреби людини, гармонізує її стосунки із суспільством, створює естетичний ефект.

Г. Гегель завершив свою грандіозну філософську систему естетикою. В естетичній культурі він вбачав вінець культури, її найбільш повне і всебічне втілення, вищу гармонію всіх різновидів культури.

Естетичні відносини є основою естетичної культури, полягають у гармонізації взаємин людини з довкіллям та людиною між собою.

Мистецтво як елемент естетичної культури, своєрідне духовне практичне відтворення уособлює її духовну і практичну сутність.

Естетична культура – цілісна форма життєдіяльності людини. Кожна її царина має власні естетичні можливості, естетичний потенціал, спроможність реалізувати який визначається станом і розвитком суспільства.

Система естетичної культури складається з природи, естетичних цінностей, художньої творчості, естетичних потреб, естетичних відносин та естетичного освоєння. Художня культура реалізується в системі «художнє виробництво (творчість та її твори) – художня потреба – художнє освоєння, споживання художніх цінностей».

Найзагальніша будова естетичної культури структурується у взаємозв'язку різних сфер практики і у відповідних формах свідомості. Ці дві ланки становлять два рівні естетичної культури:



естетичну свідомість (естетичні потреби, ідеали, смаки, погляди, переживання тощо) й естетичну практику (мистецтво, дизайн, мода, а також суміжні з культурою сфери, де естетична діяльність не є провідною, – садово-паркове мистецтво, побут та ін.). Особливим різновидом естетичної практики є естетичне виховання.

Отже, естетична культура включає професійну художню культуру, народну творчість, художню самодіяльність, дизайн, моду, естетичні елементи в праці, побуті, організації відпочинку, суспільно-політичній діяльності, спілкуванні, природі, естетичне виховання та, власне, пізнання самої естетичної культури. Будь-яке явище, що має естетичні властивості, є набутком естетичної культури, яка змістовно його освоює та оцінює. Рівень естетичності культури полягає в здатності її складників (зокрема, мистецтва) впливати на свідомість, соціальність людини і суспільства.

## Сутність художньої культури

Ядро естетичної культури становить культура художня, що найтісніше пов'язана зі світом людини. У мистецтві естетичне начало втілюється всебічно, цілісно, універсально, в особливій соціальній інституалізованій формі.

Мистецтво – це особлива форма зв'язку між ідеалом та практикою, де потреби людини в мисленні, чуттєвості, перетворенні світу гармонійно задовольняються розв'язанням існуючих між ними суперечностей в художній формі. У мистецтві естетичне начало спрямоване на гармонійне перетворення людини, наближення її до ідеалу.

Мистецтво, художня діяльність моделюють естетичну свідомість, тобто виконують функцію мови. В «художньому» «естетичне» безмежне і водночас цілісно-нормативне є формою пошуку люди-

ною ідеалу та гармонії у художній реальності.

Художня реальність має подвійний зміст: *внутрішній* – як світ особливої образності, уяви, фантазії (художньо-образна форма творів мистецтва) та *зовнішній* – як світ соціально-художньої реальності, художнього життя, взаємодії його суб'єктів (митець, публіка, критика) між собою і з суспільством під час творення та пізнання творів мистецтва.

Специфічність художньої реальності полягає в тому, що, як частина об'єктивного світу, вона не тільки відрізняється від нього, а й має відносну самостійність, власний спосіб буття на рівні життєвих виявів.

Як буття і процес художня реальність має свою динаміку, що розгортається за певною *лінією*. Кожна ланка цієї лінії розвивається за такими *рівнями*: соціальна художня потреба, предмет мистецтва, свідомість митця, художній образ твору, художнє споживання (процес і результат).

*Складники художньої системи*: суспільство, що породжує потребу в мистецтві і створює передумови для її реалізації; соціум як предмет художнього освоєння; митець як суб'єкт соціально-художньої діяльності, спрямованої на задоволення суспільно-художньої потреби; твір мистецтва, в якому ця потреба реалізована митцем; публіка як суб'єкт художньої потреби, художнього освоєння та споживання й комплекс впливу на неї мистецтва, її соціально-естетичного збагачення; нова соціальна дійсність як сфера формування нової суспільно-художньої потреби. Своєрідність художньої реальності визначається специфікою мистецтва як форми суспільної свідомості.

Щодо поняття «художня культура» вживають поняття «художнє життя». З одного боку, воно характеризує в соціологічному аспекті реальний стан ху-



дожньої культури в певну історичну епоху, а з іншого — поняття «художня культура» є якісним масштабом оцінки процесів художнього життя.

Поняття «художня культура» насамперед відображає якісну сутність існування мистецтва в суспільстві, його значення в системі естетичних координат, в системі культури та в системі суспільства, тобто його соціально-естетичну ефективність.

Художня культура — це збірне поняття, що окреслює цілісну, специфічну сферу суспільного життя, в якій відбувається духовна, культурна діяльність, що має глобальний універсальний вплив на індивідуалізацію людини, формування її як гуманістично-творчої особистості.

Рівень впливу художньої культури визначає соціально-естетичний потенціал творів мистецтва, багатозначність їхнього художнього змісту.

При відродженні національно-культурної самосвідомості в системі художньої культури виявляється роль народної та релігійної культури.

Принципово важливим є впровадження в систему художньої культури художньої потреби як орієнтира змістовного спрямування художньої діяльності. Художня потреба не тільки побуджує до діяльності всіх учасників художнього процесу, а й є основою, визначником соціально-художніх відносин. Тому так важливо при вивченні художньої культури епохи чи інших відтинків часу зрозуміти природу тих соціально-художніх потреб, які її породжують.

Митець, публіка і критика уособлюють процеси та сфери творчості, сприймання та оцінювання (художня творчість, художнє споживання, художнє оцінювання).

Відповідно до цього виокремлюють такі відносини: творчо-художні (між митцями окремого виду мистецтва та суміж-

ними видами), суспільно-художні (митець — публіка), художньо-функціональні (митець — критик — мистецтвознавець), художньо-педагогічні, художньо-просвітницькі та ін. Найважливіші серед них — відносини між митцем і публікою.

У різних типах суспільства ці відносини мають різну ієрархію і структуру. Міра їх урахування визначає розуміння природи і потенцій розвою художньої культури. Проте завжди головним творчим суб'єктом залишається митець.

Типологія митців зумовлюється художніми напрямками (наприклад, митець — класик), мірою наближення до народної творчості (наприклад, кобзар) та колективністю (наприклад, колектив авторів фільму). Митець може поєднувати у своїй творчості широкий спектр видів творчості (кінорежисер). У сфері суміжних видів він інтегрує в цілісність матеріальні та естетичні елементи (дизайнер).

Об'єктом мистецтва є публіка (термін вживається з епохи класицизму). Публіка — це форма вияву залученості народу до мистецтва. Вона втілює важливі моменти художнього процесу (сприйняття, співтворчість, оцінювання, визначення соціально-естетичної ефективності впливу мистецтва). Публіка уособлює соціальну форму художнього освоєння мистецтва, є його соціально-естетичною спільністю.

Публіка в мистецтві — відносно стійка, організована спільність людей із соціально і художньо визначеними властивостями. Публіка характеризується стійкою художньою потребою, спрямованою на її задоволення художньою діяльністю (освоєння, співтворчість, оцінювання, зацікавленість мистецтвом, вивчення мистецтва, колекціонування тощо), та впливом на соціально-художнє середовище і творчість митців.

Роль публіки в системі художньої культури визначена в афоризмі «мис-

тецтво – це публіка». Вона поєднує ролі носія естетичних потреб суспільства, споживача мистецтва й адресата мистецтва (мистецтво орієнтоване на певну публіку і в ній знаходить підтвердження необхідності свого існування).

Свого особливого значення публіка набула ще за часів античності. Відтоді вона займає особливе місце в художньому житті кожної епохи, змінюючись за соціальним статусом відповідно до суспільних особливостей цієї епохи. Публіка має універсальну дотичність до мистецтва. Вона його і використовує, і оцінює, коригує його розвиток.

Публіка структурується за видами мистецтва, типами і жанрами культури, а також за елементами естетичної, художньої свідомості та діяльності (естетичні погляди, смаки, ідеали тощо).

Оцінювання художнього життя та бачення шляхів його регулювання є функціями критики.

Критика – це посередник у діалозі митця з публікою, орієнтир творчого процесу і творчого сприйняття. Вона в різних аспектах оцінює творчі явища і визначає їхню роль у системі культури. Критика не завжди об'єктивна. Іноді вона узурпується вузьким колом правлячої еліти, а деякі періоди критика визначала рівень і спрямування художнього життя суспільства.

Отже, розгляд художньої культури в динаміці відносин двох основних сфер художньої творчості, художнього споживання та суспільно-художніх потреб, що опосередковують їх зв'язок і створюють систему соціально-художніх відносин їх суб'єктів, дає змогу визначити напрями і характер естетичних змін, їх рушійні сили, особливості художніх напрямів та стилів, художніх методів та засобів.

Народ є основним суб'єктом культури, оскільки формує загальний культурний контекст, соціально-культурну ситу-

ацію, активний, породжуючий нову художню культуру полус потреб.

Народна творчість – невичерпне джерело збагачення мистецтва. Універсальність культуротворчості народу визначається створенням культури не окремими класами, а всім загалом суспільства. Роль народу полягає не тільки в розвитку, збагаченні культури, а й у її збереженні, забезпеченні умов і можливостей її існування.

Оскільки мистецтво є художньо-естетичною моделлю відносин особистості з соціумом і довкіллям, зумовлює комплекс різновидів соціальної діяльності (демонстрація, розповсюдження, зберігання творів мистецтва, підготовка митців тощо), то функції художньої культури, особливо національної, вагомі й різноманітні.

Провідна функція художньої культури – *естетична*, оскільки естетична природа самого мистецтва. Предмет і мета мистецтва – відтворення естетичного ставлення людини до світу, отже, естетична функція є для мистецтва системоутворювальною, тобто визначає його сутність. Традиційно в європейській естетиці основними функціями художньої культури поряд з естетичною вважають *інформаційно-комунікативну* (мистецтво як систему знаків і мову естетичного спілкування) та *виховну*, спрямовану на формування естетичних та загальнолюдських якостей людини. Виховну функцію конкретизують пізнавальна, моральна, світоглядно-ідеологічна, творчо-спонукальна, гедоністична (естетична насолода) функції. Конкретизуються функції в різних видах і жанрах мистецтва порізно.

До основних функцій художньої культури належить також творчо-утворювальна функція, яка полягає у створенні нової художньої реальності. Отже, вивчення всіх аспектів художньої культури передбачає осмислення тих функцій, які



вони виконують у суспільстві, усвідомлення їх впливу на його розвиток та вдосконалення.

## **Художньо-естетичне виховання як складова художньої культури**

Складовою частиною художньої культури як цілісної і особливої соціальної сфери суспільства є система естетичного та художнього виховання, яка готує населення, особливо молоде покоління, до спілкування з мистецтвом і естетичним середовищем.

Естетичне виховання спрямоване на формування ставлення до всього навколишнього світу, природи, мистецтва, інтер'єру тощо, а художнє виховання – тільки до мистецтва. Проте мета художнього виховання також естетична. Отже, ці два різновиди виховання не збігаються, але взаємодоповнюють один одного.

Історія художньої культури засвідчує, що естетичне і художнє виховання беруть свій початок із первісного суспільства. В кожному із наступних суспільств вони мали свою специфіку, яка визначала формування певного типу особистості, мала виразний соціальний зміст. За всієї різноманітності форм і методів естетичного та художнього виховання в різних суспільних системах спостерігалася певна, хоч і не завжди очевидна спадкоємність їх історичного розвитку. Зокрема, очевидні поступ і цілісність європейського естетичного та художнього виховання, узгодженість їх теоретичних засад у часі та просторі в системі європейської естетики та педагогіки. Системи естетичного та художнього виховання

західних і східних культур взаємодіють, збагачуючи одна одну.

Художнє та естетичне виховання створює естетичні аспекти способу життя, естетично збагачує розвиток особистості і включає її у світ національної і світової культури. Отже, обидва різновиди виховання є складниками соціальної практики, змістом якої є естетико-художня соціалізація, формування особистості – повноцінного члена суспільства.

Художньо-естетичне виховання найбільш гармонійно і всебічно «олюднює людину» такими засобами культури, які породжують універсальні здібності творчого спрямування і дають змогу особистості визначити нові обрії життя.

Сучасний учитель має використовувати в естетичному вихованні учнів культурно-художні властивості навколишнього середовища, зокрема вміти організовувати культурне життя села, району, школи. Тому нині активно розвивається *педагогіка мистецтва*, яка продуктивно взаємодіє з новим напрямом – *соціологією художнього та естетичного виховання*.

На підтримку вивчення художнього життя суспільства, соціально-педагогічних умов естетичного виховання, всього спектра естетичної свідомості і діяльності (відношень, інтересів, смаків, естетичних поглядів) діагностується рівень художньої культури учнів та визначаються методи їх естетичного розвитку.

Вивчення художньої культури є, таким чином, комплексним за своєю спрямованістю, оскільки поєднує педагогічний підхід з історико-типологічним, естетико-соціологічним, культурологічним підходами.



## Контрольні запитання і завдання

1. У чому полягає універсальність поняття «художня культура»?
2. Які функції художньої культури набувають особливого значення у сучасних умовах?
3. Чому потрібне вивчення теорії та історії мистецтва для кращого розуміння його окремих видів?
4. Що таке «калокагатія» і яке вона має значення у формуванні всебічно розвиненої особистості?



## Список рекомендованої літератури

1. *Бытие человека в культуре.* — К., 1992.
2. *Введение в теорию художественной культуры.* — СПб., 1994.
3. *Искусство в системе культуры.* — Л., 1987.
4. *Культура и развитие человека.* — К., 1969.
5. *Культурология* / Под ред. Н. В. Михайловой. — М., 2001.
6. *Лукьянов Б. В мире эстетики.* — М., 1988.
7. *Патрис Пави. Словарь театра: Пер. с фр.* — М., 1991.
8. *Петров М. К. Язык, знак, культура.* — М., 1991.
9. *Селиванов В. В. Социальная природа художественного мышления.* — М., 1982.
10. *Семашко О. М. Социально-эстетические проблемы развития художественных потребностей.* — К., 1985.
11. *Фохт-Бабушкин Ю. У. Искусство в жизни людей.* — СПб., 2001.

# РОЗДІЛ 2 Походження мистецтва



Сучасна наука не дає однозначної відповіді на запитання, коли виникло мистецтво. Безумовно, що мистецтво існувало у всіх великих цивілізаціях стародавнього світу: Єгипті, Індії, Китаї та ін. Отже, вік мистецтва налічує щонайменше шість тисячоліть. Наука, зокрема археологія, постійно доповнює знання про генезис культури і віддаляє в глибину віків той умовний пункт, від якого бере початок розвиток художньо-естетичної діяльності людини. Це просування, проте, обмежене часом, адже мистецтво виникло не раніше, ніж сформувалася людина мисляча, яка й була здатна розпочати мистецьку творчість.

Наукові дані свідчать про те, що перші гомініди, тобто людиноподібні, з'явилися на нашій планеті близько двох мільйонів років тому. Вони відрізнялися від людиноподібних мавп (антропоїдів), які жили поряд з ними, певними морфологічними особливостями, а саме: прямою ходою (на двох нижніх кінцівках, хоч і повільною, незграбною, але такою, що звільняла руки для різних дій), розвиненою кистю руки, здатною виконува-

ти прості операції, відносно великим та розвиненим мозком.

Еволюція людини була дуже тривалою, з ледве помітним прискоренням в міру її розвитку. З'являлися та зникали різновиди гомінідів: людина вміла (*homo habilis*), людина прямоходяча (*homo erectus*), пітекантроп («яванська людина»), синантроп («пекінська людина»). Вони співіснували або заступали один одного, поступаючись місцем досконалішим типам гомінідів. Нелегко відтворити повну картину цього тривалого і драматичного процесу. Мабуть, за допомогою науки людство доповнюватиме та переглядатиме уявлення про власне виникнення та перші кроки розвитку.

Було б дуже легко оголосити час появи перших наскальних зображень (ранній палеоліт, 35–30 тис. років тому) висхідним пунктом в історії художньої творчості людини, часом народження мистецтва. Однак утримаємося від такого категоричного твердження, адже цілком можливо, що й до них існували інші форми діяльності наших далеких пращурів, які б могли вважатися початковими формами мистецтва.



Отже, для визначення початку творчого процесу виникає потреба чіткого визначення поняття мистецтва.

## **Поняття про артефакт. Поліфункціональність первісної творчості**

Хрестоматійно мистецтво трактується як естетична форма діяльності людини. Дійсно, в сучасному, технічно розвиненому соціумі мистецтво займає важливе суспільне становище поряд із виробництвом, управлінням, освітою, наукою, технічною творчістю. Заняття мистецтвом – професія багатьох членів суспільства. Існує система навчання мистецтва, широка мережа мистецьких закладів (музеї, картинні галереї, художні салони, театри, концертні зали, кінотеатри тощо). Спеціальні урядові департаменти керують справами мистецтва. Все це начисто свідчить про те, що в сучасному житті мистецтво є не просто особливою формою діяльності, а цілком самостійним видом суспільної практики.

Проте навіть нині існують галузі діяльності, які перетинаються з мистецтвом, але не належать до нього. Логічно припустити, що в доісторичні часи, коли суспільна практика була не такою різноманітною та розгалуженою, як сьогодні, мистецтво значно більше перепліталось з іншими формами діяльності людини.

Розгляньмо проблему визначення мистецтва з іншого боку. Найчастіше воно тлумачиться як специфічна форма суспільної свідомості. З таким положенням важко не погодитись. Проте межа між мистецтвом та немистецтвом у свідомості людини дуже умовна, адже лише абстраговане міркування оперує поняттями про окремі форми свідомості людини: наприклад, художню, естетичну, наукову, моральні імперативи тощо. Реальна

свідомість (як суспільства в цілому, так і окремої людини) багатогранна, багатовимірна, нескінченно складна цілісність. Свою ж цілісність вона зберігає в художній діяльності, мистецтві.

Отже, мистецтво як художнє мислення, як функція цілісної людської свідомості виявляє себе самостійним естетичним різновидом діяльності або процесом створення суспільного ідеалу.

Таке призначення мистецтва було притаманне й доісторичному етапу розвитку людства. Особливості художньої свідомості первісної людини, характер її мистецької діяльності найнаочніше характеризують створені нею предмети, елементи художньої творчості. Незалежно від їх призначення і якості, вони мають назву *артефакт* (від лат. *artefactum* – штучно зроблене).

Перші артефакти – дерев'яні та кам'яні знаряддя полювання і праці – з'явилися близько 2 млн років тому. Починаючи з пізнього палеоліту (35–30 тис. років тому), зброя, знаряддя праці, житло і навіть поховання позначаються елементами, не пов'язаними з прямим призначенням та раціональним використанням цих артефактів, своєрідно прикрашаючи їх.

Наприклад, тіла померлих одноплемінців неолантропи посипали сухою червоною фарбою, зокрема цей процес здійснювався на території сучасної України. М. Грушевський пише, що небіжчика, ховаючи, посипали червоним порошком (охрою), який осідав на кістках після розкладу тіла. Чи це була спроба прикрасити неприємні на вигляд людські останки, чи елемент ритуалу поховання, зумовлений примітивними міфологічними уявленнями первісних людей про життя та смерть (червоний колір у міфологічному мисленні найчастіше символізує життя), – невідомо. Навряд чи правильно прийняти лише одну з цих версій і вбачати в цьому артефакті вияв

художньо-естетичної або релігійно-міфологічної свідомості, оскільки найчастіше вони діяли одночасно.

Розгляньмо ще один приклад. Серед виробів із кістки часів палеоліту часто зустрічаються вирізьблені зображення тварин, людей, орнаментальні малюнки (зигзаги, трикутники, ромби, меанди), а також малюнки, зовсім для нас незрозумілі.

Чи можемо ми вважати такі предмети та зображення творами первісного мистецтва? І знову відповідь може бути тільки альтернативною. Ці артефакти слід розглядати в кількох аспектах. По-перше, за призначенням ці предмети були знаряддями праці або полювання. По-друге, зображення на предметах слугували знаками власності конкретного господаря, а також знаками належності їхнього власника до певного племені, родини, тотему, соціального стану. По-третє, зображення на предметах могли бути магічними символами. Проте незалежно від утилітарного чи символічного призначення артефакту зображення на ньому завдяки схожості з прототипом, чіткості відображення знайомого об'єкта або навіть тільки правильності, пропорційності, симетричності малюнка сприяло виникненню у людини почуття задоволення від його споглядання. Отже, такий артефакт мав властивості естетичного предмета.

Науково доведено, що всі артефакти з часів кроманьйонської людини були *поліфункціональними* предметами, тобто мали широке коло призначення. Це означає, що і художня свідомість, і конкретні творчі акти характеризувала *синкретичність* (від грец. *συνκρητισμός* – об'єднання), тобто нерозривна єдність усіх компонентів цілого: мотивів, установок, інтересів, навичок, знань, умінь, які реалізовувалися у створенні артефактів первісної культури.

Твердження про поліфункціональність предметів доби неантропу, про синкре-

тичний характер творчої діяльності людини первісного суспільства зовсім не означає, що всі артефакти мали відношення до мистецтва. В багатьох із них художньо-естетичний елемент у наш час є відсутнім. Проте деякі артефакти сприймаються як повноцінні, оригінальні художні твори, наприклад дивовижні у своїй достовірності, природній красі, могутній психоемоційній експресії зображення звірів у печерах Ласко і Фон-де-Гом. Призначення цих артефактів, визначальне для людей тих часів, нині поступається домінантою їхньої художньої цінності.

Існує закономірність: чим старіший артефакт, тим більше він відповідає призначенню поліфункціонального предмета і тим важче він піддається розумінню саме як художній твір. Однак деякі артефакти часів неоліту можуть кваліфікуватися як прикраси, тобто предмети естетичного призначення, або як інструменти для музичного інтонування. Отже, в первісній культурі поступово починала виокремлюватися художньо-творча діяльність як наслідок виникнення та розвитку естетично-художнього ставлення людини до світу.

## Причини виникнення мистецтва

Питання про причини виникнення мистецтва цікавить людство з давніх часів. І хоча на нього можна дати лише гіпотетичну відповідь, спроби вчених розгадати цю загадку не припиняються, оскільки питання про першоджерела мистецтва безпосередньо пов'язане з проблемою початку свідомої художньої діяльності людини.

Найдавніші свідчення про виникнення мистецтва містять міфи зниклих (шумери, майя, ацтеки) та існуючих народів. Поява мистецтва у міфах пов'язується з конкретною персоною: богом, боголюдиною або героєм.

Наприклад, згідно з давнім індуським міфом, бог Брахма навчив мудреця Баранті-муні музики, а той навчив її інших людей. Дружина Брахми, добра богиня Сарасваті, ознайомила людей з мелодіями «рага» і навчила мистецтва гри на «віні» – струнному щипковому інструменті, донині дуже популярному в Індії.

Давні греки вірили, що мистецтво музики та поезії людям подарував бог Аполлон. Широковідомий міф про солодкоголосого фракійського співця Орфея розповідає про могутній вплив його мистецтва на людей, тварин і навіть на сили природи (під час походу аргонавтів Орфей співом молитов та грою на формінзі умиротворив бурхливе море).

Південноамериканські індієцькі культури чибча-мусиків були впевнені, що мистецтву і ремеслам їх навчив герой Бочіка.

Можна назвати ще багато міфів, у яких мистецтво постає як благодатний дар вищих істот, як дорогоцінний скарб, дарований людям у довершеному та незмінному вигляді. Міфи відображають шанобливе і дещо містичне ставлення людей до мистецтва, що, мабуть, було зумовлене міцним зв'язком усіх видів раннього мистецтва з магією та релігійними обрядами.

Таке ставлення настільки глибоко вкоренилося у свідомості людей, що його відлуння і досі зберігається в повсякденних уявленнях про мистецтво та митців. Так, слово «божественний» є постійним епітетом, яким позначають художню творчість (божественна краса, божественний голос тощо). Про талановитого митця часто кажуть: «У нього дар від Бога». У психології творчості використовують термін «художня обдарованість».

У священних книгах світових релігій – християнства, ісламу, іудаїзму, буддизму – походження мистецтва не розкривається. Проте головні релігійні постулати стверджують, що сама людина, а також всі її діла і творіння керовані божествен-

ною силою, Богом. Отже, не тільки для міфологічної свідомості, а й для релігійного світогляду мистецтво як частина людських діянь має божественне, надприродне походження.

Мистецтво як «божий дар» тлумачили філософи ідеалістичного напрямку. Так, великий давньогрецький філософ Платон наголошував на існуванні двох світів: світу духовного, божественного та світу матеріалізованого, земного. Перш ніж людська душа втілюється у свій земний образ, вона мандрує до вищого світу ідеальних істот. У земному бутті душа, знудьгована у тілному тілі, згадує своє ідеальне життя. Ці спогади душі, за Платоном, знаходять своє вираження у мистецькій творчості.

Вчення Платона має реальне коріння. Митці часто стверджують, що задум майбутнього твору часто виникає несподівано як згадка про щось таке, чого в їхньому реальному житті ніколи не було. В таких випадках автори з містичним подивом зазначають, що зміст цих творів значно ширший, ніж обрії їхньої власної свідомості. Цей феномен і залишається нерозгаданою таємницею психології мистецтва.

Крім платонівської багато інших філософських шкіл наполягають на первинності духу і вторинності матерії, пояснюють мистецтво як вияв творчої волі. На цьому наголошували Ф. Шеллінг, Г. Гегель, Г.-В. Лейбніц, А. Шопенгауер. Проте походження художньої творчості ці філософи тлумачать у загальному аспекті, майже не торкаючись конкретних фактів історії художньої культури, дослідженням яких займаються так звані позитивні науки. Існуючі науково-теоретичні гіпотези про походження художньої практики поділяються на дві групи: а) психофізіологічні, б) соціокультурні.

Психофізіологічне пояснення генези мистецтва дає теорія давньогрецького



мислителя Демокріта («теорія наслідування»). Згідно з нею людина здатна влучно наслідувати природні звуки, і саме ця особливість зумовила появу музичного мистецтва. Імітація звичок тварин і жестів людей, зайнятих певними діями, оформилась у мистецтво танцю. Людина здатна відтворювати зовнішній вигляд будь-яких предметів в об'ємній формі або за допомогою ліній та кольору. Так виникло образотворче мистецтво.

Давньогрецький філософ Арістотель також пояснював імітаційні дії людей психофізіологічними причинами, а саме прагненням спокійного духовного стану, приємних емоційних переживань. Наслідування, за Арістотелем, – природна здатність людини, що народжує задоволення.

Цю думку підтверджує сучасна психологія, яка вважає імітаційні здібності та дії важливим механізмом пристосування людини до навколишнього середовища. Цей механізм починає працювати у ранньому дитинстві і залишається природовж його життя. Кожний вдалий імітаційний акт викликає позитивні емоції. Згодом ці емоції стають життєвою потребою, самостійним мотивом поведінки.

Становлення мистецтва також проходить через період «раннього дитинства». В доісторичні часи імітаційні дії були практично необхідні. Саме виживання первісного мисливця та його племені залежало від його вміння імітувати голос, рухи, звички тих тварин, на яких він полював. Деякі африканські племена і досі зберігають дивовижно досконалу техніку маскування мисливців під тварин. Вона включає гримування, одягання, змащування спеціально дібраною пахучою речовиною, імітацію звуків, рухів, звичок тварин. Усі ці елементи справляють враження справжнього мистецтва.

Досконалі імітації мали і мають для мисливських родин значення культурної

цінності навіть поза контекстом реального полювання. Свідченням цього є численні фольклорні імітаційні танці народів Африки, Австралії, Азії. Слов'янська культура також зберегла деякі стилізовані ознаки таких імітаційних дій.

Проте теорія наслідування, пояснюючи причини чудового відтворення людиною на ранньому етапі художньої активності зовнішнього вигляду тварин, обминає питання про небажання доісторичної людини реалістично відтворювати свій власний образ. Причина цього проста – відсутність практичного сенсу, оскільки існувала необхідність тільки в позначенні людей за допомогою умовних графічних або об'ємно-пластичних форм.

Проте є й такі питання, які ставлять під сумнів достатність розглянутого пояснення виникнення мистецтва. Наприклад, чому у світовій музичній літературі так мало прикладів звуконаслідування? Чому створений майстром портрет людини, якщо навіть її зображення мало схоже на оригінал, все ж таки є вагомішим твором мистецтва, ніж найдосконаліша фотографія?

Науковці висували й інші психофізіологічні пояснення обставин та причин зародження мистецтва. Цікаву гіпотезу висловив Чарльз Дарвін. Він поєднав появу мистецтва з біологічним, зокрема сексуальним, потягом людей.

Деякі археологічні знахідки підтверджують вірогідність цієї гіпотези. Так, відомі твори палеолітичної культури сексуальні за змістом. Це, наприклад, графічні зображення та скульптурні фігурки чоловіків або жінок із перебільшено вираженими ознаками статеві належності («фалосні фігурки», «палеолітичні Венери»). Однак не можна інтерпретувати ці артефакти як наслідок активізації та вираження лише статевих інстинктів. У них добре помітний вияв певної психічної функції та роботи свідомості. Правильніше трактувати такі артефакти як

предметно виражені образи життєвої сили та родчості. Ймовірно, це були найперші міфологічні символи людства.

Вчення Ч. Дарвіна про виникнення мистецтва знайшло оригінальний розвиток у наукових теоріях З. Фрейда. Він звернув увагу на існування у кожної людини психологічної потреби розв'язання конфлікту між рівнем підсвідомості (який дістав назву «Воно») та рівнем свідомості («Я»). На рівні підсвідомості вирують біологічні потяги, грубі тваринні інстинкти, серед яких найпотужнішими є – інстинкти агресії та сексуального потягу. Їхнє безпосереднє виявлення стримується в суспільстві, вони перебувають під невиспущим контролем свідомості (сфери «Я»). Таке постійне протиборство інстинктів і свідомості здатне спричинити порушення психіки, руйнування особистості.

Ось чому людина потребує особливих засобів усунення конфлікту між «Я» та «Воно». Одним із таких засобів зняття психічного напруження та очищення свідомості є, на думку З. Фрейда, мистецтво, яке виникло у первісному суспільстві як необхідний засіб психологічної санітарії. Воно давало змогу розрядити гнітючі, «темні» біологічні інстинкти людини, які не завдавали суспільству ніякої шкоди. Витиснутим з підсвідомості, піднятим на рівень «Я» інстинктам мистецтво надавало естетичної форми, після чого вони справляли цілком позитивне враження.

Гіпотезу З. Фрейда про походження мистецтва важко критикувати, бо це потребує аналізу всієї його колосальної концепції психічного світу людини. Зауважимо лише, що головні думки вченого в цілому не заперечують теорії виникнення мистецтва. Проте висунуте ним пояснення причин зародження мистецтва не можна вважати достатнім.

Соціокультурним визначенням причин виникнення мистецтва присвячена теорія

Ганса Бюхера. Її головна теза полягає в тому, що мистецтво з'явилося як результат *колективної трудової діяльності* людей. У своїй праці «Робота і ритм» автор називає чимало зразків музично-поетичного, танцювального та образотворчого мистецтва, безпосередньо пов'язаних із фізичною працею людей. Висунута Г. Бюхером гіпотеза підтверджується існуванням у фольклорі багатьох народів світу трудових пісень і танців. Наприклад, у росіян цей жанр представлений піснями бурлаків та лісорубів. Лаконічні наспіви цих пісень супроводжуються колективними вигуками: «Ех! Давай еще! Эй, ухнем!». Такі вигуки зумовлені характером праці, виконання якої потребує притаманних колективних зусиль. Наспиви і вигуки цілком підкоряються ритму трудових дій, полегшують спільну працю, синхронізують її. У слов'янському фольклорі є танці, переважно хороводні, в яких умовно відтворюються певні трудові дії: сімба, косовиця, молотьба, прядіння, ткацтво тощо. Такі танці притаманні класичному мистецтву Індії, Китаю, В'єтнаму, африканських країн.

Однак наведені факти не дають змоги вважати працю єдиною причиною виникнення мистецтва. Навіть найдавніші образотворчі артефакти палеоліту та неоліту, що призначені для праці, ніяк не відображають власне трудових процесів. Отже, теорія Г. Бюхера не пояснює причин походження образотворчого мистецтва.

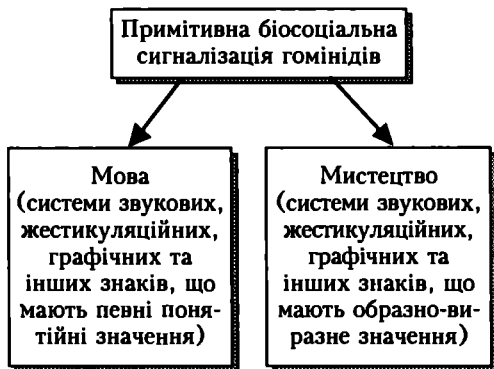
Проте не слід недооцінювати поглядів цього вченого. Він, по-перше, вдало пояснив розвиток жанрової галузі мистецтва, а саме трудових пісень і танців. По-друге, він привернув увагу до суспільної праці людини як до одного з вічних джерел художньої образності. По-третє, Г. Бюхер виявив основоположну та універсальну для всіх видів мистецтва роль ритму в художньому процесі та мистецькому творі.

Ідею походження мистецтва від первісних форм спілкування розробляли Е. Кондільяк, Г. Спенсер, К. Штумпф та інші вчені. Ця ідея тлумачить танцювальне мистецтво як продовження примітивної мови жестів, музику – як особливу виразну форму мовлення, яка виникає під час емоційного збудження людини. Також існує думка, ніби музичні інтонації природно виникають під час перегукування людей як спосіб обміну сигналами на відстані. Дещо складніше пояснити появу предметного (образотворчого) мистецтва. Малюнки чи об'ємні форми трактуються як спроби фіксації мовного процесу або окремих понять первісної мови.

Такі гіпотези заслуговують на пильну увагу. Вірогідно, усі види мистецтва формувалися одночасно та у взаємодії із кристалізацією звукової мови і створенням графічно-символічних засобів комунікації. У різних культурах з'являлися зразки мистецтва, невід'ємно пов'язані з вербальною мовою. Це, наприклад, мистецтво каліграфії, яке поєднує засоби мови та графіки, мистецтво декламації, що було добре розвинене у Давній Греції, Давньому Римі, Візантії, Київській Русі. У ньому були нерозривно поєднані засоби мови та музично-інтонаційної виразності. Це також стародавнє мистецтво пантоміми.

Проте неправильно було б стверджувати, що мистецтво формувалося на ґрунті мовленнєвої системи. Музика і танець походили від системи примітивної сигналізації первісної людини і дійсно мали єдине мовленнєво-звукове джерело. У найпростіших біосоціальних сигналах завжди співіснують, з одного боку, безпосередня афектаційна виразність, а з іншого – соціальне значення афектаційної дії (вигук, жест), єдине для всіх членів первісної соціальної спільноти. На цьому ґрунті поступово набули розвитку: а) звукова та жестикуляційна мо-

ва, головна мета якої – передавати понятійну інформацію; б) звукове (інтонаційне) та жестикуляційне мистецтво, мета якого – передавати образну інформацію. Отже, мова не переує мистецтву, а розвивається від одного з них джерела за своєю власною траєкторією. Схематично це можна виразити так:



Різні спрямування розвитку мовлення та мистецтва не заперечують образності мови та виразності мистецтва, наприклад у поезії та художній прозі. Біфункціональність форм мови та художньо-образних форм сприяє тісній та постійній взаємодії мови та мистецтва (пісня як сполучення музики та слова, танець та мова жестів, зображення та словесний текст у німому кінематографі).

Гіпотеза про походження мистецтва від мови, за всієї її неточності, привертає увагу до комунікативної функції мистецтва, до можливостей художніх артефактів ставати засобом спілкування людей між собою, до визначення у кожному виді мистецтва власної мови із специфічним складом, системою знаково-виражальних форм, що найбільш притаманно для музики, танцю та поезії, менше – для живопису, скульптури та архітектури. Однак навіть проста архітектурна будівля за відповідної установки може сприйматися як «промова»,



комуникативна форма звернення до глядача.

Гіпотеза про походження мистецтва від ритуалів первісної магії добре аргументована.

По-перше, її підтверджує сталий взаємозв'язок упродовж історичної еволюції мистецтва з релігією та обрядовістю. Чим глибше занурюємося в історичну давнину, тим більшу єдність помічаємо між художньою практикою та релігійними відправленнями людини. Найстаріші за походженням зразки фольклору народів світу відіграють магичну функцію і походять від родоплемінних обрядів. Наприклад, найдавніші твори українського фольклору – календарно-обрядові пісні – усі без винятку мають магичне значення: замовляння майбутнього врожаю в колядках, закликання сонця у веснянках тощо. Навіть у нових жанрах, наприклад у весільних піснях, досить велику роль відіграють мотиви магичного походження, міфологічно-сакральні елементи.

По-друге, ця гіпотеза підтверджується великою кількістю археологічних знахідок, зразками стародавньої предметної культури, старовинними малюнками, скульптурними зображеннями. Так, найперші зображення танцю та виконання музики вказують на їх зв'язок з обрядами тотемізму, шаманства.

На користь гіпотези про магичне походження мистецтва свідчать наукові здобутки етнографії. Вивчення культури так званих відсталих народів виявило, що панівні форми мистецтва у родоплемінному житті пов'язані з магичними обрядами або з їх атактичними елементами у святкових ритуалах та церемоніях. Наприклад, найпоширенішим різновидом примітивного мистецтва завжди був колективний танець, що з метою магичного впливу імітує дії полювання, виконання землеробських робіт або певні міфологічні сюжети. Такий

танець супроводжувався колективним співом під акомпанемент музичних інструментів. Часто він передбачав відповідні костюми виконавців, а отже, використання предметів пластичного і графічного зображення мистецтва: масок, одягу, татуювання, орнаментування предметів.

Щоправда, етнографічні дослідження також констатують існування такого мистецтва, яке не мало регламентованого суспільного призначення і слугувало потребам людської індивідуальності. Як сфера ліричного художнього виразу, вона дуже відмінна за формами і змістом від суспільно-детермінованого мистецтва. Це є одним із фактів, що ставить під сумнів вичерпність гіпотези походження мистецтва від ритуалів та обрядів первісної людини. І все ж таки треба визнати надзвичайну важливість впливу релігійно-містичного ставлення первісної людини до всесвіту та зумовленої цим сфери суспільного життя на розвиток мистецтва. Релігійно-містичні образи, ідеї, ритуали, ймовірно, були у первісної людини надто яскравими, стійкими, концентрованими та упорядкованими. Це сприяло затвердженню у суспільній практиці певних художньо-виражальних засобів, організації колективного ритуалу, який створював найкращі умови для формування художніх мов різних видів мистецтва.

Спробуємо підбити підсумки розгляду різних гіпотез про походження мистецтва. Вчені вказують на різні причини або чинники виникнення мистецтва, і кожний обстоює власне розв'язання проблеми. Проте чому ми повинні прийняти якийсь один із шляхів рішення? Світ мистецтва надзвичайно багатий та різноманітний своїми формами, напрямками, розвитком форм виразу. Це мимоволі наводить на думку, що мистецтво має не якусь одну причину або джерело, а зумовлюється комплексом причин та чин-

ників, який приводив і приводить до напрочуд різних художніх результатів.

Саме тому мистецтво від давніх часів до сьогодні виконувало та виконує у людському суспільстві велику кількість різноманітних функцій, сама множинність яких не може бути породженою якоюсь окремою причиною, а численними і дуже важливими потребами людини як живої істоти, наділеної розумом.

Отже, доцільно розглянути гіпотези про виникнення мистецтва у їх систематичному зв'язку. Уявімо, що комплекс причин виникнення мистецтва має три рівні: біологічний, психологічний та соціокультурний.

*Біологічний рівень* визначається біологічними потребами людини – найбільш глибокими та прихованими у сфері утворення мистецтва. Як детермінанти художньої діяльності найбільш важливими є такі: а) потреба в чуттєвих задоволеннях (передумова психологічної потреби в естетичному переживанні); б) потреба в продуктивній активності (передумова мотиву творчої діяльності); в) потреба в отриманні інформації; г) інстинктивні сексуальні потяги, що зумовлюють передестетичне самоприкрашання особистості. Ці потреби не специфічні саме для художньої діяльності, вони є основою багатьох інших галузей суспільної практики. Через це в конкретному випадку художньої творчості складно визначити дію її найглибших чинників. Проте цими причинами не можна нехтувати при вивченні ранніх форм мистецтва.

*Психологічний рівень* зумовлюється більш складними психологічними потребами людини. Вони ґрунтуються на біологічних інстинктах і потягах, але зумовлюються суспільним буттям людини, колективною свідомістю кожного індивіда та кожної людської спільноти.

На психологічному рівні первісні потреби набувають більш розвинених і

диференційованих форм. Наприклад, потреба в інформації породжує комплекс *гностичних*, тобто пізнавальних, мотивів діяльності, зокрема допитливість, жадобу знань, творче натхнення як найбільш притаманні саме особистості митця. На основі потреби дійової активності виникає мотивація творчої діяльності. Якщо до виявів потреби в продуктивній активності високорозвинених біологічних істот віднести інстинкт гри, то на психологічному рівні така потреба є імітаційно-ігровою мотивацією (гіпотезу про незацікавлено-ігрову природу мистецтва досліджували І. Кант та Ф. Шиллер. Оригінальне втілення ця ідея знайшла в романі-утопії Г. Гессе «Гра в бісер»).

Психологічні причини також важливі для виникнення мистецтва: прагнення до спілкування та визначення свого місця у суспільному організмі; потреба в окультуреному, дозволеному суспільством виразі інстинктивних потягів (агресії, сексуальності) та сильних емоційних афектів.

Таким чином, психологічні потреби, що лежать в основі мистецької діяльності, є потребами соціально зумовленої психіки, спричиненими індивідуальною та колективною духовною свідомістю. Тому між психологічними та соціокультурними причинами мистецтва не існує чіткої межі.

Соціокультурний рівень формується потребами зародження мистецтва. Це потреби в праці, пізнанні, комунікації, релігії, ідейній (духовній) консолідації, зберіганні та передачі колективного досвіду етносу, естєтності, касти тощо, моральному та естетичному вихованні членів суспільства.

Чинники виникнення мистецтва становлять три групи: а) специфічні для мистецтва (наприклад, мотиви гри, творче натхнення); б) впливові (наприклад, прагнення естетичних переживань, са-

мовираження); в) помітні (наприклад, духовні потреби, потреби естетичного ідеалу).

## Види первісної творчості

Визначені естетичні потреби людей уже в первісному суспільстві втілювались у конкретних формах художньо-творчої діяльності. Саме в них поступово виявлялася розгалужена, складна практика мистецтва. Найбільш вірогідно, що первісною формою мистецтва були жестикуляційні артефакти.

Жестикуляція – це рухи тіла, кінцівок та міміка людини, які в психічному, соціальному, свідомому бутті мають певне значення, зрозуміле для інших людей. Жести, що не залежать від фізіологічних та психологічних процесів, за бажанням людини можуть довільно відтворювати певний зміст емоцій, переживань, станів психіки при спілкуванні з іншими людьми.

Вважають, що першою мовою була мова жестів. Етнографічні дослідження засвідчують, що племена, які перебувають на рівні родоплемінного буття, користуються жестами як окремою знаковою системою або додатковим засобом спілкування, що доповнює вербально-звукову мову. Навіть у сучасному спілкуванні жести відіграють важливу роль як засіб психологічного виразу. Проте жестикуляція завжди відповідала не тільки потребам комунікації, а й потребам естетичного задоволення, імітаційних та ігрових дій тощо. Ці потреби сприяли розвитку комплексу жестів первісної людини в якості естетичних, художніх артефактів. Спочатку виникали синкретичні форми жестів, що виконували водночас комунікативні, магічні та художньо-естетичні функції. Саме від них бере початок мистецтво танцю.

Словесні звуки, як і жести, безпосередньо пов'язані з вираженням психо-

фізичних станів людини. Дію вокалізаційного та артикуляційного апаратів організму людини можна розуміти як своєрідну жестикуляцію, знаки мовного спілкування, в певних ситуаціях задоволення художньо-естетичних потреб. Інші звуки, які видобувала первісна людина, – плескання у долоні, тупотіння, удари камінців один об одний, вдування повітря в розщеплену кістку тощо – теж можна вважати своєрідною жестикуляцією. Отже, музика, як і танцювальне мистецтво, зародилася в надрах жестикуляційної активності первісних людей і також є синкретичною єдністю артефактів первісної мови, магії, мистецтва, виховання.

Від жестикуляції бере початок і образотворче мистецтво. Рука мисливця, що звикла спочатку до боротьби з твариною, до розчленування її тіла, поступово опановувала процес відтворення цілісної форми тварини у малюнках та об'ємних формах. Найдавніші зразки образотворчої діяльності – тотемні скульптурні зображення тварин з глини, кісток, шкіри вбитого звіра. Ймовірно, від цих натуралістичних зображень люди поступово перейшли до створення міцніших скульптур, опертих на стінку печери (прообраз горельєфу), а далі – до вирізьбленого або намальованого на площині стінки контуру, малюнка тварини. Навіть якщо еволюція засобів графічного та живописного зображення проходила через інші етапи, у первісних образотворчих артефактах відображувався досвід динамічного сприйняття людиною предметного оточення, зокрема об'єктів полювання.

Архітектура (як мистецтво, а не техніка будівництва) в її первісних формах, зокрема архітектура житла, не була прямо пов'язана з артикуляційними артефактами, як інші види художньої діяльності, але вона також спиралась на досвід м'язово-моторного динамічного уявлення і викликала у людини почуття



естетичної насолоди або важкості, стійкості або нестійкості, статичності або динамічності.

Зазначені види мистецтва від зародження тривалий час розвивалися в тісній взаємодії синкретичних та синтетичних форм. У бронзовому віці видова структура мистецтва починає ускладнюватися відповідно до ускладнення форм суспільного буття та свідомості людини. В часи, коли виробнича практика створила десятки усталених форм, коли суспільство стало розшаровуватися на стійкі соціальні групи (класи, касты, конфесії), коли в духовному світі людини виокреми-

лися сфери наукового пізнання, релігійних почуттів, морально-естетичних принципів, кожний вид мистецтва також починав розгалужуватися на різновиди, які згодом отримали назву «жанри».

Чим складніша та розгалуженіша стає з часом суспільна практика людей, тим більше існує жанрів мистецтва і тим складніші їх взаємовідносини. Будь-яка розвинена художня культура завжди має розгалужену, складну, ієрархічну систему жанрів, які або належать до окремих видів мистецтва, або є формами синкретичної чи синтетичної єдності художніх засобів різних видів мистецтва.



### Контрольні запитання і завдання

1. Які головні особливості первісної культури?
2. Дайте визначення основних функцій первісного мистецтва.
3. У чому полягає своєрідність первісного художнього мислення?
4. Охарактеризуйте міфологічну картину світу первісного суспільства.



### Списак рекомендованої літератури

1. *Алексеев В. П.* Становление человечества. — М., 1984.
2. *История искусства зарубежных стран: Первобытное общество. Древний Восток. Античность.* — М., 1981.
3. *Происхождение вещей: Очерки первобытной культуры.* — М., 1995.
4. *Попович М. В.* Мироззрение древних славян. — К., 1985.
5. *Тейлор Э.* Первобытная культура. — М., 1989.

# РОЗДІЛ 3 | Художня культура первісного суспільства



У житті первісної людини статичні, або просторові, форми художньої діяльності відігравали особливу роль. На першому етапі її відокремлення від тваринного світу (доба збирання та мисливства) людина ще нічого не виробляла, а споживала готові продукти природи. Її свідомість зосереджувалася лише на зовнішньому сприйнятті предметів та явищ, тому першим актом людської свідомості була проста фіксація окремих фізичних тіл та їх розташування у просторі за допомогою, зокрема, дотику, обмацування. Звідси у первісному суспільстві, цьому «дитинстві» людства, провідне місце займали види художньої діяльності, пов'язані саме з дотиком, пластичним формуванням матеріалу, осягненням простору, зокрема такі: архітектура, скульптура, малярство, графіка.

## Міфічність первісної світомоделі

Первісна людина моделювала образ навколишнього світу, просторову панораму через статичні мистецтва, універсальною парадигмою яких була міфіч-

ність світогляду, спричинена невідокремленістю людини від природного та соціального середовища, нерозчленованістю та аморфністю її мислення. Наслідком цього було олюднення, персоніфікація усєї природи. Зовнішнім об'єктам надавалися людські якості, почуття, особливості поведінки, здатність мислити тощо. Сонце, зірки, вітри, дерева, ріки, квіти сприймалися як живі істоти з мерехтливою душею, що можуть народжуватись і вмирати.

Первісна людина творила образ світу відповідно до звичайного для неї образу сім'ї, роду, власного дому, де небо і земля були батьком і матір'ю, а вітер, вода, вогонь, дерева, тварини – дітьми.

Одухотворення явищ природи, елементів космосу стало причиною перетворення фактів із життєвого досвіду на міфи, які утворювалися з безлічі аналогій між людиною і природою. Відлуння, наприклад, ставало голосом гірського карлика, сполохи полум'я – язиками ненажерливої пащі дракона, райдуга – мостом між небом і землею.

Міфологічність тлумачила буття світу, його існування та становлення. Згід-



но з первісними міфологічними уявленнями світ природи творився в шаленому борінні полярних сил. Упорядкованості космосу передувала порожнеча, або хаос, первинний стан міфологічного Всесвіту. З хаосу виникали прадавні моделі світобудови, наприклад Земля у вигляді бурого лося з вісьмома ногами в орачів Далекого Сходу, велетенської черепахи (Давня Індія), жаби або тигриці (Тибет).

У найбільш архаїчних міфологіях первинною неупорядкованою субстанцією є вода. Уявлення про воду як непізнаний ворожий хаос породило віру в те, що водний простір є магічною межею між світами, рубежем між життям і смертю, скороминучим і вічним.

Вода розчленовувала і водночас з'єднувала елементи архаїчної світобудови, відокремлювала освоєний людиною простір – космос – від непідкореного ворожого хаосу, організовувала його уявний світ у горизонтальній площині. Горизонтальна модель світобудови передувала вертикальній, оскільки просторові уявлення мисливця (а мисливство передувало землеробству) були пов'язані з кочовими шляхами. Таке переміщення у просторі знаходимо на зображеннях епохи палеоліту.

Специфіка землеробства прив'язала землероба (на відміну від мисливця) до певного місця, тому в його просторових уявленнях містилась конкретна точка відліку. Простір міфу став структурованим, замкненим у собі. На протистоянні ворожому хаосу він утворював упорядкований по вертикалі космос.

Міфічний космос, який втілював світовий порядок, мав багаторівневу структуру: по горизонталі – чотири сторони світу; по вертикалі – три основні субстанції: небо, земля, підземний світ. Земний світ людей протиставлявся небесному світові богів і духів, а небесний світ – підземному світу, тартару. Самостійні рівні світобудови, за уявленнями первіс-

них людей, пов'язувалися між собою світовою віссю у формі світового дерева, верхівки якого сягали неба, коріння пронизувало підземний світ, а стовбур асоціювався із земним світом. Іншим міфологічним втіленням світової осі були світова гора та світовий стовп. Світова вісь зв'язувала усі просторово-часові координати, уособлюючи прадавнію модель світу.

## Макрокосм первісної архітектури

Світобудовні уявлення первісної людини відображували архітектурні артефакти, деякі з яких збереглися на теренах Європи та Азії. Йдеться не про житлові будови: первісна людина майстерно робила напівземлянки в часи палеоліту, зводила дерев'яні житла на полях, а також з глини на зразок трипільських споруд у період неоліту. Всі вони виконували насамперед утилітарну функцію. Водночас, опановуючи властивості і характер будівельних матеріалів та конструкцій, співвідношення мас, первісна людина досягала можливості архітектурного втілення змістовних ідей. Так, релігійно-культува мегалітична (мегаліт – великий камінь) архітектура доби бронзи була пластично перетвореною прадавнію моделлю світобудови.

Велетенські, прості за формою мегалітичні споруди з каменю зводили всією громадою як символ єдності та могутності роду. Їх грандіозні як на той час розміри були, безперечно, своєрідною формою утвердження буття людини у Всесвіті, перемогою над тваринним існуванням, протистоянням природі, утвердженням сили й енергії людини, яка поборолла ворожий хаос оточення.

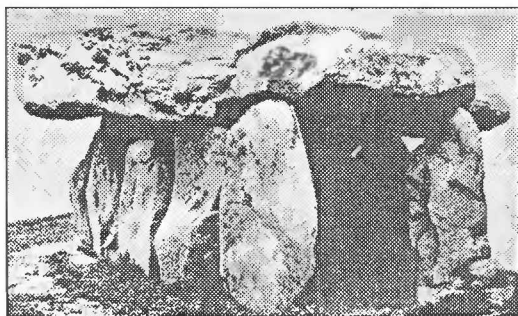
*Менгіри* – сигароподібні кам'яні стовпи – були предметами поклоніння, надгробками або позначали місце культових церемоній. Іноді їх прикрашали рель'є-

фами або скульптурними зображеннями, що нагадували голову людини (менгір у Франції), звіра (менгір з Мінусінської котловини), риби (вішапи Вірменії). Алеї менгірів, рівномірно розташованих паралельними рядами на великому просторі, надавали ритмічної впорядкованості культовій процесії («кам'яне військо» у Вірменії, алеї менгірів у Бретані). Менгіри зводили на височині, енергія їх впливу породжувалася зіставленням велетенської кам'яної маси з її низинним оточенням – невеликими житловими спорудами. Могутній прямовисний об'єм менгіра уособлював ідею світової осі. Його вертикаль відображала символічне порівняння до неба, сонця, єднання космічних сфер із землею твердо. Народжена у прадавні часи семантика архітектурної вертикалі з плином часу закріпилася у таких монументальних пам'ятниках, як обеліск, колона, піраміда, а також у формі прямовисної архітектурної композиції: дзвіниці, церкви, мінарету тощо.

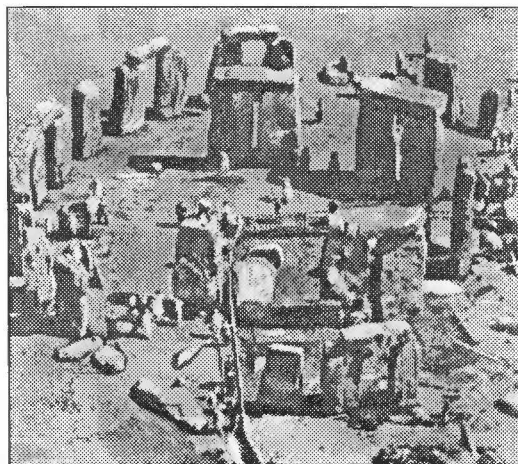
*Дольмени* семантикою своєї архітектурної горизонталі пов'язані з небом. Дві вертикально зведені кам'яні маси, перекриті горизонтальною плитою, утворювали архітектурну форму, подібну до порталу або арки, яка позначала вхід до священного місця, уособлюючи межу між двома світами: поцейбічним, – земним, гріховним та потустороннім, – духовним, чистим і вічним. Дольмени, чотирикутні, багатогранні або круглі, своєю правильною геометричною формою символізували космос, що протистояв хаосу (мал. 1).

*Кромлехи* своєю геометричною символікою також активно впливали на сприйняття змісту ритуальної моделі світобудови. Мегалітичні плити або стовпи кромлеха, розташовані за колом, символізували межу між упорядкованим, пізнаним космосом і хаосом; коло сприймалось як проекція космічної сфери, як знак вічності й безкінечності.

Кромлех утворювався кількома концентричними колами кам'яних стовпів, перекритих плитами попарно, або подібно до колонади, всередині яких лежить квадратний камінь. За припущеннями дослідників, кромлех слугував за святилище сонця, був своєрідною астрономічною обсерваторією, оскільки крізь щілини між каменями можна спостерігати за рухом планет. Розгортання архітектурної композиції кромлеха концентричними колами від позначеної точки, замкненість об'єму відтворювали структурований просторовий континуум первісної моделі світобудови (мал. 2).



Мал. 1. Дольмен. Франція. Доба бронзи



Мал. 2. Кромлех. Стоунхендж. Велика Британія. Доба бронзи



Архаїчна горизонтальна просторова модель збереглася в палеолітичних розписах — продавлених у вологій глині пальцями руки безладно сплєтених хвилястих лініях з нашаруванням фрагментів один на одній, так званих макаронах, або у неритмізованих, довільних відбитках людської руки. Архаїчна неструктурована просторова первісна свідомість знайшла відображення у самій композиції палеолітичних зображень з їх горизонтальною орієнтованістю «з нікуди в нікуди», у палімпсестах — накладених одне на одне зображеннях, різних за характером та часом виконання. Це було відображенням ідеї множинності часу, орієнтованості його на минуле, яке водночас виявлялось і сучасним, і майбутнім, тобто циклічною моделлю часу.

### Архаїчний живопис

Головною темою архаїчного живопису було зображення звіра. Це було зумовлено жорстокою боротьбою первісної людини з ворожими й непізнаними силами природи, що поглинала майже всю енергію й волю первісних людей; утвердження себе у протистоянні світові природи давало єдиний шанс вижити. Сильний, хитрий, невловимий й невідкорений звір сприймався первісною людиною як уособлення ворожого їй хаосу природи. Водночас вивчення вдачі тварини, її звичок, анатомії мало безперечну практичну цінність: м'ясо її було повноцінною їжею, кістки та роги переробляли на зручні знаряддя праці, хутро й шкіру — на теплий одяг. Архаїчні печерні та наскельні розписи свідчать про досить ґрунтовне знання первісною людиною будови тіла тварини, розуміння її характеру, особливостей певного стану. В цих розписах передано специфіку рухів, фактуру шкіри, хижу енергію звіра, що полює, м'ясо розслабленість звіра, що

відпочиває. Зображення відзначені сміливими лініями, які наносились на камінь крем'яним різцем. Завдяки вживанню м'яких і водночас насичених натуральних барв (жовта та бура вохра, червоно-жовтий залізняк, чорний марганець, біле вапно) повноцінно використовувалися зображальні можливості кольору, формувався світлотіньовий об'єм. Такими художньо доскональними є малюнок граціозної голови велетенського оленя з гіллястими рогами з печери Фоонде-Гом (Франція), зображення сторожких ланей із печери Кастільо (Іспанія), композиція з масивними бізонами у печері Альтаміра (Іспанія), розпис з могутніми мамонтами у Каповій печері (Росія). Жива конкретність, примітивна сила, яскрава достовірність згаданих зображень дала змогу дослідникам первісного живопису визначити їх наївний реалізм (мал. 3, 4).



Мал. 3. Зображення тварин. Наскельний розпис. Печера Ляско. Франція. Палеоліт

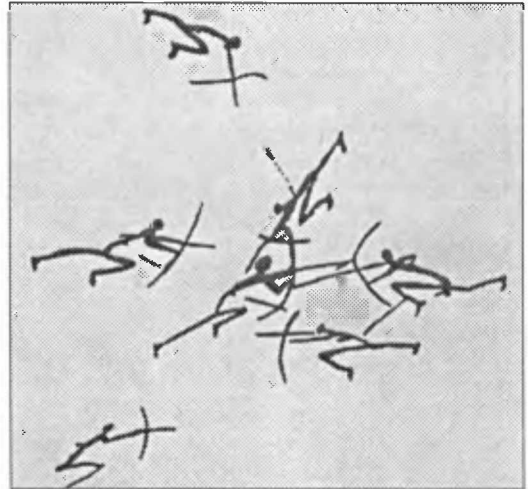


Мал. 4. Бізон. Наскельний розпис.  
Печера Альтаміра в Іспанії. Палеоліт

Натуралістичність архаїчних розписів засвідчує оволодіння первісною людиною знаннями про природні об'єкти, вироблення у неї здатності цілеспрямовано впливати на довкілля, відповідно до людських потреб. Фіксація у малюнку вихопленого з мінливого калейдоскопа буття певного звіра стала своєрідним художнім свідченням підкорення тварини людській силі. Саме назва тварин сприймалась як творчий акт включення живої природи, коло людського буття, утвердження людини над тваринним світом.

Первісна свідомість відтворювала ідею володіння звіром через його зображення як практично дієву. Печерний живопис за всієї його фігуративності й натуралістичності був не відображенням, а засобом посилення реальності, виявленням її магічної сутності та оволодіння нею. Первісний мисливець кидав списи, бив палицями або камінням зображення тварини, виконував ритуальний танок-діяство, відтворюючи у магічних формах майбутнє полювання (мал. 5). Людина намагалася магічними діями «умилосердити» звіра, примусити його стати легкою здобиччю мисливця. Отже, первісний художник, малюючи на скелі реальну тварину, водночас вкладав у зображення магічний зміст. Він не розмежовував вимисел і

реальність, не сприймав мистецтво як самостійний художній світ. Назвати будь-який об'єкт природного світу та зобразити його для первісної людини означало оволодіти ним (згадаймо фольклорні закляття, заговори тощо). Власне художня функція в наскельному живопису про себе ще не заявляла. Більшість палеолітичних розписів не пов'язані між собою за змістом, сюжетом, композицією. Вміння зображувати та сприймати окремих об'єктів не було важливим для утворення цілісної картини світу. Однак уже кінець палеоліту позначений прагненням зафіксувати конкретний епізод. Так, у малюнку на кістці з грота біля Тейжа (Франція) в зображенні оленів передано рух великого табуна. Цілісним силуетом окреслені перші й останні тварини, присутність решти передана лише малюнком ніг та рогів. На кістяній пластинці з грота Лорте (Франція) зображення оленів поєднане з пейзажними елементами, а саме із зображеннями ріки, яку переходять тварини, з плаваючою між їхніх ніг рибою. Розпис з печери Ляско (Франція) містить



Мал. 5. Сцена битви. Наскельний розпис.  
Валлорит. Іспанія. Мезоліт



трагічну сцену загибелі мисливця, смертельно враженого пораненням бізоном або носорогом, який покидає місце сучки.

Усвідомлення цілісної картини світобудови, прагнення до узагальнення вже засвоєних окремих понять спричинювалися переходом у добу неоліту до продуктивних, інтенсивних форм господарювання – землеробства й скотарства. Ускладнене ставлення людини до світу, поглиблення пізнання довкілля зумовили сконцентрованість свідомості архаїчної людини на взаємозв'язку предметів та явищ. Утворення цілісної картини світосприйняття визначило художні форми. Наскельні розписи в цей час виконувались силуетно, без моделювання об'ємів та одним кольором (червоним або чорним).

На відміну від палеоліту головна увага неолітичного художника зосереджувалась на зображенні людини («Лижник» із Рьодой у Норвегії). Індивідуальність людини ще не цікавила художника. Він передавав її лише в русі – людина біжить, танцює, бореться, збирає мед, пає худобу тощо («Жінки, що танцюють» із Когула в Іспанії; «Жінка, що збирає мед» з Арані в Іспанії). На розписах, що збереглися, фігура людини іноді виконана одним штрихом, але завжди сповнена експресії та динамізму.

Згодом первісні художники почали передавати внутрішню змістовність дій людини у багатофігурних композиціях з яскраво вираженою розповідальністю. Вражають своєю експресією фігури збуджених битвою воїнів (зображення з Мореллі ля Вілла в Іспанії) або лучників, чий стрімкий біг подібний до польоту їхніх стріл.

Максимальний схематизм, лаконізм і водночас епічність притаманні петрогліфам із зображеннями оленів, лосів, коней, силуетів птахів, риб, вирізьблених на відкритих скелях і гранітних ка-

менях (Крим, Сибір, Урал, Кольський півострів).

Поступове формування нових уявлень про предмети та явища, які були не схожі на вже освоєні реальні об'єкти або сприймалися як абстрактні поняття (наприклад, небо, вода, сонце, земля, вогонь, добро, зло), стимулювало розвиток умовно-орнаментальних форм зображень. Художнє оформлення житла, одягу, ужиткових або ритуальних предметів містило стилізовані мотиви, що становили певну ритмічну композицію і символізували складні ідеї релігійного та світоглядного змісту. Так, орнамент символізував розмежування хаосу і утвердження впорядкованості космосу: коло позначало небо, сонце, космос, безмежність, вічність; хрест найчастіше тлумачився як світове дерево, а його різновид – свастика – сприймався як солярний знак, уособлення життєвої сили; трикутник уособлював родючість (вершиною вниз – жіноче начало, воду, вершиною догори – чоловіче начало, вогонь). Змістовне значення мали також фігурки тварин, птахів, людей (трипільська, кобанська, скіфська культури).

Тварини також зображувалися у пластичних формах. Однак найбільший інтерес становлять скульптурні фігурки оголених жінок. Майже всі вони позначені гіпертрофованими ознаками жінки-матері. При цьому кінцівки в них лише помічені. Змістовно спотворені форми цих статуєток спричинили їх іронічне найменування «венерами» (наприклад, так звана Венера Віллендорфська) (мал. 6).

Жіночі зображення особливо притаманні художній культурі доби матриархату, коли рід підтримувався жінкою, охоронницею дому і вогнища. Первісні «венери» уособлювали архаїчні уявлення про жінку-матір, продовжувачку роду, прародительку й берегиню.

В архаїчній пластиці не зображувались риси обличчя, що було зумовлено

несформованістю у первісній свідомості уявлення про «Я», тобто особистість. Відсутність поділу праці, коли кожен виконував увесь комплекс нескладних виробничих операцій, визначала суспільні відносини як стосунки однакових, взаємозамінних осіб, об'єднаних у спільноту кровним зв'язком. Первісна людина усвідомлювала себе та інших людей лише як носіїв спільних ознак спільноти, що й виявилось в умовності або відсутності рис обличчя як у скульптурі, так і на живописних зображеннях.

Скульптура періодів, які змінили палеоліт (мезоліт, неоліт), відзначається умовністю й схематизмом. Пластичність палеолітичних зображень поступилася місцем абстрагованим геометричним формам ритуальних фігурок, пов'язаних з ускладненим культом родючості або смерті («кам'яні баби» Північного Причорномор'я, кікладські ідоли, теракотові трипільські фігурки тощо).

Відпрацьовані у первісний період теми, образи, символи, засоби виразності, специфіка мистецьких рішень заклали



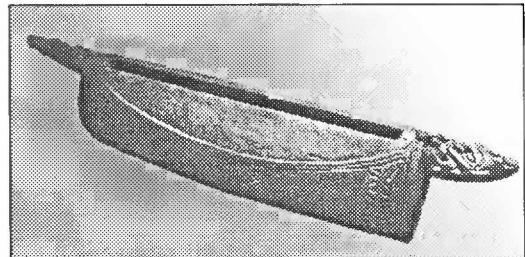
Мал. 6. Венера Віллендорфська. Австрія. Палеоліт

підвалини подальшого розвитку художньої культури. Первісне мистецтво було яскравим та достовірним відображенням архаїчної моделі світобудови у діахронії від хаосу до космосу, руху від первісного мистецтва до відтворення буття людини в її головних іпостасях – діяльності та продовженні роду.

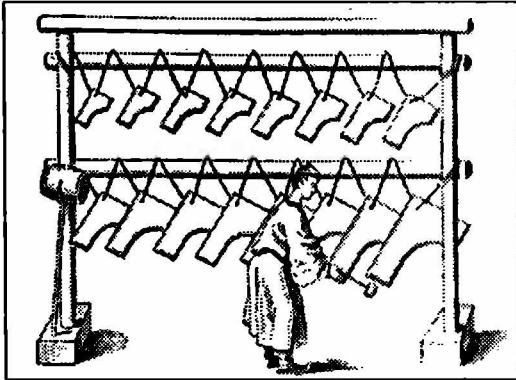
### Динамічні мистецтва доісторичної доби

Розповідь про види динамічного мистецтва доісторичних епох дуже ускладнена відсутністю художніх творів, які збереглися з тих часів. Уявлення про таке мистецтво дають лише археологічні пам'ятки. Під час їх розкопок знайдено чимало примітивних музичних інструментів, переважно призначених для створення шумового звучання. Згідно з класифікацією музичних інструментів, здійсненою Хорнбостель-Заксом, вони належать до ідеофонів та мембранофонів.

*Ідеофони* – це самозвучні інструменти (стукалки, черепки, кам'яниці на зразок «чурінги», що при зіткненні видають чіткий цокіт, а також коритоподібні барабани без мембран, зроблені з випалених стовбурів дерев). Найстаріші з них створені в добу палеоліту (мал. 7). Дуже давніми ідеофонами є також кам'яні пластини, які підв'язувались мотузками до дерев'яних перекладин. Під час удару по них дерев'яними стукалками виника-

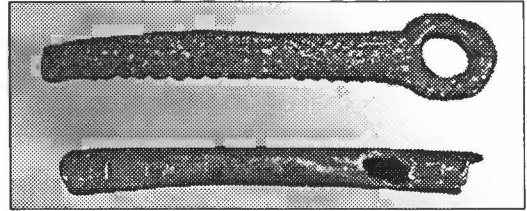


Мал. 7. Дерев'яний барабан



Мал. 8. Давньокитайський інструмент «кінг» (різновид архаїчного літофона)

Мал. 9. Кістяний скребок і доісторична кістяна флейта



ли розрізнені за тембрально-висотними властивостями шумові звуки. Давньокитайський інструмент «кінг» (різновид архаїчного літофона) був «пращуром» гонга, тамтама, дзвона (мал. 8).

До ідеофонів первісної музичної культури належать також різні скребки, за допомогою яких звук видобувався тертям однієї палички по зазубреному краю іншої, дерев'яної чи кістяної пластини, або по насіченій поверхні бамбукової трубки. Цей тріскучий звук міг мати певну ритмічну організацію (мал. 9).

У добу ранньої бронзи набув поширення різновид ідеофонів – брязкальця. Їх трясінням видобували дзвінки та короткі звуки високого регістру. Від таких інструментів походять давньогрецькі систри та латиноамериканські маракаси (мал. 10). Особливо цікаві брязкальця, що кріпилися до рук та ніг шкіряними мотузками. Вони є свідченням синкретичної нерозривності музичного звучання та рухів людей під час виконання магічного обряду, танцю. Від такої єдності жесту та звука виникли давньогрецькі танці з кроталіями (маленькими тарілочками, що одягались на пальці рук танцюристок), танці з кастаньетами в Іспанії, танці з бубонцями, прив'язаними до щиколоток ніг в Індії та Китаї.

*Мембранофони* вперше з'явилися в часи пізнього неоліту завдяки опануванню техніки вироблення шкір тварин. Висушені та натягнуті на будь-який каркас шкіри при ударі по них видавали гучний, здалека чутний звук. Шкіри найчастіше напиналися на дерев'яні видовблені колоди або на кам'яні чи керамічні ступи, пізніше – на керамічні сосуди. Один з таких інструментів, вироблених понад 4 тис. років тому, знайдений в Чехії, зображено на мал. 11. Від мембранофонів походять різноманітні барабани, литаври, бонги, які присутні в музичній культурі всіх народів. Оригінальний нащадок доісторичних мембранофонів використовувалася тривалий час у народному мистецтві Індії. Навіть у «ведах» є згадка про цей інструмент. Він називався «ямою для тупотіння» і дійсно був ямою, накритою пружним настилом, на якому ногами відбивали ритм.

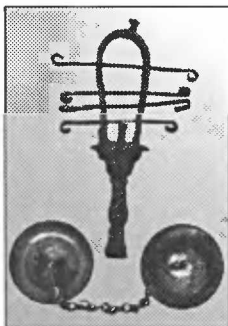
Серед археологічних знахідок є також і духові інструменти: кістяні свистки (вони мали не тільки музичне призначення, а й були також знаряддям полювання), дерев'яні та кістяні флейти, які вже в часи неоліту мали отвори вздовж трубки для зміни висоти тону. Звучання таких інструментів було різким, високим, пронизливим і не дуже

чистим за тембром, проте досить ustalеним за висотою тону. Мабуть, ще з часів палеоліту беруть початок амбушурні інструменти, звук з яких видобувався за допомогою вібрації губ виконавця. Вони виготовлялися з панцирів морських черепашок, а також із рогів тварин. В епоху бронзи їх почали виробляти з інших металевих сплавів (мал. 12).

Отже, значення музичних інструментів первісних часів певною мірою прояснює походження музично-танцювальних форм. Проте не тільки вони засвідчували існування динамічного мистецтва того далекого періоду. Знання про первісну музично-танцювальну культуру доповнюють зображення магічних дій, музичних сцен, скульптури музикантів і танцюристів.

Найдавніше з відомих зображень музичної сцени виконано близько 18 тис. років тому. Це малюнок на стіні печери «Трьох братів» (у Французьких Піренеях), на якому зображено дві антилопи та людину, обряджену в маску та шкіру бика. Ця людина, напевно, виконує магічний ритуал привороження здобичі або звертається до звіра-тотема. При цьому вона грає на флейті і танцює або пританцює, про що свідчить незвичайна поза тіла.

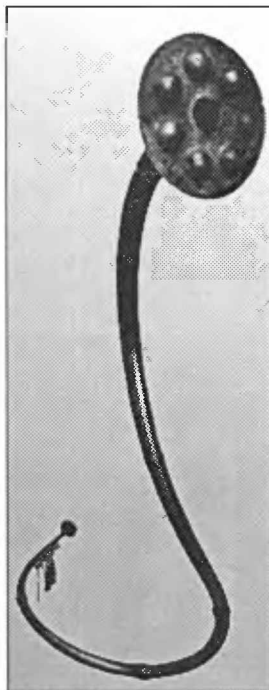
Пізніший за виконанням зображення малюнок (приблизно 7 тис. років до н. е.) було знайдено на стіні печери Анатолії (Туреччина), що також, імовірно, є обрядовою сценою. Тут відтворено людей у леопардових шкірах у танку та людину, що б'є у барабан. Це свідчить про те, що інші ситуації та форми існування динамічного мистецтва, якщо вони й мали якесь місце в житті первісної людини, були менш важливими, ніж практика магічних ритуалів. Зміст зображень вказує на те, що в первісному мистецтві як засіб творчості використовувалося наслідування: надягання шкір та масок, яке,



Мал. 10. Бронзовий систр та античні цимбали (кроталі)



Мал. 11. Литаври неолітичного періоду



Мал. 12. Лур. Духовний амбушурний інструмент періоду бронзи

очевидно, супроводжувалося жестовою та звуковою імітацією.

Відомості про динамічне мистецтво первісної доби дають також етнографічні дослідження. Наприкінці XIX – на початку XX ст. етнографія активно вивчала культури малих народів Африки, Австралії, Океанії, Америки, що перебували у родоплемінному ладі. Вчені припускали, що їхні культури відповідають початковій стадії історичного розвитку мистецтва. Фіксація динамічних артефактів (словесного тексту, малюнка рухів, музичної форми) дала багатий матеріал для подальшого порівняльного аналізу та теоретичних висновків щодо походження первісної культури.

Зазначені етнографічні дослідження повністю підтвердили синкретичність



первісного мистецтва родоплемінної стадії суспільного розвитку. Це виявляється у нерозривному зв'язку будь-якої художньої форми з конкретною подією у суспільному обрядовому житті. Зокрема, у ритуалах, що супроводжують колективне полювання, будівництві житла або спорудження човна, сівбі та жнивях, збиранні плодів, одруженні, народженні дитини, похованні померлих тощо (мал. 13).



Мал. 13. Ритуальний весільний танець байотів

Було встановлено, що народи первісної культури особливого сакрального значення надавали музичним інструментам. Їх поважали, боялися, ховали від чужих очей. Так, наприклад, папуаси Океанії зберігають свої флейти та дудки в спеціальних хатинах. Вони впевнені, що флейти мають таємничі зв'язки з міфологічними істотами, містять у собі життєву силу, яка при відправленні обрядів з флейтами може сприяти росту свиней та городини. Звуки дудки, за уявленнями папуасів, відтворюють голоси предків: у низькому тоні – голоси чоловіків, у середньому – жінок, у високому – дітей. Дудки мали власні імена. Жінкам та дітям їх ніколи не показували. Навіть старі вожді, готуючись до обрядів з їх використанням, тремтіли від жаху. Таке ставлення до музичних інструментів є характерним майже для

всіх великих культур стародавнього світу.

Особливий статус в родоплемінному суспільстві мали люди, які керували ритуалами, утримували в пам'яті і могли відтворити всі священні слова, звучання та обрядові дії. Людям із такими індивідуальними здібностями надавали значення певної соціокультурної функції у житті племені: шамана, мудреця, чаклуна, жерця, священника та ін. Творчий талант таких людей завжди поєднувався з їх здатністю раціонально розв'язувати проблеми практичної життєдіяльності племені завдяки володінню сугестією та гіпнозом, вмінню лікувати та навчати дітей. Усе це позитивно впливало на ставлення людей до засобів художнього відображення світу, якими володіли такі духовні лідери.

Напевно, саме такі люди в доісторичні часи сприяли розвитку художньо-виразальних засобів мистецтва. Їхнє слово мало надзвичайну сугестивну силу, якою нині володіють шамани деяких африканських племен. Бажаючи, наприклад, покарати члена племені, вони рідко вдаються до прямих каральних засобів. Їм досить лише виголосити покарання винуватцю. Сила навіювання шамана настільки могутня, що людина сама виконує свій вирок, навіть помирає, якщо так було їй призначено.

Безумовно, сила духовного слова відіграла в житті племені позитивну роль. Заклинаннями, молитвою намагалися вплинути на ріст рослин і поведінку тварин, сили природи, ворогів. Із таких спеціальних словесних дійств, що супроводжувалися жестикуляцією та звучанням музичних інструментів, почали розвиватися поезія та драматичне мистецтво. Отже, незважаючи на колективний характер первісної художньої діяльності, провідну роль в ній відігравали духовні лідери племен, які поєднували функції мага (шамана, чак-



луна), митця, мислителя, лікаря, вчителя-радника.

Спробуємо охарактеризувати виражальні засоби, форми, образний зміст, тобто стилістику первісного динамічного мистецтва. Первісна м'язово-рухова, жестикуляційна основа тогочасних музично-пантомімічно-словесних артефактів із часом набувала організованішої форми, а водночас і більш усталеної соціокультурної змістовності. Це виявлялося насамперед в упорядкуванні ритму синкретичних артефактів.

*Ритм* (гр. *rhuthmos* – розмірність, узгодженість) розуміється як часова структура будь-якого процесу. В цьому випадку йдеться про ритм вокалізаційного, артикуляційного та м'язово-рухового процесів. Найпростішим засобом упорядкування цих психофізичних процесів було встановлення їхньої періодичності та циклічності.

Ритм динамічних артефактів визначався доцільною регулярністю, зокрема зумовленою можливостями організму людини. Це зумовило повторення в примітивних магічних піснях-танцях певних рухів – кроків, стрибків, поворотів, кружляння, змахів рук без будь-яких змін в їхньому ритмі. (Особливо виразною періодичністю рухів вирізняються танці усіх так званих примітивних культур.)

Ритмічність позначала і словесні динамічні артефакти. Вони мали особливу ритміку, побудовану на словесних зворотах, тобто фразах. Ритміку фраз визначали об'єктивні підстави, а саме: циклічний ритм дихання, природна тенденція вокалізаційного та артикуляційного апарату людини до відтворення рівномірно-періодичного процесу.

Ритмічність чергування фраз підкреслювалася додатковими жестикуляційно-звуковими діями: плесканням у долоні, ударами ніг об землю, звуками музичних інструментів. Такі поетично-словесні форми не читалися монотонно,

а проспівувалися. Отже, ритмічний порядок словесних фраз був водночас і порядком музичним, який зумовлював характер мелодичного розвитку наспіву.

У кожній фразі музично-поетичного тексту на спільному ритмічному підґрунті створювався однотипний малюнок мелодії: підвищення висоти тону та посилення його гучності (фаза зростання нервово-м'язового напруження) чергувалися зі спадом висоти та гучності тону (фаза релаксації, зняття напруження). Це може бути виражено як періодичні коливання інтонації за висотою та гучністю.

У наведеному наспіві племені ботокудів (Бразилія) наочно представлено принцип фразового ритму (звичайно, європейська нотна фіксація інтонування лише приблизно передає справжній характер звучання). Кожна фраза починається з більш високого, напруженого тону, прикрашеного своєрідною треллю, а завершується спаданням тону. У більш тривалих фразах таких коливань може бути два: перший момент піднесення тону – *arsis* та другий, менш напружений – *tesis*. При цьому зберігається загальний плавно-коливальний малюнок мелодичного розгортання.

Таким чином, єдиним шляхом розвитку виражальних засобів динамічного мистецтва був шлях засвоєння різноманітних ритмічних форм та встановлення єдиних принципів упорядкування ритму. Проте динамічні артефакти крім єдиної ритмо-процесуальної основи мали ще й інші властивості, які набували в процесі історичного розвитку власних принципів упорядкування, що визначало сутність тенденції до розмежування видів динамічного мистецтва. Водночас в автономному розвитку художніх засобів музики, танцю і мистецтва слова спостерігається певна спільність етапів, тобто алгоритму процесу.

Перший крок до видового розмежування, ймовірно, полягав у відборі та групуванні найбільш виразних інформаційних, практично доцільних форм мовлення, рухів, інтонування.

У такий спосіб поступово склалися стійкі форми художнього словесного мовлення. Відбирались звучні, ритмічно визначені та активні, багаті на асоціації предметів, їх властивості (системи постійних епітетів), стандартні форми мовлення, прийнятні для означення духовно-напружених моментів життя, насамперед для магічно-релігійних відправлень (формули благання, вимоги, залякування, оберегу тощо). Цей процес відбору зумовлював ускладнення принципів словоутворення. В результаті утворювалась своєрідна скарбниця словесно-виражальних засобів мови, яка існувала в колективній культурній пам'яті і передавалась від покоління до покоління через практику художнього мовлення, пам'ятки усного мистецтва слова.

Аналогічно відбувалась суверенізація рухів. При цьому спочатку здійснювався відбір найбільш виразних та естетичних рухів, потім їх упорядкування на основі спільних моторних та просторово-архітектонічних рис (стрибки, повороти, присідання тощо), а також на основі їхнього імітаційного, емоційно-психологічного, символічного значення. Так створювалась мова танцю та пантоміми, складався тезаурус стійких форм-прототипів рухо-пластичного мовлення.

Свою суверенну організацію отримала з часом і вокалізація, а також «звукові жести», тобто рухи людини, що грає на музичному інструменті. Водночас проходив відбір звуків, придатних для відтворення потрібних звукових форм. Так складався тезаурус музичних тембрів, тобто музичний інструментарій культури.

Згодом людина навчилася цілеспрямовано керувати звуковисотним ладом інтонування. Спочатку, ймовірно, вона відчувала задоволення від вміння утримувати голос на певному тоні (стабільна частота коливання) та від резонансу в разі збігу одновисотних тонів кількох голосів, а потім усвідомила можливість звуковисотної тотожності або розрізненості тонів. Так закладались підвалини упорядкування інтонації, а саме: встановлення стійких інтервальних співвідношень між тонами звукового мовлення (закон музичного строю); підпорядкування акцентів, ритмічних одиниць, коливань висоти звука єдиному принципу (закон метра та ладу). Складався тезаурус стійких звукоритмічних формул та мелодичних зворотів, що набували в музичному контексті певних звукозображувальних, виражальних або символічних значень.

Можливо, що в цьому процесі вирішальну роль відіграв багатоголосий спів. Природні відмінності чоловічих, жіночих та дитячих голосів змушували колективи учасників ритуального співу шукати засобів взаємодії, узгодження звучання. Це дуже активізувало слухову спостережливість людей, пошуки принципів висотно-ладового впорядкування. Зразки примітивного мистецтва свідчать про те, що вже на ранній стадії розвитку музичної мови були освоєні прийоми гетерофонічного та імітаційного багатоголосся.

Свою природну акустичну привабливість виявили консонансні інтервали: октава, квінта, кварта. Вони тривалий час були універсальною слуховою опорою музичного інтонування. Однак свідоме використання та оформлення ці закономірності знайшли вже в музичному мистецтві давніх культур Єгипту, Вавилону, Індії, Китаю, Греції.



## Контрольні запитання і завдання

1. У чому виявився синкретичний характер первісної культури?
2. Які великі центри первісної культури на території нашої країни і Західної Європи ви могли б назвати?
3. Дайте характеристику основних теорій виникнення мистецтва.
4. У чому полягає особливість світосприйняття архаїчної людини?
5. Якими є причини формування одухотвореного сприйняття світу архаїчною людиною?
6. Що таке міфічна модель світобудови?
7. Як втілений первісний космос в архітектурних спорудах первісних людей?
8. Проаналізуйте основні символічні елементи архаїчної образотворчості.
9. У чому полягають особливості палеолітичного розпису?
10. Які зміни у сприйнятті світу відбуваються у добу неоліту?



## Список рекомендованої літератури

1. *Андреев И. А.* Происхождение человека и общества. — М., 1988.
2. *Дмитриева Н.* Краткая история искусств. — М., 1985. — Вып. 1.
3. *Древние цивилизации* / Под ред. Г. Бонгард-Левина. — М., 1989.
4. *Еремеев А. Ф.* Происхождение искусства. — М., 1970.
5. *История Европы.* — М., 1988. — Т. 1.
6. *Історія світової культури.* — К., 1994. — Т. 1.
7. *Кууси П.* Этот человеческий мир. — М., 1988.
8. *Ларичев В.* Пещерные Чародеи. — Новосибирск, 1980.
9. *Ларичев В. Е.* Прозрение. Рассказы археолога о первобытном искусстве и религиозных верованиях. — М., 1990.
10. *Ліндсей Дж.* Коротка історія культури. — К., 1995.
11. *Любимов А.* Искусство древнего мира. — М., 1980.
12. *Мириманов В. Б.* Искусство и миф. Центральный образ картины мира. — М., 1997.
13. *Мириманов В. Б.* Первобытное и традиционное искусство. — М., 1973.
14. *Окладников А. П.* Утро искусства. — Л., 1967.
15. *Семенов Ю. И.* На заре человеческой истории. — М., 1989.
16. *Тейлор Э.* Первобытная культура. — М., 1989.
17. *Федюшина И.* Первые художники и скульпторы. — М., 1971.
18. *Чмыхов М. М.* Античные мастера: скульпторы и живописцы. — М., 1986.
19. *Чмыхов М. М.* Давня культура. — К., 1994.



**І**сторія культури українського народу сягає глибини віків. Із прадавніх часів мистецтво, звичаї та обряди українців зберігали пам'ять про історичні події, філософію та світогляд безіменних носіїв творчого хисту і народної мудрості. Вони передавалися від покоління до покоління як священний заповіт старовини.

Шукаючи історичні корені культури українського народу, вчені різних галузей науки – археологи, антропологи, історики, лінгвісти, фольклористи, етнографи – дійшли висновку, що на терені сучасної України впродовж тисячоліть різні етноси поступово створювали сподінені традиції способу життя, матеріального добробуту, мислення, культури, мистецтва, які закріплювалися, збагачувалися й урізноманітнювалися наступними етносами і нарешті утворили матеріальні й духовні підмурки менталітету українців. Тому розгляд художньої культури нашого народу неможливий без дослідження прадавніх культур народів, які йому передували і на підґрунті яких почала складатися власне українська культура.

### Гене́за слов'янської художньої традиції

Перші ознаки перебування людини на території України належать до раннього палеоліту, тобто люди з'явилися тут близько мільйона років тому, в часи теплого, помірно вологого клімату. Привабливі природні умови, багата рослинність і різноманітний тваринний світ сприяли появі архантропів (первісних людей), які прийшли сюди, на думку вчених, із Малої Азії та Балкан. Вони мандрували невеличкими групами у пошуках їжі і знаходили притулок від негоди у скелястих печерах. Їхня примітивна зброя – загострені палиці та камінці, дрючки з кісток мамонта й важкі кремінні ручні рубила – була водночас і знаряддям праці. Жили первісні люди невеликими спільнотами з чітким розподілом праці: чоловіки полювали, а жінки займалися домашнім господарством та доглядали дітей. У цей час з'явилися і перші ознаки соціальної організації людей: вони об'єднувалися для будівництва сховищ, полювання та збиральництва. Величезним досягненням первісної людини на-

прикінці раннього палеоліту стало оволодіння вмінням добувати вогонь, що дало змогу захищатися від хижаків, зігріватися у холодну погоду, варити їжу.

Поступове погіршення клімату впродовж середнього палеоліту (наступ валдайського зледеніння) близько 100 – 40 тис. років тому спричинило суттєві зміни у рослинному і тваринному світі. У цей час на території сучасної України утворилися степи, що чергувалися з галями, дібровами і хвойними лісами. В них водилося багато різноманітної дичини: дикі олені, коні, мамонти й волохаті носороги, а в лісових нетрях і гірських ущелинах – ведмеді, вовки, печерні гієни, леви, лисиці. Люди, як і раніше, займалися полюванням та збиральництвом. Холодний клімат спонукав їх до ширшого використання вогню та інтенсивного заселення печер. Там, де їх не було, первісні люди створювали штучні печери, які мали круглу форму й були обкладені кістками мамонтів.

Епоха пізнього палеоліту (40 – 11 тис. років тому) відзначалася різким похолоданням. Унаслідок подальшого наступу валдайського зледеніння майже вся територія сучасної України перетворилася на холодні рівнини, схожі на тундру. Ліси збереглися тільки в долинах річок і захищених від холодних вітрів ярах та передгір'ях. Значні зміни відбулися й у тваринному світі: з'явилися північні олені, пелі, а в Чорному морі – тюлені.

Проте, незважаючи на несприятливі кліматичні умови, розселення людей на території України тривало. То вже був новий біологічний тип людини (Homo sapiens – людина розумна). За першою знахідкою її кісток у печері Ла Кроманьйон (Франція) ця людина дістала назву «кроманьйонець».

Пристаюючи до суворого клімату, люди навчилися будувати житла яранг із жердин, кісток мамонтів, покритих шкірами тварин. За своїми розміра-

ми ці житла не перевищували 20 – 25 м<sup>2</sup>. Опалювали їх переважно деревом, а освітлювали за допомогою жирників – посуду з кісток чи каменю, наповненого жиром. Головною господарською діяльністю людей залишалася заганяння полювання на диких коней, бізонів, мамонтів. При цьому окремі мисливці займалися полюванням лише на один певний вид тварин.

Кроманьйонці мали досить розвинені форми соціальної організації (родова община). Кожний рід об'єднував споріднених за кров'ю членів, мав віковий та статевий поділ праці. Кровна спорідненість визначалася за материнською лінією, оскільки за групових ставлених відносин часто була відома лише мати дитини. Жінка була також охоронницею сімейного вогнища, вона володіла й розпоряджалася харчовими запасами. Все це зумовило виникнення матріархату.

У процесі трудової діяльності розвивалося мислення кроманьйонців. Вони ще майже цілком залежали від природного оточення й були безсилим у боротьбі зі стихійними силами, боялися їх, а через це й одухотворяли їх. Так склалися звичаї, обряди, релігійні вірування та мистецтво, які згодом утворили єдину світоглядну систему.

Пізній палеоліт змінився мезолітом (10 – 15 тис. років тому). Тоді в природі нашої прадавньої території знову відбулися значні зміни: льодовик відступив до північних околиць Європи, що привело до загального потепління.

Поступово формувався географічний ландшафт, близький до сучасного, урізноманітнювався тваринний світ. Людям знову довелося пристосовуватися до нових кліматичних умов. Дедалі частіше вони виявляли винахідливість та перші спроби впливу на природу.

Найважливішим досягненням мезолітичної епохи було винайдення лука та стріли, що дало змогу вражати дичину на

відстані. Люди навчилися виготовляти мікролітичні пластини з кременю, що були завтовшки приблизно 1 мм. Вони слугували лезом у комбінованих знаряддях із дерева та кременю або кременю та кості. У такий спосіб виготовлялися ножі, наконечники списів, стріл, гарпунів.

Мисливство ще залишалося провідною галуззю господарства, але з другої половини 6 тис. до н. е. населення степової зони започаткувало землеробство, зокрема вирощення злакових культур: ячменю, пізніше пшениці та проса. Люди почали запасатись продуктами харчування та приручати диких тварин. Пом'якшення клімату і поява нових, надійніших засобів існування сприяли збільшенню чисельності населення. Родові колективи швидко розселялися, освоювали нові території, зберігаючи свою мову, звичаї та культурні надбання.

Наступна доба – неоліт – датується кінцем 6 – 4 тис. до н. е. Гарні природні умови сприяли життєдіяльності людей. Річки та озера були повноводними, на їх високих і сухих берегах оселялися люди. Вони навчилися робити човни і плавати на них.

Господарство та культура неолітичних племен різнилися між собою. Племена, що проживали на північному сході сучасної України, були автохтонними і розвивали переважно традиційні способи господарювання – мисливство, рибальство, збиральництво. На південному заході, бідному на природні ресурси, разом із ними культивувалися скотарство та землеробство. Ці види діяльності поширювали чужинці, які переселялися з Центральної Європи й оселялися в межах України. Форми господарювання різних неолітичних племен перепліталися між собою, що сприяло новим економічним досягненням (наприклад, прирученню місцевих тварин, вирощуванню нових рослин, виготовленню знарядь праці з використанням

нових прийомів: розпилювання, шліфування, свердління тощо).

Характерна ознака неоліту – поява у господарстві кераміки. Використання керамічного посуду давало людям можливість вживати варену гарячу їжу, робити значні запаси продуктів харчування і внаслідок цього остаточно перейти до осілого способу життя. Глиняні вироби різних племен відрізнялися особливостями виготовлення, формою та орнаментом. Взагалі кераміка первісної епохи стала визначальною ознакою кожної культури, що існувала на території сучасної України, і водночас виявом специфічних етнографічних рис її носіїв.

На зміну неоліту прийшов енеоліт (мідний вік), який у межах України датується 4 – 3 тис. до н. е. Він приніс у життя людей нові винаходи, які були пов'язані насамперед з освоєнням міді. У цей час з'явилися перші металеві вироби, а саме мідні знаряддя праці і озброєння, а також золоті прикраси.

Головним заняттям тогочасного населення стають хліборобство та скотарство. На зміну примітивному мотичному землеробству приходить продуктивна обробка землі з використанням рала й тяглової сили бика. Винайдення й застосування колеса сприяло появі перших транспортних засобів (у двокілісні дерев'яні гарби запрягали биків). Далі розвивалося керамічне виробництво; воно стало досконалішим завдяки випалюванню виробів у гончарних печах.

Унаслідок розвитку патріархальних суспільних і сімейних відносин виникли великі, спільні за походженням міжплемінні об'єднання, почалося майнове розшарування та виокремлення родоплемінної верхівки, яку становили, зокрема, вожді. Недостатня кількість родючих земель призводила до міжплемінних сутичок і навіть воєн. Унаслідок цього активізувалося виготовлення кам'яної та



мідної зброї, споруджувалися перші захисні укріплення.

Як і в часи неоліту, господарський і суспільний розвиток тогочасного населення України відбувався нерівномірно. На степових і лісостепових землях півдня й південного сходу сучасної України мешкали місцеві скотарі. Правобережжя населяли прийшли землероби, які відзначалися високим рівнем матеріального виробництва. Ці племена були носіями різних культур, але провідна роль серед них належала трипільській культурі (назва походить від с. Трипілля Обухівського р-ну на Київщині, де вперше було виявлено рештки цієї культури).

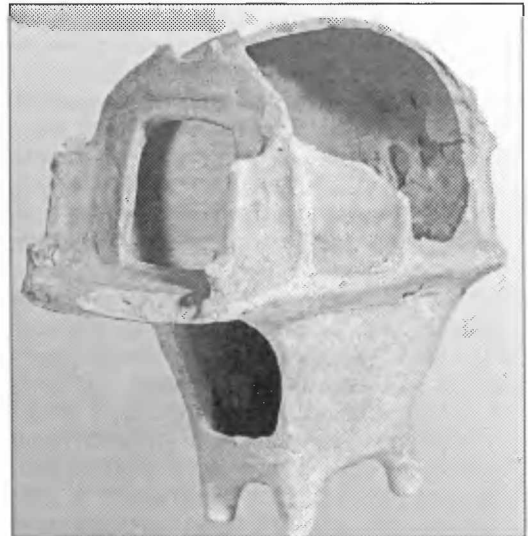
Перші поселення трипільців з'явилися наприкінці 5 – на початку 4 тис. до н. е. Їхнім головним заняттям було землеробство та скотарство. Землю обробляли ралом й засівали пшеницею, ячменем, просом, льоном та бобовими рослинами, тобто майже всіма культурами, які вирощують у наш час. Трипільці також розводили велику рогату худобу, собак, свиней, коней, а завдяки вівчарству мали вовну для одягу та різноманітних побутових речей. Певне місце в господарстві трипільського населення посідали рибальство та мисливство.

Заслужують на увагу житла трипільців. Їх будували одно- або двоповерховими, глиняними, на дерев'яних каркасах. Усередині приміщення влаштували глинобитну піч. Житла найчастіше мали два або більше приміщень. У кожному житлі мешкало дві-три споріднені сім'ї. Залишок такої моделі зображено на мал. 14. Житлова забудова поселення здійснювалася за колом із загоном для худоби в центрі. У великих поселеннях житла розділялися умовними вулицями, які розходилися радіально від центру. У великих трипільських поселеннях зафіксовано близько 2 тис. жител. Такі величезні поселення вчені умовно називають протомістами та протофортецями.

Трипільське населення виготовляло різноманітні знаряддя праці (сокири, долота, свердла, серпи тощо, а також зброю і предмети домашнього вжитку) переважно з каменю й кременю, рідше з кості, рога, дерева й глини. Про високий матеріальний та культурний рівень розвитку трипільців свідчить їхнє керамічне виробництво. Пізніше з'явилися вироби з міді – шила, рибальські гачки й численні прикраси. Деякі з них одержували з Кавказу і Балкан шляхом обміну.

Трипільці мали досить складні ідеологічні уявлення, визначені їхньою хліборобською діяльністю. Вони виконували низку релігійних обрядів під час хліборобської праці, шанували богів грому, сонця, неба, вітру та ін. Це підтверджують археологічні знахідки з трипільських поселень. Одне з них – в селі Володимирівці – привертає до себе увагу, зокрема, великою кількістю натуралістичних та стилізованих (у вигляді спіралі) зображень змії.

В уявленнях давніх хліборобів спіраль – це знак змії, яка жила біля води і



Мал. 14. Модель двоповерхового житла



була її охоронницею. Люди у той час чужо розуміли значення води для землеробства. Тому поклоніння воді мало за мету вимагати у неї захисту від посухи, зрошення нив дощами.

У світогляді трипільців створення світу розглядалося як початок часу та простору, якому передував безструктурний хаос. Розуміння Всесвіту втілювалося в орнаментах, що мали три яруси, кожний з яких символізував небесний, земний і підземний світи.

Сучасниками трипільців були індоєвропейські скотарсько-хліборобські племена, що проживали на Галичині, Поділлі, Волині та мали власну оригінальну культуру, яка за видом керамічного посуду отримала назву культури лійчастого посуду. Керамічні вироби цих племен мали широкі горла з розширеними (лійчастими) вінцями, звідки й походить назва культури. Населення виготовляло кремінні великі ножі, кам'яні та мідні бойові сокири, вістря для стріл і дротиків тощо. Крім гончарства були розвинені кременеобробне, косторізне, металообробне і ткацьке виробництво. Племена лійчастого посуду тривалий час мали тісні добросусідські відносини з пізньотрипільськими племенами. Десять наприкінці 3 тис. до н. е. тих і тих підкорили племена так званої культури кулястих амфор (також названа за формою керамічного посуду), які прийшли з північного заходу. Змінюючи одна одну, ці культури існували впродовж 4 – 3 тис. до н. е.

На початку 2 тис. до н. е. настала епоха бронзи. То був останній великий період первіснообщинної формації. Культурний здобуток цього періоду зумовлений насамперед започаткуванням металургії, опануванням техніки одержання сплавів металів. До міді додавали олово, іноді сурму або свинець і отримували бронзу. Бронзові вироби були міцнішими за мідні і швидко їх витіснили.

У цей час активізується міграція населення в пошуках нових родючих земель.

Прийшли племена витісняли місцеве населення або асимілювалися з ним. Поступово відбувалося розмежування хліборобської і скотарської діяльності, а відповідно й поділ племен на хліборобські й скотарські, який дістав назву «перший суспільний поділ праці». В племенах осілих хліборобів родова община змінювалася територіальною, а материнська родова (матріархат) – батьківською общиною (патріархатом). Відбувалася також подальша соціальна диференціація первісного суспільства. Це засвідчують багаті поховання й скарби коштовностей, знайдені археологами у могильниках.

Нагромадження хліборобських і скотарських багатств зумовило виникнення воєн як способу розв'язання конфліктів між окремими племенами. Війни спричинили створення воєнних організацій та нових видів зброї (мечі, списи, стріли, кинджали, щити, шоломи, панцирі), а також захист поселень міцними фортецями. За образним висловом М. Брайчевського, в цей час формувався класичний тип пастуха-воїна з батоном в одній руці і мечем у другій. Необхідність захисту своїх земель від нападів сусідів сприяла консолідації племен у союзи. Вчені вважають, що впродовж 2 тис. до н. е. на нинішніх українських землях існувало більш ніж десять археологічних культур, які тою чи іншою мірою мали відношення до формування етногенезу східних слов'ян.

На зламі 2 – 1 тис. до н. е. в житті та побуті давнього населення України відбулися істотні зрушення, зумовлені освоєнням заліза та просуванням на широкі простори Північного Причорномор'я багатолюдних племен киммерійців, а згодом скіфів та сарматів. То були могутні воїни, які проводили своє життя у постійних воєнних походах. Вони мали незліченні отари овець, череди великої рогатої худоби, табуни коней. Городища і

селищ вони не будували, а разом зі своїми стадами кочували з одного пасовиська на інше.

Основу господарства цих племен становило саме кочове скотарство, особливо конярство, яке не тільки забезпечувало можливість швидкого пересування на далекі відстані, а й давало продукти харчування, зокрема кобиляче молоко.

Кочовий спосіб життя та войовничість позначилися на культурі кіммерійців. Чоловіки мали першокласну на той час зброю, серед якої улюбленою був дальнобійний лук і стріли з бронзовими дволопатевиими наконечниками. У ближньому бою вони використовували мечі із залізними лезами та бронзовими держаками. Довжина такої зброї сягала іноді одного метра. Значну увагу воїни приділяли спорядженню своїх верхових коней. На них одягали вудила, різноманітні псалії та ремені, прикрашені бронзовими та кістяними пластинами.

Найвідоміші серед цих племен – скіфи – прийшли на територію сучасної України з-за Дону й Волги у VII ст. до н. е. Вони були представниками іраномовних кочовиків, які тисячоліттями панували у євразійських степах. Під натиском скіфів кіммерійці були змушені відступити через Кавказ до країн Малої Азії. Скіфи підкорили місцеві землеробські племена й утворили велике політичне об'єднання державного типу – Скіфію.

Скіфи мали тісні контакти з населенням Лісостепу, внаслідок чого скіфські впливи поступово проникали в мову, матеріальну і духовну культуру праслов'ян. Вони переймали у скіфів зразки знарядь праці, озброєння, прикрас, предметів культового вжитку, навчилися отруювати стріли, запозичили культ верховного бога. Проте вплив скіфської культури на праслов'янські племена був неоднаковим. Чим віддаленішими були слов'янські племена від скіфських тери-

торій, тим самобутнішою залишалася їхня культура.

Племена Лісостепу займалися переважно землеробством і скотарством. Значну роль в їхньому господарстві відігравали дерево- і кісткообробне виробництво, ковальська та бронзоліварна справа. Вони виготовляли керамічний посуд, обробляли вовну, шкіру й хутра, займалися прядінням і ткацтвом. Для захисту від войовничих сусідів слов'яни створювали земляні фортифікаційні споруди – міцні вали і глибокі рови.

У ті часи на узбережжях Середземного, Егейського та Чорного морів проходила велика грецька колонізація, зумовлена перенаселенням материкової частини Давньої Греції. У VI ст. до н. е. греки заснували у Північному Причорномор'ї свої міста (Ольвію, Тірої, Херсонес), які згодом перетворилися на рабовласницькі республіки-поліси. У межах Керченського і Таманського півостровів утворилася сильна рабовласницька Боспорська держава із столицею Пантікапеем (нині Керч).

Греки займалися землеробством, скотарством, виноробством та виноградарством. У колоніях були розвинені різні ремесла – металообробне, кісткообробне, гончарне, ткацьке, шкіряне тощо. До Греції колоністи вивозили продукти харчування та сировину, в яких мали потребу численні міста метрополії.

Землеробські племена Лісостепу підтримували тісні торговельні зв'язки з грецькими колоніями. Вони продавали грекам зерно, продовольчі товари й сировину, а від греків отримували вино, оливкову олію, посуд, ювелірні вироби тощо. Торговельні шляхи до грецьких колоній проходили через степи Північного Причорномор'я, в яких володарювали скіфи. Вони нещадно грабували підкорені племена, стягували з них данину, а також мали зиск із контролювання торговельних шляхів. Все це не тільки забезпечувало скіфів продуктами



землеробства й ремесел, а й значно збагачувало скіфську верхівку. У Скіфії швидко відбувалася майнова та соціальна диференціація. Багата племінна знать ознайомлювалася з високорозвиненою античною культурою, охоче купувала грецькі предмети розкоші. В античних містах-державах існували навіть спеціальні ювелірні майстерні, де виконувалися замовлення багатих скіфів. Високий соціальний статус скіфських вождів, яких греки називали царями, підтверджується їхніми похованнями, які різко відрізняються від інших могильників за розмірами та багатством скарбів.

У могили скіфських царів клали зброю, кінську збрую, різні коштовні предмети, дорогоцінні прикраси. Тому скіфи були надзвичайно зацікавлені в торговельних зв'язках з грецькими містами-полісами. Вони давали їм можливість, з одного боку, утримувати політичну зверхність над підкореними племенами Лісостепу, а з іншого – підтримувати тісні зв'язки з античними колоніями Північного Причорномор'я.

У середині IV ст. до н. е. скіфська держава досягла свого найвищого розквіту. Це сталося за часів володарювання царя Антея, досвідченого воєначальника та політика. Намагаючись розширити західні кордони скіфської держави, він підкорив фракійців на Дунаї. Проте ця перемога виявилася для нього фатальною. Македонський цар Філіпп II, якого теж приваблювали фракійські землі, завдав скіфам нищівної поразки. У жорстокому бою загинув і сам Антей, якому на той час було майже 100 років. Яскравим свідомством могутності царя є знайдені монети з його зображенням, які вважають найдавнішою скіфською грошовою одиницею.

З цієї поразки почався поступовий занепад Скіфії, зумовлений, як вважають вчені, кількома причинами: переміщенням сарматських племен із Поволзько-

Приуральських степів до Середнього Дунаю, а також зменшенням трав'яного покриву та висиханням степів через погіршення кліматичних умов.

Сарматські завоювання на початку III ст. до н. е. поклали кінець пануванню скіфів. Вони асимілювали більшу частину скіфських племен, а їхні залишки відтіснили у Крим. Там нащадки скіфів створили рабовласницьку державу, яку грецький історик Страбон назвав Мала Скіфія. Її столиця – Неаполь Скіфський – розташована в районі сучасного Сімферополя, була добре захищена глибокими ровами й могутніми оборонними мурами.

До угруповань сарматів належали споріднені племена: язиги, роксолани, сіраки, абрси, алани та ін. Кожне плем'я прагнуло одноосібно панувати на території сучасної України, через що ці племена постійно ворогували між собою. Сарматські племена також часто переходили Дніпро і нападали на поселення землеробських племен Середнього Подніпров'я. Проте вони не створили у степах Причорномор'я могутнього політичного об'єднання. Лісостепові праслов'янські племена змогли позбутися скіфо-сарматського впливу і продовжили розвиток власної самобутньої культури.

Володарювання сарматських племен в українських степах тривало майже 60 років. Йому було покладено край германськими племенами готів, що просувалися з північного заходу Європи, а пізніше – навалюю зі сходу гунів, яких середньовічні хроністи називали «карою Божою». Вони розбили готів і витиснули їх за Дунай.

Після розпаду гунського об'єднання активність слов'янських племен посилилася і вони почали консолідуватися в князівства, які згодом стали основою для утворення великої слов'янської держави – Київської Русі.



## Статичні види мистецтва

Творча діяльність первісної людини розвивалася у повсякденній праці. Вона намагалася краще розпізнати природу, зокрема тварин, через художнє відтворення їхнього образу, прагнула через власну творчість надати навколишньому світу принаймні уявних упорядкованості і гармонії, визначити своє розуміння краси, добра й зла. Кістка, шматочок дерева, каміння слугували людям не тільки матеріалом для виготовлення побутових предметів, а й для створення перших художніх образів, перших творів мистецтва. Утилітарні й естетичні мотиви нерозривно перепліталися, люди шукали в предметах ужитку задоволення своїх естетичних вимог. Про це свідчать, наприклад, яскраві смужки, плями, спіралі, зигзаги, викарбувані первісними людьми у певному порядку на кам'яних плитах та рогах, які знаходять археологи в печерах.

Найдавніше мистецтво тісно перепліталось з релігійними віруваннями й уявленнями, які складалися у первісному суспільстві, з одного боку, як результат практичного досвіду життя, а з іншого – як фантастичні уявлення про природні явища, чия сутність люди тих часів не могли пояснити. Вони в усьому залежали від природи, хотіли жити з нею у повній злагоді, тому релігія відтворювала і боротьбу з ворожим доквіллям, і певне ставлення до природи – сонця, вогню, води, землі, дерев, а особливо до тварин. Із давніх-давен люди населяли природу фантастичними істотами: русалками, мавками, домовиками, лісовиками, водяниками, бо вірили, що все навкруги живе, відчуває, розуміє, бореться за своє існування. Тому до природи ставилися як до живої істоти, обожнювали й одухотворявали її.

Прадавня віра не мала послідовної системи, своїх догм, а тому з плином ча-

су легко змінювалася, ставала антропоморфічною, тобто олюднювалася. Значні явища природи потроху уособлювалися і набували своїх окремих богів – Перуна, Даждьбога, Ладо, Хорса, Велеса та ін. Головним серед цих божеств вважався Сварог. Антропоморфічна українська міфологія дуже виразна, хоч вона й не мала такого розвитку, як міфологія еллінів. Проте головні тези у них тотожні: природа жива, нею керують різні боги, що шкодять або допомагають людині, злих богів можна вмилювати. Важливою рисою міфологічних праслов'янських вірувань була їхня життєрадісність. У своєму пантеоні праслов'яни не мали жорстоких богів, тому жили з природою України спільним життям.

У міру розвитку своєї свідомості, уважнішого ставлення до свого життя та оточення люди дедалі частіше відчували потребу відобразити свої уявлення в образотворчих, пластичних і музично-етичних образах. Мистецтво ставало потребою життя, способом його фіксації та осмислення.

Зразки творчої діяльності первісної людини на території України відомі ще з часів пізнього палеоліту. Особливе місце з-поміж них посідають зображення звіра на стінах печер та скель, на кістках та бивнях мамонтів, у вигляді скульптурних фігурок, зроблених з м'якого каменю або глини.

Художні артефакти пізнього палеоліту відзначаються досить точною передачею зображення, свідчать про глибоку спостережливість їхніх авторів. У більшості знайдених виробів геометричний орнамент має певне магичне значення. Найдавніші графічні знаки – паралельні насічки, зигзаги та спіральні ромбічно-меандрові візерунки – символізують сонце, місяць, воду та інші елементи природи.

До таких мистецьких творів належать вироби, знайдені при розкопках Мізинсь-



Мал. 15. Браслет з Мізинської стоянки на Чернігівщині



Мал. 16. Уламки бивня мамонта з вигравіруваним візерунком із Кирилівської стоянки

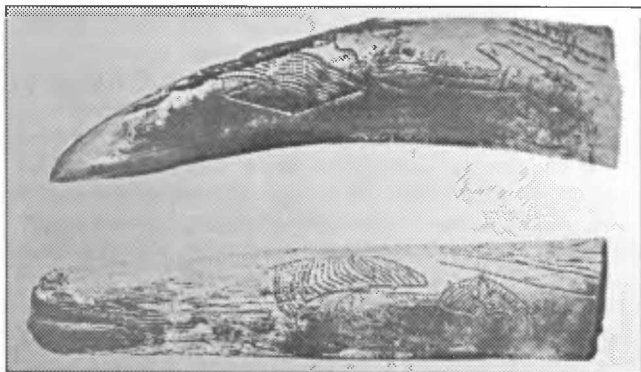
кої стоянки в Коропському р-ні Чернігівської області. Особливу увагу привертають два чудових браслети, вирізані з бивня мамонта. Один із них суцільний, інший складається з п'яти окремих пластин. Обидва вкриті складним геометричним орнаментом у вигляді меандрових візерунків та зигзагів (мал. 15).

Цікавим прикладом художнього різьблення є також вигравірувані малюнки на уламках мамонтового бивня з Кирилівської та Мізинської стоянок (мал. 16, 17).

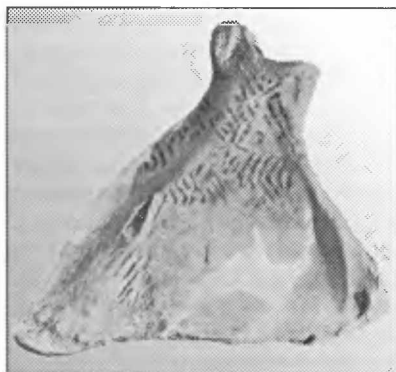
З'явилися і перші живописні зображення. В одному з жител Мізинської стоянки знайдено кілька мамонтових кіс-

ток, прикрашених геометричним орнаментом, виконаним червоною фарбою, змішаною з кістковим жиром. На великій лопатці мамонта виконано чіткий візерунок у вигляді зигзагоподібних паралельних ліній, які у двох місцях утворюють елементи меандру (мал. 18). Ці знахідки – найунікальніші серед усіх зразків палеолітичного мистецтва.

Про художні смаки людей пізнього палеоліту свідчать і численні прикраси. Археологи знайшли при розкопках стоянок браслети, намиста, підвіски з кісток тварин, дерева, черепашок або морських моллюсків. Вірогідно, що деякі з них були звичайними амулетами, які за повір'ями



Мал. 17. Уламки бивня мамонта з геометричним орнаментом із Мізинської стоянки



Мал. 18. Лопатка мамонта з Мізинської стоянки на Чернігівщині



оберігали від злих духів і допомагали у певних справах.

Значну роль в житті первісної людини відігравали музика та обрядовий танець. Під час археологічних розкопок в Україні знайдено ударні та духові музичні інструменти, статуетки жінок, що танцюють. Музичні інструменти виготовляли з кісток мамонта і рогів оленя. Вчені вважають, що знайдені в Мізині кістки мамонта, розписані червоною фарбою, становили разом із костяними молотоподібними виробами набір духових та ударних музичних інструментів.

Отже, людина пізнього палеоліту, яка проживала на території сучасної України, досягла відносно високого рівня не тільки матеріальної, а й духовної культури. Вона мала досить складний світогляд, а її мистецтво у найбільш досконалих виявах стало підґрунтям подальшого художньо-естетичного розвитку суспільства.

Величезним технічним досягненням наступних періодів неоліту (мідного та бронзового віків) було опалювання глиняних виробів. Із цього часу глина поступово стала основним матеріалом як для виготовлення посуду, так і для створення скульптурних образів навколишнього світу. Керамічний посуд вкривали різними орнаментами. На території України виявлено два основних орнаментальних стилі первісного мистецтва – прямолінійно-геометричний і спірально-меандровий. Перший був властивий переважно культурам північних територій сучасної України. Елементи цього орнаменту – ямки, дрібні наколи, відбитки гребінця, перекреслені прямі або діагональні лінії. Первісне населення Правобережної України віддавало перевагу спірально-меандровому стилю, який згодом набув особливого розвитку у трипільській культурі.

Стародавні майстри володіли й бронзолivarною технікою, яка поширювалася зі Сходу. Із бронзи виготовлялися знаряддя праці, зброя, прикраси: намис-

та, підвіски, браслети. Вона значно розширила можливості митців у здійсненні творчих задумів.

Улюбленим різновидом образотворчої діяльності первісної людини залишалося різьблення на камені (петрогліфи). На них зображували фігури тварин, складні за композицією сцени полювання, побутові та магичні дії. Майстри засвоїли нові способи оброблення каміння (розпилювання, шліфування, свердління), що дало змогу використовувати його для художньої творчості, зразками якої є, зокрема, плити пісковика з Кам'яної Могили поблизу м. Мелітополя Запорізької області. Тут знайдено понад тисячу зображень людей, тварин, риб, досить складні композиції у вигляді кола, трикутника, ромба, сітки. Усі вони виконані в техніці різьблення або рельєфного протирання.

Зображення з Кам'яної Могили нараховують кілька десятків композиційних груп, серед яких найцікавіші різьблення з грота Мамонта, зокрема фігури чотирьох биків, які, утворивши захисне коло, чекають нападу хижаків (мал. 19). Голови тварин із могутніми рогами повернені в усі боки назустріч небезпеці. З боку від них зображено трьох оленів, які йдуть один за одним. Колись перед групою оленів був зображений ще один



Мал. 19. Зображення биків з грота Кам'яної Могили біля Мелітополя. Неоліт



дуже великий звір, очевидно, мамонт, на честь якого й названо грот. Проте на малюнку збереглися тільки два піднятих догори бивні та хобот. У гроті виявлено 15 окремих фігур тварин і велику кількість найрізноманітніших знаків. На всіх малюнках збереглися сліди червоної або малинової фарби.

Перед виходом з грота на стелі зображено складну за композицією сцену: серед різноманітних знаків, кривих і перехрещених ліній вирізьблено людину з піднятими руками, поруч з якою в ямі лежить вовк, навколо розкидано різні ловецькі знаряддя. Вірогідно, майстер відтворив сцену первісної мисливсько-ловецької магії. Він зобразив шамана, який закликає дикого звіра. «Вражений» заклинанням, хижак покійно лежить у ямі.

Досить складні художні композиції зустрічаються і в інших гротах, їх вирізьблено також на окремих плитах із Кам'яної Могили. Серед численних геометричних накреслень і візерунків розташовані фігури собак, коней, биків та інших тварин.

Прекрасні взірці художньої творчості залишила нам трипільська культура. Великих успіхів трипільці досягли у гончарному ремеслі, яким займалися професійні майстри. Вражає різноманітність керамічного посуду, досконалість і витонченість його форм. Серед них трапляються величезні глеки, маленькі глечики з вузьким горлом та гострими боками, іноді зовсім малесенькі глечики-іграшки.

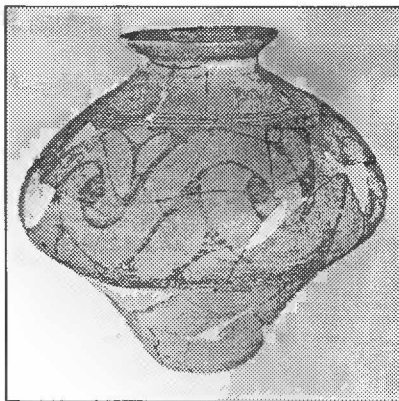
Керамічний посуд поділявся на дві групи: кухонний і столовий. Кухонний посуд був простий за формою і небагатий на орнамент, столовий виготовлявся з високоякісної глини, відрізнявся багатством форм і вишуканими кольоровими орнаментами.

Керамічний посуд трипільці прикрашали багатим орнаментом, який містив зображення людей, тварин і навіть цілі

сюжетні сцени. Важливе місце в ньому займали традиційні охоронні мотиви (зображення сонця, місяця, зірок, води, птахів тощо). Проте головний мотив орнаментального мистецтва трипільців – мотив родючості. Її ідеограми: світове дерево, змії (охоронець води), ромби, квадрати, трикутники. Зображення людей вписувалися у загальний орнамент, підкреслюючи і доповнюючи його мотив. Орнаменти виконувалися кольоровими фарбами (білою, червоною, бурюю і чорною). Такі чудові керамічні вироби було знайдено у різних районах проживання трипільського населення (мал. 20).

Розвинений символізм орнаментики з домінуючими символами небесних світил та богів був віддзеркаленням уявлень трипільців про життя богів та їхню ієрархію, про перетворення Всесвіту на організовану структуру.

Особливого розвитку у трипільців була пластика, серед якої часто трапляються зображення жінок. Майстри виліплювали з глини невеличкі за розміром (20 – 25 см заввишки) статуетки, розписували їх, а потім обпалювали (мал. 21). Цікаво, що поруч із стилізованими зображеннями трапляються й такі, в яких відчувається прагнення передати індивідуальні риси жінок. Так, статуетка з



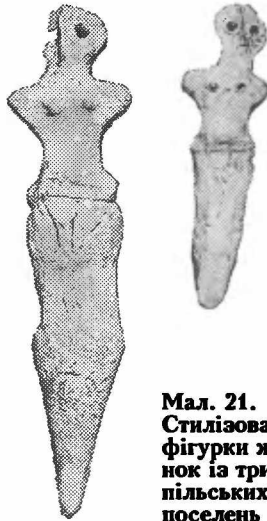
Мал. 20 Зерновик зі зміями

розкопок біля с. Володимирівка на Кіровоградщині відтворює всі деталі обличчя, позначені чорною фарбою. Горбатий ніс, низьке чоло, вузьким заглибленням прокреслений рот, рельєфно виступають вуха. На правому боці обличчя намальовано дві паралельні лінії, а око обведено чорною дугою.

Зображення своїх богинь трипільці доповнювали символічними знаками, які відображали їхні міфологічні погляди. На місті грудей накреслювалася подвійна спіраль, на животі або на лоні малювався ромб, перехрещений на чотири частини. У кожну частину до випалювання втикали хлібне зернятко. Спіраль на погрудді символізувала хмару-блискавку, яка надсилає на землю дощ. Ромб із злаками уособлював зоране й засіяне поле. Поєднання обох символів означало шлюб стихій неба і землі. Крім цих двох символів стегна, бока та сідниці трипільських фігурок прикрашали навскісні та спіральні подряпинки, які також були знаками родчості.

Висока культура трипільців припинила своє існування наприкінці 4 тис. до н. е. Проте її досягнення органічно увійшли у творчість наступних поколінь, а окремі елементи використовуються і в наш час.

Нові зміни в художній культурі населення України відбулися за часів скіфського та сарматського володарювання. Ці прийшли кочові племена були творцями самобутньої цивілізації, притаманної в основному західній частині іракомовного масиву. Згодом своєрідна і багата культура скіфів, особливо їхнє мистецтво, справила значний вплив на культурний розвиток народів, які проживали на території сучасної України. Характерною рисою мистецтва скіфів був так зва-



Мал. 21. Стилiзованi фiгурки жiнок iз трипiльських поселень

ний звіриний стиль, що наближувалося до мистецтва народів Передньої Азії, Ірану, Закавказзя, з якими скіфи мали тісні відносини.

Предмети з металу, кістки й дерева оздоблювалися зображенням звірів та птахів – оленя, коня, лева, пантери, зозулі, павича, фантастичних тварин. Ці зображення надзвичайно оригінальні. Особливу увагу їхні автори приділяли відтворенню тих частин тіла, які символізували силу й спритність: величезних рогів і довгого дзьоба, пильного ока, могутніх лап. Такі образи притаманні, зокрема, виробам ювелірного мистецтва і предметам побутового призначення. Вони виготовлялись переважно у техніці ковки, карбування, тиснення й орнаментовані зображеннями тварин та міфічних чудовиськ (мал. 22).

На особливу увагу заслуговують голівні убори із Синявського і Бобрлицького поховань (VI ст. до н. е.). Їхні верхні частини прикрашені пластинами із зображеннями оленів і коней, а нижні закінчуються трикутними бляшками із солярними знаками.



Мал. 22. Золота пластинка із зображенням грифона з кургану Переп'ятиха біля с. Мар'янівка. VI ст. до н. е.

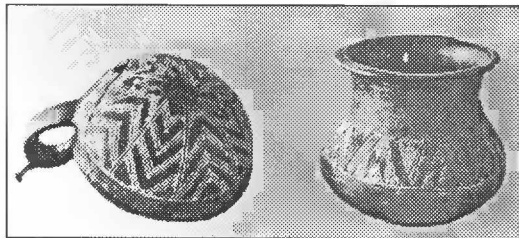


Із розвитком звіриного стилю зображення ускладнювалися. Створювалися цілі сюжетні сцени, серед яких переважали епізоди полювання. Вони вражають динамізмом і точністю передачі властивих тваринам рис.

Скіфи розвивали орнаментальне мистецтво, оздоблювали керамічний посуд візерунками з різних геометричних фігур, різьбленим геометричним орнаментом, який іноді затирали пастою, що надавало йому вигляду інкрустації. На західних землях України глечики оздоблювали чорним глянцем із жолобчастим орнаментом (мал. 23).

До пам'яток скіфського мистецтва належать і високі, товсті плити з граніту та вапняку, на яких зображено суворих воїнів з короткими мечами, бойовими сокирами, луками, а іноді з рогами для пиття.

Своєрідно розвивалося мистецтво скіфів на землях біля нижнього Дніпра та в Криму. Неаполь Скіфський – столиця пізньої скіфської держави – був прекрасним містом із великими громадськими будівлями і розкішними будинками скіфської знаті. Її визначна архітектурна пам'ятка – мавзолей скіфських царів – прилягала до зовнішнього боку міської стіни біля брами, що вела до міста. Високі стіни мавзолею було складено з величезних білих вапняних брил та сирцевої цегли. У мавзолеї знайдено 72 поховання, серед яких привертають особливу увагу кам'яна гробниця та дерев'яний



Мал. 23. Орнаментований скіфський глиняний посуд. VI ст. до н. е.

саркофаг. У гробниці, в якій, можливо, було поховано скіфського царя Скілура, археологи знайшли багатий скарб. Він складається з багатьох прикрас царського одягу: медальйонів, нашивних бляшок у вигляді зірок, бутонів, бджіл, лев'ячих голів тощо. Вони різні за формою та оздоблені вишуканим орнаментом. Виконано ці прекрасні вироби скіфськими та грецькими майстрами.

Чудовим зразком скіфського мистецтва є дерев'яний саркофаг цариці. На жаль, його дерев'яні частини у багатьох місцях зігліли, але реставраторам вдалося їх реконструювати. Саркофаг встановлено на прямокутному постаменті, пофарбованому білою фарбою. Середню частину саркофага темно-червоною кольору оздоблено з усіх боків позолоченою гірляндою з гілок, плодів та квітів. Віко саркофага теж прикрашає гірлянда з квітів, гілок піній та лавра, пофарбованих у натуральні кольори й перевиті позолоченими стрічками. На плоскій поверхні віка розташовані фігурки сфінкса і крилатого грифона з лев'ячою головою (мал. 24).

У мавзолеї виявлено також пам'ятки монументального живопису. Більшість з них – декоративні орнаменти і малюнки, виконані на поверхні каменю червоною, жовтою, коричневою, чорною, білою, зеленою, сірою фарбами.

Особливо цікава фреска, на якій зображено сцени з життя померлого скіфа. На першому малюнку він грає на грецькій триструнній лірі. На другому – сидить верхи на стрункому коні зі списом у руці. Праворуч розташована сцена полювання на дикого кабана. Усі малюнки надзвичайно динамічні й майстерно виконані.

В інших склепах теж збереглося багато малюнків, на яких, зокрема, зображені скіфи, які стріляють із лука, танцюючі жінки, тварини тощо (мал. 25).

Мистецтво Малої Скіфії залишило нам і прекрасні взірці кам'яної скульптури,



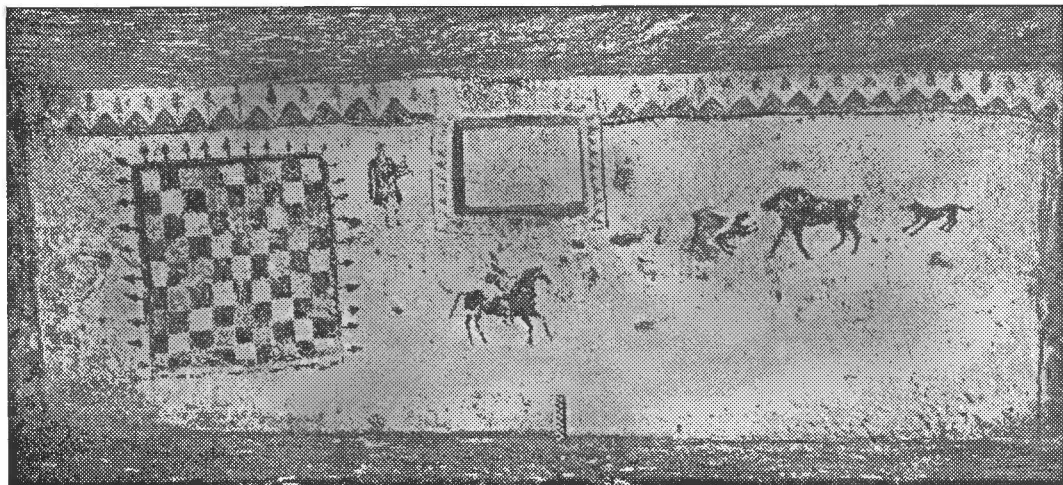
Мал. 24. Дерев'яний саркофаг із мавзолею в Неаполі Скіфському. I ст. до н. е. – I ст. н. е.

зокрема мармурові рельєфи із зображеннями царів цієї держави. Так, на одному рельєфі частково збереглися образи літнього бородатого чоловіка та юнака. Це,

ймовірно, скульптурне зображення царя Скілура та його сина Палака. На другому рельєфі Палака зображено на коні вже царем. Обидва твори дуже виразні, майстерно виконані.

Найкращі успіхи скіфів у мистецтві були пов'язані з античними містами Північного Причорномор'я. Завдяки постійним зв'язкам упродовж століть із грецькою метрополією воно збагачувалося греко-римським мистецтвом та культурою місцевих землеробських племен.

У ті часи надзвичайно високого розвитку досягла архітектура, яка мало чим відрізнялася від архітектури інших міст античного світу. Переважало прямолінійне планування міст, проте в умовах гористого ландшафту мали місце виразні архітектурні ансамблі. Виділялися своєю красою храми, які споруджували на ступінчастих стереобатах. Стіни храмів зводили з вапняку, а колони та різні архітектурні деталі виконували переважно з мармуру. Фризів храмів прикрашали вишуканими рельєфами, гірляндами, розетками та сценами на міфологічні та побутові сюжети. Майже кожне місто мало акрополь (міську фортецю), агору (цент-



Мал. 25. Розпис західної стіни в склепі № 9 Неаполя Скіфського. I ст. до н. е.



ральну площу, яка була центром економічного та культурного життя міста) і теменос (священне місце з храмами, святилищами, вівтарями та жертівниками).

Міста-колонії були добре впорядковані. Їх оточували могутні кам'яні мури з бойовими вежами. Вулиці вимощувалися щебенем або подрібненими черепками. Під ними прокладали водопровідні канали з кам'яних плит і глиняних труб. Вулиці і площі міст прикрашали статуї богів і героїв. Часто їх привозили з Греції (пізніше – з Римської імперії). Інтер'єри храмів та інших громадських споруд теж оздоблювали рельєфними скульптурами.

Приклад високої майстерності грецьких митців – мармурова статуя богині полювання Артеміди. Богиню зображено в стрімкому русі, підкресленому зборками хітона і плаща, що розвиваються на вітрі. І хоча скульптура збереглася частково, вона вражає своїми лініями і пропорціями (мал. 26).

У містах-колоніях виготовлялися також вишукані статуетки-теракоти. Вони зображували міфічних персонажів, місцевих громадян, окремі жанрові сцени.

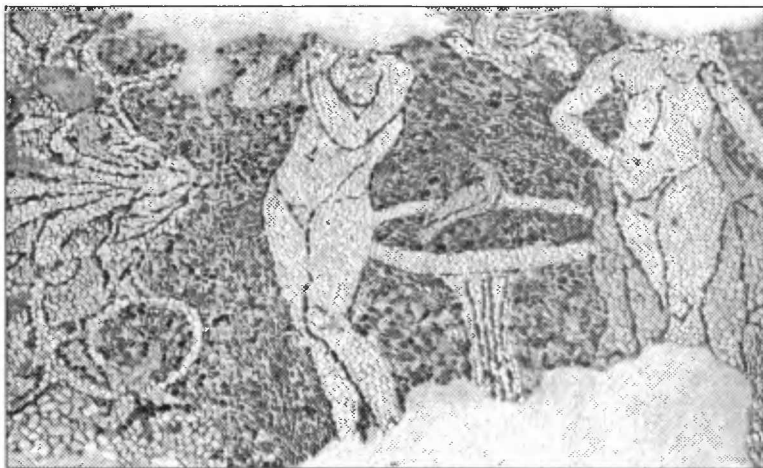
Улюбленим видом монументального мистецтва стала мозаїка, якою оздоблювали підлоги парадних приміщень будинків. Із дрібних кольорових камінців різної форми викладали візерунки і навіть цілі картини. Камінці укріплювали розчином вапна з піском. Так, в одному з житлових будинків Херсонеса було знайдено підлогу лазні, виконану з камінців зеленого, червоного, жовтого і білого кольорів. У центрі цієї композиції розташовані дві фігури жінок, що мийються, а по краях її оздоблює оригінальний рослинний орнамент (мал. 27).

У містах Північного Причорномор'я була поширена торевтика – художнє оброблення металів. Збереглося багато різних речей грецького походження, надзвичайно оригінальних і зроблених із великою майстерністю. Серед них велика кількість золотих і срібних прикрас, монет, художнього металевих посуду.

Наприклад, боспорський майстер (кінець VI – початок V ст. до н. е.) під час виготовлення золотих піхов для кинджала поєднав два стилі – скіфський звіриний та грецький геометричний. У цент-



Мал. 26. Артеміда Ольвійська. Мармур. III–II ст. до н. е.



Мал. 27. Мозаїчна підлога житлового будинку в Херсонесі. III–II ст. до н. е.



ральній частині піхов зображені гірські козли та пантери, що сидять спинами одні до одних. Ця частина виконана у звіриному стилі, відповідно до смаків скіфів. А рукоятка кинджала й наконечник піхов орнаментовані трикутниками, прикрашеними зерню, що було характерним для грецької ювелірної техніки.

На срібній вазі, датованій IV ст. до н. е., грецький майстер зобразив сцени з життя скіфської знаті. Центральна частина вази відтворює дружню розмову двох вершників-вельмож. Один тримає у руці жезл – символ влади, другий – канчук. Майстер докладно передав зовнішність людей, їхню зброю та одяг.

Шедевром світового значення є золота пектораль з кургану Товста Могила, виконана в техніці грецької торевтики (мал. 28). Пектораль – це нагрудна прикраса, що складається з трьох ярусів. Верхній та нижній яруси – ажурні, а центральний – суцільний. У верхньому ярусі представлені побутові сцени з життя скіфів. У центрі двоє чоловіків, стоячи навколішки, розглядають шкіру вівці. Поруч із ними зображені різні свійські тварини: кобила з жеребцем, корова з телям, далі викарбувано скіфа, що доїть вівцю, та козу, яка біжить за козенятком.

У нижньому ярусі, на противагу мирним побутовим сценам верхнього ярусу, відтворено сцени жорстокої боротьби тварин: грифони роздирають коня, лев і пантера нападають на дикого кабана, собака женеться за зайцем, а в кінці ярусу зображено маленького коника. Середній ярус оздоблений чудовими візерунками, які надають пекторалі святковості та урочистості.

При виконанні пекторалі використано різноманітні технічні засоби: ковку, карбування, литво, паяння.

Боспорські торевти виготовляли також прекрасні нашивні бляшки з тисненням, скроневі підвіски з фігурними зображеннями, різні намиста та інші при-



Мал. 28. Золота пектораль із скіфського кургану

краси. Виконання цих виробів вражає надзвичайною майстерністю, а деякі деталі настільки малі, що їх можна роздивитися лише через лупу.

Отже, скіфо-сарматські племена і грецькі колоністи, які проживали впродовж тривалого часу на території сучасної України, справили значний культурний вплив на наших предків, який, проте, не став зворотним. Після занепаду Скіфії слов'янські племена почали відновлювати доскіфські місцеві звичаї, продовжували розвивати свої традиційні ремесла: гончарство, оброблення дерева, хутра та шкіри, прядіння та ткацтво. Усе це свідчить про те, що східнослов'янські племена на той час перебували на досить високому рівні культурного розвитку.

Естетичні смаки слов'янського населення виявлялися у повсякденному житті, у прагненні прикрасити своє життя і побут. Їхнє радісне, життєствердуюче мистецтво ставало одним із перших яскравих виявів національних рис. Воно мало глибокий зміст, зумовлений світоглядом тогочасних людей. Світоглядні мотиви

передавались насамперед в ритуальних предметах. Улюблений елемент слов'янського орнаменту – розетка – символізував сонце, хвилястий – воду. В орнаменті також часто використовувалися зображення дерев, тварин і птахів. Часто зустрічається образ Великої Богині, особливо у виробках культового призначення. Традиційною була й техніка виготовлення кераміки та речей побуту; характер обробки деревини; будівництво житлових споруд; забудова міст та поселень.

Особливо виразно язичеська ідеологія позначилася на образотворчому мистецтві, зокрема на скульптурі. Окремі статуї тих часів збереглися на Поділлі та Волині. Серед них найвідоміший кам'яний ідол із с. Іванківці Хмельницької облас-



Мал. 29. Кам'яний ідол із с. Іванківці Хмельницької обл. IV–VI ст. н. е.

ті. Це чотиригранний стовп із сірого піщаника, пофарбований у червоний колір. Увінчаний із трьох боків схематичними зображеннями людських облич, ідол уособлює могутню силу і водночас злиття в єдиному образі всіх частин світу. Навколо місця, де він стояв, знайдено культові ями, жертovníки та залишки язичеського капища (мал. 29).

Більш складні ідейні уявлення втілює відомий Збруцький ідол. Це чотиригранний стовп понад два метри заввишки, увічаний людською головою з чотирма обличчями під однією шапкою. Кожне обличчя має добре окреслені ніс, очі, рот. Рельєфні зображення на стовпі складають три яруси, які символізують три сфери світу: небо, землю й підземне царство (мал. 30).

З усіх боків верхньої частини зображено людиноподібні постаті в довгих сорочках, які утворюють єдине ціле із згаданими обличчями. В середньому ярусі розміщено чотири невеликі людські фігури з величезними головами і короткими ногами, з розведеними руками. Нижній ярус складається з рельєфно виконаних страшних облич.

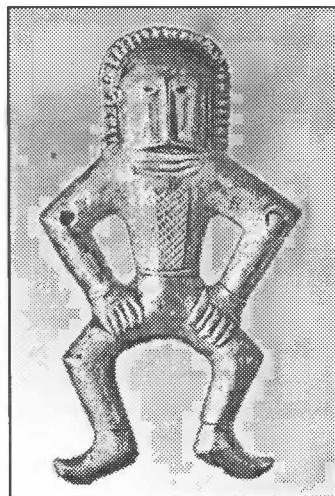
У Збруцькому ідолі втілено уявлення про могутність небожителів і безпорадність людей, а також відтворено злих духів. Цю культову скульптуру вважають зображенням чотириликого бога Святовита.

Зображення язичеських богів і міфологічні сюжети використовувалися у мистецтві, зокрема в ужитковому, давніх слов'ян. Так, образ Великої богині часто зустрічається на предметах повсякденного побуту. Велика богиня – жінка-прамати – уособлювала все живе та існуюче, була символом життя та родючості, охоронницею домашнього вогнища, родини та просто кожної людини. Богиню зображували на весь зріст з піднятими вгору руками, в позі благання. Обабіч неї звичайно відтворювали двох вершників, ко-



Мал. 30. Збруцький ідол (Святовит) з-під Гусятина Хмельницької обл. X ст. Вигляд з чотирьох сторін

Мал. 31. Срібна бляшка з Мартинівського скарбу на Київщині. VI ст.



ней чи інших істот, яким у фольклорі надавали магічного значення. Ці образи нерідко зустрічаються на вишиванках, у прикрасах, посуді, гребенях, дитячих іграшках, на покрівлях осель.

Проте не всі зображення людей у слов'ян мали культовий характер. Наприклад, на фібулах та пряжках часто виконували мініатюрні портрети звичайних людей. Цікавою пам'яткою такого зразка є бляшка, на якій зображений танцюючий хлопець. Його ноги широко розставлені та зігнуті в колінах, а руки лежать на поясі. Здається, що він ось-ось пуститься навприсядки. Танцюрист одягнений у вишивану сорочку та вузькі штани, заправлені у невисокі чобітки. Прикраси виготовлялись за допомогою таких складних технічних прийомів, як зернь, скань, інкрустація, виймчаста емаль (мал. 31).

На жаль, пам'ятки образотворчого мистецтва, знайдені при археологічних розкопках, можуть дати лише приблизне уявлення про мистецтво стародавніх слов'ян. Проте навіть те, що збереглося, свідчить про самобутнє й оригінальне творче життя наших предків. Давньослов'янське мистецтво вбирало найкращі художні традиції сусідніх країн і, у свою чергу, впливало на розвиток художньої культури інших народів і племен. Воно стало підґрунтям розвиненого мистецтва Київської Русі.

### Динамічні види мистецтва

Найстаріші форми динамічних видів мистецтва виникли на ґрунті ритмічних рухів, ритмічних ударів та колективних

зоיקів (неартикульованого хорového спі-  
ву в примітивній формі).

На першому етапі розвитку культури давніх слов'ян організувались колективні відправи (пантоміми, хороводи з музичним або просто вигуковим супроводом, з ритмічними ударами), в яких переважав то елемент забави (гра), то утилітарний (завороження погоди, врожаю, вдалого полювання тощо), то культово-релігійний, то героїчний, що мав за мету забезпечення воєнного успіху. Як вираз певних почуттів, у цих відправах відтворювався світ поетичних образів.

Відгомін родових та племінних уявлень позначав поетичну творчість народу. Склалася своєрідна фольклорна система, яка відповідала ритмам трудової діяльності людини й віддзеркалювала буденне і святкове життя. Упродовж тривалого часу вироблялися «сценарії» обрядів, у яких значну роль відігравали пісні, танці й словесні вирази. Відправа цих обрядів мала сприяти врожаю, здоров'ю та добрим родинним стосункам.

Поетичність народу, його вміння мислити образними узагальненнями найкраще відобразились в обрядових і календарних піснях. Такі пісні, як і хороводи, виконувалися на честь сонця, весни, нового року або на весіллях, похоронах.

Деякі з них пов'язані з порами року. Це – колядки, щедрівки, веснянки (гаївки або гагілки), а також купальські й русальські пісні. Веснянки мали за мету приворожити весну, тепло, багатий врожай. У давнину, мабуть, їх виконували разом із магічними вегетаційними танцями, церемоніями, діями, які починалися навесні і тривали весь господарський сезон. Їх тексти були нескладними за змістом, але в них траплялися елементи діалогу або драматизації.

Цікаві елементи драматизації відбилися в обряді «Водіння Кози». Наші предки дотримувалися цього обряду аби забезпечити майбутній врожай і добро-

бут родини. Вони вважали, що Коза може сприяти врожаю, тому за сюжетом вона вмирала і знову народжувалася на радість учасникам дійства і глядачам. Її воскресіння символізувало відродження природи й народження нового року.

Своєрідне коло образів утворилося в колядках і щедрівках. У багатьох із них звеличували господаря. Описи багатства, життя, краси, мудрості господаря та господині були не просто поетичними прикрасами-перебільшеннями. Своїми розкішними образами колядники накликали це багатство, щастя, шану і славу. Колядки і щедрівки чітко не розмежовувалися, становлячи разом зимовий цикл святкових пісень. Такі обрядові й пісенні поздоровлення та величання-закляття на щастя, здоров'я і досі збереглися в народній усній творчості.

Особливою поетичною образністю відзначалися русальські та купальські пісні. У піснях, присвячених святу Івана Купала, шанувували світ рослин, які наші предки одухотворювали, славили життєдайні сили природи, сонце, вогонь та воду. Свято ще називалося «русальна неділя», бо вважалося, що саме в цей день русалки з'являються в селах, виходять на берег з розпущеним волоссям, уквітчаним водяними ліліями або польовими квітами, бігають у полях, гойдаються на вітах дерев, водять хороводи, принаджують перехожих та залоскочують їх.

Купальські свята були надзвичайно мальовничими. Хати і подвір'я прикрашали зеленню. Дівчинку в яскравому вбранні – «тополю» – вилили з піснями по селу. Уночі хлопці розкладали над річкою вогнище і стрибали через нього. Купальське дійство передбачало прикрашення дерева (Марени) і водіння навколо нього хороводів, запалювання колеса і спалювання Купайла (солом'яного опудала). Дівчата й жінки у віночках, взявшись за руки і простуючи вулицю до річки, кидали вінки у воду і співали:

Коло Мареноньки ходили дівоньки,  
Стороною дощик іде.  
Що на морі хвиля, а в долині роса,  
Стороною дощик іде  
Над нашою рожею червоною,  
Ой на горі жито, а в долині просо.  
Стороною дощик іде, ще й дрібненький,  
Та на наш барвінок зелененький.

Радісні пісні лунали по селах і були співзвучні квітучій природі. Звучали вони у супроводі різних музичних інструментів, найчастіше сопілок, бубнів, гусел.

Повір'я про русалок ожили у поемах Т. Шевченка «Причинна», «Утоплена», «Тополя». Народними «русальними» піснями були навіяні образи Мавки, Русалки польової та Русалки водяної у «Лісовій пісні» Лесі Українки. На ці сюжети написали опери М. Лисенко («Утоплена»), М. Леонтович («На русалчин великдень»), О. Даргомижський («Русалка»), М. Римський-Корсаков («Майська ніч»).

Із плином часу календарні й обрядові пісні втратили свою прикладну функцію – супроводжувати обряд. Однак самі пісні не зникли, а виявили дивовижну здатність пристосовуватися до нових умов. Вони передавалися з покоління в покоління й збереглися до наших днів.

Здавна з'явилися й такі жанри усної словесності слов'ян, як казка, замовляння, прислів'я, приказки, загадки. Вони мали найрізноманітніший зміст, відображали пізнавальні інтереси та моральні переконання народу. Перекази про походження богів, про будову Всесвіту, про пригоди героїв поєднувалися в них з моральними повчаннями і мудрими настановами.

Ці твори усної народної творчості засвідчують ступінь духовного розвитку народу, його уявлення про красу, а крім того, вони стали скарбницею, яку українські письменники, композитори та художники різних часів щедро використовували і використовують у своїй творчості.



### Контрольні запитання і завдання

1. Як виявився світогляд давніх слов'ян у мистецтві?
2. Якими були головні особливості трипільської культури?
3. У яких творах мистецтва знайшли відображення поетичні образи народної творчості слов'ян?



### Список рекомендованої літератури

1. *Історія української культури* / За ред. І. Крип'якевича. — К., 1994.
2. *Історія українського мистецтва: В 6 т.* — К., 1966. — Т. 1.
3. *Попович М. Мироззрение древних славян.* — К., 1985.
4. *Українська культура: Історія і сучасність.* — Л., 1994.
5. *Шевнюк О. А. Українська та зарубіжна культура.* — К., 2002.





**П**ередня Азія ще з 5 тис. до н. е. відзначалася активним культурним розвитком. Передня Азія за природними умовами була неоднорідним регіоном культурного життя. Природні умови були найсприятливіші в Месопотамії (Міжиріччя) – в регіоні між великими річками Тигром і Євфратом. Тут з давнини розвивалося землеробство. Інші ж території з неродючою землею були придатними лише для скотарства.

Проте історична доля Передньої Азії була визначена її розташуванням на перетині шляхів із країн Центральної Азії, Північної Африки, Кавказу, узбережжя Середземного моря та Причорномор'я. Крім того, Передня Азія не була захищена надійними природними кордонами, через що лишалася доступною для будь-якого вторгнення іноземців. Ці обставини, з одного боку, затримували культурний процес в регіоні, а з іншого – сприяли асиміляції одних і виокремленню інших культур, взаємовпливу народів.

Отже, особливістю культури Передньої Азії був багатопластовий, багатонаціональний характер. Історичний її

зріз виявляє нашарування культур різних етносів, що завойовували ці території, встановлювали своє панування і водночас запозичували та продовжували культурні традиції підкорених народів. Були в історії ареалу і періоди відносно мирного сусідства-суперництва кількох могутніх держав, були й жорстокі часи винищення та депортацій народів.

Найдавнішими (XXVII–XXV ст. до н. е.) в Передній Азії країнами були міста-держави південної частини Месопотамії (Ур, Урук, Лагаш). Потім набули державності північні землі Межиріччя, зокрема семітське місто-держава Аккад. У XXIV ст. аккадський цар Саргон I почав об'єднання земель і створив могутню воєнну державу – Шумеро-Аккадське царство. Згодом Аккад завоювали на деякий час племена диких горців. Це знову вивело на провідне місце в регіоні шумерські міста, зокрема місто Лагаш, яким правив цар Гудія. Після вигнання загарбників аккадське місто Ур відновило колишню могутність Шумеро-Аккадії.

З XIX по XII ст. до н. е. провідну роль в Передній Азії відіграло місто-

держава Вавилон. У той самий час в гірській частині Передньої Азії утворилося Царство хетів (хети – спільна назва конгломерату племен, що мешкали в Малій Азії та на землях Північної Сирії). Культура хетів поки що вивчена дуже мало, але вона справила помітний вплив на інші культури стародавньої передньоазійської цивілізації.

В XI ст. до н. е. на заході Передньої Азії склався воєвничий союз семітських племен Ізраїля та Іудеї. Ці племена прийшли в Палестину з південних пустель і потиснули автохтонів філістимлян. Створена нова держава, яка набула розквіту за часів правління легендарних царів Давида та Соломона, підпадає під владу численніших та агресивніших народів: асирійців та вавилонян. На захід від Палестини, на узбережжі Середземного моря, в той самий час розрослися та багатіли міста-держави фінікійців: Тір, Сидон, Бібл. Культура відважних мореплавців і ошадливих купців-фінікійців започивила багато рис від більш старих і розвиненіших хетської, вавилонської, єгипетської культур. Фінікійці, які досягали на своїх кораблях берегів Атлантичного та Індійського океанів, плавали в Середземному і Чорному морях, були популяризаторами знань, обрядів, технічних ідей, писемності, художніх канонів тощо. Остання велика держава фінікійців – Карфаген – була могутнім суперником Римської республіки.

У IX–VII ст. до н. е. першість у воєнному, політичному та культурному житті регіону перейшла до Ассирії. Ця держава тривалий час була наймогутнішою на всьому стародавньому Сході. Вона панувала над Вавилоном, Єгиптом, Передньою Азією і мала торговельні та культурні зв'язки з Грецією та іншими державами. Після занепаду Ассирії під тиском сусідів-супротивників центром передньоазійської культури знову стає Ва-

вилон, ще могутніший, багатший та експансивніший, ніж раніше. Нововавилонському царству VII–VI ст. підпорядковувалися Фінікія та народи Палестини. Воно вело невпинну війну з Єгиптом за контроль над торговельними шляхами. Розквіт країни припадав на часи правління Навуходоносора II. Після нього Вавилон почав занепадати, а в 538 р. до н. е. підпав під владу перського царя Кіра.

Названі культури не зникали відразу та безслідно. Вони мали тривалі періоди згасання. Занепад багатівкової поліетнічної цивілізації Передньої Азії був яскраво осяяний могутнім культурним світлом зі Сходу (ірано-перська культура) та із Заходу (культури Греції та Риму). Вже в VII–VIII ст. н. е. землі Передньої Азії були завойовані племенами Аравійського півострова і перетворилися на культурні епіцентри величезної арабської цивілізації. Спорідненість культур країн Передньої Азії, їхні взаємовпливи, постійні асиміляційні процеси в цьому етнокультурному регіоні дають змогу вважати передньоазійську художню культуру єдиним цілим (яке, звичайно, містить певні особливості та специфічні риси окремих культурних підсистем).

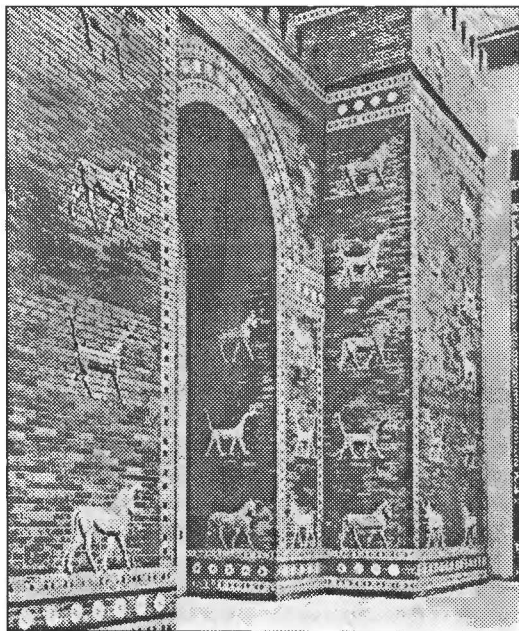
## Макрокосм передньоазійської архітектури

Релігійно-культурна традиція Передньої Азії розглядала архітектурні споруди як «земну проекцію» міфічного простору. Сам факт творення світу тлумачився як розмежування цілісного, неструктурованого хаосу (наприклад, в акадській космогонній поемі «Енума еліш» описується розчленування праматері Тіамат богом Мардуком). Тому в творах архітектури особливо підкреслювався мотив межі, поділеного простору. Типовий давньосхідний будинок, закри-

тий з усіх боків, освітлювався через невеликі віконні прорізи у верхній частині стіни і мав замкнену структуру (за шумерською традицією кімнати розташовувалися навколо внутрішнього двору). Такими були аккадський палац правителя Ашнуннака (XXII ст. до н. е.), шумерський палац у Кіші (З тис. до н. е.), асирійські палаци царів Саргона II (кінець VIII ст. до н. е.) та Ашшурбанапала (VII ст. до н. е.).

Передньоазійське місто відгороджувалося від довкілля високим муром, який позначав його сакральну межу. І нині вражають чотири комплекси зубчастих стін з вежами у Вавилоні, що були прорізані вісьмома воротами, зокрема знаменитою подвійною брамою Іштар, викладеною синім кахлем із зображеннями білих та жовтих биків та драконів (мал. 32).

Міська межа сакралізувалася також під час ритуальної дії, наприклад, під час ба-



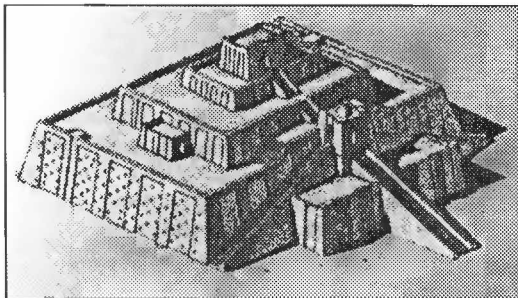
Мал. 32. Брама богині Іштар у Вавилоні. VI ст. до н. е. (Реконструкція)

гатоденних хетських свят об'їзду, коли цар і цариця здійснювали магічний об'їзд меж, імітуючи рух бога Сонця.

Сформована просторова структура (макрокосм) відображалася як у плануванні окремої споруди, так і в плануванні міста (мезокосм). Земля в шумерських та аккадських текстах описується як площина з чотирма орієнтирами – сторонами світу. Число «чотири» в шумеро-аккадській міфології означало загальність та всеосяжність. Так, бог Мардук мав чотири ока і чотири вуха та їздив на колісниці, запряженій чотирма кіньми та з чотирма супутниками-вітрами. З уявленням мешканців Месопотамії про будову світу співвідносилася також структура орнаменту, в якому домінували квадратно-та хрестоподібні мотиви.

Планування міст відповідало уявній космічній структурі. Так, Вавилон у плані мав вигляд прямокутника, поділеного прямими широкими процесійними шляхами на великі частини, рівномірно розмежовані вулицями.

Типова передньоазійська архітектура прямокутних форм була своєрідним матеріалізованим викликом природі з її криволінійними формами. Прямокутними в плані були і храми Месопотамії – зиккурати, які будувалися на платформах. Терасна композиція зиккуратів уособлювала «світову гору» і була протиставленням неба і землі, верху і низу. Найвідоміші три грандіозні тераси зиккурата бога Нанни в Урі, верхню з яких увінчувало невелике святилище. Тераси пофарбовані у різні кольори: нижня чорна (бітум) – символізувала підземний світ, середня червона (випалена цегла) – землю, верхня біла – небо. Тераси прорізувалися велетенськими прямими сходами, пандусами, що символізували єднання світів, а в контексті ритуальної процесії – сходження на небо, очищення життєвого шляху людини (мал. 33).



Мал. 33. Зиккурат Нанна в Урі. ХХІ ст. до н. е.

Передньоазійські храми вражали своїми розмірами. Враження від знаменитого дев'яностометрового зиккурата Етеменанки (VI ст. до н. е.) передано у біблійній притчі про Вавилонську вежу, що мала торкнутися небес. Сім його уступів, забарвлених традиційними кольорами, увінчувалися блакитним святилищем із символом родючості – золотими рогами бога Мардука.

## Людина в передньоазійській художній традиції

Велетенські за розмірами архітектурні споруди зводили усією громадою. Типова для Передньої Азії іригаційна система землеробства потребувала значної концентрації колективної праці. Людина включалася у таку працю не як самостійний суб'єкт, а як елемент суспільної цілісності, тому вона сприймала себе не окремою «я», а частиною цілісного соціального організму, включеною у кругообіг космічного буття.

Передньоазійська міфологія мало цікавилась людиною та її оточенням і утверджувала позаіндивідуальні, божественні основи. Аккадський міф «Енума еліш» відсуває створення людини на периферію процесу формування світу. Шумеро-аккадська література позбавляла своїх персонажів неповторних інди-

відуальних рис, зображувала їх поза реаліями конкретних обставин. Її герої є своєрідними універсальними символами соціального стану людини: цар, багатий, бідар, праведник, страдник тощо (наприклад, герой поеми «Невинний страждалець» або герої «Вавилонської теодицеї» – «Страждалець і Друг»). Старий Завіт визначає людину як узагальнений персонаж: чоловік і дружина. Такі найменування виражають зв'язки людини з домом, спільнотою, родом, станом так само, як і давньосхідне ім'я людини, що включало також ім'я її батька й назву її родової групи. Етичний кодекс, розглядаючи людину у сполученні «я – ми», передбачав дотримання загальноприйнятих норм та установок: жити сім'єю, надавати допомогу, шанувати старших і вельможних, бути як усі («Розмова господаря з рабом»), вважав розрив, порушення зв'язків страшним злом («Невинний страждалець»).

В образотворчому мистецтві розуміння людини як позаіндивідуальної істоти виявилось у канонічності її зображення. Так, шумерські статуї завжди мали великий гачкуватий ніс, густі брови, що сходяться на перенісці, круглу голену голову, кучеряву бороду, коротку шию, міцні плечі. Типовою для статуй є також поза моління з благоговійно складеними руками, широко відкритими очима, зверненими до божества, великими вухами, що за традицією символізували мудрість (поняття «вухо» й «мудрість» позначалися одним словом), розтуленим ротом, який нібито промовляє молитву. Такі статуї у храмах призначалися для символічного моління замість їх господаря, тому на їх спині викладалося прохання до Бога.

Мотив звернення до божества потребував відмови від реалістичного зображення заради виразності у цілому. Тому фігура поступалась позі, жесту, а обличчя – виразу, погляду (мал. 34).



Мал. 34. Статуя Курліля. 3 тис. до н. е.

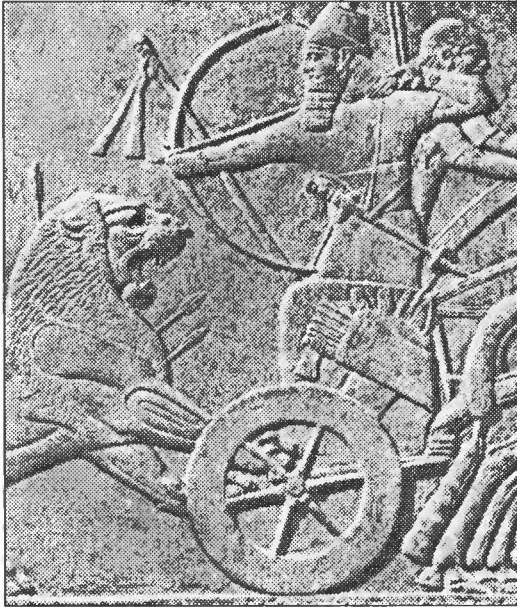
Діалог між Богом і людиною лежить в основі більшості передньоазійських літературних творів (давньовавилонська поема про невинного страждальця, шумерська поема «Людина та її Бог»). Провідна ідея їх – повідування смиренної молитви божеству, оспівування страждання, підпорядкованість долі людини сліпому провидінню (поєми «Невинний страждалець», «Вавилонська теодицея»). Навіть неслухняність людини перед Богом тлумачилася лише як передумова слухняності. Так, у біблейській історії праведного Йова його відданість Богу піддана випробуванню: втратою власності, загибеллю дітей, страшними хворобами. Людина, яка позбавлена власної волі, є полем боротьби вищих сил. Божество, яке перетворило існування людини на суцільне страждання, описувалось у межах канону теодицеї, тобто боговиправдання. Загальний рух людсь-

кої історії, зокрема у тих самих старозавітних текстах, трактувався як угода між Богом і людиною, як вияв визначальної та спрямовуючої волі божества.

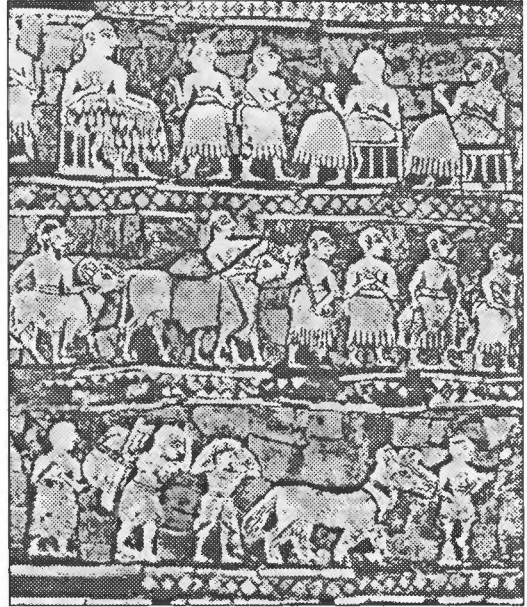
Обмеження індивідуального вияву особистості, її поглинання колективом закріплювалися сакралізацією фігури всевладного деспота. Влада на Сході утверджувалась не вольовим актом для воєнно-політичних цілей, як, наприклад, у Давній Греції, а природним шляхом для виробничо-адміністративних цілей (найчастіше для керування спорудженням або обслуговуванням іригаційних систем). Особистісними якостями правителя, його чеснотами та вадами, заслугами та злочинами визначався врожай, успіх політичних і військових справ. Система літочислення за роками правління стимулювала постійне співвідношення з цим правлінням щоденної діяльності людей. Історія зберегла численні описання діяльності царів як носіїв божественної влади: військова пісня Хаммурапі, сказання про Саргона, аннали царів Ашшурнасірапала, Сінаххеріба, Ашшурбанапала.

Легітимізація влади за східною моделлю здійснювалась у формі її сакралізації, обожнювання особистості правителя. Цар уособлював основу цивілізації, силу, що впорядковує світ, втілення цього впорядкованого світу, якому протистоїть позбавлений керуючої длані хаос. Сакральність постаті правителя відтворювалась у його функції відновлювача порушеної космічної рівноваги, посередника між Богом і людьми.

Оскільки цар сприймався як запорука колективного добробуту й процвітання, його образ у свідомості підлеглих мав бути взірцем довершеності, краси та енергії. Відомі випадки, коли старого або хворого правителя знищували, а іноді «відроджували», надавали нової сили через його ритуальну смерть. Зображення царя відповідали канонам підкресленої



Мал. 35. Полювання на левів. Рельєф з палацу Ашшурнасурала II у Кальху. 883–859 рр. до н. е.



Мал. 36. «Штандарт» з Уру. Близько 2 тис. 600 р. до н. е.

могутності тіла, незворушності обличчя, фронтальної величності пози.

Прославленням фізичної могутності правителя зумовлена гіперболізація теми «цар на війні». У майстерному акадському рельєфі на стелі царя Нарам-Сіна, присвяченому його перемозі над гірським плем'ям луллубеїв (близько 2 тис. 300 р. до н. е.), ця тема втілена в сюжеті героїчного сходження на звитязну висоту, а також у символічному збільшенні фігури правителя і зображенні астральних знаків, що символізують ідею покровительства царю богів.

В асирійських батальних рельєфах сформувався ідеологічний канон ідеального володаря – могутнього мужа, непереможного воїна, фізично доведеної людини з м'язистим тілом, статуарно-величною поставою (рельєфи палацу Саргона II в Дур-Шаррукені, III ст. до н. е.).

На рельєфах зображували також полювання царів. Полювання правителя жорстоке: звірі перелякано сахаються мисливців, які їх наздоганяють, стікають кров'ю, вражені стрілами, корчаться у передсмертних муках. Безжальність боротьби з хижими звірами підкреслювала могутність та непохитну волю володаря (мал. 35).

Особлива увага зосереджувалася на сюжеті «цар на бенкеті». Бенкет тлумачився як символ перемоги життя над смертю (рельєфне зображення Ашшурнасурала II з чашкою в руці з палацу в Кальху).

На «штандарті» з Уру бенкетна процесія людей, які несуть правителеві дари, розміщена у кількох ярусах, що підкреслює безкінечність достатку правителя, а отже, його щасливу зірку та могутню вдачу (мал. 36).

Ярусна композиція «штандарта» відображає давньосхідну концепцію часу. Тут



наявна орієнтація на минуле як еталон наслідування. Час визначався також предметно-подієвим наповненням (згадаємо біблійного Екклезіаста: «час розкидати каміння і час збирати каміння; час обіймати і час ухилитись від обіймів; час шукати і час втрачати; час зберігати і час кидати»). В образотворчому мистецтві це виявилось у відтворенні кількох різних за часом подій на єдиній площині, однак об'єднаних змістом (наприклад, на плиті Ур-Нанше з Лагашу (середина 3 тис. до н. е.) зображено апофеоз правителя і як будівничого, і як бенкетуючого).

У передньоазійських культурах не існувало розвиненого заупокійного культу. Літературні тексти орієнтувались на земне життя («Небо далеко – земля дорогоцінна, ніщо не цінне, окрім насолоди життя» (з «Повчання Шуруппака»). Зверненість до землі й земного була притаманна й образотворчому мистецтву (на противагу заглибленості у «вічне» життя у давньоєгипетській традиції). Сприйняття світу як мінливого, хиткого й швидкоплинного зумовило визнання життя як вищої позитивної цінності та його протиставленню смерті як лиха (жах Гільгамеша, героя шумерського епосу, спричинений загибеллю його друга Енкіда). Розуміння смерті як абсолютного зла, визнання пріоритету земного буття зорієнтувало культури Передньої Азії на утвердження життєвих цінностей, значущість яких посилювалася гіркотою відчуття суєтності та марності людської протидії фатальному кінцю індивідуального життя.

## Музичне мистецтво країн Передньої Азії

Відомості про динамічні мистецтва стародавніх країн Передньої Азії, особливо про музику й хореографію, далеко не такі повні, як знання про ці мистецтва інших держав античності – Давнього

Єгипту, Давньої Греції, Давнього Риму. Збереглося дуже мало матеріальних свідочств розвиненого музичного й танцювального мистецтва передньоазійських народів давнього світу.

Проте пам'ятки образотворчого мистецтва (розпису, кераміки, скульптури) дають певні уявлення принаймні про музичні інструменти і можливий характер музики, що на них виконувалася. Найдавнішим зображенням музичного інструмента є фрагмент розпису лазуритової вази з храму Бісмая, яку виконано в часи заселення шумерами Межиріччя (початок 3 тис.). На черепку намальовано двох музикантів, що грають на арфах. Такі дугові арфи були поширені в Азії та на Африканському континенті. Зріла конструкція зображених арф свідчить про довгу попередню еволюцію музично-акустичного пристрою цього типу. Оскільки перша арфа має сім, а друга п'ять струн, можна зробити припущення про ладовий стрій музики шумерів; вона, ймовірно, була пентатонічною.

Такі арфи використовувалися під час виконання придворної та храмової музики. Музиканти тримали їх вертикально, притискаючи до грудей. Крім арф в церемоніальних актах використовувалися великі барабани діаметром близько 1,5 м. Шкіряні мембрани натягувалися на них за допомогою кілків. Грали на них тільки жінки.

Найпоширенішими інструментами Межиріччя були ліра (існувало кілька її різновидів) та лютня. Зображення ліри свідчать про її універсальне використання: в культовому ритуалі (велика 12-струнна ліра з рельєфу царського палацу в Телло, Шумерське царство, приблизно 2 тис. 400 р. до н. е.), у придворних церемоніях у складі ансамблю (5-струнна асирійська ліра, а також арфа та парні флейти на рельєфі з царського палацу в Ніневії, приблизно 700 р. до н. е.), навіть у воєнних походах (давньоєгипетське зоб-

раження семітського пастуха-воїна з маюю 7-струнною лірою в руках на розпису гробниці в Бені-Хасані (приблизно 1 тис. 900 р. до н. е.). Зауважимо, що не всі передньоазійські народи залишили після себе зображення своїх музичних інструментів. Нема таких в історії стародавнього мистецтва іудеїв та ізраїльтян, що, мабуть, було спричинено «табу», тобто забороною зображувати предмети культу, до яких належали і музичні інструменти.

Другим джерелом відомостей про музичні види мистецтва є пам'ятки писемності. Ще наприкінці 4 тис. шумери створили оригінальну систему запису мови — клинопис. Для фіксації певної інформації використовувались глиняні дощечки, на яких гострою паличкою вирізьблювалися клиноподібні риси. Спочатку це були піктографічні знаки, тобто спрощені, схематизовані малюнки. З часом вони стали знаками фонетичних елементів мови.

Глиняні таблички були незручними для транспортування і вмщували лише невеликі тексти. Проте вони мали значні переваги, наприклад перед папірусом. Таблички краще зберігалися, а їх виготовлення було досить легкою та недорогою справою. Оволодіння технікою запису теж не становило великих труднощів. Тому від найдавніших часів багатожанрова передньоазійська література представлена дуже великою кількістю зразків (лише одна бібліотека асирійського царя Ашшурбаніпала налічує тисячі табличок різного змісту).

Найстаріші клинописні тексти мали суто прикладний характер. Це були нотатки економів або торговців з переліком певних продуктів, товарів. Клинописні тексти вирізьблювалися також на монументах культово-державного призначення: обелісках, стінах храмів, стелях. Із часом клинописні тексти урізноманітнилися, з них можна скласти досить чітке

уявлення про стан мистецтва слова в шумеро-аккадській культурі, про міфологію, релігійні обряди, епос.

Можливо, клинописними знаками записували музичний текст. Таку гіпотезу висунув відомий дослідник старовинних музичних культур Курт Закс. За результатами вивчення фрагмента глиняної таблички «Бібінгви» (запису на двох мовах: шумерській та аккадській) він дешифрував старовинну мелодію, виходячи з обґрунтованого припущення про пентатонічний стрій ліри або арфи, для яких призначався запис). Проте цей досвід реконструкції шумеро-вавилонського наспіву потребує ще підтвердження та розв'язку.

Аналіз літературних текстів, визначення музично-синкретичного характеру відповідних творів дає уявлення про жанрову систему та стильові риси музично-хореографічно-поетичної творчості, зокрема про композиційне та метроритмічне влаштування форми.

Старовинні літературні тексти зберегли назви та лаконічні характеристики музичних інструментів. Тільки за текстами «Біблії» можна скласти великий реєстр музичних інструментів іудеїв, фінікійців, хетів, амореїв та інших мешканців Передньої Азії. Серед цих інструментів є відомі нам (наприклад, *халіл* — сопілка, *невел* — арфа, *кіннор* — ліра, *хачофра* — труба), але згадуються і зовсім нині незнані (наприклад, *шушанедут*).

У деяких літературних джерелах трапляються безпосередні характеристики артефактів і особливостей музичної та хореографічної творчості. Однак обмеженість цих свідчень змушує вивчати і побічні свідчення, наприклад спостереження стародавніх греків та римлян щодо музичного мистецтва країн Передньої Азії, загальну жанрову картину якого можна створити за допомогою лише використання різноманітних за походженням даних.



Найбільш помітним явищем у культурному житті народів Передньої Азії була музика – мистецтво культово-ритуальних жанрів. Вона цінилася вище за інші форми художньої творчості, відігравала провідну роль у системі духовних цінностей стародавнього суспільства. Чим це спричинювалося?

Кожна могутня держава, що розбагатіла внаслідок воєн, торгівлі, експлуатації рабів, створювала пишні культи богів панівного етносу. Будувалися величні храми, створювалися образотворчі артефакти, закладалися складні, загадкові, оздоблені різноманітними аксесуарами культові ритуали, які мали справляти на віруючих враження величі, таємничості, чуттєвої привабливості, краси. Цим вимогам повинна була відповідати храмова музика та хореографія.

Таке їх призначення зумовили масовість та багатобарвність музичних дій у храмах. Під час відправлення ритуалу використовувалися найгучніші музичні інструменти, а з виконавців на них створювали ансамблі та оркестри. При храмах утримували багатолюдні трупи танцюристів та співаків. В Єрусалимському храмі, збудованому царем Соломоном у X ст. до н. е., розміщувався органоподібний духовий інструмент магрефа, гучний звук якого розносився далеко навкруги. Можливо, він сповіщав віруючих про звершення ритуалу жертвування. В церемонії урочистого відкриття Єрусалимського храму брали участь великий хор, танцюристи з кімвалами (мідними тарілками) та 120 священників-левітів з трубами.

До речі, ціла група інструментів у іудеїв та ізраїльтян мала винятково культове призначення. До цієї групи належали хацоци – срібні труби, на яких мали право грати тільки священники. Духовий інструмент шофар (баранячий ріг) вважався інструментом надзвичайної магічної сили. Це вірування знайшло відображення в біблейському сказанні про хана-

анське місто Єрихон, стіни якого були зруйновані ревом магічних труб-рогів, на яких грали жерці іудейського війська Ісуса Навіна.

У храмах Вавилону оркестри складалися з арф, духових інструментів, барабанів та інших шумових інструментів. Деякі з них були атрибутами конкретних культів, їм надавали культові почесті. Вавилонські жерці мали обов'язково вміти грати на музичних інструментах, оскільки цього вимагало виконання ними сакральних обов'язків. Ці жерці займали в суспільній ієрархії Вавилонської держави наступний щабель одразу після богів та царів. Імена видатних храмових музикантів надавалися певним рокам в історичному літочисленні, згадувалися в ритуальних текстах.

У культових відправах брали участь також хореографічні ансамблі. Майже всі культові тексти проспівувалися і вночі виражалися у танцювально-пластичних формах.

Провідними жанрами культового музичного мистецтва стародавніх країн Передньої Азії були: молитва-заклинання, гімн, погребальна пісня (плач), драма-містерія, сакральні танці.

*Молитва-заклинання*, мабуть, найдавніший з усіх культових жанрів. Він безпосередньо продовжував лінію первісних магічних ритуалів. У клинописній літературі Шумеру та Вавилону можна знайти багато таких молитов, звернених до численних богів шумеро-аккадського пантеону, зокрема до бога Мардука, богині Іштар. Головний зміст молитов-заклинань – наполегливе, жагуче прохання або вимога. Стилістична форма цього літературного жанру – короткі висловлювання, що утворюють ритмічну структуру інтонування та періодичну композицію тексту:

Протягни мої дні, додай мені життя.  
Хай буду я живий, хай буду я здоровий,  
Хай буду я прославляти твоє божество!..

Текст цього твору, що зветься «Молитва – здіймання рук перед Іштар», завершується зазначенням послідовності обрядових дій, що супроводжують виголошення молитви: «Встановити перед ликом Іштар курільницю із запашиим кипарисом, пролити пиво, призначене у жертву, і тричі здійснити руки догори».

В інших культурах (іудейсько-ізраїльській, фінікійській, сирійській) магичні заклинання також були поширені у повсякденній обрядовій практиці. В пам'ятках високої літератури часто присутній стиль заклинання. Навіть в Біблії, яка проголошує нещадну боротьбу з усіма виявами багатобожжя і язических культів, можна знайти відлуння цього архаїчного жанру, наприклад у тексті благословення-заклинання, що з ним старий Ісаак звертається до сина Іакова.

У своєму розвитку магична молитва-заклинання дедалі менше залишалася заклинанням і все більше ставала молитвою, тобто перетяє бути безпосереднім засобом словесного примушення якогось божества до дій на користь промовця заклинання. Молитва поступово перетворювалася в релігійно- або філософсько-ліричний жанр, багатий на змістовні нюанси. Нововавилонські та іудейсько-ізраїльські молитви нерідко нагадували довірливу бесіду з божеством. Прохання, з якими віруючий звертався до Бога, висловлювалося в інтимному сумному тоні. Як і в гімнах, в молитвах прославлялося ім'я та добрі дії Бога.

Велику кількість молитов містить Біблія, зокрема в П'ятикнижжі Мойсея (молитви праотців, патріархів та царів), у книгах пророків і Псалтирі. Ці молитви зберегли певні художні засоби заклинань, передусім ритмічні повтори, рефренну композицію, що було зумовлено пісенним виконанням молитов-псалмів.

Нерідко молитви містять глибокі роздуми стародавніх мудреців про справи Божії, вчинки людей, етичні та життєві

проблеми. З цього погляду цікавим є взірць необрядової хетської молитви, витриманий у дусі релігійної лірики:

«Бог Грози міста Хаттусаса, пане мій. І ви, боги, пани мої, так відбувається: люди творять гріхи (...) гріх батька переходить на сина (...), проте я цей гріх визнав воістину перед богом Грози... Але після того, як визнав гріх мого батька як свій гріх, хай полагідніше душа бога Грози, мого пана і богів, моїх панів. Будьте ж до мене ласкаві і відверніть чуму геть від країни хетів» (з «Молитви царя Мурсіліса під час чуми», приблизно XIII ст. до н. е.).

Гімн був одним із провідних музичних жанрів культового мистецтва. Багато гімнів зустрічається вже в шумерсько-аккадській клинописній літературі 3 тис. Чудовий приклад поеми-гімну – шумерський текст «Хвалебна пісня «Енліль! Всюди...», який завершується типовим для гімну зверненням до бога на ім'я та прославлення його чудових якостей:

О, могутня скеля! Батько Енліль!  
Хвалебна пісня до тебе – ось що найвище!

Багато гімнів можна знайти і в Біблії.

*Погребальна пісня-плач* була поширена в країнах Передньої Азії, мабуть, не менше, ніж у Давньому Єгипті. Від найдавніших часів Шумерської держави до нас дійшли виразні зразки культових плачів-голосінь на смерть бога Думузі, одного з улюбленіших богів Шумеро-Вавилонського царства: «У скаргах серця...», «Владиці заходу – горе!», «108 рядків плачу по Думузі та Інанну на сопілці шем» та ін.

Стильовими ознаками плачу позначені деякі фрагменти Біблії. Мабуть, найвідомішими прикладами такої стилістики є Псалом 136 «На ріках круг Вавилонна», чудово відтворений в українській версії Т. Г. Шевченком. Окрема книга Біблії «Плач Єремії», в якій описується знищення Єрусалима вавилонянами.

Плач виголошується дуже виразними, проникливими словами, традиційними ритуальними голосіннями.

*Містерії*, як і в Давньому Єгипті, в країнах Передньої Азії мали вигоками погребальні плачі. Найпоширенішими в цьому регіоні були містерії на честь Думузі (або Тамузу, Фамузу) – божества, схожого з давньоєгипетським Озірісом. Думузі – бог весняного пробудження, життя та землеробів. За міфом, кожного року демони вбивають Думузі, але він знову відроджується. Цей мотив став основою багатьох чудових міфологічних творів, отримав різноманітні літературні розробки. За однією міфо-поетичною версією, богиня Інанна (богиня війни, плетського кохання міста Урук) потрапляє в пекло, в «країну без повернення». Повернутися у світ вона може лише за умови, що хтось інший її замінить у царстві мертвих. Інанна йде шукати свого чоловіка Думузі. За нею йдуть демони, яким доручено вбити бога, забрати його в пекло. Думузі ховається від демонів у своєї сестри Гештіанни (в перекладі: «Виноградна лоза небес»). Ця лагідна та мужня жінка погоджується піти до вічної темряви замість брата. Проте Інанна вирішує інакше: півроку під землею перебуватиме Думузі, а півроку – його сестра.

Як цей міфологічний сюжет відтворювався у храмовій інсценізації – невідомо. Можливо, що літературні виклади міфу про Думузі та Інанну в стилізації казкових поем з елементами плачів власне і становили сценарії містеріальних драм. Проте цілком імовірно, що сценарії, тексти, аксесуари, обставини містерій були суворо засекречені жерцями і передавалися лише посвяченим персонам. Цікаво, що міф про Думузі, Гештіанну та Інанну мав аналогію у давньогрецьких міфах про Орфея та Еврідіку, міфі про Деметру та її дочку Персефону, який був сюжетною осно-

вою містерійних драм, що розігрували в місті Елевксині.

Інша містерійна драма шумеро-вавилонців відтворювала ритуал священного шлюбу між Думузі (його роль виконував цар або верховний жрець міста) та Інаною (в ролі якої виступала храмова жриця цього культу). Містерія була відверто еротичною. Поетичні тексти, присвячені цьому сюжету, містять багато реалістичних життєвих епізодів: заличання до дівчини, наївні хитрощі коханців, спрямовані на уникнення невипущого нагляду з боку родичів, суперечки молодих щодо знатності їхніх родів тощо (шумерський текст «Коли я, господиня, в небесах стояла»). Аналогічні містерійні шлюби розігрували фінікійці, сирійці, іудеї. Навіть в часи культу Яхве в іудейсько-ізраїльських містах інколи відправляли обряд-містерію шлюбу Ела (Всевишнього) та Ашери (Астарті, богині родючості).

Сакральні танці в країнах Передньої Азії також були складниками багатьох релігійних обрядів, особливо еротичних обрядів культів Молоха та Астарті у Фінікії, Ізиди в Ассиро-Вавилонії. При храмах цих божеств спеціальні служительки виконували обрядові пісні-танці, а водночас і обов'язки «жриць кохання». Хороводні танці-кружляння сприяли еротичному збудженню шанувальників культу й самих танцюристок і часто перетворювались на справжні оргії.

Відлуння екстатичних ритуальних танців відчутні навіть у текстах Біблії. Наприклад, танок царя Давида попереду ковчега Яхве, його стрибки і кружляння, які описані у другій книзі «Царств», нагадують старовинний вавилонський обряд царського танцю. Можна припустити, що традиція передньоазійського еротико-екстатичного танцю мала свій аналог, або продовження (внаслідок «гастролей» фінікійських та сирійських танцюристок), в грецькій та римській

культурах, зокрема в діонісійських іграх, сатурналіях, дифірамбічній поезії.

«Гільгамеш» – один із найстаріших епосів світу – почав складатися ще наприкінці 3 тис. до н. е. і формувався тривалий час. Майже закінчена версія цього епосу належить до середини 1 тис. до н. е. Почали створювати цей епос шумери, а закінчили вавилонці.

Головний герой епосу – Гільгамеш, син бога, звитязний богатир, прекрасний статтю й обличчям цар міста Урука. Поема об'єднує кілька міфологічних розповідей про славетні подвиги Гільгамеша. За характером цих подвигів Гільгамеш – міфологічний типаж «культурного героя». Він приручив дику людину Еабані, створену з глини богом Аруру. Еабані спочатку не знав ні землі, ні людей, разом з газелями він їв траву, із звірами ходив до водопою і лякав мисливців у пустелі. Гільгамеш хитрістю, за допомогою жінки-блудниці, виманив цього могутнього дикуну з пустелі, розкрив перед ним усі блага «культурного» життя у місті, зробив своїм першим другом і вельможею (можливо, цей міф у метафоричній формі розповідає про певний політичний союз міста з пустельним плем'ям).

Спільний подвиг Гільгамеша та Еабані – переможний похід проти таємничої напівфантастичної істоти Хумбаби, який «не жаліє ані людей, ані малих в жіночому череві». Хумбаба – лихе божество, лісовий цар, символ дикого світу, ворожого жителю міст-держав. Далі Еабані долає жахливого бика, якого наслала прямо з неба на місто Урук розлютована богиня Іштар. Причиною її гніву була суперечка між нею та Гільгамешем, кохання якого вона домагалася. Герой

відверто і сміливо докоряв владичиці Іштар за її розбещеність, невірність своєму чоловікові богу Таммузу з численних коханців. (Таке приниження образу богині в міфах – звичайна річ.) Гільгамеш задля пізнання істини, досягнення сенсу життя, смерті та безсмертя подорожує в інший світ, до великого бога Утнапіштима, володаря таємних знань про світ і людей. Герой долає похмуру печеру, де ховається сонце і вхід до якої охороняють гігантські люди-скорпіони, досягає океану, де віща Сабейка умовляє його зупинитися, запевняючи, що життя – у владі богів, смерть – нездоланний талан людей.

Однак герой проходить через усі гори, перепливає всі моря і зустрічається з Утнапіштимом. Той відкриває герою правду про гнів та нищівну силу богів. Він розповідає про всесвітню зливу, яку насилають боги на землю, про розумного й майстерного Шуріппака, який побудував великий корабель і на ньому врятувався від потопу (цей сюжет майже відтворено в Біблії). Завершується поема оповіддю про те, як Гільгамеш видобув з дна океану чудодійну рослину, що повертає людям юність. Проте змії викрав корінь безсмертя і герой змушений іти до царства мертвих, де зустрічається з померлим раніше улюбленим другом Еабані.

Дуже багато епічних переказів містить Біблія. Зокрема, розповіді про героїв іудейського народу: царів і патріархів, воєначальників, вождів народних повстань, нездоланних духом мучеників за віру, відважних чоловіків та жінок. Багато з цих сюжетів стали дуже популярними надалі, на їхні мотиви створені численні шедеври мистецтва.



## Контрольні запитання і завдання

1. Якими є особливості геокультури Передньої Азії?
2. Яким чином вони вплинули на особливості світосприйняття культури Месопотамії?
3. Якою є модель світобудови у культурі Межиріччя?
4. Проаналізуйте передньоазійську архітектуру як модель світобудови.
5. Якою є модель часу у культурі Передньої Азії?
6. Яким є розуміння ідеалу людини у культурі Межиріччя?
7. Як втілено уявлення про людину у передньоазійській літературній традиції?
8. Яким є образотворчий канон Межиріччя?
9. Що відомо про музичні традиції Передньої Азії?



## Список рекомендованої літератури

1. *Аверинцев С. С. Древние цивилизации. — М., 1989.*
2. *Вейнберг И. Человек в культуре Ближнего Востока. — М., 1986.*
3. *Клочков И. Духовная культура Вавилонии: человек, судьба, время. — М., 1983.*
4. *Оппенгейм А. Л. Древняя Месопотамия: Портрет погибшей цивилизации. — М., 1990.*



Значення культури Давнього Єгипту для людської цивілізації, насамперед європейської, надзвичайне. Глибинні зв'язки поєднують з єгипетською культурою культури античної Греції та Риму, християнської Європи та сучасних європейських народів. Єгипетський вплив позначився на міфології, релігії, моралі, мистецтві, збагатив знання багатьох народів з астрономії, геометрії, хімії, медицини.

Не всі надбання великої давньоєгипетської культури збереглися. Втрачено рецепти багатьох ліків та засобів муміфікації. Не з'ясовано елементи технології спорудження велетенських пірамід та храмів, які вражають своїми масштабами та технічною віртуозністю виконання.

Образ культури Давнього Єгипту в свідомості європейця сповнений загадковості, містичності. Давні єгиптяни перші серед інших народів наблизилися до пізнання таємниць буття, вічних філософських проблем, смерті та безсмертя, особистої відповідальності людини за вчинки, здійснені впродовж земного життя, плинності часу та вічності циклів природного існування. Не прагматичний, а

духовний світ був підґрунтям усіх складників життя в Давньому Єгипті, зокрема величного одухотвореного мистецтва. Саме в художніх образах знайшли найповніший вираз релігійно-містичні, міфологічні, моральні, метафізичні впадіння давніх єгиптян.

Художній світ Давнього Єгипту з його багатогранністю та різноманітністю був чудовою органічною цілісністю. Ці риси зумовлювали кілька чинників. По-перше, більшість образів та сюжетів літератури, музики, танцю, образотворчого мистецтва мали змістовну основу, створену міфологічно-релігійною свідомістю єгипетського суспільства. На початку еволюції єгипетської культури міфологічні образи були головними втіленнями художнього виразу. З розвитком духовної культури Давнього Єгипту, її розгалуженням, виокремленням самостійних видів та жанрів мистецтва міф втратив свій одноосібний вплив, але залишився об'єднуючим чинником художньої творчості.

По-друге, цілісність давньоєгипетського мистецтва визначалася надзвичайною стабільністю, незмінністю, навіть застиглістю форм суспільного життя

держави. Десятки років минали під знаком необмеженої влади одного фараона, століттями вимірювалися періоди правління династій. Набіги ворогів, повстання рабів, двірські перевороти не руйнували повільної розміреної течії життя. У суспільному бутті все було упорядкованим, усталеним, визначеним. Індивідуальне життя людини також було регламентовано ритмом щоденної праці, обрядами, звичаями, законами громадського буття. Незмінному устрою життя було повністю підкорене мистецтво, в основі якого лежала система художніх канонів.

Художні канони давньоєгипетського мистецтва – це завершені й естетично бездоганні форми, які відповідали духовному змісту, позахудожньому призначенню мистецьких творів і були обов'язковими для наслідування в художній діяльності. Канони передавалися за традицією, від покоління до покоління, і сприймалися митцями як непорушна святина.

В архітектурі та образотворчому мистецтві панували суворі канони пропорцій, які сприймалися не тільки наочно, а й мали абстрактне, а саме математичне вираження. У поезії діяла система канонічних засобів словесного виразу: сталі епітети, метафори, фонетично співзвучні пари слів тощо. Свої канони мали музика та хореографічне мистецтво (ритмічні та мелодичні формули, типові жести та пози танцюристів).

Отже, більшість творів давньоєгипетського мистецтва була художньою варіацією єдиних канонів.

Об'єднувальна сила міфологічних уявлень, регламентованість майже усіх складників життя, канонічність мистецтва чітко окреслили простір художньої діяльності. Проте ці чинники не тільки обмежували творчу волю, а й гарантували естетичну привабливість та суспільну значущість творів мистецтва.

Упродовж віків єгипетське мистецтво, хоча й дуже повільно, але все ж зазнавало змін. Синкретична творча діяльність, спрямована на створення певних артефактів, таких як мастаба, саркофаг, обряд поховання або одруження, з часом поступалася місцем більш диференційованим за функцією та з власними засобами відтворення видам мистецтва (фресковий живопис, скульптурний портрет, дидактична література, інструментальна музика). Більш витонченими, осмисленими та складними ставали канони мистецької творчості, кількість яких зростала відповідно до рівня жанрової розгалуженості мистецтва. Поруч із суворо регламентованими за функцією, змістом і формою творами з'являлося все більше творів присвячених духовному життю людини. Внаслідок цього канонічне мистецтво доповнювалося індивідуальними, неканонічними рішеннями форми та змістовного виразу.

Головні риси давньоєгипетського мистецтва – синкретизм провідних форм, органічна змістова цілісність, зумовленість потребами суспільного буття, канонічність. Окреслені тенденції розвитку притаманні й іншим художнім культурам давнього світу. Отже, мистецтво Давнього Єгипту – це своєрідна модель художніх культур інших давніх народів.

Крім того, давньоєгипетська культура започаткувала жанрово-стильові традиції, що мали подальший розвиток в інших історичних та етнічних умовах. На підтвердження цього досить послатися, наприклад, на любовну або філософську лірику в поезії єгиптян (зокрема, жанрів параклаустрон, альба, хемрійт). Вони також відчутні в управлінні музично-виконавськими ансамблями, в теорії архітектурних ордерів.

Художні надбання єгиптян були завоюєні та розвинені в мистецтві Ассиро-Вавилонії, Іудеї, Сирії, Персії, Криту, Греції і Риму, а згодом в ранньому хрис-

тиянському мистецтві Близького Сходу, Візантії, Західної Європи, арабських халіфатів.

ріки, човен як символ переходу в інший світ та агрибут бога Ра, архітектурний та живописний мотив лотоса – багато-значного символу життя тощо).

## Історична періодизація Давнього Єгипту

Давні єгиптяни мешкали в родючих долинах та оазисах уздовж русла Нілу, куди переселилися ще за незапам'ятних часів з Азії. Вони були смуглявими, темноволосими, мали мигдалеподібний розріз очей, прямий ніс та виразно окреслені вилиці. Така зовнішність свідчить про їхню спорідненість з народами Малої та Центральної Азії.

Територія, обжита єгиптянами, мала кілька цінних властивостей.

По-перше, вона була якнайкраще придатна для землеробства. Земля, вкрита родючим шаром мулу і рясно зрошена під час розливів Нілу, давала єгиптянам багаті врожаї. Сприятливі природні умови створювали передумови для економічного, соціального, культурного розвитку.

По-друге, пустелі та високогір'я, що оточували русло Нілу із заходу, сходу та півдня, а також Середземне та Червоне моря з півночі, надійно захищали єгиптян від нападів войовничих азіатських сусідів-кочівників.

По-третє, Ніл був чудовим водним шляхом, засобом налагодженого активного зв'язку між усіма регіонами Єгипту, чинником господарсько-економічної, політичної, культурної єдності держави.

Зародження і розвиток цивілізації Давнього Єгипту пов'язані з цією великою африканською рікою. Це добре усвідомлювали давні єгиптяни, які називали себе народом Хапі (тобто народом Нілу). Вони обожнювали Ніл, молилися на нього, прославляли його в чудових гімнах та піснях. Багато мотивів та образів єгипетської міфології та мистецтва було пов'язано з Нілом (образ підземної

\* \* \*

Племена, які заселили землі вздовж Нілу наприкінці 5 тис. до н. е., приблизно 40 століть тому почали об'єднуватися у громади-союзи, які пізніше одержали назву «номів», а ще майже через десять століть ці союзи почали формувати єдину державу. На чолі її стояв верховний богорівний владика – фараон. Його влада в державі була абсолютною, священною та спадковою. Отже, хронологія історії Давнього Єгипту визначається періодами панування певних династій фараонів. Загальна багатовікова історія Давнього Єгипту поділяється на три епохи.

Перша епоха – Давнє царство – тривала приблизно з XXXII по XXIV ст. до н. е. Тоді царювали легендарні владики Джосер, Снофру, Хуфу (Хеопс), Хафра (Хефрен), Менкаура (Мікерін). Вони володіли незчисленими багатствами, тисячами рабів і обезсмертили свої імена у велетенських гробницях-пірамідах. Запад і розпад держави на окремі володіння були спричинені повстаннями рабів та відцентровими прагненнями вельможних провінціалів.

Друга епоха історії Єгипту – Середнє царство – охоплює приблизно період з XXII по XVII ст. до н. е. Ця епоха відзначалася своєрідною демократизацією життя, певною його різноманітністю, суперництвом релігійних культів, які виражали означені соціально-станові та етнічні інтереси. В цей період зросло значення освіченості, знань, через це високе положення в суспільній ієрархії зайняли жерці та писарі, що разом були інтелектуальною верхівкою суспільства. Деградація Середнього царства також була спричинена новими повстаннями рабів і селян, насамперед навалюю азі-





атських кочівників-гіксосів, які майже сто років володіли Єгиптом.

Третя епоха – Нове царство (XVI–XI ст. до н. е.) – почалася з боротьби проти влади гіксосів та з нового об'єднання країни навколо найбагатшого міста Єгипту – Фів. Країна набула надзвичайної могутності, розширила свої кордони аж до Євфрату, завоювала Сирію та Нубію. Це був період бурхливого розквіту мистецтва, розмаїття його течій, жанрів, оригінальних художніх рішень. Фараони нової династії намагалися посилити свою владу за допомогою релігійно-політичних реформ, що позначались і на художній творчості. Особливо цікавою та плідною для мистецтва була «революція» фараона Ехнатона, який встановив єдину для всього Єгипту релігію – культ Атона-Ра.

Епоха Нового царства завершилася оно-вленням правлячих династій (спочатку владу в Єгипті захопили лівійські царі, а потім нубійці) та кількома століттями невдалих воєнних кампаній. У VII ст. до н. е. країну захопили асирійці, у VI ст. до н. е. – перси, у IV ст. до н. е. – греко-македонське військо Олександра Великого і, нарешті, в I ст. до н. е. – римські легіонери.

У перші століття нашої ери давньоєгипетська культура втратила свої споконвічні риси, свою самобутність, хоча й далі відігравала помітну роль у житті елліністичного світу. Особливе культурне значення мала в ті часи Олександрія – місто мудреців, філософів, учених, художників.

## Світо модель давньоєгипетської архітектури

Територіальна замкненість Єгипту на півночі Середземним морем, на півдні порогами Нілу, на сході Аравійською, на заході Лівійською пустелями сприяла канонічності його культури. Чітка

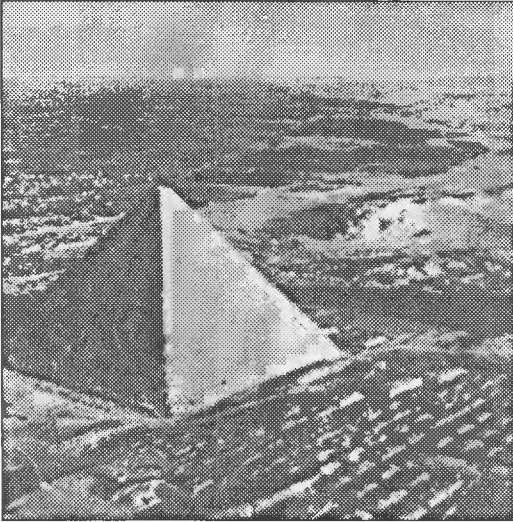
циклічність розливів Нілу, переважно рівнинний ландшафт із прямими лініями, одноманітність вохристо-попелястої пустелі й сіро-блакитного неба позначилися на сприйнятті давньоєгипетською культурою світу як непорушної, довічної, заглибленої в себе субстанції.

Давньоєгипетські піраміди, долаючи швидкоплинність часу, втілювали не стільки ідею могутності деспота, скільки ідею безсмертя, що протистоїть скороминучості та хиткості земного буття. Їх грандіозні розміри (так, висота піраміди Хуфу (Хеопса) становила 147 м, а довжина сторони основи – 233 м) символізують перехід від первісного ладу до цивілізації, що породило пафос самоствердження людини-велетня, могутність якої й підкоряє природу.

Архітектура піраміди походила з архетипу світової гори. Космогонічні міфи Єгипту виводили початок світобудови з первісного водного хаосу Нуну, який породив священний пагорб Бенбен, на ньому зійшло сонце в образі птаха Бену (звідси традиція облицьовувати верхівки пірамід сяючими на сонці полірованими плитами). У створеному богами світі панував абсолютний порядок. Правильна геометрична форма піраміди якнайкраще відповідала цій моделі світобудови.

Найдавніші піраміди (наприклад, піраміда фараона Джосера в Саккара, XXVIII ст. до н. е., архітектор Імхотеп) мали терасну композицію, що уособлювала космічну модель світу в ієрархії його підземної, земної і небесної сфер. Проте найбільш довершену геометричну форму мають великі піраміди фараонів Хуфу (Хеопса), Хафра (Хефрена) та Менкаура (Мікеріна) з некрополу в Гізі, що ідеально відповідає ідеї нічим не стримуваного злету до неба (мал. 37).

Суворота простота їхніх грандіозних кам'яних мас приголомшувала людину, викликала у неї відчуття власної мізерності перед абсолютном деспотичної влади



Мал. 37. Піраміда Хеопса у Гізі.  
XXVII ст. до н. е.

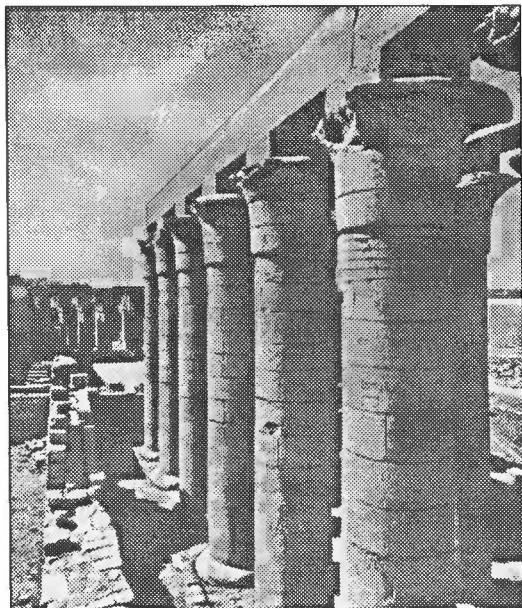
фараона. Отже, піраміда – споруда насамперед ідеологічна, а не поховальна. Це підтверджують малі розміри камери для саркофага з мумією фараона порівняно з об'ємом самої піраміди. Трикутник сторони піраміди упереднює ідею вічності, згідно з міфопоетичною традицією позначає чоловіче начало (вершиною угору), домінуюче у культурі, породженої під впливом сприйняття безплідної пустелі. Загалом в давньоєгипетській культурі трикутник був пріоритетною формою, він панував в орнаменті, силуетах одягу, зображеннях фігури людини на рельєфах і розписах.

У добу Нового царства архітектура пірамід поступається пріоритетом архітектурі храмів. Це спричинювалося економічним ослабленням Єгипту, посиленням ролі жерців і зміною сутності культової церемонії. Архітектура давньоєгипетського храму приголомшує грандіозністю, так само, як і піраміди. Однак його образ набагато містичніший, багатозначніший, глибший.

До храму вів шлях, обабіч якого стояли через однакові проміжки фігури сфінксів – левів із обличчям фараона, які між лапами тримали фігурку людини. Майже безперестанне повторення мотиву малої людини в руках фантастичної істоти поступово викликало у свідомості індивіда відчуття своєї залежності, незначущості у світі. Це відчуття утверджувалося, коли людина бачила кам'яний пілон, грандіозну трапецію, подібну до стіни з вузьким проходом посередині, колосальні статуї фараонів в кінці алеї сфінксів. За пілоном, що позначав межу буденного й божественного світів, містився прямокутний відкритий двір, оточений кам'яною колонадою, колони якої під сліпучим сонячним промінням кидали різку тінь. Далі людина вступала під склепіння гіпостильного (колонного) залу, наповненого щільно згрупованими колонами, його огортала присмеркова імла, що переходила на суцільну темряву в залі-святинищі. Згасання світла з наближенням до святинища моделювало час. Це сприйняття посилювалося враженням зміни дня і ночі, яку символізували колони, увінчані бутоном в архітектурі двору і розкритою квіткою лотосу або папірусу в архітектурі залу.

Гіпостильний зал з безліччю колон уособлював образ фантастичного кам'яного лісу, священного гаю, земного світу. Світ небесний в космогонічній моделі матеріалізувався в декоруванні стелі золотими зорями по синьому тлі. У тісній велетенських колон гіпостильного залу людина, як і в алеї сфінксів, відчувала себе мізерною істотою, загубленою серед грандіозного простору суворой, холодної світобудови.

Космічність архітектурного канону Давнього Єгипту відчувається в збережених фрагментах храмових комплексів Карнака (XXVI ст. до н. е., архітектори Інені, Іупа, Хатіан), Луксора (XV ст. до н. е.,



Мал. 38. Храм Амона у Луксорі.  
XV ст. до н. е.

архітектор Аменхотеп Молодший) (мал. 38), храмів Рамзеса II у Абу-Симбелі (XIII ст. до н. е.) тощо.

Давньоєгипетські піраміди та храми поєднував панівний у країні культ потойбічного світу. Єгиптяни сприймали своє земне життя як усталене та впорядковане, відтворюване в незмінному вигляді з покоління в покоління. Духовне існування після смерті мало бути продовженням земного життя. Душа зберігалась у своєму двійнику «ка», тіло захищалося від тління муміфікацією, гробниця уявлялась як дім, наповнений безліччю земних речей, потрібних померлому в його вічному житті після смерті. Це парадоксальне заперечення смерті як абсолютного кінця вражає подано в «Текстах пірамід» доби Давнього царства (XXX– XXIII ст. до н. е.). Вони містять магичні заклинання смерті, передають прагнення переступити поріг

вічного буття, намагання смертного набути безсмертя богів: «Ти (померлий) увиходиш й виходиш з радіючим серцем, проникаєш у місця величні... Судини твого тіла наповнюються, твоя душа просвітлена й ім'я твоє живе у вічності. Ти завжди безсмертний».

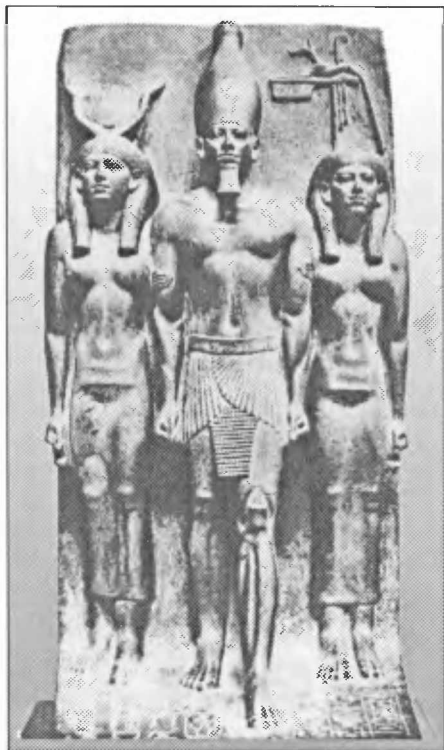
Пристрасна надія на вічне життя людської душі, бажання перемогти скороминучість земного буття зумовили виникнення заупокійного культу. Проте він був не культом смерті, а її запереченням, тріумфом життя у містичному вічному бутті. У давньоєгипетському тексті написано: «Існує те, перед чим поступається й байдужість сузір'їв й вічний шепіт хвиль – діяння людини, які віднімають у смерті її здобич».

### Людина у давньоєгипетському художньому каноні

Художній канон вимагав зображати людину в її скульптурному портреті або в напруженій позі з висунутою уперед лівою ногою (наприклад, скульптурна група «Фараон Мікерін, богиня Хатор і богиня Нома» з храму піраміди Мікеріна у Гізі, XXVII ст. до н. е.) (мал. 39), або сидячою прямо з притиснутими до тіла руками (статуя Хефрена з храму піраміди Хефрена, XVII ст. до н. е.).

Обидва канонічні типи скульптури відзначаються узагальненими формами і збереженням зв'язком із монолітом блоку, з якого скульптуру виконано. Скульптури позбавлені навіть натяку на дію або мінливість стану оригіналу.

Оскільки ритуальні статуї були уособленням небіжчика, скульптори прагнули передати максимальну схожість з оригіналом. Уважно-зосереджений вигляд має царський писар Каї (З тис. до н. е.), гордовито крокує вельможа Каапер (З тис. до н. е.), шляхетні Рахотеп та його дружина Нофрет у їхньому парному



Мал. 39. Фараон Мікеріп, богиля Хатор і богиля Ном. XXVII ст. до н. е.

портреті (XXVIII ст. до н. е.). Однак портретна схожість облич не є ознакою усвідомлення у давньоєгипетській культурі цінності індивідуального буття, адже вираз облич статуй далекий від реальної дійсності, психологічно невмотивований, погляд їх спрямований у безмежність. Все підпорядковано загальноприйнятому канону, що вимагав зображувати людину лише в позабуденому, вічному бутті за межами життя та смерті.

Єгипетська релігія вимагала не тільки увічнення тіла померлого, вмістилища його душі. Потрібно було зберегти в потойбічному світі середовище його існування. Численні розписи в поховальних камерах докладно оповідали про земне

життя небіжчика: на стінах билися воїни, захоплювались у полон іноземці, буяли бенкети, виходили на полювання мисливці, чепурилися жінки, точилися розмови у колі сім'ї, працювали раби. Проте зображення ці позбавлені скороминущого, хиткого, повсякденного заради єдиної незаперечної істини: людина в її сутності існує поза часом і поза неповторним власним земним буттям.

Узагальнена ідея витонченої духовності у карбованій (канонічній) формі відтворювалась у своєрідно розпластаній фігурі людини на площині. Голова і ноги зображувались виключно у профіль, тулуб і очі – у фас. Єгипетські митці геніально використовували у фасовому та профільному положеннях тіла їх найсуттєвіші риси, об'єднуючи їх з вражаючою органічністю в гармонічний, духовно глибокий образ. Так, у зображенні зодчого Хесіра на дерев'яному рельєфі (початок 3 тис. до н. е.) додержання канону виявляється в підкресленні могутності широких плечей, силі струнких ніг, гордій поставі голови. Все це створює відчуття внутрішньої сили Хесіра і водночас формує узагальнений образ будівничого поза його буденним виміром. У розписах узагальненість та духовна глибина зображення також підкреслювалась використанням чистих насичених кольорів (жовтих, червоних, синіх, зелених), які асоціювалися з усталеністю, непохитністю, визначеністю та канонічністю єгипетського світогляду.

Навіть побутові сцени – випасання корів або їх доїння, орання, одягання господині служницями тощо (наприклад, рельєфи з гробниці Аххотепа у Саккара, середина 3 тис. до н. е.) – позбавлені всього буденного, випадкового. У цих сценах падає знаковість дії, її внутрішня сутність, що перетворює зображення на своєрідний ієрогліф, символ (не випадково зображення на рельєфах та розписах так органічно співіснують з написами й текстами).



Мал. 40. Полювання вельможі у заростях Нілу. XV ст. до н. е.

Композиційний канон був також принципом фризивої побудови зображень. Сюжети розписів розгортаються один за одним, ритмічно повторюються жести й рухи фігур. Це створює відчуття зупинки у часі, в урочистому ритуалі, величю дійстві, спрямованому у вічність.

Усталеність канону не заважала давньоєгипетським майстрам насичувати зоб-

раження неповторним змістом. Так, сцена стояння фараона Аменхотепа II перед богом Осірісом (розпис у гробниці фараона Аменхотепа II, XV ст. до н. е.) словнена урочистої величі світу божественних істот. Навпаки, земний пишнobarвний світ зображує сцена полювання вельможі у нільських заростях з безіменної гробниці (близько XV ст. до н. е.) (мал. 40).



Змістовну довершеність канону підтвердили його порушення в добу Нового царства. Цей період третього й останнього злету давньоєгипетської держави був позначений трагічними наслідками нашестя гіксосів, виснажливої боротьби окремих територій за панування над усім царством. Невдоволення мас стримувалося лише посиленням необмеженої влади фараонів, яка спиралася на впливову духовну та політичну могутність фіванського жрецтва, велике військо, розгалужену армію чиновників, що реалізувало активну загарбницьку політику. В умовах поглиблення соціальної кризи, хиткості ідеологічних постулатів, невпевненості у майбутньому, суспільні ідеали поступились особистим відчуттям. Поетичні образи Нового царства сповнені рефлексії. Їхній герой розчарований в ідеалах, зневірений у друзях, у людських чеснотах, у державному ладі, у сенсі існування на землі. «Зло наводило землю, нема йому ні кінця, ні краю...», – стверджують «Бесіди розчарованого зі

своєю душею». Гострота загальних сумнівів та скепсису заглушувалася гедонізмом. Побут панівної верхівки став у край розкішним та підкреслено світським. Насолоди земного життя набули переваги над вічним існуванням за його межею. «Святкуй прекрасний день і не виснажуй себе. Бачиш, ніхто не взяв із собою свого набутку. Бачиш, ніхто з тих, що пішли, не повернувся назад», – стверджували мудреці Нового царства.

Така філософія зумовила сповнення земними почуттями навіть традиційних форм культури. У скульптурних зображеннях спостерігається вільне поводження з канонам: з'явилися незвичні ракурси, сміливі пози, малюнок стає вишукано примхливим, колір збагатився тонкими відтінками. Ці ознаки притаманні чуттєво рафінованим фігурам музикантів і танцівниць із розписів у безіменній гробниці Фіванського некрополя (кінець XV ст. до н. е.), «легкому диханню» поетичної скульптури Ранньої (середина 2 тис. до н. е.) (мал. 41).



Мал. 41. Музиканти і танцівниці. XV ст. до п. е.

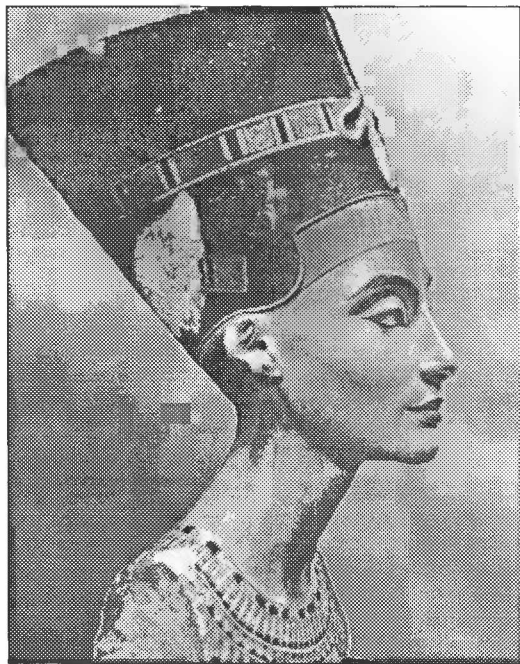
Такі художні пошуки підготували новаторську за характером культуру доби Аменхотепа IV (Ехнатона). Амарнський період (перша половина XIV ст. до н. е.), названий так на честь населеного пункту, розташованого на місці побудованої фараонової столиці царства Ахетатона, пройшов під знаком сміливих соціальних та релігійних реформ, спрямованих на послаблення політико-економічної влади знаті та жрецтва. Ехнатон залучив до державної служби людей, які не мали високого походження. Для позбавлення жрецтва ідеологічної основи він проголосив державною новою релігію з культом сонця Атона, закрити старі храми, визнав можливість спілкування людини з богом без посередників, заборонив персоніфікацію божеств.

Реформи Ехнатона прискорили руйнування художнього канону єгипетської традиції. Амарнське мистецтво звернене

до плинного земного буття з його радощами й трагедіями. У безтурботній злагоді перебувають фараон, його дружина Нефертіті та їхні діти на рельєфі «Обід царської сім'ї» з гробниці вельможі Хеві з Ахетатона, сонячний диск бога Атона простягає до них свої руки-промені, немов благословляючи їх. У скорботному болю скинуті руки тих, хто прощається з померлою царівною, підтримує вбиту горем дружину фараона на рельєфі «Оплакування померлої царівни» з гробниці в Ахетатоні. Зачаровує ніжність поглядів, дотику рук юного фараона Тутанхамона та його молодої дружини Анхесенами, які походжають серед квітучого саду (розпис у гробниці Тутанхамона). Земна орієнтація сюжетів зумовила вільне зображення пластики людського тіла, грації рухів, мінливості душевних станів.

Заглибленість в індивідуальний світ людини похитнула уявлення про довершеного володаря, наділеного фізичною могутністю та непохитною волею. Портретна голова Ехнатона (перша чверть XIV ст. до н. е., майстерня Тутмеса) з аскетичним, одухотвореним обличчям, осяяним тужливо-мрійливим поглядом напівзаплющених очей, свідчить про цінність людської особистості фараона. Уславлений портрет його дружини Нефертіті з фарбованого вапняку (перша чверть XIV ст. до н. е.) вражає довершеністю витончених рис обличчя, сприймається як втілення шляхетності, гордовитості й водночас делікатності, жіночої вроди. Це поєднання ідеального та суто людського жіночого притаманне й скульптурному портрету цариці із золотавого пісковика (мал. 42).

Характерний для канонічної культури портрет – соціальна маска – перетворився на портрет живої людини, зануреної у потік мінливого, драматичного й водночас зворушливо прекрасного земного життя.



Мал. 42. Голова Нефертіті. XIV ст. до н. е.



Релігійно-політичні реформи Ехнатона були, як на той час, занадто революційними, щоб бути довготривалими. Глибоко людяний амарнський стиль поступово зник під тиском реакції, поступаючись місцем холодному стилю Пізнього царства (II ст. – 332 р. до н. е.), яким позначений кінець культурного розвитку давньоєгипетської держави.

## Динамічні мистецтва Давнього Єгипту

Відомостей про динамічні мистецтва Давнього Єгипту набагато менше, ніж про архітектуру та образотворче мистецтво. Єгиптяни не мали розвиненого музичного письма (хоча б такого, яке мали стародавні греки). Вони не залишили спеціальних описів хореографічного мистецтва (таких, які залишили давньоіндуські мудреці).

Уявлення про динамічні мистецтва Давнього Єгипту переважно дають численні зображення музикантів і танцюристів, музичних інструментів, обрядових дій, а також літературні та поетичні тексти. Словесне мистецтво Давнього Єгипту широко представлено записаними творами різних жанрів.

Єгиптяни надавали слову великого значення. Воно було не лише засобом спілкування та пізнання, а й мало також спеціальне священне призначення. Зокрема, слово було зброєю боротьби зі смертю. Згідно з віруваннями єгиптян, кожна людина мала на землі три іпостасі: предметне тіло «ка», безсмертну душу «ба» та ім'я «рен». Кинувши виклик смерті, давні єгиптяни навчилися зберігати на тисячоліття тіло померлої людини, перетворюючи його на мумію. Вони готували душу до замогильних мандрівок та гідної поведінки в потойбічному світі і мали чудовий засіб зберігання слова – ієрогліфічне письмо.

Ієрогліфи (від грец. *Ιερός* – священний і *ἔλφα* – різьблене зображення) виникли в добу Прадавнього царства. Спочатку вони мали вигляд іконографічних знаків, що спрощено відображали зовнішній вигляд предмета. Згодом ці малюнки схематизувалися настільки, що майже втратили схожість із предметами означення. Деякі з них перетворилися на знаки, які означали вже не предмети і поняття, а звукову форму слова або ж окремих його складів.

Єгиптяни дуже широко користувалися ієрогліфами. Майже кожне зображення вони супроводжували надписом. З особливим старанням на стінах гробниць, храмів, саркофагів, на папірусах, вкладених до рук муміфікованих тіл, записувалися священні тексти. Надписи в померлих папірусах мали надзвичайно важливе значення. Вони були магичною запорукою безсмертя імені похованої людини.

Завдяки цьому від найдавніших часів збереглася велика кількість єгипетських ієрогліфічних текстів. Після того як французький вчений Ж.-Ф. Шампольйон у 1822 р. розшифрував тримовний надпис на знаменитому Розетському камені, всі давньоєгипетські ієрогліфічні тексти писемності піддаються дешифруванню.

Найдавнішими пам'ятками писемності є твори магично-обрядової літератури. Мабуть, найбільш давні у світі збірки магичних релігійних текстів – це тексти пірамід, які вкривають стіни коридорів та поховальних камер пірамід фараонів Давнього царства (приблизно 2 тис. 700 – 2 тис. 400 рр. до н. е.).

Ось один із таких текстів:

«До Богині»:

О Ти, крокуюча так широко,  
Сіюча навкруги смарагди, малахіт  
і бірюзу, неначе зірки,  
Коли квітнеш Ти, квітну і я,  
Квітну, як жива рослина.





Цей невеличкий фрагмент демонструє майстерне володіння давньоєгипетським мистцем прийомами поетичного мистецтва: порівняннями, епітетами, метафорами («сіюча навкруги...», «квітну і я...»). Звернімо увагу й на те, що в тексті виявляються характерні ознаки *гімну*: звернення до вищої істоти (греки пізніше назвали це авокацією), її вихвалання, звеличення (з використанням гіперболи, метафори), визначення добра, яке йде від об'єкта вихвалання або вираження особистого прохання до нього, урочиста тональність мови.

Такі тексти-гімни є частинами певних обрядових дій, тобто синкретичних культурних артефактів. Отже, ці тексти співали або їх прочитували співучо, супроводжуючи відбиванням такту долонями, грою на музичних інструментах, пластичними рухами або хореографічною дією. Про це свідчать виразні рельєфи та малюнки культових обрядів. Ритміка та звуко-поетична організація текстів наводить на думку про їх музично-жестикуляційну реалізацію. У багатьох текстах є навіть недвозначні вислови стосовно характеру їх виконання, як, наприклад, у «Пісні семи Хатхор» (ця богиня в уявленні египтян мала сім іпостасей):

Розмірені наші удари – для Тебе,  
Ми танцюємо для величності Твоїї,  
До самого високого неба  
Ми воздаємо хвалу Тобі.  
Адже Ти господина скіпетрів,  
Господина намиста і струну,  
Господина музики, що звучить для Тебе.  
Ми радуємось величі Твоїй кожен день.  
Серце Твоє звеселяється,  
коли Ти слухаєш наші пісні.  
Ми радуємось, поглядаючи на Тебе  
кожен день, кожен день,  
І наші серця звеселяються,  
коли ми бачимо Тебе.  
Ти володарка вінків, велителька хороводів,  
Господина безмірного сп'яніння.  
Ми звеселяємось перед Тобою,  
ми граємо Тобі,  
І твоє серце радіє тому,  
що ми робимо для Тебе.

У наведеній панегіричній пісні на честь богині Хатхор, як і в попередньому тексті, наявні риси гімну. Власне поетична побудова тексту тут виражена краще. Повтори слів, зворотів вносять до тексту співучі алітерації (співзвуччя складів) і надають йому пружної і чіткої ритмічності. Цей текст проспівувався в танці (очевидно, хороводному) і супроводжувався грою на сестрі та інших музичних інструментах.

З цією піснею-панегіриком перегукується багато подібних за своєю поетикою творів давньоєгипетської літератури: «Гімн Хапі (Нілу)» (Середнє царство), «Гімн Осірісу», «Гімн богу Атому» (Нове царство) тощо. Таким чином, жанр гімну був одним із найстаріших та найпоширеніших жанрів динамічного мистецтва Давнього Єгипту.

Серед літературно-поетичних текстів трапляються й зовсім відмінні за своїми жанрово-стильовими ознаками. Це, наприклад, *біографічні надписи*. В них описано титули, імена й посаду небіжчика, офірні дари, принесені богам під час поховання, його прижиттєві вчинки, що засвідчували заслугу цього вельможі перед фараоном і здобули йому славу.

Ось фрагмент такої біографії, знайденої у гробниці жерця Шеші: «Я творив істину заради її владики..., я вчиняв правильно, я говорив те, що добре, і повторював те, що добре. Я розсудив сестру і двох братів, щоб помирити їх. Я спасав бідолаху від сильнішого... Я давав хліб голодному, одяг голому... Я ховав того, хто не мав свого сина... Я поважав свого батька, я був ніжний до матері...».

Ці тексти мали кілька суспільно-культурних функцій та відповідних напрямів подальшого літературного розвитку. По-перше, вони були своєрідними моральними кодексами давньоєгипетського життя (у наведеному прикладі такого кодексу чітко визначено вічні загальнолюдські моральні цінності, які від египтян майже в



тих самих формулюваннях перейшли до моральних заповідей іудейської та християнської релігій). Характеристики людських вчинків у таких посмертних біографіях стали одним із джерел розвитку жанру дидактичної літератури Єгипту.

По-друге, ці життєві описи дають початок жанру сюжетного оповідання. Потрете, у текстах простежуються інтонації виправдовування (ці слова начебто промовляє душа померлого перед вищим судом бога Осіріса). Такі зразки обрядово-магічного промовляння мали ще й власності перетворюватися на апології – риторичний жанр, що виражає ораторське мистецтво захисту своєї або чиеїс правової невинуватості на суді.

Отже, в найстаріших текстах єгиптян виявляються першооснови літературно-поетичних жанрів: гімну, панегірику, епітафії (надгробного надпису), некрологу, життєпису, морального повчання, апології.

Серед обрядово-магічних артефактів найбільшу художню експресивність мало оплакування покійного. Інтонування похоронних *плачів* було близьким до музикального. Воно мало ритм завдяки періодичності фразування, а також розмірність підвищень та знижень тону. Від піснеспівів інших жанрів плачі вирізнялися безпосередньою та гострою експресією, вільнішою мелодійністю, стононом, спонтанними зойками. Виразний характер плачів знаходимо на рельєфному зображенні «Плакальниці» з гробниці в Мемфісі (Нове царство).

Від обряду поховання бере початок такий вид давньоєгипетського мистецтва, як *містерії*. Взагалі містеріального (тобто таємничого, сакрального) характеру набував будь-який обряд на честь богів. Проте серед значної кількості культів божеств і присвячених їм ритуалів єгипетський народ особливо вирізняв культ Осіріса та Ісіди. У присвячених їм обрядах перед вірючими відтво-

рювався один із головних міфів Давнього Єгипту.

Зміст цього міфу такий: Осіріс – старший син бога землі Геба та богині неба Нут – отримав владу над землею Єгипту від свого великого прадіда Ра. Він був гідним володарем країни. Осіріс відучив людей від людожерства, навчив сіяти ячмінь, вирощувати виноград, випікати хліб, виготовляти пиво і вино, видобувати мідь та золото, навчив мистецтва спорудження будівель, лікування, встановив порядок та обряди. Молодший брат Осіріса – злий бог пустелі Сет – захотів владарювати замість нього. Він умертвив брата, заточив його тіло в саркофаг і кинув у води Нілу. Проте вірна дружина Осіріса богиня Ісіда знайшла тіло чоловіка, силою містики викликала в ньому життєву силу і від нього народила сина Гора, а тіло Осіріса захоронила. (В іншому варіанті міфу Сет розрізав тіло брата на 14 частин та розкидав їх по землі Єгипту, а Ісіда збрала їх і поховала.) Потім Гор поквитався з Сетом за батька і за допомогою свого чудодійного ока, яке він вклав до вуст Осіріса, повернув його до життя.

У цьому міфологічному сюжеті є певний релігійно-символічний зміст. Осіріс – бог природної сили. Він, як і весь рослинний світ, щороку помирає і знову повертається до життя, як зерно, сухе й тверде, заточується в темряву землі, потім живим повертається до сонячного світу. (Недаремно Осіріса зображали сидячим у тіні дерев або поряд з виноградною лозою.)

Осіріс та Ісіда уособлювали чоловічу та жіночу сили родючості. У пізніші часи культові церемонії на їх честь мали масово-оргіастичний характер, де аксесуарами були зображення фалоса, а в церемоніях брали участь жриці кохання. Тисячі паломників сходилися щорічно до храмів Ісіди, щоб пройти посвячення через оргіастичний ритуал до адептів цього культу.

Культ Осіріса та Ісіди мав не тільки міфологічний, релігійно-символічний та еротичний зміст. Він ще був наповнений простим і зрозумілим життєвим смыслом: з долею Осіріса кожний єгиптянин ототожнював долю своїх близьких, які покинули цей світ. Кожного небіжчика величали Осірісом, з цим ім'ям була пов'язана надія на подолання смерті.

Не дивно, що саме Осіріс – міфологічний божественний герой (класичний представник культурного героя) – був улюбленим божеством єгиптян. Жерці завжди намагалися оточити його культ пишною обрядністю. Розроблене ними містеріальне видовище приваблювало і хвилювало маси віруючих. Містерії на честь Осіріса виникли ще в часи Прадавнього царства (про що свідчить «Пам'ятник мемфійської теології») і тривалий час зберігалися в релігійному житті людей. Вже на занепаді давньоєгипетської культури їх описав Геродот, який дав їм назву «страсті». Батько історії констатував, що страсті на честь Осіріса мали характер всенародного свята. Цікаво, що значна частина простих людей були не просто пасивними глядачами, а брали участь у містеріальних діях. Вони реагували на події драми ритмізованими вигуками, скандуванням фраз, просто співом.

Основною містеріального спектаклю, що відбувався у храмі або перед ним, були обряд оплакування та поховання Осіріса. В цій дії брали участь жерці, співаки-плакальники, музиканти. Жриці, яка уособлювала Ісиду, належала головна роль в оплакуванні бога. Її плач був канонічно вивіренним, насиченим відвертим почуттям жалю та відчаю:

Я – жінка, прекрасна для свого чоловіка.  
Дружина Твоя, сестра Твоя.  
Прийди до мене скоріше,  
Тому що я прагну узріти Тебе.  
Після того, як не бачила лица Твого,  
Темрява навколо нас, хоч Ра і в небесах.

Небо злилося з землею,  
тінь полягла на землю.  
Серце моє палає від злої розлуки,  
Серце моє палає, тому що  
Стіною відгороджений Ти від мене...

Ефектною декорацією містерії була зроблена із землі, встановлена на спеціальній рамі та засіяна насінням фігура бога, яка на день святкування колосилася молодими зеленими паростками, демонструючи перемогу життя над смертю.

Не тільки релігійна обрядовість та культові обряди започаткували мистецтво художнього слова, музики та жести. Плідним ґрунтом давньоєгипетського мистецтва був палацовий побут. Життя у розкішних палацах фараона та знаті було чітко упорядкованим. Крім обов'язкових священних церемоній перед натовпами простих людей важливими ознаками життя аристократів були наради, освітньо-педагогічні бесіди, проведення судів, прийомі гостей, бенкетів.

Наради, доповіді державних чиновників, промови позивачів, звинувачених та суддів, розповіді мандрівників та гінців з воєнних та господарських експедицій створювали передумови для розвитку таких літературних жанрів, як оповідання, казка, хроніка. Так, від часів Середнього та Нового царств збереглися такі пам'ятки: «Оповідання Синухе» («Казка про людину, яка зазнала корабельної аварії») з елементами історичної хроніки, «Казки папірусу Весткар» (імовірно, обробки народних казок), казки «Два брати», «Правда і кривда», записані міфологічні історії (про Гора і Сета та ін.).

Необхідність здійснення функцій виховання і навчання, підготовки юнаків до високих державних посад знайшли відображення у поширеній і шанованій дидактичній літературі. Ще від Прадавнього царства збереглися «Повчання фараона... своєю спадкоємцеві Мерікару»



(кінець 3 тис. до н. е.). У цьому повчанні значну увагу приділено ораторському мистецтву та вмінню логічно мислити: «Будь умілим у промові, щоб бути сильним; сильніше мова, ніж будь-яка зброя».

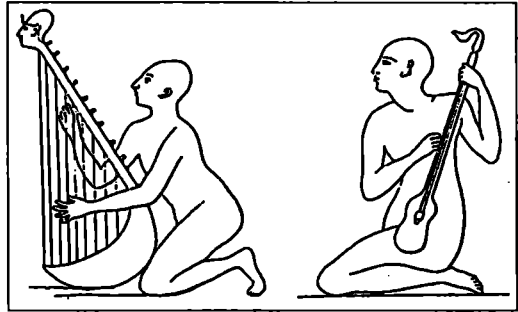
У «Повчанні Птахотепа» (твір дійшов до нас у редакції періоду Середнього царства) є такі слова: «Якщо ти начальник і віддаєш розпорядження багатьом людям, прагни до всякого добра, щоб у наказах твоїх не було зла». І далі: «Промовляй лише після того, як усвідомиш собі суть діла. Майстер – той, хто промовляє при народі. Складніша дотепна промова, аніж будь-яка робота...». І нині ці поради залишаються актуальними.

Заслужують на увагу жанри, що сформувалися в соціокультурному контексті бенкетів, які у палацах фараонів та вищої знаті в жодному разі не зводилися до простого споживання їжі та алкогольних напоїв. Це були церемоніальні акти, яким потрібне було відповідне художньо-естетичне оформлення. Бенкети перетворювались на культ хореографічного та музичного мистецтва. Серед палацової челяді фараонів та знатних єгиптян обов'язково були професійні танцюристи, хористки, музиканти. Кількість виконавців у таких колективах сягала сотні. Відомо, що придворні музиканти користувалися великою повагою і займали виняткове становище при дворі. Керівники хорових капел були поважними особами, близькими до самого владики.

У період Середнього царства музиканти-виконавці утворювали ансамблі палацової музики. Багато таких зображень збереглося. Найчастіше у палацових ансамблях використовували такі інструменти:

1. *Арфа* (тебуни) – багатострунний щипковий інструмент. Він з'явився у єгиптян, як свідчать зображення, ще в 3 тис. до н. е. Спочатку арфа не мала резонансної деки і її звучання було ду-

же тихим. Струн теж було небагато, проте з часом їх кількість зросла до 9 і більше (тобто розширився діапазон і збільшилися можливості мелодійного мотиву), збільшилися розміри арфи, зросла наповненість звучання інструмента. На арфі грали стоячи або на колінах. Струни з пальмового волокна надавали арфі м'якого і співучого звуку, що відповідало вимогам камерного, інтимного музикування. Нерідко арфу фарбували, прикрашали малюнками, різьбленням, позолотою, що робило її розкішною, дорогоцінною річчю (мал. 43).



Мал. 43. Давньоєгипетська арфа («тебуни») і давньоєгипетська лютня («набла»)

2. *Лютня* (набла) – старовинний, як і арфа, щипковий струнний інструмент. Кілька її струн (від однієї до трьох) були натягнуті над грифом, що давало змогу укорочувати довжину струни на грифі і таким чином видобувати звуки потрібної висоти тону. Давньоєгипетська лютня нагадувала сучасну мандоліну: випуклий резонаторний ящик, видовжену шийку з грифом і кілками, що завершувався «кобилкою». Лютня – інструмент легкий, портативний і камерний за своїми звуковими можливостями.

3. *Ліра* – багатострунний щипковий інструмент з резонаторним ящиком. Кількість струн – від 4 до 6. Звук у неї досить дзвінкий, різкуватий, добре чутий. Єгиптяни не знали цього інстру-

мента в давніші часи. Мають, вони запозичили його від північних сусідів і супротивників – семітських народів (гіксосів, асирійців).

4. *Флейта* (себі) – духовий, досить довгий інструмент (приблизно середнього регістру в діапазоні людських голосів). За принципом звуковідтворення цей інструмент можна порівняти з сучасною поперечною флейтою. Вона мала сиплуватий тембр та середню гучність.



Мал. 44. Давньоєгипетська флейта «себі»

Використовувалися також флейти іншого типу (вони називалися «мем»), що мали дзьобоподібний мундштук і п'ять отворів на корпусі. Це свідчить про невеликий діапазон та обмежені мелодійні можливості. Вважають, що звукоряд таких флейт був пентатонним. Інколи музикант грав одразу на двох таких флейтах (мал. 44).

Ансамблі з двох-трьох або чотирьох видів інструментів нерідко зображували на живописних сценах бенкету та палацових церемоній.

У єгиптян були також різні шумові інструменти. Такі, наприклад, як військові барабани циліндричної форми, що нагадували невеличкі бочечки, туго обтягнуті шкірою з боків. По них били паличками або руками. Були також портативні литаври, зроблені з керамічних посудин, та різні ідеофонічні шумові інструменти, до яких належить, наприклад, систр, що згадується у тексті «Пісні семи Хатхор». Цей інструмент являє собою металеві брязкальця, навішані на невеличку рамку. Систр, можливо, був специфічним інструментом супроводження танців еротичного характеру.

Разом усі інструменти створювали різнобарвне звучання, але навряд чи воно

було поліфонічним, тобто складалося з різних мелодійних ліній. Швидше за все, звучання ансамблю було гетерофонним, заснованим на унісонному, паралельному або варіантно-підголосковому викладенні.

Диригування музично-інструментальним ансамблем здійснювалося за допомогою ручних знаків – спеціальної системи жестів, яка пізніше була названа греками хейрономією. Плескання в долоні

та широкі змахи рукою встановлювали ритмічний порядок звучання, а положення пальців та кисті руки визначали початковий звук-ступінь ладу або інтервал мелодійного ходу. Точніше, ці знаки кисті та пальців лише нагадували музикантам відомі їм форми мелодійного руху, а отже, мали мнемонічне значення. (Хейрономічні знаки єгиптян, які розшифрували дослідники, збігаються за своїм значенням з поширеною у багатьох країнах системою позначень рукою ступенів ладу при релятивній сольмізації.)

Якщо зробити висновки із зображень, у палацах аристократів популярними були два типи танців: танці-процесії й екстатичні танці.

Перші були повільними, величними, із стриманою жестикуляцією і відповідними урочистими церемоніями та співом гімнів.

Другий тип танців мав зовсім інший вигляд. Вони вирізнялися розмашистими, пружними, енергійними, інколи віртуозно-акробатичними рухами, швидким ритмом, емоційно збудженим, еротичним характером. Саме таке враження створює зображення акробатичного танцю на рельєфі храму Амона в комплексі Карнака.

Завершуючи огляд суспільного життя Давнього Єгипту і відповідних їм жанрів динамічного мистецтва, зупинимося ще на одній соціальній галузі – військовій справі. Малюнки та рельєфи великого настінного літопису Єгипту свідчать, що в період Нового царства з'являється церемоніальний порядок військового маршу. Він має різні естетичні елементи, серед яких провідне місце посідає музика. У військовій музиці єгиптяни використовували ударні інструменти, а також спеціальні труби, які виготовляли з дерева або мегалевого сплаву. Вони мали найпростіший стрій (подібний до простого горна) і могли видавати лише кілька грубих, різких, пронизливих тонів. Дві такі дерев'яні труби, знайдені у гробниці Тутанхамона, були перевірені на практиці. Результати свідчать про те, що головною функцією таких труб є не естетично-художня, а військово-сигнальна.

Отже, форми динамічного мистецтва віддзеркалюють головні сторони життя Давнього Єгипту – культові обряди, громадські акти, регламентований побут палацового життя, військові церемонії. Проте до динамічного мистецтва Єгипту обов'язково треба включити великий і дивовижно високорозвинений пласт мистецтва, своїм походженням зумовлений індивідуальними потребами людей. Не маючи спеціального терміна, назвемо цей пласт мистецтвом особистісного буття.

Є загадкова суперечність у тому, що в Давньому Єгипті – країні деспотії, сотень тисяч бідних та майже безправних селян, рабів – розвинулося мистецтво, в якому яскраво виражені індивідуальні почуття, думки, фантазії людини, її багатий внутрішній світ. Давні єгиптяни були людьми чутливої душі, допитливого розуму, сильних емоцій. Їх хвилювала краса природи, врода людини, загадки землі й неба. Вони, мабуть, першими естетизували та зробили предметом художнього відображення статеві стосунки

людей, створили своєрідний естетичний культ кохання. Таким чином вони заклали підґрунтя для дальшого розвитку мистецтва, пов'язаного з цією стороною життя людини.

Найдавніші зразки динамічного мистецтва такого роду можна визначити як *любовні заклинання*. Їх стилістика споріднена з релігійними текстами (молитвами, гімнами). Ось приклад, в якому наявні типові елементи цих найдавніших жанрів, – авокацій (звернення до божества), величання бога, вимовлення прохання, погроза богам, якщо він не виконає прохання:

Привіт Тобі, Ра-Хорахті, отець богів,  
Привіт вам, Сім-Хатхоре,  
Вам, прикрашеним червоними пов'язками!  
Привіт вам, боги! Владики неба й землі!  
Нехай вона, дочка його,  
буде слідувати всюди за мною,  
Немов бик за кормом,  
Немов служниця за дітьми,  
Немов пастух за стадом.  
Якщо ви не примусите  
її слідувати за мною,  
Я наведу вогонь на Бусіріс і спалю його.

Поряд з архаїчними текстами любовної тематики винахідливістю, новизною засобів вираження характеризується, наприклад, цикл *любовних пісень* під назвою «Початок чудових й радісних пісень сестри, коли вона повертається з лугу»:

Дика гуска лементує  
Жалісно в сильнях.  
Б'юсь в полоні я кохання,  
Наче в западні...

Невідомі єгипетські поети визначили мотиви, які проходять крізь давню й нову літературу, як, наприклад, мотив ранкового розставання закоханих, їх звернення до сонця, птахів з проханням співчуття:

Ластівки я чую голос:  
 «Розвидняється, пора у путь!»  
 Птиця, не гнівайся  
 І не картай мене.  
 Любий у себе у спочивальні.  
 Радується серце.  
 Говорю милому: «Не підуй!»  
 І рука моя в його руці.

Цей мотив простежується у класичній арабській поезії, у творах трубадурів і труверів (жанр альби), у драмі «Ромео і Джульєтта» В. Шекспіра.

У скарбниці давньоєгипетської поезії є чудові зразки словесних картин природи. Досить згадати самобутній цикл віршів «Дерева її саду», в якому різні рослини захоплено «розповідають» про чарівну хазяйку саду та її зустрічі з коханим. Деякі фрагменти циклу можуть суперничати своєю яскравою виразністю з прекрасними фресковими зображеннями природи з храмів та гробниць Медуна, Бені-Гасана, Фів:

... Заговорив маленький сикомор,  
 висаджений її рукою:  
 Шурхіт листя сикомору  
 Запаху меду подібний,  
 Пишні його гілки  
 Свіжістю погляд милують.  
 Важко звисають плоди,  
 Червоніші за яшму.  
 Листя його, немов бірюза,  
 Блищать, неначе полива...

Найвищих оцінок заслуговує філософська поезія давніх єгиптян. Відомо кілька пам'яток цього рідкісного жанру мистецтва слова. Особливо вирізняються два твори, що виражають різні концепції життя, різні особистісні світогляди. Перший твір «Пісня з дому покійного царя Антефа, написана перед співаком з арфою» («Пісня арфіста») є сукупністю текстів періодів Середнього та Нового царств. У ньому виражено думки про плинність та немилосердність часу до всього земного,

навіть до гробниць великих людей, які вважалися вічними. Автор (або автори) тексту з помітним скепсисом ставиться до таїнств переходу в потойбічний світ, він впевнений у тому, що смерть є непереборною межею для розуму живої людини:

Я чув слова Імхотепа та Джедефхора.  
 Слова, що всі навкруги повторюють.  
 А що з їх гробницями?  
 Стіни їх завалились.  
 Не збереглося навіть місце,  
 де вони стояли.  
 Наче їх ніколи не було.  
 Ніхто ще не приходив звідти,  
 Щоб розповісти, що там.  
 Щоб повідати, чого їм потрібно,  
 І наші серця заспокоїти,  
 Поки ми самі не досягнемо місця,  
 Куди вони зникли.

Проте сумний висновок щодо роздумів про швидкоплинність життя і смерть не переважає життєстверджуюче світосприйняття автора тексту. Завершальні роздуми закликають до повноцінного й радісного життя:

Верши діла свої на землі  
 За велінням свого серця,  
 Поки до тебе не прийде  
 той день оплакування.  
 Стомлений серцем не чує  
 їх криків та зойків,  
 Голосіння нікого не рятують  
 від могили,  
 А тому святкуй прекрасний день  
 І не знурай себе...

Оригінальніший за формою і змістом другий твір – «Сперечання зневіреного зі своєю душею» – походить від часів Середнього царства. Композиція складається з чотирьох частин, кожна з яких має провідну ідею. Перша частина – це поема самоприниження, самоображення. У цій частині рефреном є фраза: «Бачиш, ім'я моє ненависне...»:



«Бачиш, ім'я моє ненависне  
 І зловонне, як пташиний послід  
 У літній полудень, коли небо палає...  
 ... Бачиш, ім'я моє ненависне,  
 як наклеп,  
 Яким обмовили жінку  
 перед чоловіком...».

Воістину, хто перейде в загробне царство,  
 Буде живим божеством,  
 Даючи відплату за зло.  
 ... Воістину, хто перейде в загробне царство,  
 Увійде до мудрих, які без перепон  
 Говорять з божественним Ра...

У другій частині твору оповідається про скаргу на самотність особи у жорсткому, несправедливому світі людських відносин. Тут з'являється новий рефрен, а емоційна зворушеність, напруженість висловлення ще більше зростають:

Кому мені відкрити душу сьогодні?  
 Брати безчесні, друзі байдужі.  
 ... Кому мені відкрити душу сьогодні?  
 Не пам'ятає минулого ніхто.  
 Добра за добро не дочекаєшся.  
 ... Кому мені відкрити душу сьогодні?  
 Зло затопило землю,  
 Нема йому ані кінця, ані краю...

Третя частина поеми вносить значний образний контраст. Напруженість мови знижується, немов стихає біль і настає смутне, але цілюще прозріння істини:

Мені смерть здається нині  
 Зціленням хворого,  
 Порятунком з в'язниці страждання.  
 Мені смерть здається нині  
 Духмяною мірою,  
 Сидінням у тіні паруса,  
 наповненого вітром.  
 Мені смерть здається нині  
 Домом рідним  
 Після тривалих років  
 ув'язнення...

Ці рядки перегукуються зі світоглядом європейських митців та філософів-романтиків ХІХ ст., з поглядами А. Шопенгауера та Ф. Ніцше, з екзистенціальними парадоксами Ж.-П. Сартра. Вся композиція циклу завершується світлими, піднесеними у дусі гімну рядками, в яких уславлюється і звеличується мудра людина, яка радісно й охоче, без тіні страху йде від земного життя до вічності:

Усі частини циклу є стрункою та заго-стрено-експресивною композицією, що розгортається через контрастні модуси духовного стану: відчай ганьби – гіркий смуток, трагізм існування – благодатне заспокоєння, позбавлення страждань – просвітленість, урочистість гімну. На історичних шляхах розвитку динамічних мистецтв ще не раз натраплятимемо на таку логіку розкриття світогляду митця, масштабний образно-філософський задум у послідовності «від темряви до світла» (у різних інтерпретаціях похмурого та світлого станів буття). З погляду філософії концепція цього давньоєгипетського твору глибоко споріднена з буддизмом.

Першою і найважливішою ознакою динамічного мистецтва є його чітка, суворая *функціональність*. Усі художні жанри і форми відповідають певним конкретним соціально-культурним потребам, що і дало можливість окремо характеризувати обрядове магічне мистецтво, культово-ритуальне (храмове) та палацово мистецтво тощо. Водночас у давньоєгипетській культурі विकристалізувався пласт мистецтва (насамперед словесного), що задовольняє індивідуальні потреби особи. Це дещо ускладнює сувору етикетну систему художніх жанрів, тому що такі твори могли пов'язуватися з різними соціально-культурними ситуаціями: урочистими подіями громадського життя, родинними святами, відпочинком, вільним проведенням часу.

Друга важлива особливість сфери мистецтва Давнього Єгипту – *ієрархічність* його жанрів та форм. Уже для первісного суспільства був характерним поділ, наприклад, музичних інструментів, наспівів, танців, художніх предметів побуто на



ті, що належали вождю або чаклуну (шаману), і ті, що належали рядовому члену первісного суспільства. У рабовласницькому Єгипті ця риса розвинулася до масштабів великої субординаційної системи будь-яких виявів художньої творчості, яка відповідала суспільній ієрархії.

Єгиптяни чітко усвідомлювали поділ мистецтва на «високе» й «низьке». Під «високим» розумілося мистецтво найважливіших державних та релігійних функцій, в якому провідну роль відігравали аристократи. Навіть заняття якимось видом мистецтва у вільний час, якщо це робила знатна людина, вважалося «високим».

Проте все, чим займався простий люд – селяни, біднота в містах, раби, могло бути тільки «низьким» мистецтвом (за винятком лише форм участі народних мас в обрядах та містеріях). Розподіл рангів мистецтва охоплював усі жанри, стилі, музичні інструменти тощо.

У творах давньоєгипетських хроністів трапляються вислови, що свідчать про ієрархічність у мистецтві. Так, Іпувер, описуючи повстання селян і рабів у XVI ст. до н. е., прикро зауважує: «Хто не знав навіть ліри, став володарем арфи...». Отже, ліра була демократичним, дуже поширеним інструментом і належала до «низької» культури. Арфа ж була атрибутом «високої», аристократичної культури.

У період Нового царства розважальна музика незнатних мешканців Єгипту стала помітним явищем і була об'єктом критики з боку представників інтелектуальної аристократії – жерців та писарів. В одному із текстів, наприклад, йдеться про знатну людину, яка опустилася до пияцтва та поганой розважальної музики: «Ти бродиш вулицями, від тебе тхне пивом, запах вина віддаляє тебе від людей і прирікає душу твою на загибель. Ти навчився співати під флейту, говорити співучо під псалтир, співати під акомпанемент гуслів...».

Третьою особливістю давньоєгипетського мистецтва є фундаментальні стильові сфери динамічного мистецтва, а саме: *епос, драма та лірика*.

В епічному мистецтві (літературі, музиці, танцях) безроздільно панують узагальнені образи міфології, релігії, далекого історичного минулого, позбавлені індивідуально-характерних рис. Те саме стосується й автора епічних творів: його обличчя немовби не має індивідуальних прикмет. При епічному вираженні радощів або суму, жаху або страждання літературна, інтонаційно-музична або жестикуляційна мова автора спокійна і розмірна, як невинний час. У Давньому Єгипті епічна художня стилістика викристалізовується у таких жанрах: гімну, надгробних написів (епітафії, некролога), міфологічного оповідання, казки, хроніки (історичного оповідання).

Крім епічного архістилю у його надрах формувалася стилістика драматичного мистецтва. Для неї властива персоналіфікація художнього викладу, в якому мовиться не від особи розповідача, а від образно уявлених героїв сюжету. Драматична стилістика передбачала майстерність імітації станів та характерних рис героїв, а також про кого б не йшлося, які б події не відбувалися, художнє вираження зберігає урочистий тон викладу, який за необхідності переходить у високий пафос, пристрасну напруженість художньої мови.

Вияви драматичної стилістики спостерігаються у жанрах погребальних плачів, молитвах-заклинань, деяких піснених творах (наприклад, поетичний цикл «Дерева її саду», де мовиться від автора та рослинних персонажів). Найвиразніше драматична стилістика виявляється у містеріях на честь Осіріса та Ісіди.

У мистецтві Давнього Єгипту яскраво визначилися типові риси стилістики лірики. Цей архістиль обов'язково передбачав рефлексивність образів. Мається

на увазі те, що будь-яке явище світу стає художнім предметом не безпосередньо, а саме через його відображення у свідомості автора. Кожен ліричний образ є тим, що митець знаходить у собі самому, що він спостерігає внутрішнім зором. Тому ліричне висловлення, жест, інтонація тяжіють до індивідуально-неповторної, самобутньої форми. Ліричні твори немовби чинять опір стереотипам художнього виразу, які органічні для стилістики епосу і певною мірою драми. Якщо ж мати на увазі панівну тональність вираження, то вона буває рухливо-емоційною, мінливою, навіть контрастно-перехідною. У давньоєгипетському мистецтві лірична стилістика постає перед нами у піснях та філософсько-поетичних творах.

У відомих пам'ятках динамічного мистецтва Давнього Єгипту не виявлено усталеної стилістики комічного виразу. Лише в деяких пісенних текстах є натяки на те, що відчуття комічного не було чужим давнім емоціям. Воно виражалося в легкій самоіронії закоханої людини, у метафоричних образах байок.

Четвертою властивістю динамічного мистецтва Давнього Єгипту був його *усний характер*. Хоча єгиптяни завзято і послідовно замальовували і записували все, що здавалося їм важливим, все ж таки музика, танцювальне мистецтво і навіть література функціонували в усній формі і не потребували писемності. (Ця риса була притаманна не тільки мистецтву давнього світу, а й мистецтву європейського середньовіччя, і тільки в добу Нової історії словесна та музична культура стають писемними.)

Усна форма існування творів динамічного мистецтва зовсім не означала того, що їх автори були невідомими. Історія Єгипту свідчить про високе визнання та популярність багатьох авторів літературних творів, чий імена часто згадувалися у назвах самих творів. Це були твори

дидактичного зразка (Птахотеп, Аменехмет I), історичні або казкові оповідання (Синухе, Нефертіті), ліричні пісні та поеми (Нахт-Собек).

Історія зберегла також імена багатьох музикантів. Вважається, що ім'я Куфу-Анха, який був флейтистом, співаком та керівником придворної капели одного із фараонів Давнього царства, – перше з відомих в історії музичного мистецтва імен професійних музикантів. У текстах Давнього царства згадується більше ніж 20 імен, а за весь час існування давньоєгипетської культури понад сто музикантів набули популярності та увіковічення в ієрогліфічних текстах. Серед них – представники цілих музичних династій. Так, з родини Снефрунофер (з 2400 р.) вийшли уславлені хейрономи – керівники придворних та воєнних інструментальних ансамблів.

Ці факти свідчать про поширеність та престижність професії митця, а також про поважне ставлення інтелектуальної верхівки давньоєгипетського суспільства до занять художньою творчістю.

У Давньому Єгипті існувала налагоджена система професійної підготовки митців. Заняття культовою музикою та поезією входило до кола обов'язків жерців та храмових служителів. У культових центрах були спеціальні установи, які записували, редагували, складали нові культові музично-літературні твори. Готували до такої роботи жерців у храмових школах. Палацовою музикою крім музикантів-професіоналів займалися також представники касты писарів. Їх з дитинства навчали співу, декламації, риториці та гри на музичних інструментах.

Художньо-педагогічна практика сприяла розвиткові естетичної думки, яка вражає зрілістю та глибиною. У повчаннях Птахотепа зазначено: «Мистецтво не знає краю. Хіба може митець досягти вершин майстерності?» Ця думка і нині не втратила своєї актуальності.



## Контрольні запитання і завдання

1. Якими є особливості геокультури Давнього Єгипту?
2. Яким чином вони вплинули на особливості давньоєгипетської художньої традиції?
3. Якими є міфологічні уявлення Давнього Єгипту?
4. Яка міфомодель світу втілена в архітектурних спорудах Давнього Єгипту?
5. Порівняйте уявлення про людину у культурі Межиріччя і Давнього Єгипту.
6. У чому сутність давньоєгипетського образотворчого канону?
7. Якими є особливості давньоєгипетського мистецтва доби Ехнатона?



## Список рекомендованої літератури

1. Керам К. Боги, гробницы, ученые. — М., 1994.
2. Косидовский Э. Когда солнце было богом. — М., 1991.
3. Культура Древнего Египта. — М., 1976.
4. Матье М. Э. Во времена Нефертити. — Л.; М., 1965.
5. Матье М. Э. Искусство Древнего Египта. — М., 1970.
6. Померанцева Н. А. Искусство Древнего Египта. — М., 1976.
7. Померанцева Н. А. Эстетические основы искусства Древнего Египта. — М., 1981.

# РОЗДІЛ 7

## Художня культура Давнього Сходу



**Н**а безкраїх просторах Азії упродовж багатьох тисячоліть розвивалися яскраві та самобутні культури, які залишили видатні пам'ятки в галузі філософії, літератури, архітектури, образотворчого мистецтва, музики. Незважаючи на своєрідність їх виявів у кожного з народів, вони мали багато спільного, зокрема майже єдине підґрунтя філософського та художнього осмислення природи.

Природа як упорядкована та організована цілісність завжди привертала пильну увагу східних мислителів і художників, впливала на їхню творчу діяльність. Буття людини постійно зіставлялося з природою, її станом і ритмами. Головним джерелом пізнання вважалося чуттєве сприйняття. Взагалі східна традиція відзначалася особливим сприйманням світу, насолодою від споглядання його гармонії. Гармонійного душевного стану можна досягти, на думку давніх мислителів, у творчості, у мистецтві, зокрема в екібані або навіть у чайній церемонії.

Визначний вплив на розвиток художньої культури в цих країнах мала релігія,

передусім буддизм, який виник і значно поширився у VI–V ст. до н. е. Як й інші релігійні вчення, він активно використовував культуру для пропаганди своїх ідей. Традиція приписує Будді такі слова: «Подібно до того, як вода в океані має смак солі, так і моє вчення має смак звільнення. Усе життя проходить у стражданнях, які виникають у зв'язку з бажаннями та прагненням земних радощів. Тому необхідно відмовлятися від бажань і додержуватися основних правил – праведних поглядів, праведної поведінки, праведних зусиль, праведної мови, праведного образу думок, праведної пам'яті, праведного способу життя і праведного самозаглиблення». Додержуючись такого праведного життя, людина, згідно із вченням Будди, має покладатися тільки на себе, а не шукати допомоги і захисту у зовнішніх сил. Для входження в нірвану віруючі мали зробити Будді цінні подарунки. Внаслідок цього буддійські монастирі перетворювалися на власників, які володіли землею, значними сумами грошей, коштовностями.

Іконографія буддійського мистецтва складалася впродовж багатьох століть і



була універсальною мовою символів, що виражали уявлення про будову світу, його моральні закони, про місце й призначення людини у світі. В образах божеств втілювалися ідеї світла й пітьми, добра і зла, милосердя й сили. Буддистський іконографічний канон був однією з форм закріплення та впорядкування культурного досвіду східних народів, їх космогонічних, філософських, етичних і естетичних уявлень. У кожній країні цей канон піддавався власним модифікаціям.

## Художня культура Індії

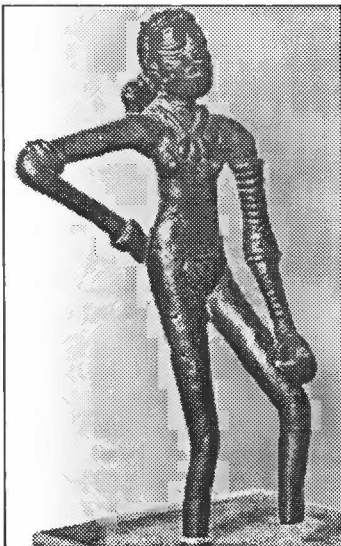
У 3 тис. до н. е. на території сучасної Індії виникла цивілізація, яка згодом отримала назву хараппської культури. На берегах Инда та Реві було розкопано великі стародавні міста – Махенджо-Даро і Хараппа. Вони склалися з двох частин: цитаделі, яка будувалася на холмі, та нижнього міста. У цитаделі вулиці були добре розпланованими, забудованими гарними дво- і триповерховими будинками та громадськими будівлями. Поміж них розташовувалися величезні зерносховища, майстерні, доки та купальні. В цитаделі не було храмів і резиденцій власників. Отже, можна припустити, що жителі, які там проживали, мали приблизно рівний соціальний та матеріальний статус. Населення нижнього міста переважно займалося землеробством і скотарством. Спількування між двома частинами міста здійснювалося через спеціальні брами, які зачи-

нялися на ніч та під час заворушень у нижньому місті. Залишається загадкою писемність хараппської культури. Знайдено багато різних написів, які досі не розшифровано. Проте вже сама наявність писемності та споруд громадського призначення свідчить про існування в прадавні часи на цій території могутньої держави.

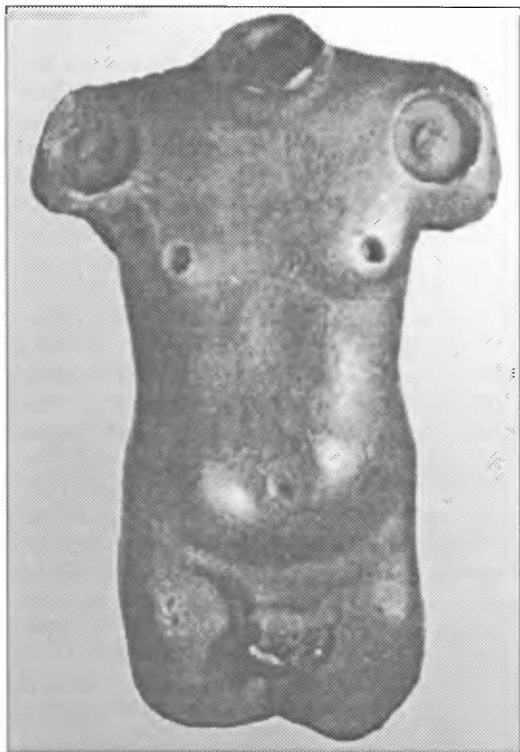
Самобутність її культури виявилася насамперед у численних високохудожніх печатках-штемпелях із зображеннями різних тварин. За ними можна скласти уявлення про оригінальну художню систему, притаманну давньоіндійському мистецтву. Так, фігурки тварин на печатках – буйволи, носороги, слони, тигри – часто зображені схематично, що свідчить про намагання майстрів передати ці образи символічно, узагальнено. Символічністю позначені й зображення людей – надзвичайно виразні фігури межують із скульптурами схематичними та умовними (мал. 45).

Цікавим є зображення чоловічого торса. На його плечах є отвори – пази, в які прикріплювалися руки. Незвичайним є те, що пази зроблено для двох пар рук. Таким чином, як вважають учені, у цій скульптурі виявилася особливість, широко розповсюджена в індійському мистецтві пізніших часів, – створення образів божеств з багатьма головами, руками та ногами (мал. 46).

Хараппська культура зникла в середині 2 тис. до н. е. з невідомих причин. Проте через кілька століть в Індію через гірські перевали північного сходу проникли племена



Мал. 45. Танцівниця. Бронза. 3 тис. до н. е.



Мал. 46. Чоловічий торс

на кочовиків-скотарів, які називали себе «аріями» і були носіями іншої, ведійської культури. Вона дійшла до нас у вигляді усних та рукописних джерел. Ведійські племена жили у невеликих укріплених поселеннях, які мало чим нагадували великі міста харапської цивілізації.

Племена аріїв принесли в Індію своїх богів, свої гімни, легенди та релігійні повчання. Вони склалися у збірки – *веди*. Найвідоміша веда – «Рігведа» – описує багатий духовний світ стародавніх індійців, їх складні космогонічні уявлення. З «Рігведи» відомо, що індійці прагнули визначити причини виникнення світу, появи всього живого на землі. Творцем усього сущого вважали

велетня Пурушу, від якого народилися боги, люди і навіть земля, небо й сонце. Веди стали підґрунтям індійської філософської та наукової літератури.

Приблизно в той самий час в усній народній творчості почав розвиватися героїчний епос. Він представлений прекрасними літературними пам'ятками – поемами «Махабхарата» і «Рамаяна». Поеми виконувалися співаками – сутами, які передавали ці оповіді в узгодженні з усною традицією і водночас збагачували зміст новими образами, згідно зі своїм талантом.

Ці поеми художньо відображували реальні історичні події прадавнього періоду, побут, релігійні уявлення, соціальні, політичні та моральні уявлення індійського народу. «Махабхарата» складається з 100 тис. віршів-шлоків, зібраних у 18 книг. Її сюжет про боротьбу за владу двох царських родів – Пандовів і Кауравів. Пандови були ушляхетними богатырями, яких народ поважав і звеличував. Каурави зазрили їм і хотіли усунути їх від влади в країні. Ця ворожнеча почалася між царськими синами ще в дитинстві. Старший син Кауравів, підступний Дурьодхана, намагається різними засобами покарати Пандовів, але їм вдається врятуватися завдяки мудрості, силі та героїзму. Одного разу, граючи з Пандовами у кості, Дурьодхана нечесно виграв усі їхні багатства і вигнав з країни. Тринадцять років Пандови перебували у вигнанні. За цей час у них з'явилося багато друзів, які допомагали їм у боротьбі з Кауравами. У тривалій жорстокій битві загинули майже всі воїни обох армій і усі Каурави. Перемогли Пандови. Захоплюючий основний сюжет поеми доповнювався різними легендами, міфами та казками, що зробило поему надзвичайно цікавою та колоритною. В Індії «Махабхарата» стала кодексом людського життя, в ній розкрито зміст його головних ідей: *дхар-*



ми – морального закону, *артхі* – практичної поведінки, *ками* – кохання і *мокси* – звільнення.

Релігійні та моральні ідеали Індії розкриває друга поема – «Рамаяна». Вона розповідає про рішення старого раджі Дашаратха передати владу своєму старшому синові Рамі. Однак молода дружина на раджі Кайкен хотіла, щоб правителем став її син – Бхарата. Вона хитрістю примусила Дашаратху вигнати Раму з країни на 14 років. За ним пішли у вигнання його вірна дружина Сіта і брат Лакшман. Злий демон Равана викрав Сіту і сховав її у своєму царстві. Брати довго блукали по лісах у пошуках Сіти, врешті знайшли царство Равана й перемогли його. Разом з Сітою переможці повернулися у своє місто, а Рама став мудрим і справедливим правителем своєї країни.

Обидві поеми були широковідомі в Індії, їх образи і сюжети стали складниками загальнонаціональної традиції. У країні немає жодної людини, яка б не знала цих епічних оповідей, бо вони, як сказано у «Махабхараті», – «джерело пізнання та основа правди».

До цих видатних творів зверталися і звертаються діячі театру, музики, образотворчого мистецтва. Так, видатний поет і драматург Калідаса, який жив приблизно у V ст. до н. е., використав значені оповіді для створення власних всесвітньо відомих творів: драм «Шакунтала», «Малявика і Анімітра», поем «Народження Кумари», «Рід Рагху» та ін. Поеми стали для індійців священними текстами, а також набули популярності у багатьох країнах Сходу. За силою художнього втілення, впливу на культуру інших народів їх справедливо порівнюють з «Іліадою» та «Одіссеєю» Гомера.

До сюжетів давньоіндійської літератури зверталися І. Гердер і Г. Гейне, С. Цвейг і Л. Толстой, Р. Роллан і Р. Кіплінг. Ф. Шиллер вважав драму Каліда-

си «Шакунтала» одним із найкращих творів світової літератури, а Й. Гете навіть створив на сюжети індійських легенд кілька балад, серед яких найвідоміша – «Бог і баядера».

Проте не тільки поетичні твори прославили індійський народ. Давня Індія мала розвинене музичне мистецтво, тісно пов'язане з трудовою та духовною діяльністю. Пісня, інструментальна музика й танець супроводжували людей усе життя, а співаки і музиканти користувалися великою шаною. Здавна збереглося багато народних пісень, які відображували поезію тяжкої праці, рухи під час праці, звуки та ритми. Індія була країною землеробів, тому селянські пісні присвячувались переважно збиранню врожаю, молотобі та іншим господарським роботам. Однак пісенне мистецтво оспівувало й працю будівельників, корабельників, гребців та ін. До найдавніших належать пісні погоничів слонів і верблюдів, чабанів, заклинателів змій.

Серед різних музичних інструментів найпоширенішими були ударні – барабани мріданчами й маленькі барабанчики табле. За давніми переказами, музиканти на цих інструментах досягали такого віртуозного виконання, що могли виконувати навіть ліричні пісенні мелодії. Широко використовували також різні труби, флейти, проте особливо популярним був щипковий інструмент віна, який згадується у ведах. Хороводні пісні та гра оркестру були невід'ємними складовими народних свят, обрядових та культових церемоній.

На культурі індійського народу позначилися походи Олександра Македонського в північно-західну Індію. Греко-македонський вплив ще тривалий час позначався на політичному та культурному житті Індії, сприяв створенню певних культурних здобутків. У східній частині Індії на початку III ст. до н. е. виникла величезна й могутня держава



Маур'я, володарі якої не тільки відвоювали у греків усі захоплені ними області Індії, а й приєднали до свого царства інші території південної частини Індостану. Третій володар династії Маур'я – Ашока – вирішив покласти край усім воєнним походам і дав урочисту обіцянку присвятити себе мирному правлінню державою, відповідно до вчення Будди. Він став могутнім покровителем буддизму, відомим далеко за межами Індії.

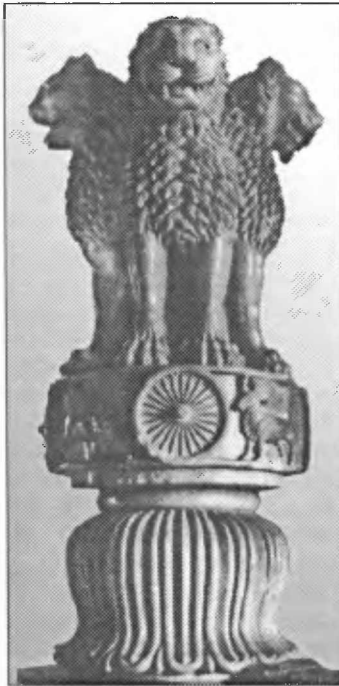
Столиця держави Маур'я Паталіпутра, що у перекладі означає «син квітки», була величезним містом, оточеним дерев'яною огорожею й широким ровом з водою. Усі забудови міста, в тому числі п'ятсот сімдесят дозорних башт, були дерев'яними, але палац правителя мав оздоблення з майстерно обробленого каменю. У Сарнатхе збереглися кам'яні колони з викарбуваними едиктами Ашоки. Вони мали висоту понад 10 м і завершувалися чудовими капітелямими. Збереглася знаменита капітель з фігурами чотирьох левів, що сидять спинами один до одного. Вона була опорою для великого колеса, на якому було зображено Закони – символи учення Будди. Усі деталі колони настільки виразні й художньо досконалі, що її зображення і нині залишається символом незалежності індійської держави (мал. 47).

Величні пам'ятки тих давніх часів – великі буддистські монастирі-ступі. Їх красу можна уявити за ступою із Санчі (III–II ст. до н. е.). Вона являє собою напівсферичний купол висотою з чо-

тириповерховий будинок. Ступу складе-но з великих цеглин й огорожено кам'яною стіною. З усіх боків у стіні зроблено брами, багато прикрашені скульптурами, що віддзеркалюють індійський ідеал жіночого тіла – тіло зрілої, пишної жінки (мал. 48). Цей ідеал навіть поширювався на зображення чоловічого тіла, що виглядало не як кремезна статура героя, а більше нагадувало жіночі форми.

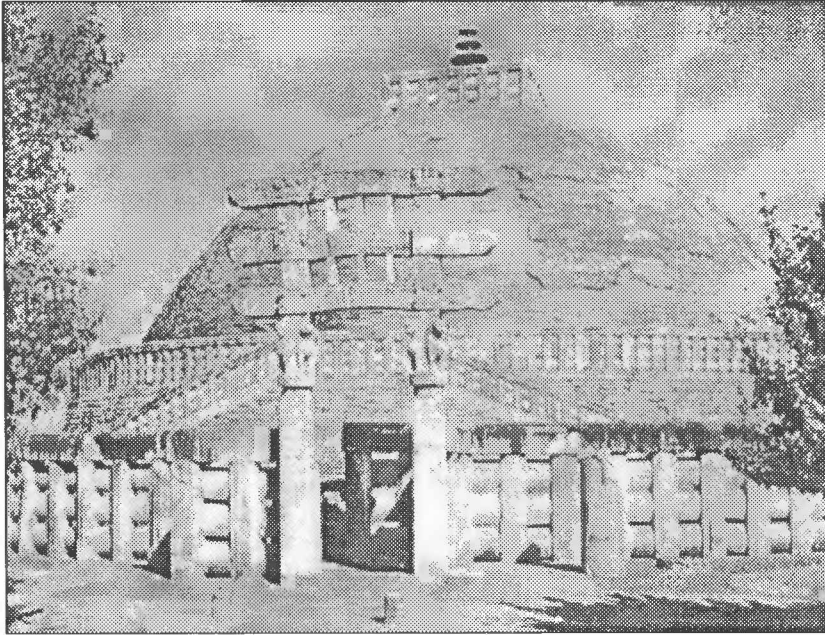
Головним призначенням кам'яної скульптури було прикрашання архітектурних споруд. Тому найпоширенішими були декоративні горельєфи, які становили єдину скульптурну композицію. Пози, жести людей на горельєфах відзначалися надзвичайною виразністю і вишуканістю. В цьому, безумовно, виявився вплив мистецтва танцю, що зумовило пластичність та гармонію горельєфних зображень.

Крім ступ в Індії будували культові печери-монастирі, які прорублювали у кам'яних схилах гір. Їх називали «чайті» і прикрашали різноманітними візерунками і скульптурами. Вражає красою скельний монастир у Карлі (довжина сягає 38 м). У ньому все досконале – і пропорції самого приміщення, й рельєфи та скульптурні групи, які його прикрашають. Капітелі колон мають вигляд пар чоловіків та жінок, які сидять на слонах, що схилили коліна. Квітки лотоса, священне дерево Будди, колесо зі спицями символізували шлях Будди до істини. І все це було висічено з величезної скелі з неабиякою май-



Мал. 47. Левова капітель колони Ашоки





Мал. 48. Ступа із Санчі. III–II ст. до н. е.

стерністю за єдиним задумом архітектора і скульптора.

IV–VI ст. н. е. – період розквіту класичного мистецтва Індії. Країною в цей час правила династія Гуптів, яка за допомогою переможних воєн та династичних шлюбів приєднала до своєї держави нові великі території. То був час відносного миру, процвітання міст і розвитку торговельних зв'язків.

Динамічно розвивалося мистецтво архітектури. Крім ступ і скельних храмів споруджувалися наземні храми – величні, вишукані та оригінальні.

Спочатку ці храми мали кубічну форму з плоским покриттям. Згодом їх стали доповнювати баштовою надбудовою. Такі храми-башти створили у Дехчархі, у Бхитаргаоні та Бодх-Гаї, пірамідальна башта якої підноситься вгору на 51 м. Храм розташований на місці «просвітлення Будди». Він залишив багато свідчень

про паломництво буддійських монахів з різних країн до цього прекрасного місця.

Скульптурні зображення Будди поступово змінюються і перетворюються на втілення самої сутності буддійського вчення. Обличчя Будди в цих статуях виражає спокій і зосередженість, над його головою підіймається величезний німб, прозорий одяг м'яко облягає тіло, образ випромінює благосність та одухотвореність.

Крім архітектури та скульптури в цю епоху розквітає живопис, прекрасні візці якого збереглися у печерних храмах Аджанти. В цьому архітектурному комплексі, що складається з 29 печер, живопис вкриває стіни й стелі внутрішніх приміщень (зображено сцени з життя царів, історії Будди). Відповідно до канонів придворного життя принц Будда зображений в оточенні прекрасних жінок або під час виїзду на полювання.



Автори цих фресок особливу увагу приділяли кольору, бо вважали, що саме колір найбільше впливає на глядача. Вибір кольору визначався канонами зображення певних персонажів. Так, богів і царів завжди малювали білими фарбами; цим кольором не можна було зображувати лихих персонажів.

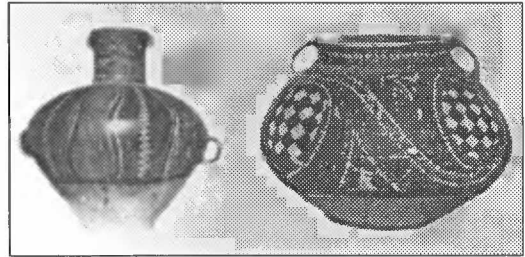
Розписи вражають зображеннями великої кількості людей та надзвичайно довершеним виконанням деталей. У багатьох сценах релігійний зміст сполучається зі справжньою еротикою, оскільки буддизм визнавав закономірними усі вияви людського життя, зокрема й еротичний. Те, що для європейців вважалося непристойним, ніколи так не сприймалося в Індії. Тому визначальною рисою мистецтва Аджанти і взагалі класичного індійського мистецтва було радісне сприйняття життя, любов до природи і людини, відчуття єдності усього живого.

Мистецький доробок індійців увійшов до золотого фонду світової художньої культури і вплинув не тільки на подальший розвиток індійського мистецтва, а й на художню культуру багатьох інших країн Азії.

## Художня культура Китаю

На межі 4–3 тис. до н. е. почала свій розвиток одна з найдавніших цивілізацій світу – китайська. Особливості давньокитайської цивілізації зумовлювалися специфікою природного середовища та кліматичних умов. Вони не були тут такими сприятливими, як в країнах, державність яких формувалася на основі іригаційного способу землеробства. Тому давньокитайська держава склалася значно пізніше, на більш високому рівні розвитку виробничих сил. Їй передувала тривала доба первіснообщинного ладу.

У долинах великих рік Хуанхе і Янцзи проживали неолітичні племена, які займалися землеробством та різними ремеслами. Вони обробляли поля і накопичували досвід підкорення природи та боротьби зі стихійними лихами. Як і в інших первісних народів, світогляд прадавніх жителів знайшов відображення у керамічних виробах. Упродовж тривалої еволюції сформувалися основні типи неолітичної кераміки, серед яких особливо цікавою є кераміка культури Яншао. Її різноманітний та різнобарвний орнамент, що переважно складався з геометричних фігур, виражав уявлення стародавніх китайців. Так, яншайські посудини були оздоблені ромбовидними візерунками, спіралями, трикутниками, зигзагами, колами, які поєднувалися з їх формою і символізували сонце, місяць, воду, гори і згодом стали основою мови ієрогліфів (мал. 49).



Мал. 49. Розмальовані глиняні посудини

Складніший і розвиненіший світ символічних образів з'являється в наступний історичний період Шан-Інь (названий ім'ям племені, яке заселяло долину ріки Хуанхе у 22 тис. до н. е.). У цей час утворилася перша китайська державність, виникли перші міста, склалася система писемності, було винайдено техніку бронзового лиття.

Китайські міста забудовувалися за простими та чіткими планами. Прямі вулиці пересікали місто з кінця у кінець і поділяли його на квартали. У центрі,



оточеному мурами та ровом, розташовувався палац правителя. Саме місто теж обносилося фортечними мурами із сторожовими вежами.

На околицях міст розміщувалися великі майстерні ливарників, які виплавили бронзові посудини різного призначення: для побуту верхівки, офіційних церемоній, жертвоприношень духам землі та неба, поховань. Посудини виготовлялися від маленьких до величезних, вагою понад 600 кг.

Давньокитайська бронза оздоблювалася своєрідними та оригінальними візерунками. Деякі з них були маленькими та плоскими, майже не помітними, інші, навпаки, великими та опуклими. Усі візерунки вирізнялися надзвичайною чіткістю і досконалістю ліній. Заповнюючи всю поверхню посудини, вони у примхливих і казкових образах тварин (драконів, рогатих чудовиськ) розкривали сили природи. Кожна посудина була немовби маленькою моделлю світу, що охороняла людину від зла. Випуклі ребра поділяли її на частини за кількістю сторін світу, а зображення тварин символізували стихії неба, вогню, землі й води.

Вражає вишуканістю посудина для зберігання вина, створена у формі сови. Голова хижого птаха є кришкою, а короткі лапи з гострими кігтями – ніжками. Тулуб сови заповнено симетричним орнаментом, що нагадує давньогрецький меандр. На тлі цього карбованого малюнка виділяються гострий пташиний дзьоб і крила. Над ними зображено якихось фантастичних тварин, що нагадують драконів (мал. 50).

Уміння майстрів пристосовувати форми тваринного світу до традиційної іконографічної схеми виявилось й у виконанні золотої ручки кинджалу у вигляді сплетених між собою драконів. Ці примхливі істоти, на думку китайців, панували над небесними стихіями. Художник



Мал. 50. Посудина для жертвового вина Цзунь

створив з дорогоцінного металу справжнє мереживо, декоративний ефект якого підкреслює гра світлотіні.

На початку 1 тис. до н. е. в Китаї почали утворюватися численні самостійні царства. Боротьба між ними за володарювання стала визначальним чинником історичного розвитку Китаю. Вона особливо загострилася в період Чжаньго (тобто царств, які борються) – у V–III ст. до н. е. У цій борні найбільших успіхів досягла держава, започаткована династією Цинь. Ця династія відіграла визначну роль у становленні китайської культури. Опанування плавкою заліза, удосконалення іригаційної системи сприяли утворенню великих приватних сільськогосподарських та ремісничо-промислових господарств, розрахованих на ринок. Кардинальні зміни в духовному житті китайців визначали епоху Цинь як класичний період в історії Китаю. То був час широкого та відкритого змагання ідей, напруженого інтелектуального життя, поширення гуманістичних учень. На міських майданах, вулицях, у палацах правителів відбувалися філософські диспути, змагання у красномовності. В цю епоху «суперництва ста шкіл», «зо-

лоту добу» філософії склалися основні напрями філософської думки – конфуціанство, даосизм, моїзм та ін. Саме тоді, внаслідок подолання архаїчних форм суспільної свідомості та трансформації міфологічного мислення, сформувався новий тип особистості, звільненої від умовностей традиційного світогляду.

Значних зрушень зазнали наукові знання. Астрономічні спостереження сприяли створенню сонячного календаря, зоряного каталогу, встановлення періодичності руху світил. Досягненням світового значення стало винайдення компаса. Інтенсивно розвивались медицина, математика, механіка та інші фундаментальні науки. Розвитку гуманітарних знань сприяло поширення писемності серед усіх верств населення. Це сталося завдяки переходу письма з вузьких бамбукових дощечок на письмо на шовку, оскільки розміри шовкового матеріалу не лімітували розміри текстів.

У II ст. до н. е. розрізнені царства об'єдналися в могутню рабовласницьку імперію під владою династії Хань. Централізація влади знищила кордони царств, консолідувала китайську народність, забезпечила уніфікацію писемності, встановлення єдиної грошової одиниці, загальних мір довжини та ваги. Значно розширилися торговельні зв'язки Китаю з сусідніми країнами, насамперед з країнами Середньої Азії, утворився Великий шовковий шлях. З імперії Хань везли залізо, яке вважали кращим у світі, дорогоцінні метали, лакові, бронзові та інші художні вироби, порцеляну. Проте головним товаром був шовк, який виробляли тільки в Китаї.

Панівною ідеологією в імперії Хань було реформоване конфуціанство, яке ототожнювало владу імператора з владою неба, раціонально тлумачило китайські міфи.

Об'єднання країни поклало початок грандіозному будівництву. Велика Ки-

тайська стіна, збудована на півночі країни для захисту від кочовиків, стала символом могутності централізованої держави. Її висота сягала 10 м, а ширина – 5–6 м. Вона слугувала водночас фортецею і дорогою, що кружляла по горних хребтах.

Столицю імперії Пекін забудовано за встановленими у наукових трактатах правилами. Її планування віддзеркалювало уявлення китайців про структуру світобудови і порядок, що панує у Всесвіті. Місто оточували високі мури з дозорними баштами та величезними брамами. Палацовий комплекс імператорів і садиби вельмож в мініатюрі повторювали обриси столиці.

Світоглядні уявлення позначалися й на поховальних склепах панів. Багатих людей ховали у підземних спорудах, до яких вела «алея духів» із статуями крилатих левів. Склепіння поділялися стінами та колонами на окремі приміщення. Культ предків поєднував архітектуру, скульптуру, живопис, ужиткове мистецтво в єдиний ансамбль. Поховання імператорів, членів імператорських родин і величезні підземні палаци наповнені дорогоцінними рогами і різноманітними предметами домашнього вжитку, скульптурами людей та тварин і навіть розписаними глиняними моделями садіб та багатопверхових будинків. Кам'яні двері гробниць орнаментувалися фігурами стражників, колони завершувалися чудовими капітелями у вигляді драконів. Стіни прикрашали багатий рельєф та розписи. Їх символіка визначалася культами родючості та небесних світил і відображала зв'язок долі людини з світобудовою. Так, першопредків китайців Нюрва та Фусі зображували у вигляді напівлюдей-напівзмій, але при цьому вони наділялися атрибутами, що символізували земний порядок, зокрема циркулем і вугольником.



Рельєфи та розписи на стінах розповідали про життя та подвиги героїв епосу. Кожна сцена відокремлювалася від іншої вертикальною табличкою з написом, який пояснював сюжет сцени. Зображення відповідали канону, який потребував не передачі індивідуальних характеристик, а умовних типів, ритуальних дій. Наприклад, боги обов'язково зображувалися більшими за людей, але в однаковому з ними одязі та в однакових позах. Жахливість та гнів передавалися за допомогою типових прийомів зображення волосся, що стояло дибом, згорбленої спини тощо. Проте, незважаючи на сталі прийоми виконання, кожний рельєф мав свої особливі риси. Краса і довершеність ліній, майстерність художнього відтворення сюжетів допомагали майстрам подолати схематизм і виявити гармонію світу.

Видатним досягненням китайського мистецтва було винайдення лаку, який високо цінився за фізичні й хімічні властивості. Ним вкривали металеві вироби для захисту від корозії, а дерев'яні – для захисту від вологи; лаком обробляли архітектурні деталі, погребальний інвентар, широко використовували у фресковому живопису.

Про поетичне і музичне мистецтво Давнього Китаю збереглося мало відомостей, але наявні джерела свідчать про значні успіхи китайського народу в цих галузях творчої діяльності. Витоками китайської музики і танцювального мистецтва були ритуальні племінні пісні і танці, що мали високий художній рівень розвитку у 2–1 тис. до н. е. Пісенно-танцювальні обряди, так звані ху – призначувалися збиранню врожаю і жертвоприношенням духам. Вони супроводжувалися грою на шкіряних барабанах, металевих дзвіночках, духових інструментах, зроблених з бамбука та глини. Від самого початку свого становлення китайська музика була пов'язана із

філософією та особливостями соціальної організації китайського суспільства. Це сприяло утворенню органічної системи музичного мислення, яке, незважаючи на неминучі історичні зміни, збереглося впродовж віків як цілісне естетичне явище.

У стародавніх текстах (XI–VI ст. до н. е.) словом «юе» (музика) позначалася святкова сфера життя. Це поняття крім музики охоплювало поезію, танок, живопис, архітектуру, загальний ритуал і навіть сервірування столу.

Створення найдавнішої пам'ятки китайського мистецтва «Книги пісень» («Шизуцин») приписують Конфуцію. Вона містить понад 350 народних віршів-пісень та гімнів, які виконувалися у своєрідній речитативно-декламаційній манері. В ній згадується понад 25 різних музичних інструментів, що підтверджує високий рівень музичного мистецтва тих часів. Давній китайський народ створив багато міфів та наспівів, які стали джерелом натхнення для індивідуальної творчості митців прийдешніх генерацій. Видатне художнє явище епохи Цинь – творчість великого поета Давнього Китаю Цюй Юаня (340–278 рр. до н. е.). Його вишукані та глибокі за змістом вірші були насичені міфологічними образами. У вигнанні поет написав свою знамениту оду «Скорбота вигнання», яка стала основою для створення ліричних та лірико-епічних творів з прозаїчним вступом. Широковідомою є творчість видатного китайського поета Сун Юя (290–223 рр. до н. е.). На відміну від скорботних віршів Цюй Юаня лірика Сун Юя життєрадісно оспівує кохання та жіночу вроду. Особливої популярності набули його оди «Високі гори Тан», «Розбещений Денту», «Ода про Безсмертну».

У період існування імперії Хань з'явилися великі твори художньої прози, насамперед історичної. «Батьку китайсь-



кої історії» Сим Цяню належать «Історичні записки» – 130-томна історія Китаю від появи міфічного першопредка Хуанді до правління династії Уді. В ній автор намагався не тільки описувати події минулого і своє сьогодення, а й осмислити їх, простежити внутрішні закономірності. «Історичні записки» стали зразком для опису історичних подій у Китаї та інших країнах Далекого Сходу у подальшому.

Досягнення культури і мистецтва епохи Цинь та Хань стали видатним явищем в історії китайського народу. Вплив цієї епохи на культурно-історичний розвиток Китаю та інших країн Азії був таким само глибоким, як і вплив греко-римського світу на Європу. Давньокитайська цивілізація започаткувала культурні традиції нації, що зберігалися впродовж усієї багатотисячолітньої історії Китаю аж до нового і новітнього часу.

## Художня культура Японії

Художня культура Японії у своїх світоглядних, філософських, естетичних основах зростала на ґрунті складних і різних за часом етнічних культур переселенців, які прибували до Японії з материка та південних островів Тихого океану. Найдавніший період історії японської культури припадає на 4 тис. до н. е., тобто на епоху неоліту, коли Японські острови заселяли різні народи, які створили конгломерат багатьох неолітичних культур. Родовий устрій в Японії уже тоді виявив один з вічних стереотипів світосприймання японців – здатність швидко й ефективно використовувати знання та досвід інших народів для потреб свого суспільства. Засвоєння художніх систем забезпечувало швидкий розвиток власної культури.

Виняткове географічне розташування Японії на великих і малих островах, її

відокремленість від інших країн позначилися на формуванні етнічної психології народу. Складні кліматичні умови, часті землетруси і тайфуни, незначна кількість землі, придатної для землеробства, привчили населення задовольнятися мінімальною кількістю предметів ужитку, швидко відновлювати своє господарство після стихійних лих. Проте грізні стихії ніколи не спричинювали вороже ставлення людей до природи. Навпаки, одна з найважливіших особливостей японської культури – прагнення гармонії з природою, загострене сприйняття її краси. Через образи природи пізнавався внутрішній світ людини.

В японській культурі, як і в культурах інших народів світу, світоглядні уявлення, просторове і пластичне мислення, відчуття природи стало підґрунтям релігійно-містичного й естетичного усвідомлення світу. На первісній стадії розвитку суспільства мистецтво не було самостійним видом діяльності.

Від тих часів збереглися переважно виробы з кераміки. За способами виготовлення, формами, орнаментами вони нагадують кераміку Китаю, інших країн Азії і навіть Америки. Спостерігаючи за природою, усвідомлюючи навколишній світ, майстри постійно вдосконалювали форму та розпис своїх творів. Найдавніші посудини були виліплені вручну, мали примітивні форми. З часом форми ускладнювалися, а простий візерунок змінився на багатий орнамент.

Як і в неолітичних культурах інших народів, великі посудини використовували не тільки для утилітарних, а й для ритуальних функцій. Їх орнамент символізував тривалий і складний шлях пізнання людиною світу, природи та її ритмічних змін.

Посилення контактів з Китаєм та іншими розвиненими країнами Азії наприкінці 1 тис. до н. е. сприяло збагаченню господарства різноманітними пред-

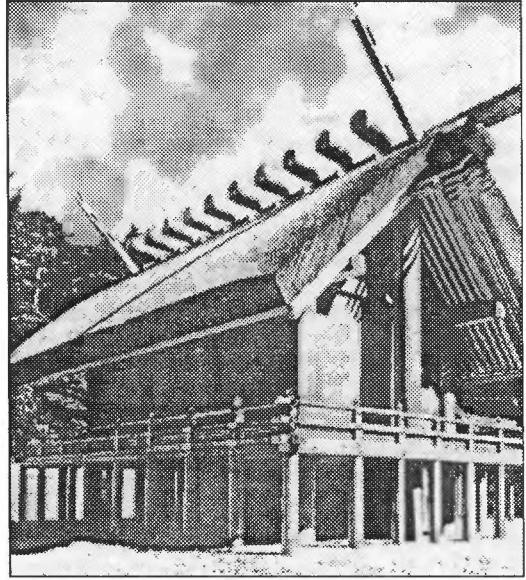
метами ужитку. Наприклад, у ритуальних діях почали використовувати дзвіночки, вкриті орнаментом з магічними знаками і зображеннями землеробських обрядів.

Особливий вплив на утворення космогонічної системи японців справили китайські уявлення про позитивні та негативні першооснови світу – Інъ та Янь, а також про п'ять першоелементів (вогонь, воду, дерево, землю, метал). На їх основі склалися японські міфи, які згодом були систематизовані у найдавнішій письмовій пам'ятці «Кодзюки».

Особливістю японської міфотворчості була антропоморфність образів божеств. Їх уособлювала сама природа – гори, скелі, ріки, дерева. Власне обожнювався весь довколишній світ. Ця особлива релігійна система отримала назву «Синто» (Шлях богів). Поступово складався пантеон богів, визначалися місця для поклоніння ним. Таким місцем, наприклад, міг бути оточений камінням пагорбок, на середину якого клався величезний камінь – божество Вакура. Уявлення про сакральне місце і сакральний предмет було надзвичайно важливим для філософського і художнього усвідомлення дійсності. Воно породжувало образне мислення через емоційне співставлення предмета і простору.

Водночас ускладнення форм сільськогосподарювання спричинило появу землеробських культів, обрядові ритуали супроводжувалися піснями і танцями; при цьому сховище зерна усвідомлювали як житло богині злаків, як храм. Тому святилище, в якому зберігали врожай, мало великі розміри. Для запобігання затопленню та для захисту від гризунів його підіймали на палі, а перед ним на великому подвір'ї здійснювали обряди-містерії (мал. 51).

У III–IV ст. окремі племена об'єдналися у велику державу Ямато, культура якої відзначалася небаченою до того од-



Мал. 51. Святилище в Ісе. I–III ст.

норідністю. Цей період отримав назву Кофун (Курган), оскільки імператорів ховали у гробницях-курганах, які іноді мали величезні розміри. Так, гробниця імператора Нінтоку за площею була більшою за знамениту піраміду Хеопса в Єгипті. Гробниця була оточена водоймищем і нагадувала зелений пагорб, створений самою природою. І якщо форма єгипетських пірамід символізує перемогу над природою, то в архітектурі гробниць Японії відчувається прагнення злитися з нею.

З-поміж предметів поховального культу особливе значення надавалося глиняній пластинці ханива (глиняне коло). Якщо в Китаї культові споруди ховали у склепи, то скульптури ханива розташовували на поверхні кургану, створюючи магічну огорожу. Ці статуї були надзвичайно різноманітними. Вони зображували бойових коней і домашніх тварин, жерців, придворних слуг, музикантів. Скульптури вражають виразністю об-

лич, вишуканістю поз. Навіть пропорційна невідповідність у передачі тіла та кінцівок, що була однією з ознак ханива, посилювала емоційну виразність цих творів.

Фігури ханива просто вражають своєю різноманітністю. Скульптури ханива – плід художнього осмислення дійсності, вираження складного духовного життя давніх людей Японії.

Отже, давній період в історії японської художньої культури був часом формування визначальних світоглядних уявлень, які знайшли відображення в ритуальних предметах. Японська культура за цей час пройшла шлях від кераміки дземон до високого мистецтва ханива. Ці досягнення стали підґрунтям подальшого розвитку японської культури.



### Контрольні запитання і завдання

1. Назвіть причини популярності епічних поем «Махабхарата» і «Рамаєна».
2. Назвіть основні тенденції розвитку храмової архітектури в період Гуптів.
3. Яку роль відіграла релігія буддизму в розвитку скульптури?
4. Назвіть характерні риси міфології Давнього Китаю.
5. Розкрийте характерні особливості мистецтва Давнього Китаю періоду централізованої держави.
6. Схарактеризуйте культуру Японії у період VIII ст. до н. е. – VI ст. н. е.
7. Визначте особливості архітектури і скульптури Давньої Японії.
8. Розкрийте особливості прикладного мистецтва Давньої Японії.



### Список рекомендованої літератури

1. *Бонгард-Левин Г. М. Древнеиндийская цивилизация.* — М., 1993.
2. *Иофман Н. А. Культура Древней Японии.* — М., 1974.
3. *История и культура Древней Индии / Сост. А. А. Вичасин.* — М., 1990.
4. *Искусство стран Востока.* — М., 1986.
5. *Искусство Японии.* — М., 1985.
6. *История Древнего Востока.* — М., 1988.
7. *История зарубежного искусства.* — М., 1980.
8. *Китайское изобразительное искусство.* — М., 1952.
9. *Немировский А. Н. Мифы и легенды Древнего Востока.* — М., 1994.





Давній Греції, як і всім культурам античного світу, була властива синкретична єдність художніх форм звукового мовлення, жестикуляції та музичного інтонування. Самі елліни називали цю єдність *хорейєю* (дослівне значення слова «хорея»). Вони усвідомлювали різницю між окремими складовими частинами цієї єдності динамічного художнього виразу, підґрунтям якої був танець. Проте чіткої диференціації різних жанрів динамічного мистецтва у давньогрецьких митців не було.

Згідно з поширеними в культурі елліністичної доби уявленнями, статичні види мистецтва (архітектура, живопис, скульптура) належали до сфери *техне*, тобто до суспільного виробництва будьяких артефактів. Динамічне мистецтво поділялося на галузі, якими керували сестри-музи: Ерато – заступниця ліричної поезії – зображувалася з лірою в руках, Евтерпа – покровителька ліричного співу (під супровід флейти), Калліопа – муза епічної поезії та знання (її атрибути – сувій та паличка для письма), Кліо – муза історії (з такими самими атрибутами на зображеннях), Мельпомена – муза

трагедії (з плющевим вінком і трагічною маскою), Полігімнія – муза піднесеної гімничної поезії, Терпсихора – муза танцю (з лірою та плектром у руці), Талія – муза комедії (її атрибут – комічна маска), Уранія – муза астрономії (атрибути – карта небесної сфери та циркуль).

Отже, давньогрецька художня практика розвивалася в напрямі розгалуження мистецтва, і в період свого розквіту вона репрезентує самостійні за своїми засобами та функціями різновиди художньої творчості. Крім названих видів мистецтва слід назвати також сатиричну поезію, гімнастичні танці, військову музику, сольне музично-інструментальне музикування, пригодницький роман тощо. Ці жанрові різновиди належать до динамічних видів мистецтва, або (за давньогрецькою термінологією) до мистецтва *муσιчного*.

Найвиразнішою рисою давньогрецького мистецтва є *пластичність*. Це твердження, безумовно, є визнанням, як і теза про те, що скульптурне мистецтво найбільш повно й адекватно відображує давньогрецьку художню картину світу. Проте пластичність не є винятковою

властивістю лише однієї галузі художньої практики. Це поняття може мати ширше тлумачення, що дає змогу вважати його не тільки просторово-статичною, а й динамічною формою мистецтва. У широкому значенні пластичність – це особлива естетична якість форми та змісту художніх творів. З боку формальної організації пластичність виявляє себе як реальна фізична, або уявна, спроможність тіла-форми художнього твору до різних гнучких змін без втрачання своєї цілісності, життєвої переконливості, виразності. А з боку змісту мистецтва під пластичністю можна розуміти особливу здатність художнього твору до створення в уяві людей наочних, чуттєво-конкретних, рухливих та цілісних предметних образів, які можна спостерігати з почуттям естетичної насолоди.

Давні елліни взагалі весь світ уявляли як предметно-пластичний. Зокрема, пластичністю вирізняються боги давньогрецького пантеону, яка виявляється, наприклад, як мінливість зовнішнього вигляду, амбівалентність їхніх ролей у регламенті космічного та людського життя, неусталеність їхніх характерів та моральних критеріїв оцінювання поведінки. Наприклад, бог Зевс мав людське тіло атлета, але з'являвся перед очима простих смертних або у вигляді вола, орла, лебедя або золотого дощу тощо. Він жорстоко карав людей або дарував їм ласку та безсмертя, був усвідуючим і премудрим, проте іншим богам нерідко вдавалося його обдурити або спровокувати на непорядний вчинок та ін. Таке становище надавало митцям різних галузей творчості великий простір для пластично-художнього відтворення образів.

У Давній Греції пластичністю характеризуються як статичні (технічні), так і динамічні (мусичні) види мистецтва. Це зрозуміло, коли йдеться про мистецтво рухів, адже танець є найприроднішою пластичною художньою мовою. Форми

танцювального мистецтва Давньої Греції вирізняються різноманітністю, розробленістю й витонченістю. Вони варіювали у широкому спектрі – від ледь помітних мімічних рухів до складних акробатичних стрибків.

Свою особисту пластику мала й музика. Ця її властивість виявлялася в лінійній рельєфності звукової висоти руху мелодій, у гнучкому чередуванні та взаємному переході співучих та розмовних інтонацій голосу театральних акторів, поетів-декламаторів та співців, у розмірених та плинних ритмах, в інших засобах виразності, що створювали своєрідний ефект предметно-наочного відчуття музичної форми.

Нарешті, специфічною пластичністю характеризуються й літературно-поетичні твори давніх еллінів. У найкращих епічних та драматичних творах образи завжди конкретні, наочно уявлювані, гнучко розроблені сюжети. Неповторною є пластичність віршованої мови греків, ритм якої створюється розміреним чередуванням довгих та коротких складів.

Важлива риса давньогрецького мистецтва – *міфологічність*. Міфи є універсальним матеріалом мистецької діяльності еллінів; міфологічні образи, сюжети були архетипами багатьох давньогрецьких творів у будь-якій галузі художньої практики. Міфи знаходили своє втілення в танцювально-пісенних жанрах, мімічних діях, казках, прислів'ях, філософських нарисах та ін.

Особливістю міфології Давньої Еллади є її художня розвиненість, естетична привабливість, наповненість виразним художнім змістом. Це результат могутнього впливу мистецтва на релігійно-філософську свідомість греків, результат численних віддзеркалень міфів у художній творчості. Влучно сказав видатний історик Геродот про поетів Гомера і Гесіода: вони «склали для еллінів родовід богів, спорядили імена божеств епітетами, роз-



поділили між ними достоїнства і заняття, окреслили їх образи». Славу створення еллінського пантеону богів поділяють з легендарними поетами ще тисячі митців докласичної та класичної ер.

## Міфологічна традиція Давньої Греції

Давньогрецька культура мала свою тривалу передісторію, що пов'язувала її з цивілізаціями Давнього Сходу та була оповита міфічними оповідями. Археологічні дослідження у XIX ст. прочинили двері у цей напівтаємничий світ ранньої античності – егейську, або крито-мікенську, культуру (3–2 тис. до н. е.), тереном якої були острови та узбережжя Егейського моря (з центром на острові Крит), Середня та Південна материкова Греція (міста Мікени і Тирінф), західне узбережжя Малої Азії (місто Троя).

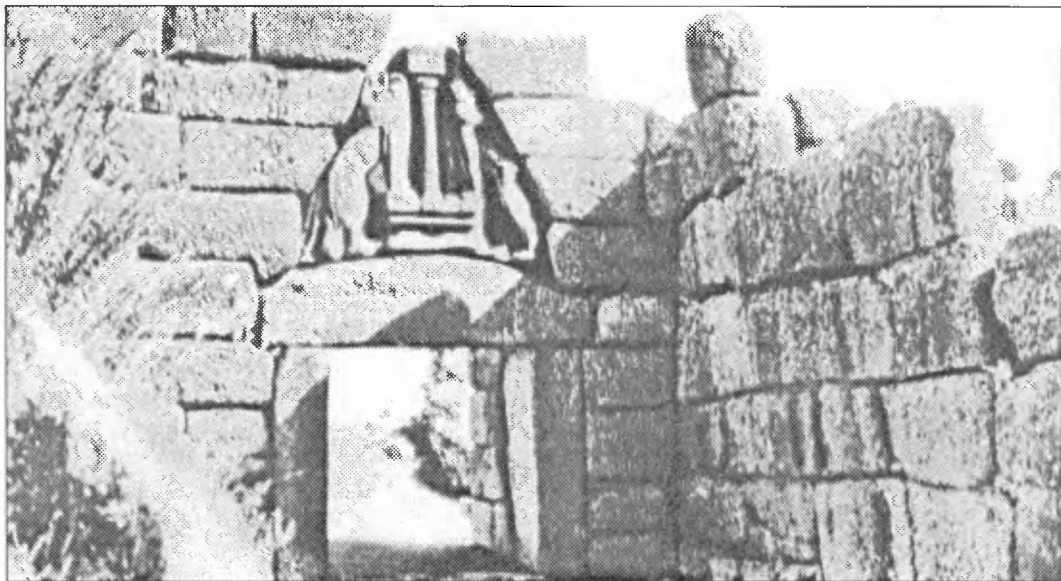
Давньогрецький міф про лабіринт – палац критського владика Міноса із заплутаними ходами, в якому мешкало чудовисько Мінотавр, переможене афінським героєм Тезеєм – оживає на розписах залишків кноського палацу з острова Крит (XVI ст. до н. е.) з його асиметричним плануванням, розміщенням на різних рівнях, з'єднаних пандусами та сходами, з нерівномірним освітленням, з так званими ірраціональними колонами, що звужуються донизу. Примхлива живописність архітектурних об'ємів підкреслювалась напрочуд декоративними розписами кноського палацу. За мотивами й темами вони, за давньосхідною традицією, занурюються у знайомий світ людських діянь, ритуальних танців юнаків та дівчат, полювань на диких тварин; гордовито крокує квітучим лугом юнак, увінчаний ліліями (фреска «Крокуючий принц із Кносу», приблизно 1 тис. 500 р. до н. е.) (мал. 52).



Мал. 52. Крокуючий принц із Кносса.  
XVI ст. до н. е.

Фреска «Дами у блакитному» зображує невимушену бесіду святково вбраних жінок у відкритих, багато декорованих сукнях та з пишними зачісками. У пластичному стрибку перелітають через бика акробати; зачаровує кокетлива грація профілю темноволосої дівчини, яку названо «Парижанка». Зображення людини підкорене канону розпластування тіла на площині, однак карбована ієрогліфіка давньоєгипетського образу поступається місцем невимушеній декоративності візерунчастого плетіння. Мажорне, радісно-безпосереднє ставлення до світу (на відміну від похмурого космосу давньоєгипетської моделі світу) природне для мешканців цих благодатних, родючих земель.

Легенди про однооких велетнів-циклопів жилилися враженнями від оборонних стін Мікен та Тирінфу, складених з велетенських грубо оброблених каменів.



Мал. 53. Левова брама у Мікенах. XIV–XIII ст. до н. е.

«Левова брама» багатоярусної фортеці у Мікенах (XIV–XIII ст. до н. е.) споруджена у формі грандіозних вертикальних плит, перекритих монолітом. Сувору могутність їх архітектурної форми підтримувана геральдичною композицією із зображенням грізних левиць (мал. 53).

Грецька культура бере початок із життєдіяльності племен, що населяли Балканський півострів, острови Егейського моря, вузьке малоазійське побережжя. У так званий гомерівський період (за ім'ям легендарного автора епічних поем «Іліада» та «Одіссея»), XI–VIII ст. до н. е., різні суспільні та етнічні групи поступово асимілювалися, утворивши певну спільноту. Нерозчленованість колективізму доби родового ладу зумовила процес перенесення родових відношень на природне та соціальне довкілля. Світо-модель стала граничним узагальненням родової громади, що є серцевиною міфологічного способу мислення.

Грецька міфологія розвивалась разом з історією родової формації. Найдавніші форми міфомислення представляють світ неупорядженим, дисгармонійним, невідчужим, страшним (у «Теогонії» давньогрецького поета Гесіода це Хаос, із розверзнутої пащі якого народилися Ніч та Морок; могутня стихія Еросу і похмурий Тартар, тератоморфне (грец. teras (teras) – чудовисько) потомство матері-землі – сестри Горгони, Лернейська гідра, Кербер (Цербер), Ерінії, Гарпії тощо. Це зрозуміло для людини, яка виявила себе в оточенні природи досить пасивно і сприймала її як ворожу й неструктуровану. Архаїчна людина чітко не розмежовувала «я» та «не-я», вона відчувала себе у злитті з природою, породженням однієї з нею матері-землі Геї. Нероздільність людського буття і природного сприяла виникненню у поезиці міксантропічних форм: кентавр як сполучення людини й коня, ехидна – людини та змії, сфінкс – людини, грифона,



лева. Природними є міфи про метаморфози істот (перетворення німфи Дафни, яка тікала від закоханого Аполлона, що переслідував її, на дерево лавр; метаморфози Діоніса, на якого напали морські розбійники, але, злякавшись його дивовижних перетворень (у ведмедицю, лева), кинулися в море і обернулися на дельфінів).

Поступова патріархалізація родової громади викликала до життя нові міфи. Як консолідувалася родова спільнота під владою вождя, чоловіка, батька, так об'єдналися грецькі боги під владою єдиного володаря Зевса. Класичне міфомислення бореться з міфологією землі, її породженням (суперництво Зевса і Геї, походи героїв Геракла, Тесея проти амазонок). Не випадково класичні боги мешкають на горі Олімп, вершина якої начебто торкається неба. Вони б'ються також з тератоморфним прадавнім світом (повалення титанів олімпійськими богами), вносячи у його стихійне буття упорядкованість, закономірність, гармонію, перетворюючи хаос на космос (ієрархія олімпійських богів упредметнювала його структурованість). Волю олімпійців на землі покликані були виконувати герої, діти або нащадки божеств та смертних (Геракл, Тесей, Ясон, Одісей та ін.). Вони були уособленням тієї ролі упорядника мирного життя, ватажка воєнних справ, що пов'язувалась у патріархальному суспільстві з чоловіком, батьком, вождем. Водночас герої, як і олімпійські боги, надавали класичній міфології антропоморфного характеру (на противагу зооморфності, міксантропічності архаїчної міфології).

Звільнення від родових відношень в архаїчний період (VII–VI ст. до н. е.) стало звільненням свідомості від міфології, заміною її розумовими структурами натурфілософського способу мислення: еволюція свідомості рухалась від міфу (нерозчленована, цілісна, чуттєва)

до логосу (аналітична, розумово диференційована). У давньогрецькій філософії саме логос встановлював порядок у неупорядкованій природі, трансформуючи її у структурований космос (так, Платон пов'язував стихії з певними багатогранниками: земля – гексаедр, вода – ікосаедр, всесвіт – додекаедр, а Демокрит розумів простір як атомістично-дискретний).

Свідомість античної людини формувалася в умовах рабовласницького суспільства. За характеристикою О. Ф. Лосева, раб сприймався як фізична істота, спрямована сторонньою волею та позбавлена власної ініціативи, як жива річ, що виконувала фізичну роботу й створювала фізичні тіла. Будь-яка людина за таких умов мислилась як жива фізична істота, керована зовнішньою стосовно неї волею. І всесвіт уявлявся у ті часи також у граничному узагальненні матеріальним, чуттєвим предметом.

Античний космос – це чуттєво сприйняті, зримі небосхили з небесними тілами, земля з її тваринами та рослинами (не випадково грецьке слово «ідея» має той самий корінь, що й латинське «бачити»: воно позначає лише те, що сприймається зором). Платон у знаменитому діалозі «Тімей» сформулював це таким чином: «Вмістивши у собі смертні та безсмертні живі істоти й сповнившись ними, наш космос став зримою, живою істотою, що обіймає все видиме, чуттєвим богом...». Одухотворене тіло людини – головний предмет античного мислення, тому, за Платоном, античний космос набуває антропоморфного характеру, стає граничним узагальненням людського організму (на противагу давньоєгипетському космосу).

Як будь-яке тіло, космос мав чіткі просторові межі (давньогрецька культура сформована у специфічному еколого-географічному середовищі Балканського півострова). Це позначилося на акценту-



ванні в античній традиції естетики межі (вже згадувані багатогранні моделі платонових стихій, відокремленість поліса, замкненість архітектурного простору, самодостатня завершеність античної скульптури тощо).

Отже, античною свідомістю як абсолют сприймався саме чуттєво-матеріальний, просторово обмежений космос, кругообіг якого керований також чуттєво-матеріальними принципами та богами, які подібно до людей підкоряються непізнаній і непідвладній долі, року.

## Космос античної архітектури

Антична світомодель матеріалізувалася в архітектурі давньогрецького храму, що ввібрав у себе її найважливіші риси. Храм був центром суспільного життя поліса, сховищем громадської скарбниці, місцем відправлення релігійних ритуалів, торжеств.

Архітектурні форми давньогрецького храму зазнали певної еволюції – від найпростішого архаїчного храму в антах (невелике прямокутне приміщення з двома колонами між виступами-антами на фасаді) до класичного периптеру, конструктивний образ якого вражає гармонійністю та довершеністю.

Давньогрецький периптер – це будова з двосхилою покрівлею, що спиралася на розміщені на східчастому постаменті колони, які з усіх боків оточували «оперяли» замкнений простір святилища. Простота об'єму споруди підбадьорювала людину відчуттям легкості сприйняття (особливо це відчутно поряд з важкими терасними масивами передньоазійських зіккуратів та велетенських давньоєгипетських пірамід з їх архетипом гори світу або похмурого заплутаного простору колонних залів давньоєгипетських храмів, що упредметнювали образи лісових хащ). Це враження по-

силювалося завдяки світлим, ніжним (світло-блакитний, рожевий, жовтуватий) відтінкам мармуру, з якого витесували колони та інші архітектурні елементи храму, що забарвлювалися насиченими кольорами (фарбування нині втрачене). Це надавало храму радісного, мажорного характеру.

Оскільки греки вважали храм оселею божества, з яким могли мати безпосереднє спілкування лише посвячені, релігійні ритуали відбувались на майдані біля храму. Особливої уваги надавали оформленню його екстер'єру – колон, фриза, карниза, фронтона тощо. Поєднання багато декорованого екстер'єру та майже не оздобленого інтер'єру святилища було певним упредметненням співвідношення тілесного (зовнішнього) та духовного (внутрішнього) в античному світоуявленні.

Тілесність храму пов'язувалася з його антропоморфністю. Структура колон як основного конструктивного елемента храму виходила з побудови людської фігури: вона мала своє тіло – ствол і увінчання, голову – капітель. Прорізани в тілі колони жолобки – канелюри – нагадували складки драпованого хітона. Потовщення колони посередині матеріалізувало відчуття напруження, подібного до того, що виявляється у мускульній реакції руки людини, коли вона несе щось важке.

Система грецьких ордерів (порядок співвідношення конструктивних частин архітектури) відповідала антропоморфному прообразу. Мужній, осадкуватий доричний ордер ґрунтувався на пропорціях чоловічої фігури. Легкий, стрункий іонічний – з пропорцій жіночої фігури.

Не випадково іноді у доричних храмах колони замінювали чоловічими фігурами – атлантами, а в іонічних (жіночих) – каріатидами. Храми доричного ордеру з'явилися, коли боги сприймалися як за-



Мал. 54. Храм Гери у Пестумі. VI ст. до н. е.

хисники, а їхня оселя мала втілювати ідею суворої мужності (храм Гери в Олімпії, кінець VII–початок VI ст. до н. е., храм Гери у Пестумі, VI ст. до н. е.) (мал. 54). Храми іонічного ордера набули поширення, коли виникла необхідність упредметнення торжества богів, що дарували благополуччя буття своїм земним дітям, а їхні оселі мали стати підтвердженням мажорного характеру (храм Нікі Аптерос, 420 р. до н. е.).

Розміщення колон у давньогрецькому периптері, їх висота і товщина не підпорядковувалися математично вирахованому еталону. Колони мали більшу висоту посередині кожної сторони, кутові – масивніші, ніж ті, що сприймалися на тлі стіни святилища, проміжки між колонами були різні. З одного боку, ці прийоми завдяки оптичним ілюзіям ліквідували можливі викривлення сприйняття, з іншого – надавали храму характеру органічної, живої матерії. Так, «хода»

колон нагадувала вільну процесію людей, яка сприймалась як метафорична матеріалізація ідеї розумного громадянського суспільства вільних, рівних, незалежних індивідів.

Відчуття значущості, самостійності, самодостатності людини у просторі грецького храму посилювалось його антропоморфним модулем: сходи цокола храму, відстані між колонами та їх висота відповідали пропорціям людського тіла та довжині кроку людини. Орієнтуючи простір на людину, архітектура позначала ціннісні акценти, залучаючи особистість до світу високих громадянських ідей.

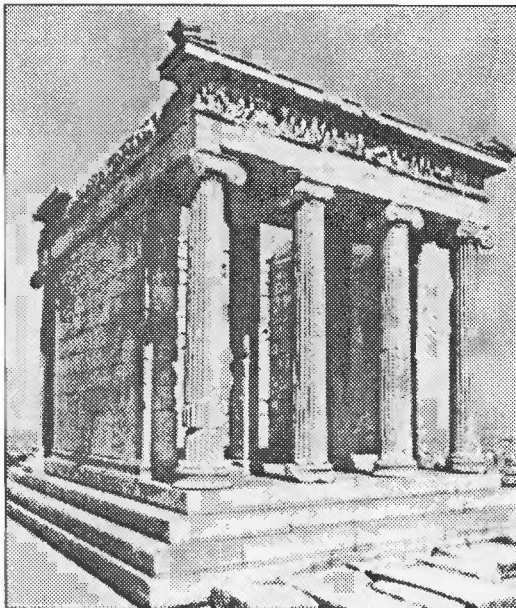
Саме громадянська ідея загальноеллінської єдності надихала давньогрецького скульптора Фідія, коли він керував плануванням та побудовою славетного афінського Акрополя. Святилища афінян стали органічним увінчанням пагорба Акрополя. Витончений геометризм їх форм, ніжний мармур колон протиставлявся хаосу темних кам'яних мас схилу Акрополя, стверджуючи таким чином вищість людського творіння над природним середовищем.

Своєрідним прологом афінського Акрополя слугували величні вхідні ворота – Пропілеї, дорична колонада яких своїми суворо-могутніми формами мала нагадувати про доблесне минуле греків (мал. 55). У лівому павільйоні Пропілей – Пінакотеї були зображені епізоди Троянської війни. Правий павільйон слугував постаментом для невеликого храму Нікі Аптерос (449–420 рр. до н. е., архітектор Каллікрат) (мал. 56). Витончена легкість його іонічної колонади посилена контрастом з могутніми Пропілеями. Цей храм уособлював переможну силу еллінської громади, що була насамперед духовною силою (на рельєфі храму богиня Ніка зображена без військового спорядження та безкрилою).

Пропілеї розкривалися на широкий майдан, в центрі якого височіла статуя



Мал. 55. Пропілеї (арх. Мнесікл) і Парфенон (арх. Іктін і Каллікрат). Афіський Акрополь. 447–434 рр. до н. е.



Мал. 56. Храм Ніки Аптерос (арх. Каллікрат). 420 р. до н. е.

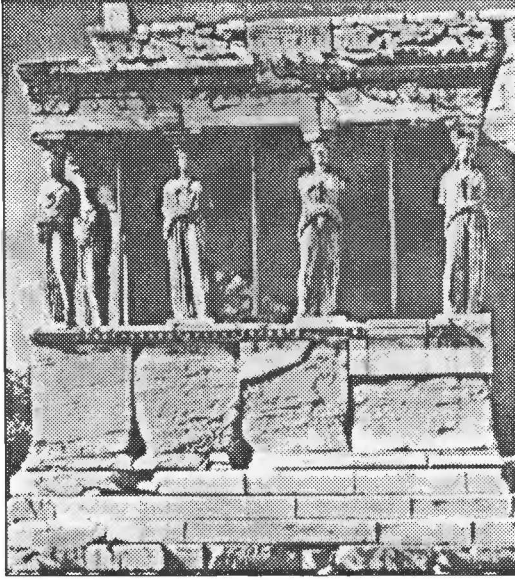
Афіни Промахос («Воїтельки», 465–455 рр. до н. е., скульптор Фідій), що слугувала вертикальною віссю ансамбля.

Головним храмом Акрополя, що символізував процвітання, добробут суспільства і присвячувався покровительці Афіні – Афіні Парфенос («Діві»), – був Парфенон. Він відкривався зору з кутка і це змушувало глядачів обходити його навколо, уможлиблюючи переймання величчю героїкою храму. Довершеність форм Парфенона, гармонійне співвідношення частин, монументальність його доричної колонади посилювались зіставленням з примхливо-вільним за композицією храмом Ерехтейоном (421–406 рр. до н. е.). Ерехтейон, присвячений Афіні та Посейдону, мав чотири рівні фасади (серед них – відомий портик каріатид) (мал. 57). Тендітний асиметричний Ерехтейон позбавлений величності та цілісності Парфенону.

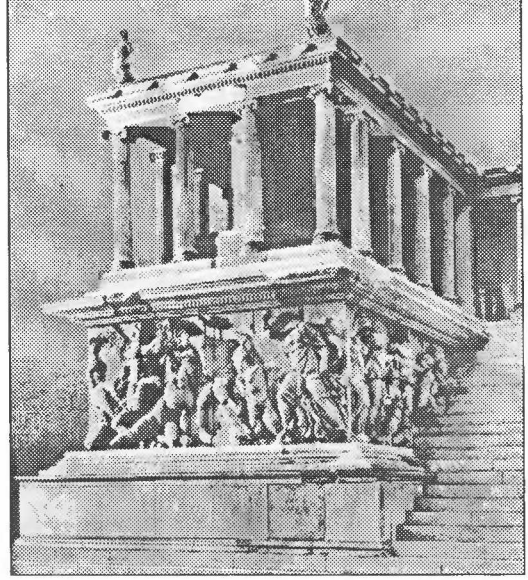
Заміна громадянської героїки заземленістю та інтимізацією образу знаменувала процеси, характерні для пізньої класики та еллінізму (кінець V–I ст. до н. е.).

Давньогрецька архітектура пізньої доби вийшла за межі храмового будівництва. Великої уваги афіняни надавали спорудженню видовищних будівель. Так, у середині IV ст. до н. е. в Епідаврі було побудовано Фімелу (або Толос), призначену для театральних постановок та виконання культової музики. Її відкрита біломармурова чаша органічно поєднувалася з довкіллям. Відомим був також театр Діоніса в Афінах (IV ст. до н. е.). Поширюється будівництво меморіальних споруд, прикладом яких є Галлікарнаський мавзолей (середина IV ст. до н. е., архітектори Сатир та Піфей), Філіпейон в Олімпії (30-ті роки IV ст. до н. е.). Серед архітектурних шедеврів часів ел-





Мал. 57. Портик каріатид храму Ерехтейон. 420–406 рр. до н. е.



Мал. 58. Вітвар Зевса у Пергамі. 180 р. до н. е.

лінізму слід назвати вітвар Зевса у Пергамі (близько 180 р. до н. е.) з його вражаючим скульптурним декором (мал. 58), а також великий маяк Фарос в Олександрії.

### Людина у давньогрецькій художній традиції

Історія спрямувала розвиток давньогрецького рабовласницького суспільства на шлях республіканського правління, де влада належала не деспотові (як у давньосхідних цивілізаціях), а певному колективу вільних громадян міста (держави-поліса). Всі чоловіки поліса, за винятком рабів, мали виборче право і могли посісти будь-яку державну посаду. Вільні громадяни брали активну участь в управлінні державою, пов'язуючи власний добробут із процвітанням держави-поліса, яке не сприймалось як абстрактне, оскільки саме

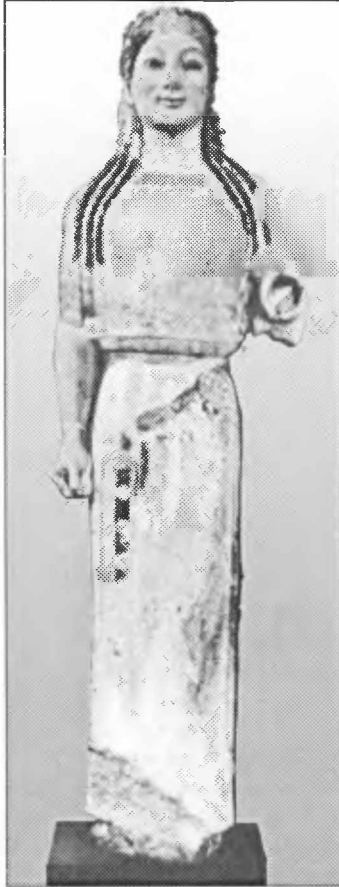
народне зібрання визначало стратегію й тактику державотворення. Громадянська діяльність відмежовувала особистість вільної людини від раба, який не мав жодних прав. Це пояснює незначний інтерес класичної античності до приватного життя людини, унеможливаючи появу репрезентативних житлових форм, психологічної поєвісті або портрета.

Утвердження демократичного ладу збіглося з розквітом давньогрецького театру, творчістю Есхіла, Софокла та Евріпіда. Саме театр був найпершим вихователем демократичного світогляду еллінів (визнанням його суспільного значення можна вважати той факт, що бідноті видавали спеціальні жетони на відвідування театральних вистав). У класичній драматургії людина поставала полем боротьби різних сил: тих, що живуть у самій людині (її пристрасті), і тих, що діють поза нею (боги та рок). Трагедійне протистояння людини цим грізним й безжалісним



силам захоплювало глядачів, вселяло в них почуття причетності до когорти вільних людей, які реалізували себе в активних діях, у боротьбі з невідкладними таємничими виявами, у громадянських пориваннях душі.

Демократизм суспільного ладу привчив елліна визнавати реальні можливості земної людини, які й були піднесені до рівня естетичного ідеалу. Давньогрецький філософ Протагор декларував: «Людина є мірою усіх речей». Класична антична міфологія є антропоморфною: олімпійці наділені людською подобою, людськими чеснотами й вадами, міфологічні герої – нескорені завдяки власне людській силі й хитрощам. Антропоморфною мірою позначені й архітектурні форми. Людина ставала майже єдиною темою у мистецтві: лише у пізнішу добу з'являються зародки пейзажних композицій та елементи натюрморту. Визнання греками людської краси виявилось в скульптурі, яка вже у VII–VI ст. до н. е. таїла в собі зародження прекрасної тілесної сили і мажорне відчуття буття. Стрункі, драповані пеплосами фігури дівчат (так звані кори, наприклад «Кора у пеплосі») стверджували цінність людського існування в його поетичних формах (мал. 59), а сповнені енергії фігури мужніх юнаків (так званих куросів в їх героїчній іпостасі. Поступово геометрично спрощені та схематичні форми ку-



Мал. 59. Кора у пеплосі.  
40 р. до н. е.

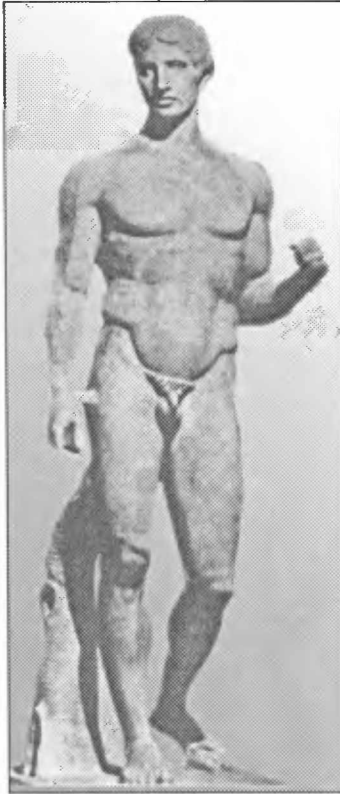
росів і кор набували тілесної сили, що надавало образу людини в класичній скульптурі дієвої спрямованості.

Специфіка існування давньогрецького соціуму потребувала від вільної людини дієвої активності. Так, традиційну модель давньогрецької біографії, прикладом якої можна вважати біографію міфічного героя, становила низка подвигів (в історії Геракла – його знамениті дванадцять подвигів: вбивство Немейського лева та Лернейської гідри, очищення авгієвих стаєнь, приборкання критського бика тощо). Порівняння однакових за композицією давньогрецької та давньоєгипетської статуї, наприклад фараона Хефрена та Зевса Олімпійського з його храму в Олімпії скульптора Фідія, увиразнює в Зевсі активну дію, готовність тілесної напруженості як потенцію руху на противагу розслабленим узагальненим формам давньоєгипетської скульптури.

Виховання юнака також акцентувало дієву активність як громадянську доблесть, що виявлялось у засвоєнні азів політичної та філософської науки, легендарної історії предків, громадянської та патріотичної літератури, а також у фізичній підготовці. Тілесна сила юнака була його власною справою: у більшості полісів не було регулярної армії, кожний чоловік за будь-якої ситуації мав стати воїном. У давньогрецького письменника Лукіана є характеристика ідеального громадянина: «Більш за все

ми намагаємося, щоб громадяни були прекрасними душею й сильними тілом, оскільки саме такі люди добре живуть разом у мирний час, а під час війни рятують державу й охороняють її свободу та щастя». Тому образ енергійного, сильного, мужнього атлета якнайкраще відповідав громадянським ідеалам Давньої Греції.

Коли давньогрецький скульптор класичної доби Поліклет вирішив відтворити ідеальний характер в ідеальному тілі як своєрідну ілюстрацію до свого теоретичного трактату «Канон» про довершені пропорції людської фігури та закони її зображення, то героєм він обрав саме мужнього й сильного атлета – списоносця, тобто Дорифора. Цей мускулистий, енергійний юнак, що несе на плечі спис, має дійсно гармонійне тіло, яке вільно підкорює собі. Його



Мал. 60. Дорифор (скульптор Поліклет). 450 р. до н. е.

стихія – активна дія: рішучий крок підкреслений опором усієї фігури лише на праву ногу, ліва ледве торкається пальцями землі; різко напружені мускули; полиск відполірованої бронзи посилює відчуття металевої моці його тіла. Прекрасна оголеність тіла Дорифора сприймалась як знак піднесеності над буденним, виразнювала героїчний характер образу. За традицією грецькі атлети були оголеними під час олімпійських змагань та перед земляками, коли поверталися на батьківщину переможцями. У скульптурі їх теж зображували оголеними (мал. 60).

Однак уся енергія скульптури міститься у тілі атлета: обличчя залишається психологічно невмотивованим, мало індивідуалізованим, замкненим у собі, відчуженим. Особливо це помітно у статуй «Дискобол» (близько 460 р. до н. е.) скульптора Мирона. В ній вражає контраст напруженого тіла, що за секунду розпрямиться, віддавши свою енергію польоту диска, та безтрепетний вираз обличчя. Саме так утверджувалася суто еллінська етична цінність розумної волі, що стримує силу пристрастей. Дух античної традиції яскраво переданий у легенді про натурницю Фрину, довершена краса оголеного тіла якої стала вирішальним доказом її моральних чеснот. Письменник Е. Богат помітив, що у неприхованій відвертості тіл еллінських статуй приховується життя душі, втілене

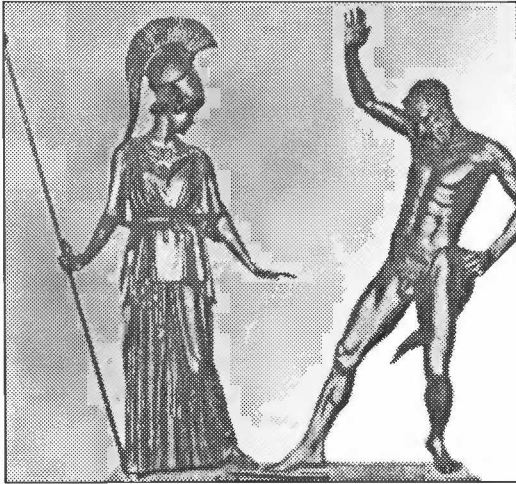
повніше, ніж на безтурботно відсторонених від земної суєти обличчях.

Ця специфічна пластичність античної культури визначена О. Лосевим так: античність нерозчленовано, несуперечливо усвідомлювала відношення матеріального й духовного в людині та світі, значною мірою зберігаючи той синкретизм світосприйняття, який характеризував первісний тип суспільної свідомості.

Давньогрецьке мистецтво відобразило властиве цьому типові культури взаємопроникнення матеріального й духовного. Скульптура представляла «тілесну» людину, однак її тіло було одухотворе-



ним. Безтрепетна вертикаль постави скульптури «Дельфійського візничого» (477 р. до н. е.) зі спадаючими складками одягу увиразнює мужній спокій людини, якій підкорені баскі коні. Напруженість тіл, їх різкі ракурси передають атмосферу гарячого зіткнення двох стихій у композиції битви лапіфів з кентаврами (західний фронтон храму Зевса в Олімпії – 468–456 рр. до н. е.). У скульптурній групі «Афіна і Марсій» (близько 480 р. до н. е.) скульптора Мирона саме через контраст постави Афіни, спокійну розслабленість її тіла та хиткість дисгармонійно напруженої фігури Марсія протиставлені непереможна розумна воля та вразлива пристрасть (мал. 61).



Мал. 61. Афіна і Марсій (скульптор Мирон)

Давньогрецька література змальовувала душевні поривання людини лише тією мірою, якою вони могли бути виражені пластично. Любовна лірика Сапфо має підкреслено фізіологічний характер: страждання нерозділеного кохання виліваються в страждання тіла, німіє язик, дзвенить у вухах, охоплює жар тощо. Поезія її станів та подій – це поезія іменників та дієслів, що характеризують

фізичні бажання та їх рух, вона не знає прикметників, які покликані втілювати душевні відчуття.

В епічних поемах Гомера «Іліада» та «Одіссея» змальовується насамперед матеріальне, тілесне – зовнішня краса, пишний одяг, фізична сила героїв, їхні успіх, слава, а внутрішні переживання характеризуються через тілесний вияв. Так, страждання Ахілла, який дізнався про загибель свого друга Патрокла, розраджується лише в дії: він, позбавлений сну, бродить морським узбережжям, потім запрягає коней і волочить прив'язане тіло переможеного ним ворога Гектора навколо могили друга.

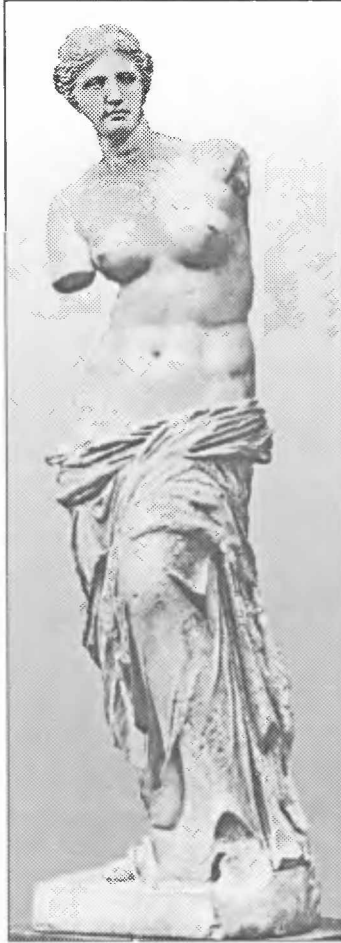
Неіндивідуалізованість, психологічна невмотивованість персонажів давньогрецької культурної традиції виходить також з характерного акцентування в людині більш загального, того, що об'єднує її певну спільноту. Епічна доба підкоряла особистість родовій громаді: герої Гомера – Ахіллес, Гектор, Одіссея – могли бути переможцями або переможеними, відважними або ні, однак суттю свого буття вони обов'язково були пов'язані із загальноеллінською справою; їхні рішення, вчинки керовані невідвладною людиною волею богів. Так, супутницею Одіссея була Афіна Паллада. Класична доба розглядала людину як одиницю полісної громади: статуї створювались для взірцевого зображення зразкового громадянина. Не випадково давньогрецька традиція не знає мистецтва портрета. Нечуваною зухвалістю був сприйнятий автопортрет Фідія у вигляді старого лисуватого чоловіка з енергійним обличчям і коротким одягом ремісника на щиті Афіни у храмі Парфенон.

Позасобовість класичного ідеалу людини стала своєрідним відображенням космологічного, тобто позасобового, уявлення абсолюту («єдине» у Платона, «першодвигун» у Арістотеля). Розуміння людини як частини неперсоніфікованого

абсолюту (космосу) вихувало в елліна самосвідомість індивіда, якому все дозволено і який реалізує себе насамперед у дії: гнів гомерівського Ахіллеса не має собі виправдання; безглуздо жорстокий є вбивство Одиссеєм женихів Пенелопи; безвинні люди гинуть від Посейдонової помсти за осліпленого сина.

Поведінка міфічних та літературних персонажів підкорена так званій героїчній етиці, що стверджує право героя на будь-який вчинок поза його моральним виправданням. Уславлюючи красу та велич людини дії, давньогрецький драматург Софокл (495–406 рр. до н. е.) у трагедії «Цар Едіп» (близько 428 р. до н. е.) геніально передав уразливість самої дії: рятуючи місто Фіви від чуми, Едіп стає вбивцею свого батька й одружується на своїй матері, оскільки діє у непідвладному та непізнаному світі. Осліплення Едіпа означало поразку людини, яка діє.

У трагедії Софокла «Едіп у Колоні» його герой, знедолений, приречений на поневір'яння, з активної особистості перетворюється на пасивно споглядальну істоту, зосереджену лише на внутрішніх переживаннях. Трагедія «Едіп у Колоні» знаменувала крах громадянських ідеалів наприкінці V ст. до н. е. Міжусобна Пелопоннеська війна послабила грецькі поліси, що спричинило підкорення їх утвореній на Балканах



Мал. 62. Афродіта з острова Мелос. II ст. до н. е.

могутній Македонській державі. Руїнування полісної системи знецінило дух громадянської єдності та колективізму, призвело до відокремлення приватного від суспільного. Розпочатий процес звільнення рабів, надання їм права на викуп з неволі, створення сім'ї, професійне навчання тощо вели до нового розуміння особистості як певного самостійного суб'єкта, до розвитку індивідуалізму.

Філософ Сократ заглиблювався у вивчення власного «я», проголосивши лозунг: «Пізнай самого себе». Учень Платона й Арістотеля Теофраст описав тридцять людських характерів у своїй відомій книжці «Характеристики». Його Облудник, Балакун, Нахаба, Скупий, Боягуз позначили пріоритет живого людського характеру перед ідеалізованою суспільною маскою. Теорія Епікура про спонтанне відхилення атомів від прямолінійної траєкторії сприймалась у контексті процесу індивідуалізації світовідчуття, що був

закарбований у визначенні філософа Антисфена: «...вище блага для людини бути вільною від суспільства».

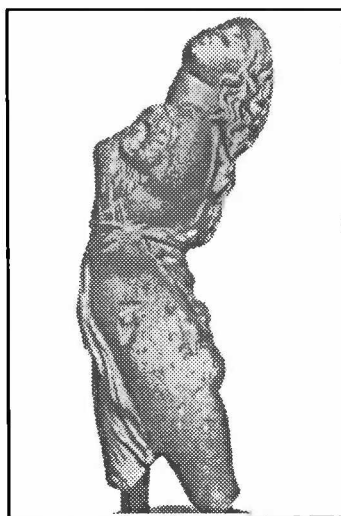
Ослаблення громадянської героїки в період пізнього класицизму (кінець V–IV ст. до н. е.) та елінізму (кінець IV–I ст. до н. е.) обернулось інтересом до неповторного, індивідуального, до утвердження цінності приватного життя

людини, її особистих переживань. Архітектура храмів і театрів як простору суспільного життя людини поступилася місцем містобудуванню, створенню житлових і торговельних споруд (будівництво Пергаму, Олександрії). На зміну високій драмі Есхіла прийшли трагедії Евріпіда та комедії Арістофана. Мистецтво відійшло від героїчних сюжетів і надало пріоритет безтурботному світові вакханок, Ероту. Не списоносець, не дискобол, а кулачний боєць (статуя близько 330 р. до н. е.) з перебитим носом на розгніваному обличчі став героєм нової доби. Зміна пластичного мотиву – вигин фігури у мрійливій розслабленості персонажа або в екстатичному пориві – також є відображенням еволюції світовідчуття.

Скульптор Пракситель (IV ст. до н. е.) втілює у своїй творчості поезію споглядальної, мрійливої душі. Його Гермес (статуя «Гермес з немовлям Діонісом», 330 р. до н. е.) сумлінно виконує доручення Зевса оберігати та забавляти молодшого брата, однак володіють ним його власні мрії, легка посмішка відповідає плину його думок. Просторові об'єми скульптури створені не металевою жорсткістю бронзи, типового матеріалу класичної доби, а м'якою світлотіньовою грою поверхні мармура.



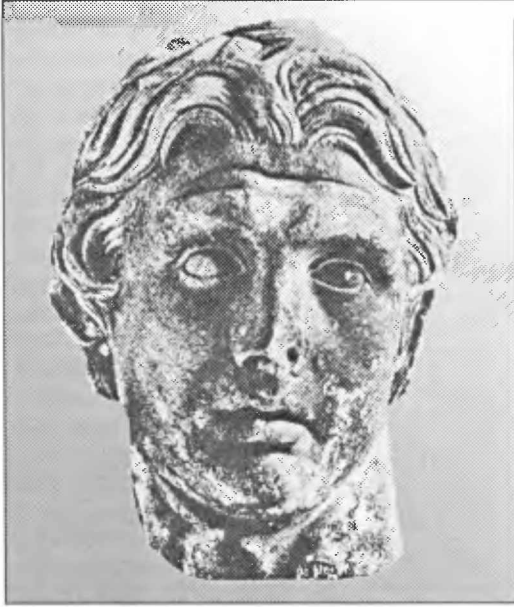
Мал. 63. Ніка Самофракійська. II ст. до н. е.



Мал. 64. Менада (скульптор Скопас). 350 р. до н. е.

Нова доба знайшла свій ідеал у гармонійній пластиці жіночого тіла. Праксителива Афродіта Кнідська (статуя 350 р. до н. е.) позбавлена монументальної величності, чарує життєвою довершеністю форм. Легендарний мотив народження краси був втілений у славетній Афродиті Мелоській (II ст. до н. е.) (мал. 62). Переможність польоту відчувається у тілі крилатої Ніки Самофракійської (близько 190 р. до н. е.) (мал. 63). Вакханка скульптора Скопаса (350 р. до н. е.) у чуттєвому вигині гнучкого тіла, у русі складок хітона, у хвилі спадаючого волонся втілює екстаз вакханічного танцю (мал. 64).

Безперечним свідченням індивідуалізації світовідчуття є поява портретних зображень з пошуками вираження особистості, характеру людини. Статичний портрет, позбавлений міміки, погляду, створює відчуття існування людини в іншому, відокремленому від співбесідника-глядача світі, подібний до герми філософа Антисфена скульптора Деметрія (близько 375 р. до н. е.). Він поступово трансформується в експресивний портрет, зразком якого можна вважати портретне зображення голови Олександра Македонського (330 р. до н. е., скульптор Лісіпп) з вражаючою харак-



Мал. 65. Портрет Олександра Македонського (скульптор Лісіпп). 330 р. до н. е.

теристикою суперечливої особистості (мал. 65).

Образом драматичного кінця давньогрецької культурної традиції став скульптурний фриз Пергамського «Вівтаря Зевса» (180–160 рр. до н. е.) із зображенням легендарної битви між богами та героями. У монументальній експресії його пластики, динаміці рухів, світлотіньових контрастах наявна атмосфера граничного напруження сил, шаленства полярних емоцій. Відчайдушні жести страху, болю, страждання велетнів подавлені тріумфуючою силою могутніх богів. Величні образи Пергамського «Вівтаря Зевса» змушують людину відчутти свою слабкість перед вищими силами. Утвердження перемоги богів було утвердженням абсолюту особистості (на противагу абсолюту космосу), яка сама творить чуттєво-матеріальний космос, утвердженням, яке відкривало обрії нової доби.

## Мусичне мистецтво Давньої Греції

Мусичне мистецтво Давньої Греції постає в пам'ятках образотворчого мистецтва, писемної літератури, в артефактах повсякденного життя, а також у специфічних музично-нотних текстах.

Від античних греків залишилося чимало пам'яток писемності на різних давніх наріччях, більшість з яких піддається перекладу на сучасні мови. (Греки вже у IX–VIII ст. до н. е. мали свою досконалу писемність, основою якої був старовинний фінікійський алфавіт. Це було буквено-звукове письмо, яким греки користуються й нині.) Серед старовинних грецьких документів трапляються переважно державні, господарські, сакральні, а також художні тексти, які є мнемонічними записами усних творів (текстів гімнів, молитов, погребальних пісень, епічних оповідей тощо), наприклад славетні поеми Гомера «Іліада» та «Одіссея», записані через кілька століть після виникнення пісень-розповідей про героїв Троянської війни.

Високорозвинене мистецтво слова у Давній Греції мало великий світовий вплив і щасливу історичну долю. Історичні, філософські, теологічні, художні твори греків переписували і множили, редагували й супроводжували коментарями в країнах елліністичної культури. Пізніше римляни мовою латини переклали багато творів, мусульманські мудреці – арабською та перською мовами, східнохристиянські монахи – слов'янською.

Літературні пам'ятки містять величезну інформацію про мистецтва, які не мали тоді розвинених засобів фіксації художніх форм, тобто хореографії та музики.

Цінну інформацію про художню практику в Давній Греції містять твори образотворчого мистецтва. Скульптурні зображення, фрески, виразні малюнки, якими прикрашали вироби різних пред-



Мал. 66. Карикатурне зображення театральних персонажів

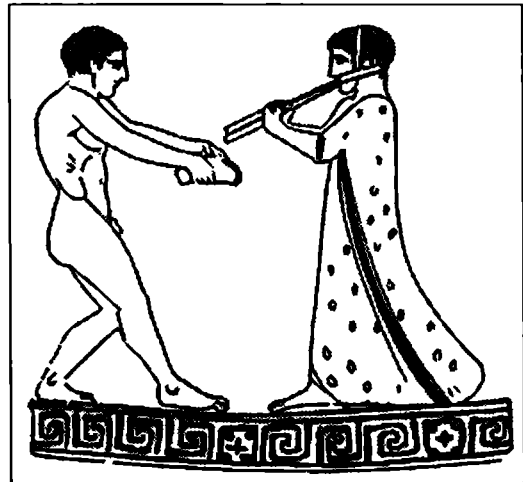
метів побуту, часто відтворюють сцени музикування і театральних дій, зовнішній вигляд музичних інструментів, характер танцювальних рухів. Серед таких зображень є справжні шедеври мистецтва, наприклад фігура флейтистки, рельєфно зображена на бокових спинках «Трону Людовіга» (V ст. до н. е.).

Є також зображення, які цінні не своїми художніми якостями, а документальним змістом, характерністю передачі уявлень про античну художню практику. Наприклад, наведений малюнок карикатури і неестетично, але влучно відтворює типові образи театральних персонажів у жанрі комедії (мал. 66).

Археологічні знахідки, а також малюнки та скульптурні зображення дають уявлення про нечисленні інструменти античної грецької музики. Кожний музичний інструмент строго відповідав своїй галузі й умовам використання і рідко коли міг підмінятися іншим.

Сферами використання духових інструментів були насамперед культові ритуали, військові церемонії, гімнастика, спортивні та військові танці. Широко використовувалися такі духові інстру-

менти, як флейта, сирінга (або флейта Пана – скріплені між собою тростяні сопілки різної довжини, що мали різні тони). Поширеним був духовий інструмент авлос, подібний за звуковідтворенням до сучасного гобоя. Як і в Давньому Єгипті, у Давній Греції використовувався також подвійний авлос (мал. 67).



Мал. 67. Атлет з гантелями й музикант, який грає на авлосі. Малюнок на вазі





Із-поміж струнних щипкових інструментів найбільшою популярністю користувалася ліра. Вона мала від чотирьох до семи струн, натягнутих на дерев'яний каркас. Звуки були тихі, ніжні, сріблясті. Ліра використовувалася переважно як інструмент супроводу. На ній виконувалася та ж сама мелодія, яку відтворював голос співця.

Поширеним струнним щипковим інструментом була кіфара. Її струни натягувалися на дерев'яний короб-каркас, який був резонатором, тобто посилював звучання. Грали на кіфарі з допомогою плектра або пальцями. Звук у цього інструмента був співучим і досить гучним, подібним до звуку гусел, цитри, невеличкої гітари (можливо, саме слово «гітара» пов'язане з давньогрецькою назвою інструмента) (мал. 68). Грали на кіфарі та арфі, яка була запозичена греками від єгиптян та хетів.

До цих давньогрецьких інструментів можна додати також усі відомі нам систри (брязкальця) та кроталії (невеличкі металеві тарілочки, що надягалися на пальці танцюристок і виконували роль звуко-ритмічного супроводу танців). За своїми акустичними та технічними якостями всі зазначені інструменти краще за все підходили для камерного музикування, в тому числі ансамблевого. Багато зображень, що збереглися, свідчать про поширеність цих інструментів, які супроводжували танці або ритуальні дії. Проте навіть усі разом та в кількох екземплярах вони не в змозі були створювати потужне звучання. От-



Мал. 68. Муза, яка тримає кіфару. Сцена «Аполлон і муза». Розпис чаші

же, давньогрецька інструментальна музика була переважно тихою, камерною.

Серед предметних пам'яток мусичного мистецтва Давньої Греції є й нотні тексти. Їх збереглося всього з десяток зразків. Це папіруси або вирізьблені на каміннях тексти поетичних творів. Над буквами грецького письма, яким вони записані, розміщується ще один рядок грецьких або фінікійських букв – оце, власне, і є нотний запис. Букви відповідають значенням висоти тону, що дає змогу уявити мелодичний малюнок наспіву. До найбільш вдалих музичних текстів належить, наприклад, фраг-

мент гімну на честь Аполлона, висічений на мармуровій плитці.

## Обрядова традиція Давньої Греції

Про давньогрецький фольклор маємо чимало відомостей. Із давнини до наших днів збереглися поетичні тексти робітничих пісень, що виникали внаслідок рухомоторних та звукових імітацій конкретних процесів праці і мали не стільки прикладне, скільки магічне, колективно-ритуальне значення.

Яскравим прикладом є пісня вантажників у комедії Арістофана «Мир». Приспів цієї пісні подібний до приспівів волзьких бурлаків і супроводжується ритмічними рухами: *О, ейя, ейя, ейя, осі! О, ейя, ейя, ейя, все!* А в пісні жінок-мукомолок немовби відчувається архаїчний дух



змови: *Мели, млин, мели! Адже й Піттак молов, коли володарював у великій Метілені!*

У фольклорі вирізняються весільні обряди, де виникли добре відомі і в наші часи жанри танцювально-пісенної творчості. Це так звані *епіталамії*, або *гіменеї* (від імені бога наречених Гіменея). Літературні обробки цих творів є у Сафо та інших поетів.

Жодна значна, урочиста подія у давньогрецькій родині не обходилася без танців і співу. З-поміж усіх фольклорних обрядів найбільш художньо розробленим був обряд проведів небіжчика. За звичаєм, тіло померлого віддавали вогню, і цей ритуал, якщо це було тіло знатної людини, був пишним та емоційно насиченим. Траурний ритуал починали танцюристи в білому одязі, що танцювали (якщо їхні розмірені рухи можна назвати танцем) під акомпанемент інструментів, що використовувалися виключно під час поховання. Іноді танець припинявся і учасники співали гімни, в яких оспівувалися добродіяння та власні достоїнства покійного. Позаду йшли професійні (найняті за платню) плакальниці та плакальниці, які супроводжували свої жалісні стогнання естетизованими ритмічними жестами. Описи траурних церемоній залишилися в давньогрецькій літературі та поезії. Наприклад, в «Іліаді» Гомера змальовано яскраву картину оплакування троянського царя Гектора, до якої увійшли три стилізації (можливо, обробки) фольклорних плачів – *тренерів*.

Жанри культового мистецтва походять від родинно-обрядових артефактів і тому містять багато архаїчних, фольклорних рис. У художньо оформлених культових ритуалах виявився вплив давніших й розвиненіших релігійно-обрядових традицій країн Сходу та Єгипту.

Основу культових дій становили танці-співи, які виконувалися служителями храмів і капищ, професійними виконав-

цями або пересічними людьми у спеціально призначених для цього місцях: у священних дібровах, перед храмами біля місць для жертвопринесення, у храмах перед статуєю бога. Більшість цих ритуалів відбувалася на лоні чудової природи, у прекрасних декораціях давньогрецьких храмових ансамблів.

Священні танці мали хороводний характер. Жоден із виконавців, які рухалися, тримаючись за руки, не мав власного ритму та жестів, а дотримувався загального і чіткого колективного ритму та форми жестикуляції. Священні танці були стриманими, плавними, з розміреними рухами, схожими на ритмічне погодювання храмових кадильниць.

Іноді функції виконавців культових ритуалів розділялися. Наприклад, священний ритуал на честь богині Церери виконувався дівчатами, які танцювали навколо останнього валка, знятого з поля хліба, і жінками, які співали в цей момент гімн, прославляючий богиню родючості.

Такі танцювальні дії деякою мірою мали пантомімічний характер: виразною жестикуляцією вони відтворювали певні трудові або ритуальні дії. Такі танці греки називали *гіпорхемами*.

Деякі культові танці-співи відзначалися атлетичним і звеличувальним характером. Таким був, наприклад, *гормос* – танець спартанців на честь богині Артеміди (Діани). Його виконували юнаки і дівчата, які танцювали без будь-якого одягу. Проте, як свідчив Плутарх, почуття сорому у глядачів не виникало, тому що рухи і пози танцюристів були цнотливі й прекрасні.

Майже всі провідні форми культової мусично-художньої практики охоплює, згідно з давньогрецькою традицією, поняття «гімн». Це багатofункціональний жанр. Його зміст визначався молитвою до певного бога, прославленням його імені, розповіддю про його діла (тобто міфологічним оповіданням), про союз між богом та певним царем або держа-



вою (на страх ворогам). Звичайно гімн починався із звернення до бога за допомогою одного з постійних епітетів, що супроводжували його ім'я (наприклад, «бог срібнолукий Смінфей!», тобто Аполлон). Вважалося, що тільки після цього він звертав свою увагу на промовця гімну. Богу нагадували про його могутність, про те, що він спроможний виконати прохання. Далі йшлося про жертви, що принесені на його честь і зобов'язують до зворотної люб'язності. Потім наставляв виклад суті прохання та можливі нові обіцяння вірного служіння (інколи навіть висловлювалися погрози розірвати відносини з богом у разі його байдужості до прохання). Не кожен гімн виявляє всю змістовну програму, але такі елементи, як звернення до бога та його прославляння, були обов'язковими.

Серед гімнів особливо вирізнялися *пєани* – танці-співи на честь Аполлона і *дифірамби* – твори, присвячені Діонісу. Іноді гімни залежно від складу хору набували у греків певного визначення. Наприклад, *парфеніями* називали гімни, що виконувалися хором дівчат.

Численні зразки гімну трапляються у літературному переказі творів Гомера (наприклад, «Іліада», кн. 1, вірші 37–42).

За музичною організацією давньогрецькі гімни характеризуються розвинутою мелодичною декламацією, співрозмірними пісенними фразами та ритмом, що наслідував метрику віршованого тексту.

Релігійні ритуали у Давній Греції були досить різноманітними. Деякі з них вирізнялися самобутністю, наприклад відправлення культу Діоніса, який набув популярності у VIII–VII ст. до н. е. переважно серед селян. Згідно з міфологічним віруванням, Діоніс (або Вакх чи Бахус) був богом родючих сил природи, богом рослинності, виноградарства й виноробства. Культ Діоніса, сприйнятий греками від східних сусідів (фракійців,

фригійців), мав оргіастично-містеріальний характер, у чомусь подібний до культів Осіріса в Єгипті, Астарти в Сирії. Кульмінацією культової обрядовості було щорічне святкування на честь Діоніса, яке обов'язково супроводжувалося своєрідним карнавалом. У квітучих і висококультурних Афінах це відзначалося пишною містерією священного шлюб-бу бога (його втілював жрець) з жінкою архонта (голови афінської адміністрації), що завершувалася радісною урочистою процесією. Однак в інших містечках і селах святкування на честь Діоніса мало відверто оргіастичний характер. Воно супроводжувалося процесіями ряджених, необмеженим уживанням вина, екстатичними піснями і танцями. В юрбі, яку очолював перевдягнений у Діоніса ряджений, стрибали сатири (козлоногі істоти, супутники бога), кружляли вакханки та менади (або бастарди) – служниці діонісійського культу. Підперезані зміями, з гірсами (посохами), перевитими плющем, з тімпанами (бубнами) і гличками вина, з криками «Вакх, евое!», вони неслися, охоплені священним божевіллям, розтרוшючи все на своєму шляху і захоплюючи за собою натовпи жінок і чоловіків.

Зовсім інший характер і відповідно художнє оформлення мали містерії на честь Деметри-Церери, які були не менш популярні в народі, ніж Діонісії. Ці містерії виконувалися у головному священному місці культу Деметри – в Елевсіні. Упродовж дев'яти вересневих днів у таємничій атмосфері жерці відтворювали в містеріальних діях міфологічні сюжети, в яких головною була богиня плідності та землеробства мати-земля Деметра, прекрасна собою, з волоссям кольору дозрілої пшениці, помічниця у селянській праці. Найдраматичнішим був сюжет про те, як Аїд – володар царства мертвих – викрав дочку Деметри Персефону. Охоплена горем



мати всюди розшукувала своє дитя. На землі це спричинило страшний голод, вмирили люди. Тому Зевс наказав Аїду повернути Персефону на землю до матері на три чверті року, а одну третину вона мала перебувати у царстві мертвих.

Відображаючи міфологічну історію Деметри і Персефони, віруючі намагалися за допомогою музики й танцю наблизитися до стану надзвичайного захоплення, який усвідомлювався ними як стан безпосереднього спілкування з божеством.

У Давній Греції музичне мистецтво було провідним засобом виховання дітей та молоді. Заняття грамою і літературою, танцем, співом, грою на музичних інструментах мали за мету сприяти гармонійному розвитку людини, насамперед формуванню її моральних та інтелектуальних якостей, необхідних для справжнього громадянина поліса.

Чітке визначення головної ідеї античної художньої педагогіки дає Платон у трактаті «Протагор»: «І щойно хлопчик навчиться буквам і почне розуміти, що написано..., вчителі дають йому твори великих поетів, які він і читає в школі. В цих творах міститься багато повчального, багато розповідається про славетних людей минулого, прославляються їхні подвиги. Все це хлопчик повинен вивчити напам'ять, для того щоб наслідувати їм та бажати бути такими, як вони. Цього прагнуть і вчителі музики (гри на лірі), намагаючись зробити своїх учнів стриманішими й запобігти пустуванню. Навчивши дитину гри на лірі, вчителі ознайомлюють її з поемами інших видатних поетів – представників ліричної поезії. Ці твори вони співають під звуки інструмента і привчають свою душу до ритму й гармонії, завдяки чому привчаються бути благороднішими, гармонійнішими, ритмічнішими та здатнішими для слова й діла, бо все життя людське потребує гармонії та ритму».

Греки не розробляли окремої розвинутої галузі дидактичного мистецтва (як це простежується в культурі Давнього Єгипту), а використовували на практиці в освітніх і виховних цілях твори різних жанрів. Проте деякі відомі музичні жанри виявляють добре означену дидактичну спрямованість, яка притаманна, наприклад, гімнастичним танцям, що виконувалися юнаками і нерідко мали військовий характер. Залучення молоді до військової справи у Давній Греції починалося з танців гімнастичного характеру – *гімнапедій*. (Ці танці дещо схожі на сучасні спортивно-художні вправи, що називаються аеробікою.) У спеціальних танцях – *пиррікіях* – юнаки намагалися імітувати прийоми володіння зброєю, рухи бійців під час бою. Танці супроводжувалися суворою музикою, різким звучанням музичних інструментів.

Обов'язком юних воїнів був хоровий спів. Усі юнаки і дівчата вивчали гімни на честь своїх богів та пісні – *оди*, в яких оспівувалися подвиги їхніх дідів та батьків, прославлялась доля тих, хто героїчно загинув на полі битви, а також проклиналися імена зрадників і боягузів. (У войовничих спартанців хоровий спів був важливою державною справою. Навіть поняття «неосвічена людина» дослівно означало «людина, яка не вміє співати в хорі».) Ті самі наспіви виконувалися і під час самого бою. Вони підбадьорювали бійців, вселяли в їхні серця мужність, впевненість у собі й товаришах.

Отже, художні елементи воєнних церемоній пов'язувалися з мистецтвом, орієнтованим на виховання особистості, сприйнятим і засвоєним кожним бійцем ще з дитинства й усвідомленим в єдності з головними ідеалами і цінностями суспільного життя. Яскравою ілюстрацією цього є описання Плутархом підготовки та вирушення в бій спартанського вій-

ська: «Коли побудова бойової лінії завершувалася, цар на виду у ворогів приносив у жертву козу і давав знак усім вінчати себе вінками, а флейтистам наказував грати Касторів наспів і одночасно сам заспівував походний пеан. Видовище було величним і загрозливим: воїни наступали, крокуючи згідно з ритмом флейти, міцно утримуючи стрій, не відчувачи аніякого замішання, спокійні і радісні, і вела їх пісня. В такому стані духу, ймовірно, ані страх, ані гнів людині непідвладні і верх беруть непохитна стійкість, надія і мужність, немов даровані присутністю божества».

Отже, військова церемоніальна музика не мала власних музичних творів. Її ґрунтом були релігійні гімни та героїчні пісні-оди.

Помітною і регламентованою сферою життя вищого класу давньогрецького суспільства були бенкетування, які не зводилися тільки до споживання їжі та напоїв. Бенкети могли виконувати функції святкування перемоги, наради, поминальної тризни, спілкування з метою обміну інформацією, засобу отримання художньо-естетичних вражень. Бенкети супроводжувалися співами й танцями: хороводи рабів і рабинь тішили очі гостей та хазяїв. Танці мали жвавий, піднесений характер. Роблячи висновки із зображень, бенкетні танці були переважно швидкими, зі стрибками, мали оргіастичний характер.

Учасники бенкетування були не тільки пасивними споглядачами й слухачами професійної майстерності танцюристів та музикантів. Часом вони й самі вдавалися до творчості. Наприклад, в Афінах з V ст. до н. е. існував звичай колективного імпровізованого музикування, який передбачав виконання пісні або навіть імпровізацію віршової строфи кожним з присутніх за бенкетним столом. Така пісня називалася *сколій* (буквально «крива», бо імпровізатори передавали

один одному міртову гілку, що було знаком, кому саме продовжувати пісню). Тематика *сколій* була пов'язана з роздумами про короткочасність життя і його радощів. Одна з пісень цього жанру збереглася в нотному запису, і ми можемо відчутти почуття світлої печалі, а також високу естетичну насолоду від цієї чіткої та виразної мелодії («Пісня Сейкіла», вирізьблена на могильному камені якогось Сейкіла, похованого на території Малої Азії близько I ст. н. е.).

Обов'язковим учасником бенкету був *аед* – професійний поет-музикант, імпровізатор віршів на честь богів та хазяїв і гостей дому, укладач міфологічних оповідань та віршованих поем історичної тематики. Як правило, навіть після тривалих естетичних танців, бенкет завершувався співучим оповіданням *аеда* про справи богів та героїв. Імовірно, що саме в палацах родової знаті народного співця чекала найбільш освічена і вдячна аудиторія, тут для нього були нагорода і пошана, частування. З палацового побуту склалися сюжети, образи, засоби художньої виразності, які врешті-решт були геніально втілені у двох творах легендарного співця Гомера – епічних поемах «Іліада» та «Одіссея».

Обидва твори є складними синтезованими композиціями. Вони значно складніші, ніж ті поетичні сказання, які зазвичай з певних приводів виконували *аеди*. Їх обсяги набагато перевищують усні поеми, а зміст і характер настільки незвичайні, що, починаючи з античної доби, викликають подив і численні запитання. Одне з них – авторство творів.

Невідомо, чи були створені Гомером тексти «Іліади» та «Одіссеї» архаїчною першоосновою для пізніших доповнень, переробок та редакцій (наприклад, редакція Арістарха, зроблена у II ст. до н. е.) або, навпаки, вони є результатом виконаного геніальним поетом композиційного поєднання і редакції низки давніх ус-



них перекладів. Більшість літературознавців усе ж таки визнає, що обидві поеми були складені одним митцем приблизно у VIII–VII ст. до н. е. в Малій Азії (тексти звучать на іонійському діалекті з вкрапленнями більш архаїчних еолійських мовних фрагментів), а численні випадки розбіжностей, логічних суперечностей, стильової неоднорідності в текстах «Іліади» та «Одіссеї» в цілому не переважають ознак стильової єдності текстів, органічної цілісності задуму творів та засобів їх втілення.

В «Іліаді» відображено невеликий епізод 10-річної війни між союзом ахейських (данайських) племен та містом-державою Троєю (її називали також Іліоном, від чого і назва твору). Спогади про цю війну залишилися в багатьох усних переказах про героїв Греції. З усіх цікавих подій війни автор «Іліади» обрав сюжет про обурення, гнів і героїчну перемогу Ахілла.

Стислий зміст поеми такий: наймогутніший з ахейських богатирів Ахілл лише своєю появою на полі битви наганяє жах на троянців. Зненацька цього героя принижує вождь ахейців цар Агамемнон. Він наказує відібрати в Ахілла воєнний трофей – дівчину-полонянку. Ображений Ахілл відмовляється від участі в боях і залишає соратників. Розбрат у стані ахейців розмежує й богів, які стежать за війною з Олімпу і втручаються в земні справи на боці того чи того війська.

Спочатку дії ахейців настільки вдалі, що складається враження приреченості та близького падіння Трої. Особливого успіху досягає хоробрий Менелай – чоловік красуні Єлени, викраденої з дому троянським царевичем Парісом (ця подія, за міфом, була причиною військового походу ахейців на Трою). В поединку Менелай майже долає свого образника, і це наближає розв'язку тривалої війни. Однак тут втручаються боги, які в цьому

випадку є злими провокаторами конфлікту. Сам Зевс допомагає троянцям, і ахейці з цього часу починають зазнавати невдач.

Смерть близького друга Ахілла Патрокла від руки Гектора змушує його забути про образу, повернутися до соратників і помститися за товариша. У нетривалій сутичці Ахілл убиває Гектора. Завершується розповідь сценами погребіння тіл Патрокла і Гектора.

Ця головна сюжетна лінія доповнена побічними мотивами, в яких дія переноситься на Олімп, де зовсім по-людськи бенкетують, сперечаються, інтригують, віддаються любові верховні боги – Зевс, його дружина Гера, Афіна, Аполлон, Гефест, Арей та ін.

Отже, конфлікт, покладений в основу поеми, є досить складним і розвиненим для свого часу.

Динамічна розробка конфлікту забезпечує стійкий слухацький інтерес до розповіді і дає змогу авторові отримувати безліч усіляких подробиць, розгорнути описань, пишномовних характеристик героїв. В основному ці подробиці пов'язані з батальними сценами. В «Іліаді» докладно розповідається про те, хто з ким вступив у поєдинок, хто що при цьому вигукнув, яка у бійців була зброя та диспозиція, які рани були нанесені, хто з богів і як втручався в бій тощо. Часом поетичний виклад нагадує педантичний звіт на війській нараді про витрати, трофеї та завойовані позиції. Це й не дивно, адже аристократи – головні «замовники» епічних творів – із захопленням сприймали нескінченні батальні перипетії «Іліади».

Чимало віршів поеми присвячено обрядовим, культовим сценам, пов'язаним з виконанням громадського обов'язку (наприклад, відправлення погребальних ритуалів). До таких сцен належать прокування Калхаса, виконання обряду жертвування Аполлону (I пісня), жерт-



ви Агамемнона перед боєм (II пісня), ритуал укладання договору про поєдинок (III пісня), молитва Гекуби у храмі Афін Паллади (VI пісня), укладання короткого миру для поховання вбитих (VII пісня) та ін. Епізоди з подібним змістом є майже в кожній з 24 пісень поеми, а останні дві пісні присвячені розповіді саме про виконання священних ритуалів ахейцями і троянцями.

Із захопленням, почуттям естетичної насолоди Гомер описує кожную майстерно виготовлену людиною річ, кожне вдале втілення майстерності людських рук, смаку, творчої фантазії. Зброя (наприклад, щит Ахілла, зроблений Гефестом) оспівується у XVIII пісні, міцні й прикрашені кораблі ахейців – у II пісні, «пишноузорні ризи» – дари Гекуби – в VI пісні, спорядження кінних ристалищ та кулачних бійців – у XXIII пісні та ін.

Лаконічно, але яскраво характеризує Гомер своїх героїв, намагається підкреслити їхні індивідуальні риси, завдяки чому перед слухачем поеми постає когорта несхожих, своєрідних людських характерів. Головний герой поеми – Ахілл – мужній і безстрашний до безрозсудства, пристрасний і безжалісний у помсті, легко образливий, глибоко відчуваючий, здатний співпереживати супротивникові і поважати його (в останній пісні він розділяє горе Пріама – старого царя Трої – і віддає йому для погребіння тіло його сина Гектора).

Іншими фарбами зображений горділивий і норовистий «волюнтарист» Агамемнон; хитромудрий, винахідливий, гострий на язик Одиссей; прямодушний, сміливий, дещо наївний Аякс; мужній захисник Трої, вірний слову і почуттю воїнської честі, що подолав свій страх перед Ахіллом і вступив з ним до смертельного поединку, ніжний чоловік і батько Гектор та інші персонажі. Проте вчинки, реакція героїв на різні події, навіть їх висловлювання інколи мають

стереотипний характер, що цілком природно для стилістики усного епосу. Її ідейно-психологічне виправдання міститься у величезному значенні для давньогрецької культури правил поведінки, принципів моралі, стереотипів релігійно-філософського світогляду.

Поема «Одіссея» теж тематично пов'язана з подіями Троянської війни. В ній розповідається про те, як один із найславетніших героїв ахейського війська цар Ітаки Одиссей після падіння Трої та багаторічних мандрювань із незвичайними пригодами повертається додому. Там він дізнається, що його дружину Пенелопу, яка вірно чекала на нього, настійливо переслідують женихи з метою посісти царський трон в Ітаці. Невпізаний ніким із домочадців, Одиссей попадає на учту, що справляють у його палаці нахабні женихи Пенелопи. Зненацька назвавши своє ім'я, він знищує своїх кривдників і встановлює мир та порядок у рідній країні.

Композиція «Одіссеї» є складнішою порівняно з композицією «Іліади». Розповідь починається немовби з середини історії і паралельно розкриває, з одного боку, перипетії фантастичних пригод Одиссея, а з іншого – цілком реалістичні події, що відбуваються на його рідному острові (народні збори ітакійців, від'їзд сина Одиссея Телемаха на пошуки батька та ін.).

Новий сюжетний поворот відбувається в IX–XII піснях поеми, де Одиссей після корабельної аварії потрапляє на острів феаків – гостинних хазяїв, мореходів і вдається до докладного опису своїх попередніх мандрівок. Тут ідеться про страшні бурі, дивовижні країни лотофагів, циклопів, лестригонів, про острів чарівниці Кірки (Цірцеї), про спілкування героя з тіннями загиблих друзів – Ахілла, Патрокла, Аякса та інші пригоди.

Зворушені розповіддю Одиссея (цією поемою в поемі, де головний герой сам



виступає в ролі аеда), феаки відвозять його в Ітаку. З цього моменту розповідь входить у цілком реалістичне русло.

«Одіссея» приваблює не тільки захоплюючими пригодами, невичерпною фантазією, з якою передані Гомером мотиви фольклорних казок, міфологічних сюжетів, а також психологічно правдивими літературними портретами героїв. Це, по-перше, образ самого Одіссея – хитроумного, вольового, мужнього і стійкого в найкатастрофічніших ситуаціях, вірного чоловіка, справедливого царя, якого любить і поважає народ. Яскраво змальовані також образи палкого і благородного Телемаха, вірної та мудрої Пенелопи. Привертає до себе увагу цікава особа Евмея – чесного й гостинного раба, відданого своєму господареві, недовірливого до чужинців та простодушного. Він набагато більше передує пізнішим образам простих людей у комедіях Арістофана та інших драматургів.

Багато уваги в «Одіссей» приділяється побутовим сценам, насамперед сценам учті. В одній із них подано автопортрет Гомера – образ сліпого співця Демосфена, який співав на бенкеті в палаці царя Алкіноя та на атлетичному змаганні (пісня VIII).

Художньо-виразні засоби творів Гомера становлять оригінальну цілісну систему. Стиль Гомера легко сприймається і впізнається. Віршова організація складається з шести стоп. Кожна стопа утворюється одним довгим і двома короткими складами (дактиль) або двома довгими складами (спондей). При цьому стопа має підвищення інтонації на першому довгому складі та подальше її зниження на завершенні цього віршового фрагмента. Отже, віршова форма гомерівських поем підкоряється ритмічному та ритмо-мелодичному принципам (рими, у сучасному розумінні цього слова, вірші Гомера, як і вірші всієї давньогрецької поезії, не мають). Різні ком-

бінації дактилів та спондей у віршовій структурі надають речитативності живою, гнучкого ритмічного характеру:

Бога ото ж ми просили подати ознаку,  
тоді він  
Те показав і звелів посередині моря  
в Евбойю  
Просто плисти, щоб скоріше від  
лиха втекти нам.

Від фольклорних жанрів Гомер упадував розвинену систему постійних епітетів. Усі головні герої поем – люди і боги, навіть об'єкти природи – мають власні усталені характеристики. Так, Ахілл найчастіше наділений епітетами «бистроногий», «благородний», «безсмертним подібний» (всього в Іліаді 46 епітетів, що стосуються цього героя); Гектор – «шоломоблискучий», Аполлон – «срібнолукий», Гера – «лілейнощока», корабель – «червоногрудий», море – «багатошумне» тощо. Наявність цих стабільних елементів майже в кожному вірші дещо уповільнює розгортання сюжету і водночас створює виразний ритмічний візерунок повторень.

У тексті поеми поширені повторення цілих віршів та їх фрагментів. Так, у розмові царя Пріама з богом Гермесом багато разів використовується така фраза: «Старому знову відповідав добродійний Гермес-посланець». У будь-якому описові бенкету обов'язковим є такий рядок: «І ніхто не терпів нестатку на спільній учті». Всього ж в «Іліаді» та «Одіссей» налічується більше 9 тис. віршів, які повторюються точно або з деякими змінами. Це становить майже одну третину всього тексту. По-перше, це пов'язано з усним характером творів. Повтори полегшували процес створення аедом стрункої композиції, давали йому можливість зосередити увагу на імпровізаційних елементах тексту, що чергувались із заздалегідь підготовленими фрагментами. По-друге, повтори полег-





шували сприйняття творів і були важливим художнім засобом, відповідним давньогрецькій міфо-поетичній картині світу. Вони створювали загальне враження повільного і невпинного плину часу.

Крім епітетів та повторів важливу роль у системі художніх засобів відіграють порівняння. Часом вони бувають дуже яскравими і несподіваними і досягають рівня гіпербол.

Усі засоби разом створювали піднесено-урочисту тональність поетичного викладу. Гомерівський стиль взагалі, якщо йдеться про його провідні змістовні властивості, був стилем оптимістичного й гуманістичного художнього вираження. Ще в античні часи було відзначено особливу урочистість цього стилю. Як сказав грецький письменник I ст. н. е. Діон Хрисостом, «Гомер все прославляв, тварин і рослини, воду і землю, зброю і коней... варто йому про щось згадати, він уже не в змозі пройти повз цього без того, щоб не вихваляти та прославляти».

Оптимістичний гуманізм творів Гомера полягає в тому, що він ніде не вдається до сумнівів щодо честі, воїнської доблесті, дотепності, людяності своїх головних персонажів – справжніх героїв, які мужньо переносять всі незгоди, що випадають на їх долю. У цій стійкості і благородстві духу герої-люди стоять навіть вище богів.

## Мистецтво та атлетичні змагання

Воїнську справу античні греки підняли до рівня мистецтва. Підготовка до виконання воїнського обов'язку була справою колективної уваги та індивідуальної гідності. У мирні часи воїнський дух (тілесний і духовний) підтримувався постійними атлетичними змаганнями. Кулачні бої, боротьба та інші види змагань були необхідними елементами урочистих та святкових подій.

Так, в «Іліаді» мальовничо описуються атлетичні змагання, якими герої-ахейці відзначили поховання славетного Патрокла. В іншій поемі Гомер розповідає про те, що цар фраків пригощає Одиссея у своєму палаці як шанованого гостя не тільки вином та яствами, а ще й своєрідною культурною програмою – мистецтвом співця-аеда та змаганням атлетів, у якому сам Одиссей брав участь, демонструючи свою богатирську міць (пісня VIII). У багатьох міфах Давньої Греції відображено різні види змагання в силі та спритності між героями або богами.

З давніх-давен у греків існувала традиція змагань співаків-виконавців епосу і танцюристів. Хорові колективи, які виконували пеани, дифрамби та інші пісні, також змагалися між собою. Такі змагання називалися *агоном* і, можливо, походили від культово-ритуальних дійств. Агон виконувався по чергово (антифонно) двома чи трьома хорами. Форма агону стала однією з провідних композиційних ідей в античній драмі.

Здавна відомі імена митців, які прославилися перемогами в художніх змаганнях. Так, один із перших лауреатів (дослівно «лауреат» – це переможець, увінчаний лавровим вінком) серед поетів та музикантів – Терпандр з острова Лесбос – був головою відомої у Греції школи кіфаредів. Він удосконалив кіфару: довів кількість струн від 4 до 7 і встановив канони гри на цьому інструменті. Терпандру належить слава творця нового жанру урочистих пісень на честь богів у супроводі кіфари – *номів*, які були урочистими піснями. Приблизно в 676 р. Терпандр став переможцем на змаганні митців у Спарті.

У процесі розвитку держав-полісів і культурної консолідації давньогрецького суспільства зросло значення атлетичних та мистецьких змагань, які стали загальною справою всього населення півострова. Деякі змагання (тепер їх називають



«іграми») стали періодично проводитися в певних місцях і були відомими по всій Греції. Це, наприклад, ігри в Олімпії, Дельфах («піфійські ігри»), Афінах («панафінеї»), біля Корінфу, в Німеї (у північно-східній частині Пелопоннесу).

Ігри біля підніжжя гори Олімп проводилися раз у чотири роки, починаючи з VIII ст. до н. е. На час ігор припинялися війни і сутички між давньогрецькими племенами. З різних країв прибували делегації атлетів та глядачів. Проводилися змагання з бігу, боротьби, кидання списа та диска, кінних перегонів. Переможці ставали героями всієї Греції, а в рідних містах їх шанували майже як богів. Їм ставили пам'ятники в Олімпії, поети-музиканти складали про них наспіви-гімни – *епінікії* та *енкомії* (енкомії склалися на честь конкретних персон, епінікії мали загальніший характер). Обидва жанри представляли широку галузь мусичного мистецтва – *хорову лірику*.

Кожний твір, складений у жанрі енкомії або епінікії, обов'язково мав ознаки гімну: міфологічні образи, звернення до бога, піднесений, урочистий тон висловлювання. За своєю формою епінікії та енкомії теж мали багато спільного з гімнами на честь богів. Їх співав хор, який рухався в танці під акомпанемент ліри або кіфари. Ритм поетичних строф часто змінювався, згідно з характером і ритмом танцю. Отже, поети в жанрі хорової лірики були не тільки музикантами-співаками, а й балетмейстерами.

До галузі хорової лірики належали гімни усіх різновидів: пеани, парфенії, дифірамби, гіпорхеми, епінікії та енкомії. Найславнішим майстром цих жанрів був Піндар (близько 518 – 422 рр. до н. е.) Зокрема, великої популярності набули його чотири книги епінікіїв, складені на замовлення окремими аристократами або полісами, до яких були причетні атлети-переможці. У творах Піндар

рідко характеризує сам спортивний подвиг, але користується ним, як і міфологічними мотивами, для прославлення у вишуканому стилі високих фізичних та моральних якостей людини-атлета. Ідеал гармонічного атлета, стверджуваний хоровою лірикою Піндара, суголосний образам давньогрецької скульптури того самого (класичного) періоду.

Музика у творах Піндара вирізнялася плавним рухом мелодії, лаконізмом, класичною врівноваженістю форми, стриманістю емоційного вираження.

Важливе місце у художньому житті Давньої Греції займали ігри в Дельфах (приблизно з VI ст. до н. е.). Вони присвячувалися Аполлону – переможцю дракона Піфона, тому ці ігри називали також «піфійськими». На першому місці у них були саме музично-поетичні й танцювальні конкурси, адже Аполлон був богом-заступником митців і верховником богинь-муз, які представляли різні види мистецтва. На цих іграх проводилися змагання в мистецтві танцю, сольного хорового співу у супроводі музичних інструментів: ліри (лірика), кіфари (кіфародія), авлоса (авлодія).

Широка програма змагань митців була притаманна також «панафінеям» – іграм на честь Афіни Паллади. Ця богиня, за переказами, була винахідницею флейти (вона зробила її з оленячої кістки та навчила Аполлона грати на цьому інструменті). Крім того, вона нібито започаткувала військову музику та пірріхію – танець зі зброєю. За звичаєм «панафінеї» починалися музичним змаганням в Одеоні – спеціальному музичному театрі Афін. Тут змагалися флейтисти, виконавці на струнних інструментах, співці-солісти, хори, поети-декламатори, які виконували свої твори під акомпанемент ліри.

У багатомісячній практиці ігор-змагань विकристалізувалися такі високорозвинені жанри музикування, як сольна гра



на кіфарі та авлосі. Це спортивне музичування потребувало від митців спеціальної фундаментальної попередньої підготовки. Вони насамперед сприяли формуванню такого специфічного напрямку в художній практиці, як *віртуозне* мистецтво (від лат. *virtus* – доблесть, талант). Так, з античних часів бере початок високопрофесійне, елітарне мистецтво музикантів-віртуозів.

Взірцем віртуозно-змагального мистецтва був твір «Піфійський ном», укладений поетом-співцем Сакадом і виконаний ним на авлосі соло 586 р. до н. е. у Дельфах. Це була, мабуть, перша в історії музики інструментальна програма на п'еса. Її змістом була переможна битва Аполлона з драконом Піфоном.

Із часом віртуозність почала виходити за межі індивідуального володіння інструментом і ввійшла в практику сольного та хорового співу. Наприкінці V – на початку IV ст. до н. е. сформувався стиль музичного виконавства, що дістав назву «новий дифірамб». Цей стиль був концентрованим вираженням тенденції до віртуозності, індивідуальності, неповторності творів, високої експресії інтонування. Засновниками нового дифірамба вважають співака-соліста Філоксена з Кіфери та відомого віртуоза-кіфаредата Тимофія з Мілета (близько 400 р. до н. е.).

## Лірична поезія

Сучасне розуміння поняття «лірика» відрізняється від давньогрецького. В Елладі лірикою називали різні хорові та сольні пісні, які виконували в супроводі ліри. Оскільки таких було чимало (ліра – найпоширеніший інструмент Давньої Греції), елліни поділяли лірику на хорову і сольну. До хорової лірики належали жанри дифірамба, пеана, парфенії, епінікії, енкомії, трена, гіпорхеми. Коло художніх образів хорової ліри-

ки визначається головними суспільними, релігійними, морально-етичними, естетичними цінностями, вираженням колективних настроїв та переживань. Отже, це було мистецтво колективного виконання, що мало велику суспільну значущість.

У Давній Греції розвивалася і сольна лірика. Це було мистецтво індивідуального виконання і найчастіше індивідуального сприйняття. Воно відповідало потребам внутрішнього духовного життя людини (потребам чуттєвого задоволення, експресії емоційно-вольових імпульсів, рефлексії переживань тощо).

Греки знали початкові форми сольної лірики ще в докласичні часи. Про це свідчить, наприклад, епізод з «Іліади», де розповідається про те, як ображений Ахілл, перебуваючи у своєму військовому таборі, втішає себе грою на лірі та співом епічних пісень. За цим заняттям застать його друзі – посланці Агамемнона.

У період полісної Греції сольний спів у супроводі ліри стає засобом вираження суб'єктивних настроїв, почуттів, образів. Одним із перших співців суб'єктивного духовного світу, індивідуальних емоційних переживань був іонієць Архілох (середина VII ст. до н. е.). Щоправда, в його філософських роздумах про особисту людську долю ще відчувається морально-дидактична імперативність хорових співів.

Подальші кроки у розвитку сольної лірики зроблено поетами-еолійцями Алкеєм, Сапфо (лесбійська школа) та іонійцем Анакреонтом. Грунтом для їхніх ліричних творів слугували народні пісні – застольні, весільні (гіменеї), які спричинили розвиток тем кохання, сумного людського життя і необоротності долі – цих вічних мотивів мистецтва.

Алкей віддавав перевагу філософсько-ліричним образам. У його творах звучать світосприймальні модули філо-



софів-епікурейців, мотиви арабської поезії жанру «жемрійяг».

Жінка-поетеса Сапфо натхненно оспівувала культові ритуали, присвячені богиням, кохання, приязнь, суперництво та ревності. Її приваблювала краса в усіх людських виявах, яким вона дала влучне, суто ліричне, суб'єктивно-індивідуальне визначення: «Найкрасивіше на землі – це те, що ми любимо».

У ліричних творах Анакреонт оспівував радощі життя, чуттєві насолоди. Вірші цього автора вирізняються дотепністю, спостережливістю та особливим іронічним, блискучим, часом грайливим стилем вираження, що приваблював поетів наступних часів. Ще в античну добу виникли десятки наслідувань Анакреонта, а через багато століть (з XIX ст.) було зроблено численні переклади його віршів і навіть віршів-імітацій (наприклад, О. С. Пушкін віддав данину Анакреоніту у віршах «Кобылица молодая», «Поредели, побелели», «Узнаю коней ретивых»).

До сольної-ліричних жанрів належать елегії, ямби, ідилії, епіграми. Спочатку вони мали свої особливі прикмети і були невідривно пов'язані з обрядовими фольклорними піснями.

Фольклорна *елегія* була похоронною заплачкою, голосінням, що виконувалося в супроводі флейти. З часом у професійному мистецтві вона втратила скорботний характер і стала повчальним твором, що закликав до важливих громадських справ, до серйозних роздумів. Славетним майстром елегій був спартанський поет Тиртей (VII–VI ст. до н. е.), який в елегіях прославляв хоробрість і самовідданість воїнів – захисників вітчизни.

Інше походження мав *ямб*. Він брав початки з демократичних культів богів родючості, святкування на честь яких супроводжувалися екстатичними танцями, іронічними пантомімами, жартівливими сварками та піснями, завдяки чому

мали сатиричний, гострий характер. Це була своєрідна форма полеміки з різних питань суспільного життя.

Певного оновлення сольна лірика набула в елліністичний період у поетів олександрійської школи. Найвидатнішим із них був Феокрит – батько жанру *идилій* – короткого, витонченого за своєю формою твору, в якому йшлося про тихе щасливе життя на лоні природи. Наївне кохання, емоційна вразливість, зворушливі картини природи, жваві побутові сценки (наприклад, пастухи, які грають на сопілках) – ці риси ідилій олександрійських поетів стали притаманні цьому жанру взагалі впродовж його тривалого існування в поезії, образотворчому, музичному, танцювальному мистецтві.

## Драматичне мистецтво

Давньогрецька драма – найцікавіший і найславетніший період в історії мусичного мистецтва античної доби, адже саме від драматичних вистав у грецьких містах бере початок мистецтво театру в європейській культурі. Через знайомство з сюжетами та героями античних п'єс можна відчутти «дихання» тих далеких часів, соціальні типи, загальні цінності та скороминучі проблеми життя.

Драма була, мабуть, найважливішим і найдоступнішим для широких верств населення видом мистецтва. Для греків театр був не тільки місцем розваг, а й джерелом освіти, школою соціальної діяльності, політичною трибуною, формою змагання інтелектуальних здібностей.

Театральна дія включала майже все цінне, породжене багатою давньогрецькою культурою: обрядові ритуали, гімни-хороводи, хорову та сольну лірику, епічну поезію, атлетичні танці, мистецтво гри на інструментах, ораторське мистецтво тощо.



Підґрунтям драми є містеріальні дії. У Давній Греції, як уже зазначалося, чи не найпоширенішими і найулюбленішими простим народом були містерії на честь Діоніса (Вакха). Обов'язковими учасниками діонісійських карнавалів були ряджені – сатири (козлолюди), вакханки (або менади, тобто несамовити). Вином, танцем і співами вони доводили себе до стану афектації, в екстазі розривали на шматки худобу для жертвування, «причащалися» нею.

Проте не слід вважати походження мистецтва театру безпосередньо від тих жорстоких, дикунських обрядових дій, хоча драма дійсно на початку свого розвитку була елементом діонісійських свят. Оформлення і усвідомлення естетичної цінності театру відбулося в Афінах наприкінці VI ст. до н. е. (інколи називається конкретніша дата першого драматичного спектаклю – 534 р.). В основу святкової драматичної дії покладено урочистий виступ хору (хорова лірика є одним із важливих джерел мистецтва драми). Крім хору в дії брав участь актор-декламатор, який уособлював певну людину. Елемент рядження, перевтілювання корінням сягає безпосередньо релігійних дій-містерій. Актор то звертався до глядачів, то перемовлявся з корифеєм (головою) хору. Він міг зникати з поля зору глядачів, а потім знову з'являтися перед ними у новій подобі. Хор супроводжував свій спів пластичними позами і танцювальними рухами, як заведено у фольклорних та культових ритуалах. Проте в діонісійському святковому контексті у хору з'явилася нова роль – він жваво реагував на всі репліки актора нібито від імені народу, який таким чином уособлював хор (це могли бути певні соціальні верстви, групи або народ узагалі).

Спочатку драми мали нескладні сюжети на міфологічну тематику, мова персонажів була простою, часом жартівливо-

грубуватою, дія супроводжувалася танцями.

З часом святкові діонісійські карнавальні вистави перетворилися на популярне мистецтво, репрезентоване геніальними майстрами (Есхілом, Софоклом, Евріпідом, Арістофаном), розвиненими жанровими галузями (трагедія, комедія, сатирівська драма), акторськими школами, чудовими театральними спорудами.

Найбільшої висоти драматичне мистецтво досягло в Афінах, де був справжній масовий культ театру. В цьому місті театральні вистави набули значення державної справи. До кожної театральної прем'єри готувалися завчасно. Призначали «продюсера» – заможного аристократа, який мав за власний кошт найняти співаків хору та солістів-акторів, підготувати костюми, декорації. Далі афінський ареопаг (орган державного правління) визначав трьох авторів майбутніх п'єс, які ставали суперниками на час театального свята. Після завершення циклу вистав (вони йшли упродовж кількох днів) колегія обраних театральних суддів називала володарів 1, 2 та 3 місць. Присудження першого місця означало перемогу, але поразки не зазнавав ніхто: кожний автор одержував нагороду – гонорар. Імена лауреатів, як й імена атлетів та співців-віртуозів – переможців на Олімпійських та інших іграх, заносилися до історичних хронік, ставали широковідомими.

Уже в ранній період розвитку античної грецької культури у великих містах створювалися спеціальні споруди для багатолюдних і святкових церемоній та видовищ (це були майдани, оточені терасами для глядачів). Схожа прямокутна арена-стадіон знайдена у Кноссі (Критське царство).

У VI ст. до н. е. в Афінах було побудовано спеціальний майдан для культових ритуалів на честь Діоніса, а через два століття афіняни на цьому місці спо-



рудили перший кам'яний театр (дослівно «театр» – місце для видовищ). Потім аналогічні театри будували майже в кожному давньогрецькому місті. Ще й сьогодні десятки напівзруйнованих театральних споруд у Греції, Туреччині та інших місцях, де колись були грецькі поселення, вражають своїми масштабами та чудовою акустикою (у деяких з них ще й нині відбуваються театральні вистави, музичні концерти).

Афінський театр вмщував 17 тис. глядачів, а один з найбільших – театр у місті Мегалополі в Аркадії – 44 тис., тобто кожний із мешканців античного поліса мав змогу відвідати театральну виставу. Оскільки вхід до театру був платним, демократичний уряд Афін, починаючи з часів Перікла, сплачував кожному мешканцю міста, хто цього бажав, субсидію в розмірі плати за театральний «квиток». Перепусткою до театру були спеціальні мідні жетони, які по закінченні вистави забирали. На жетони було витиснено знак яруса, що давало змогу уникнути суперечок та бійок за місця. Як правило, в першому ярусі сиділи представники влади, жерці, полководці. Вище розташовувалися заможні й знатні люди. Верхні яруси призначалися для бідноти. Спеціальні місця у верхніх поясах амфітеатру призначалися для жінок.

У день вистави люди ще зранку займали місця. До театру вносили скульптуру Діоніса: бог вважався почесним глядачем присвяченої йому вистави. Дія починалася з виходу акторів (прологу) або з урочистого прибуття хору, який крокував з двох боків на орхестри під акомпанемент власного співу. Орхестра – це круглий майданчик, на якому хор виконував пісні й танці і на якому розгорталася дія в акторському виконанні. З розвитком драми хор втрачав функцію головного елемента й увага зосереджувалася на акторах. З'явилася не-

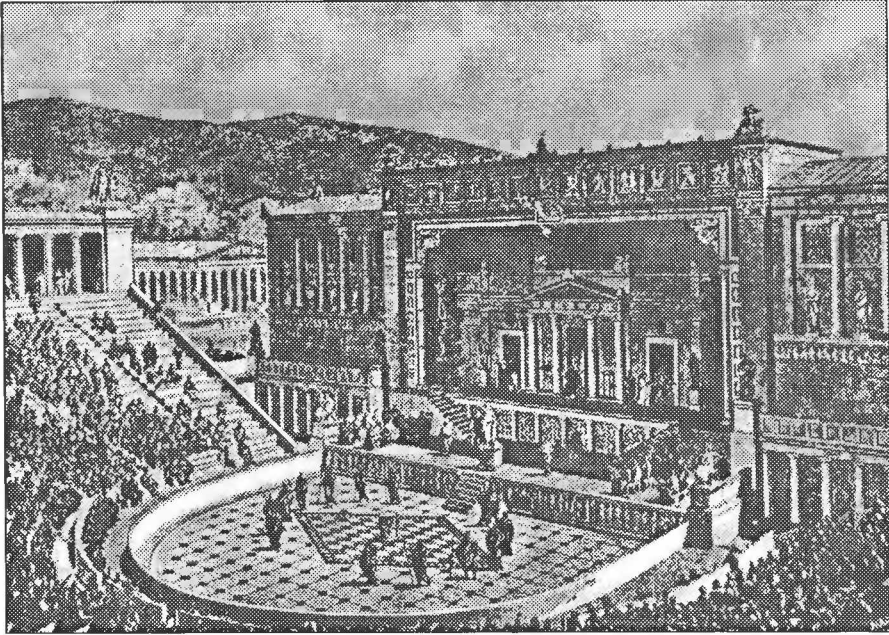
обхідність вирізнити акторів просторово, і їх дещо піднесли над хором, розмістивши на естраді над орхестрою.

Актори грали у спеціальних костюмах і масках, що відображали певний характер персонажа або його настроїв, відповідно до ситуації драми (веселий або сумний). Маски могли замінюватися під час вистави. Задля цього будувалося приміщення для передодягнення. Спочатку це був звичайний намет позаду орхестри (він називався «скена»). З часом скену стали художньо прикрашати. Найчастіше вона мала вигляд фасаду певної будови, наприклад палацу. На тлі цього фасаду і розгорталася дія п'єси (мал. 69).

У давньогрецьких театрах встановлювали спеціальні механічні пристрої для проведення особливих видовищних ефектів. Так використовувалася система блоків, за допомогою якої підіймали героїв «на небо» або спускали когось з «богів» з Олімпу (особливо в тих випадках, коли сюжет п'єси настільки заплутувався, що його без рішучого втручання «зверху» ніяк не вдавалося розв'язати).

У цілому театральна дія не була зовнішньо різноманітною. Драма будувалася відповідно до певних композиційних канонів як чередування епісодіїв (так називався кожний новий виступ актора), акторських сцен – діалогів і хороших, так званих стоячих пісень – стасимів. За останнім стасимом слідував ексод, тобто вихід акторів та хору. Антрактів не було. Якщо хор та актори дещо змінювали своє положення на орхестрі, це означало зміну місця дії в умовному просторі розгортання сюжету. Проте місце та час дії не змінювалися від початку і до кінця п'єси (ознака, що була взята на озброєння класичною французькою драмою).

Серед давньогрецьких драматичних жанрів першою за своїм культурним значенням була *трагедія* (від грец. *τραγῶς* – козел та *ᾠή* – пісня). Отже,



Мал. 69. Афіський театр Діоніса. Малюнок-реконструкція

цей драматичний жанр навіть своєю назвою пов'язується з піснями козлоногих персон з діонісійських містерій – сатирів, які всюди супроводжували бога Діоніса, витанцювували, як дикуни, та співали йому хвалебні пісні.

Від діонісійського культу трагедія успадкувала сакральний дух, піднесеність стилю, ідею страждання і смерті головного героя, в яких виявляються незмінні закони Всесвіту, зокрема закон вічного відновлення життя. У період з VI по IV ст. до н. е. трагедія почала втрачати культово-ритуальні риси. Вона віддалилася від сатирівської піснотанцю, від образу бога рослинності Діоніса і згодом набула ознак самостійного явища – мистецького артефакту, в якому відобразилися релігійні, філософські, морально-етичні пошуки та проблеми, що передавалися через відносини й поведінку, висловлення

богів та людей – героїв певних міфологічних сюжетів.

На початку V ст. до н. е. театральні вистави, що проводилися, як і в давніші часи, у весняні дні діонісійського карнавалу, не мали вже нічого спільного з містерією на честь Діоніса. Це навіть викликало протест деяких консервативно налаштованих глядачів, але нове мистецтво прижилося і досягло вершин у творчості славетних драматургів античності – Есхіла, Софокла та Евріпіда.

Есхіл був батьком античної трагедії. Він першим відійшов від кантати-дифрамба (чим, власне, була трагедія ще на початку) і створив сучасний театральний твір, а саме: залучив до дії ще одного актора-читця і ввів діалог двох акторів, що значно вплинуло на форму розвитку сюжету. Це дещо обмежило функції хору, однак він залишався



найважливішим колективним персонажем драми.

Такі новації простежуються вже у його ранній п'єсі «Благаючи». У цій драмі йдеться про те, як дочки Даная втікають з Єгипту і благають царя Аргоса дати їм притулок та захист від двоюрідних братів – синів Єгипту. Більшу половину п'єси займає спів хору, що уособлює Данайд. Отже, головна увага зосереджується на колективному образі жінок, яких переслідують, їхніх молитвах, благаннях, страху, відчаю і надій. (Усього ним написано 80 п'єс, з яких повністю збереглося лише 7.)

У зріліших творах Есхіла на першому плані персона-індивід. Ця нова художня ідея яскраво виявляється в «Прометей прикутому». Основою п'єси є міф про титана Прометея, який героїчно прийняв люту кару від бога Зевса за те, що повстав проти його наміру знищити рід людський на Землі. Прометей у творі Есхіла – страждаючий, вмираючий, але невмирущий герой (це ще тісно пов'язано з діонісійськими коріннями драми). Його злочин перед богами еквівалентний подвигу перед людьми. Прометей, згідно з міфом, виконав божественну функцію, рівнозначну акту створення людини, а саме: він визволив людей з темряви напівтваринного життя, відкрив шлях до культурного розвитку, озброїв їх знанням про закони природи, навчив користуватися вогнем і будувати житла. Суспільно-політичне кредо Есхіла – це антитиранія, моральний опір виявам агресивного свавілля, жорстокості, грубої сили. Мислитель-драматург з-поміж усіх цінностей світу на перше місце ставить культуру, самовіддане служіння людям, які через терни йдуть до світла свідомого буття.

Недаремно есхілівський герой став одним із найдосконаліших образів-символів гуманістичного світогляду. Особ-

ливо приваблював образ Прометея митців романтичної доби (поеми Й.-В. Гете, Дж. Байрона, драма П. Шеллі «Звільнений Прометей», поема Т. Шевченка «Кавказ» тощо).

Глибокий концептуальний зміст має інший визначний твір Есхіла – трилогія «Орестея» (458 р.). Три драми, що входять до трилогії, – «Агамемнон», «Хоефори» та «Евменіди» – розповідають про жахливу долю царського роду Атрея, що панує на острові Аргос. Над усіма представниками цього роду тяжіє прокляття, що пов'язане зі злочином Атрея, який вбив рідного брата. З того часу всі нащадки царя втягнуті в ланцюг кривавих вчинків, коли кожна розплата за злочин стає новим злочином та ґрунтом для помсти: син Атрея Агамемнон приносить у жертву свою дочку Іфігенію, за що її мати Клітемнестра вбиває свого чоловіка, але через деякий час сама гине від руки власного сина Ореста. Жахливе коло фатальної Ореста. Жахливе коло фатальної Ореста (це трактується, звичайно, як визнання пріоритету батьківського права над материнським).

Отже, вагоме ідеологічне підґрунтя «Орестей» – осудження звичаю кровної помсти та визнання колективної розумової волі, яка може врегулювати хаос суспільних відносин. Проте цей аспект твору не є домінуючим. Глибший філософський зміст пов'язаний з образними категоріями злочину та розплати, фатальної неминучості, визначеності, невідворотності певних подій в індивідуальному людському бутті.





## Контрольні запитання і завдання

1. У чому полягають особливості геокультури Давньої Греції?
2. Які особливості світосприйняття елліна?
3. Схарактеризуйте міфологічну традицію Давньої Греції.
4. Якою була передісторія давньогрецької культури?
5. Якою греки уявляли світомодель?
6. Як втілено макрокосм буття у давньогрецькій культурі?
7. Які ідеали втілено у театральній традиції еллінів?
8. Порівняйте ідеал людини у культурі Давнього Сходу і Давньої Греції.
9. Яким є образотворчий канон зображення людини у давньогрецькій культурі?
10. Чому в античній традиції втілювався героїчний тип краси людини?
11. Дайте моральну оцінку так званій героїчній етиці.
12. У чому полягають особливості елліністичної художньої традиції?
13. Яким є значення культури Давньої Греції для світової традиції?



## Список рекомендованої літератури

1. *Алпатов М. В.* Художественные проблемы искусства Древней Греции. — М., 1987.
2. *Античность как тип культуры.* — М., 1988.
3. *Боннар А.* Греческая цивилизация. — М., 1992.
4. *Виппер Б. Р.* Искусство Древней Греции. — М., 1972.
5. *Каллистов В. П.* Античный театр. — А., 1970.
6. *Колпинский Ю. Д.* Великое наследие античной Эллады. — М., 1988.
7. *Левек П.* Эллинистический мир. — М., 1989.
8. *Лосев А. Ф.* Дерзание духа. — М., 1989.
9. *Мирецкая Н. В., Мирецкая Е. В.* Уроки античной культуры. — М., 1998.
10. *Підлісна Г. Н.* Світ античної літератури. — К., 1981.
11. *Пролегов С.* Античный мир: философия, история, культура. — М., 2000.

9  
Художня  
культура  
Давнього  
Риму

Майже тисячолітня історія Давнього Риму перетворила велику родову громаду на Тибрі у світову могутню рабовласницьку імперію, різноманітну за етнічним та соціальним складом, художня культура якої увібрала в себе мистецькі традиції підкорених народів. Підґрунтям римській культурі слугувало самобутнє мистецтво місцевих італійських племен, насамперед високо-розвинених етрусків. На розвиток римської художньої традиції вплинуло мистецтво варварів, які поступово входили до складу імперії. Особливого значення для культурної історії Риму набуло завойовання грецьких міст, що прилучило римлян до більш високої грецької культури, зокрема мови, філософії, літератури.

Рим поділив загальну долю античності бути символом пластичної тотожності матерії та духу. Однак історія Риму стала останнім актом історії рабовласницького суспільства. Давньогрецький громадянин приватні інтереси сприймав у нерозривній єдності із суспільними, а себе – як органічну частку полісної спільноти.

Організація грандіозної, з численними політичними та соціальними кризами

Римської держави потребувала суворої системи управління, що здійснювала насилля не лише над рабами, а й над вільними людьми. Відносини між особистістю та державою реалізовувались як протиставлення. Проблеми організації та структури суспільства, місця людини в ньому, її прав та обов'язків перед ним акцентовані у римській культурній традиції. На відміну від Греції Рим фіксує певний предмет не в якості фізичного, а в якості соціального космосу. Римська великодержавність – ось сфера краси. В поезії – це уславлення непереможної величі Римської держави, завойовницьких дій імператорів, утвердження божественного походження влади, в архітектурі – величність грандіозних купольних та арочних споруд, у скульптурі – офіціоз парадних портретів, а також соціальні форми видовищ – бої гладіаторів, цькування звірів тощо. Лукрецій у поемі «Про природу речей» відтворив грандіозні картини безмежного Всесвіту. Універсалізм римського світобачення вплинув навіть на уславленого витонченістю образів Овідія: у його «Метаморфозах» є монументальні картини польоту Дедала та Ікара на штуч-



них крилах або відчайдушне дерзання Фаетона, який захотів правити колісницею самого Сонця й ціною власного життя пролетів через увесь світовий простір. Поет Вергілій у поемі «Енеїда» так сформулював призначення римського генія: «Ти народи повинен вести, о римлянин, владою своєю. Ось мистецтва твої – надавати звичай світу, підлеглих щадити та завоювати гордих».

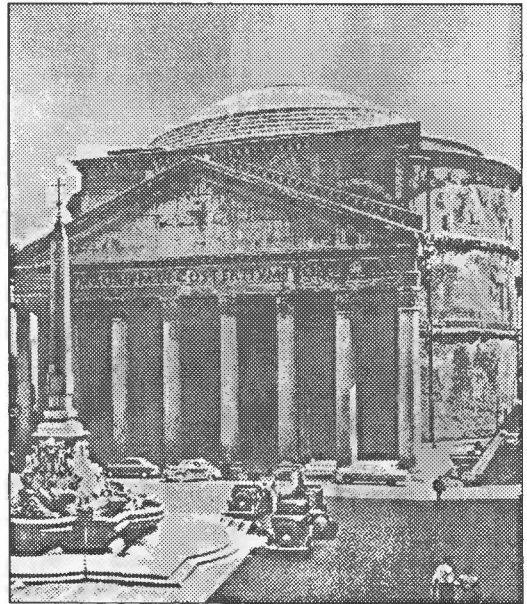
Різкої зміни зазнало і суспільне становище митця. Якщо в Греції людина творчої професії займала гідне місце у суспільній ієрархії, то в Римі вона була наділена правами громадянина, але зневажувана за приналежність до людей фізичної праці. Не випадково римська історія майже не зберегла імен митців.

## Давньоримська архітектура

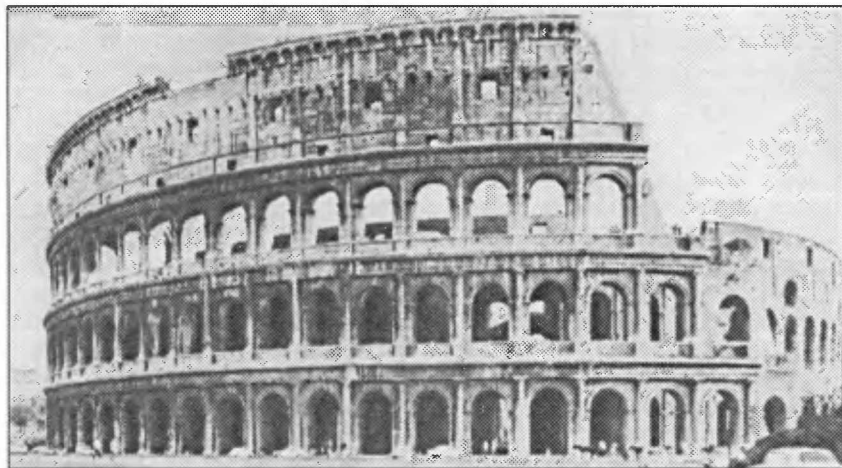
Пафос світового володарювання живив давньоримську архітектуру, в якій головна увага приділялася спорудам суспільного призначення, що відображували могутність держави та були пристосовані для розміщення великої кількості людей. Цій меті певною мірою не відповідали гармонійно антропоморфні храми Еллади, хоча римський храм і виходив з грецького праобразу: римські будівничі позбавили композицію храму можливості кругового огляду, зорієнтувавши його фронтально і створивши так званий псевдопериптер (храм Фортуни Віріліс у Римі, I ст. до н. е.; храм у Німі, початок I ст. до н. е.). Однак власне римський дух знайшов втілення у знаменитому храмі Пантеоні, створеному архітектором Аполлодором Дамаським близько 125–118 рр. до н. е. (мал. 70). Цей храм, присвячений усім богам, уславлював об'єднувальні поривання імперії, що підпорядковувала Римській державі багато різних народів, вірувань, культур. Це зумовило центрально-куполь-

ну композицію храму. Купольне склепіння сприймається як відображення римського космічно-соціального універсуму. Купол, що перекриває велетенську ротонду Пантеону, немов об'єднує та увінчує Всесвіт, уособлюючи могутність, єдність імперії: куля в античності була символом вічності, довершеності. Гладкість зовнішньої стіни ротонди Пантеону, перервана лише портиком, справляє враження величного кам'яного масиву, який владно поглинає у замкненість свого простору будь-яку окремішність.

Давньоримський соціальний універсум знайшов відображення також у видовищних формах архітектури – амфітеатрах, які за своїм призначенням мали об'єднувати у відокремленому просторі тисячі глядачів. Створені за формою еліпса вони виходили з архетипу світового яйця як основи життя Всесвіту. Римський архітектурний геній прагнув замкненої форми. Розімкнене півколо грецького амфітеатру,



Мал. 70. Пантеон (арх. Аполлодор Дамаський). 125–118 рр. до н. е.



Мал. 71. Колізей. 70–90 рр. н. е.

звернене до природного ландшафту, перетворилося на відокремлений простір еліпса, відчуженість від середовища якого підсилювалась високою стіною. Саме монолітна стіна з численними арками стала основою архітектурного образу (на противагу простору у грецьких амфітеатрах). Чотири яруси могутніх арок Колізею з їх жорстким ритмом, що нагадує переможну ходу римських легіонерів, сприймаються як уособлення імперської величі, державної могутності та сили. Суворі енергійність архітектурних форм відповідала їх призначенню: камені римських амфітеатрів не чули громадянських слів піднесеної грецької трагедії, вони були лише свідками нелюдської жаги крові, смерті, страждань (мал. 71).

Взагалі арка та склепіння з їх семантикою небосхилу та функціональним уможливленням перекриття значних просторів відповідали римському світоглядному універсалізму, а як архітектурні форми знайшли довершеного розвитку саме у давньоримській будівничій традиції. Арка набула навіть самостійного значення як пам'ятний знак церемонії в'їзду переможного війська до Риму. До

найкращих зразків таких споруд належать однопрогонна триумфальна арка Тіта (після 81 р. н. е.), складні трипрогонні триумфальні арки Септимія Севера (кінець II ст. н. е.) та Константина (IV ст. н. е.) (мал. 72). Проходження



Мал. 72. Арка Тіта. 81 р. н. е.



імператора під склепінням тріумфальної арки-небосхилу уособлювало схід сонця, прирівнювало правителя до божественних істот.

Як ознака могутності імперської влади сприймається образне вирішення тріумфальної колони (наприклад, колона Траяна, 113 р. н. е.; колона Марка Аврелія, 180–190 рр. н. е.). Колону оповивали спіралеподібною стрічкою рельєфи, на яких було зображено епізоди найзначніших діянь імператора: сцени гарячих боїв, будні військових походів, будівництва доріг та мостів, військові ради, дипломатичні переговори тощо. Увінчувала колону статуя самого імператора, який легким змахом руки начебто приводить у рух тисячний натовп, що створює відчуття всевітнього зрушення людських мас. Подібну ідеологічну мету переслідував і Вергілій в «Енеїді», коли, ушляхляючи Енея, сина Венери, ушляхлявав божественне походження роду Юліїв, до якого належали земні імператори Цезар та Август.

Ідеологічна спрямованість пізньоантичної художньої традиції є своєрідним відображенням практицизму римського способу мислення. Утилітарність давньоримської культури відображується у нормативності моделей доцільної світобудови та державного механізму, в ретельній розробленості життєвих ситуацій у системі римського права, у тяжінні до документальної вірогідності історіографічних праць, у реалістичності поезики літературної прози, у суворому та нещадному реалізмові скульптурного портрета, в орієнтованості суспільних споруд на ушляхлявання державної величі та нескореної волі правителя, у примітивній конкретності релігії. Асимільований римлянами грецький божественний Пантеон утратив свою людяність, піднесеність, громадянськість, набувши прозаїчності, безпристрасності, розсудливої впорядкованості. Боги набули суто функціональ-

ного значення: божество родючості, миру, удачі, турботи, лінощів, спокою; божество, що допомагає породіллі, охороняє худобу, зберігає врожай тощо. Бог для римлянина – засіб досягнення своєї практичної мети. Спілкування з божеством нічим не схоже на піднесене захоплення громадянина Еллади, це, швидше, базарна угода, за якою прохання виконувалося в обмін на щось рівноцінне.

Доцільність римського художнього генію виявилась у розвиненості прагматичної архітектури, пам'ятки якої вражають довершеною логікою структури, художньою виразністю практичного змісту. Рационально організоване містобудування, прагматичне планування великих міст відповідало умовам життя – багатолюдності суспільних зібрань, видовищним формам дозвілля, грандіозному розмаху торгівлі, войовничому духу та суворій дисципліні. Суспільним центром міста був форум – майдан, що слугував місцем народних зібрань, військових тріумфів, політичних подій, культурних ритуалів, торгів. На форумі будували храми, базиліки, ринки, колонади, зводили пам'ятники знаним громадянам, політичним діячам. До найдавніших римських споруд належить республіканський форум Романум (VI ст. до н. е.), до якого пізніше приєдналися форум Цезаря (I ст. до н. е.), форум Траяна (113–109 рр. до н. е.) та ін.

У перенаселених містах будували багатопверхові будинки. І нині вражають величчю руїни палаців цезарів на Палатині (I ст. н. е.). Міське життя потребувало появи нового типу споруд – терм – загальнодоступних лазень, які були цілим комплексом власне лазневих приміщень, гімнастичних залів, дворів-садів, ігрових майданчиків, бібліотек (терми Каракалли, початок III ст. до н. е.; терми Діоклетіана, кінець III ст. н. е.).

Важливе стратегічне значення мало будівництво шляхів. Так Аппіїв шлях,



брукований бетоном, щебенем, плитами лави й туфу, полегшував пересування військової когорти складною за рельєфом місцевістю. Потужні акведуки постачали воду у великі міста (акведук Аппія Клавдія, 311 р. до н. е.; акведук Марція, 144 р. до н. е.). Нечистоти відводили за допомогою стічних каналів (клоака Максима у Римі). Багатоярусні аркади утворювали композиції грандіозних мостів (славний Гардський міст у Південній Франції).

Архітектура приватного житла відображала культ дому, сім'ї як надійного фундаменту особистого та суспільного добробуту, як гарантії непохитності світового порядку. Залишки будинків у Помпеях, Геркуланумі та Стабіях свідчать про раціональну організацію простору не лише для приватного життя, а й для офіційно-парадного. Розташування приміщень, що групувалися навколо атріуму з мармуровим басейном та відкритого перистильного двору, відображало впорядкованість мікрокосму сім'ї. Перенесення акценту з екстер'єру на інтер'єр зумовило розвиток декоративного стінного розпису, який імітував архітектурні деталі, відтворював пейзажні композиції та міфологічні сюжети (розпис «Вілли Містерій» поблизу Помпей).

### **Людина у давньоримській художній традиції**

Розвиток приватного будівництва, орієнтація житла на внутрішній простір, інтер'єр були виявом пізньоантичного індивідуалізму, цього зворотного боку римського універсалізму та державності. У Римі, де держава протиставила себе індивідууму, на відміну від еллінської єдності громадянина та поліса, почався процес відчуження, відособлення людини. Згадаємо зачин відомого твору римського поета Горація: «Створив я па-

м'ятник...»; це горде «я» – дерзання особистості мислити й робити висновки про все поза суспільним нормативним контролем, нести власну відповідальність за свої діяння, приймати лише на себе славу та почесі, утвердити власне безсмертя. У Римі індивід усвідомлював себе суспільною істотою лише через посередництво систем загальних норм – законів.

«Абстрактна одиничність римського духу» (О. Лосев) викликала появу жанру автобіографії «Про своє життя». Імператор, воєначальник, філософ Марк Аврелій з гіркою констатував кризовість людського світовідчуття: «Час людського життя – мить і його суть – вічний плин; відчуття – невиразне; будова всього тіла – скінченна; душа – хитка; доля – загадкова; слава – скороминуша». Конфлікт між особистістю та суспільством відобразився у поширенні філософії стоїків, які вбачали розв'язання проблем у підкоренні пристрастей розуму. Моторошна картина жорсткої чуми в Афінах з поеми Лукреція «Про природу речей» слугувала тлом для зображення життя людини у всій його нищості та безвиході. Тема швидкоплинності людського існування у поета Горація обернулася закликком до насолодження життям («Лови мить!» з оди «До Левконої»). Із великої кількості античних міфів Овідій вибрав міфи з перетвореннями, метаморфозами, певно, моделюючи мінливість людської долі. Апулей також назвав свій роман «Золотий віслук, або Метаморфози», зображуючи у своєму герої Люції маленьку людину – іграшку в руках сліпої могутньої долі, людину, яка прямують шляхом пристрастей, пороку та страждань.

Абстрактна одиничність римського духу найяскравіше виявилась у розвиненості мистецтва скульптурного портрета. Ідеалізована образність поодиноких зразків пізньогрецького портрета поступилася жорсткій конкретній характер-



ності індивідуального обличчя, відповідно до веризму (документальної точності) римського художнього генія.

Давньоримський скульптурний портрет походить від давнього заупокійного культу предків – захисників хатнього вогнища. Воскові маски, зняті з облич померлих членів роду, зберігали та виносили на родинні урочистості, а також на похорони, отже, всі представники родового клану, живі й неживі, брали участь у сімейних подіях. Культурний ритуал зумовив перетворення всього, що безжалісно фіксує воскова копія, – дефекти обличчя, зморшки, індивідуальні особливості – на засіб характеристики портретного образу. Довершеність або потворність людського обличчя, приємна м'якість або гострота рис, енергійна жорсткість або споглядальна проникливість виразу відображаються у безпристрасному дзеркалі давньоримського скульптурного портрета.

Обличчя людей у римському портреті оповідають історію злетів і падінь Риму. Портрети республіканської доби (кінець VI–I ст. до н. е.) зберегли атмосферу напруженої політичної боротьби, донесли до нашого часу образи мужніх людей, що сповідають суворі ідеали республіканських чеснот. Наприклад, статуї тогатусів («одягнених у тогу») відтворювали реальних героїв, що зверталися до членів спільноти з промовою, але при цьому усвідомлювалися як зображення ідеального громадянина. Ла-

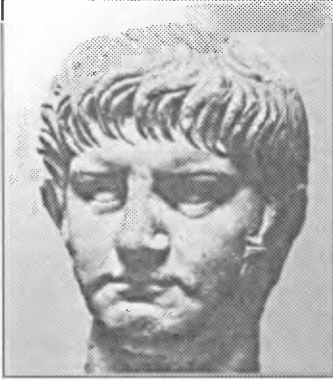


Мал. 73. Статуя Авла Метелла.  
89 р. до н. е.

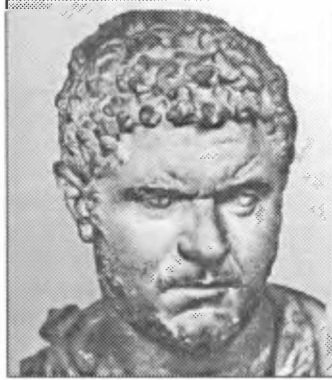
конічний ораторський жест не порушував цілісності об'єму скульптури, підкоряючи пристрасті розумній волі, а водночас утверджував самоцінність дієвої особистості (статуя «Оратор», присвячена Авлу Метеллу, початок I ст. до н. е.). Суворо-енергійне драпування тоги ставало ознакою вільної громадянської особистості (мал. 73).

Обличчя людини у республіканському портреті залишалось внутрішньо замкненим, людина знаходила опору у собі самій. Відповідна формула пластичного вирішення була узагальненим ущільненим об'ємом із скупкою замальовкою деталей. Таким є так званий «Брут» (кінець III – початок II ст. до н. е.), в якому проглядається стримувана залізна воля, внутрішня енергія.

Портрети імператорської доби (I ст. до н. е. – I ст. н. е.) утверджували могутність владолюбних особистостей. Тому й жест руки імператора Августа в його мармуровій статуй (початок I ст. до н. е.), підтримуваний напруженим кроком ніг, хоча за композицією й був близьким до республіканського «Оратора», вкрай енергійно підкреслював рух тіла уперед та вгору. Не громадянська тога, а військові обладунки – панцир з рельєфами із зображенням перемог Августа над давніми германцями та Дакією – прикрашали його фігуру. Героїзовані атрибути посилювали величний спокій енергійного обличчя людини, яка підкоряє собі всіх і вся. Пластичні маси портретного зображення голови імператора Нерона (60–



Мал. 74. Портрет Нерона.  
60–80 рр. н. е.



Мал. 75. Портрет Каракалли.  
209 р. н. е.



Мал. 76. Юлія Домна.  
200–210 рр. н. е.

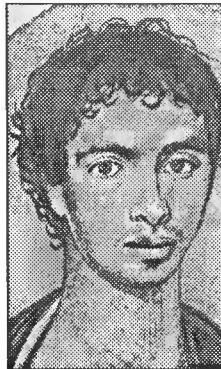
80-ті роки н. е.) є світлотіньовою грою одутого обличчя, чуттєвого рота, розкуйовджених пасм волосся порушували замкненість об'єму, створювали образ пристрасного, жорстокого деспота (мал. 74). Активне рельєфне ліплення бюста імператора Веспасіана (70-ті роки н. е.), навпаки, продукувало образ людини, насмішкуватий розум якої проникає у глибини душі співбесідника.

Криза римської імператорської влади (II–IV ст. н. е.) спричинила появу портретних характеристик, сповнених безмежного владолюбства, егоцентризму, грубої сили, тобто якостей, що їх потребував час жорстокої і трагічної боротьби. Експресивністю відрізнялося зображення імператора Каракалли (209 р. н. е.) (мал. 75).

У різких контрастах світлотіньових площин, у хижому, енергійному повороті голови, у неспокійних хвилях волосся, у зникненні очей під глибокою тінню надбровних дуг вимальовувався моторошний характер жорстокого злочинного тирана. Втіленням «варварського» Риму «солдатських імператорів»

сприймалася брутальна пластика зображення Філіппа Аравітіянина.

Водночас жорстоко-енергійна маска кризисної доби зірвана у портреті імператора-філософа Марка Аврелія (160–70-ті роки н. е.). Він зображений з печаттю глибоко прихованої туги. Однак справжнім обличчям доби були насамперед жіночі портрети. У м'якому моделюванні форм портрета «Сиріянки» (друга половина II ст. н. е.) – мінливість іронічної посмішки та сумної втоми. У «Жіночому портреті» (VI ст. н. е.) – поривання душі, що страждає.



Мал. 77. Портрет а  
Фаума. II ст. н. е.

Скульптурні портрети II–IV ст. н. е. (мал. 76), а також живописні (так звані фаумські: «Портрет молодої жінки», II ст. н. е.; «Портрет молодої людини у золотому вінку», початок II ст. н. е., мал. 77) відрізнялися зображенням широко розплющених очей: людина в пошуках надійного, сталого зверталася не до себе самої (як у республіканському портреті), а до зовнішнього світу. Зникнення енергійності, пристрасності, вольового поривання, спрямованість до





позалюдського – відчуття особистістю своєї слабкості. Так поступово у римську художню традицію проникала спіритуалістичність середньовічної культури, витісняючи специфічну пластичність (нерозчленованість духу та матерії) античного світовідчуття.

## Мусичне мистецтво Давнього Риму

Найдавнішими пам'ятками римського мусичного мистецтва є магичні наспіви, заклинання, культові гімни. Це були метрично упорядковані тексти, які співали і супроводжували певними ритуальними рухами. Наприклад, жерці культу Марса (їх називали саліями, тобто стрибунами) у березні та жовтні кожного року справляли ритуальні процесії вулицями Риму. У воєнному вбранні вони стрибками пересувалися від будинку до будинку, стукаючи списами об щити і проспівуючи заклики до Марса та інших богів. Фрагменти цих гімнів, що збереглися у перекрученому вигляді, малохудожні і не досить зрозумілі.

У літературних творах Давнього Риму збереглися свідчення про *робочі* пісні виноградарів, ткачів, пастухів і веслярів, про *колицкові* і дитячі *ігрові* пісні. Державний діяч II ст. до н. е. Катон повідомив про давній звичай виконання *застільних* пісень: гості по черзі під звуки флейти вихваляли діяння знаменитих мужів (цей жанр, близький за манерою виконання до давньогрецьких схолиів, мав у римлян швидше етичний, ніж лірико-філософський зміст).

Ритуальні погребіння містили ненії – плачі-голосіння, які виконували професійні плакальниці у супроводі флейт. Цей жанр споріднений грецькому треносу. Він передбачав поряд з експресивним вираженням почуття горя висловлювання хвали померлому. Пізніше, коли

народний обряд погребіння поступово занепав, неніями почали називати монотонні, сумні за характером пісні. Можливо, в надрах плачів і застільних пісень зародилася традиція епічної та історичної оповіді, з якої згодом «утворилася» квітуча гілка давньоримської літератури – історична проза.

Величезне значення для раннього римського мистецтва мали культу богів родючості (Сатурна, Фавна) і містеріальні свята на їхню честь. Це була сфера ексцентричних пісень-танців і карнавальних ігор-вистав. Особливим різноманіттям та напруженням карнавальної дії відрізнялися грудневі свята *сатурналії*. Збуджений вином і танцями натовп обирав царя Сатурналія, зневажливі розпорядження якого мали беззаперечно виконуватися. Раби ставали панами, а патриції виконували ролі рабів (типовий вияв трагедії – карнавального перевтілення реальних життєвих стосунків і способів поведінки).

Специфічним пісенним жанром сатурналії і подібних свят були пісні-посмішки. Вони виконувались антифонно, тобто по черзі двома партіями співаків. Ці діалоги-сварки називалися *фесценніями* (від назви міста у південній Етрурії).

Пісні фесценніи були живими імпровізаціями і нагадували куплети-частівки у пізньому слов'янському фольклорі.

Оскільки весілля у римлян також мали відношення до культу родючості, молодих, за ритуалом, щедро лаяли в душі фесценнін. Фольклорні пісні-посмішки проникли навіть у державні церемонії імператорського Риму. Приклад цьому – церемонія вступу переможних легіонів у Рим після успішної воєнної кампанії. На чолі війська у тріумфальній колісниці їхав герой-полководець. Народ славив переможця, а солдати, що йшли за ним, співали лайливі куплети про свого воєначальника (чи для того, щоб уберег-



ти улюбленого вождя від наврочення, чи для розрядки негативних емоцій, або ж просто за звичаєм).

Здавна в римській культурі виокремились і почали розвиватися театральні вистави. Першими зразками римської народної драми були мімічні (наслідувальні) танці-дії етруських акторів – *гістроонів*. Розвиненішу форму драматичної дії мали *ателлани*. Це були невеличкі одноактні вистави імпровізованого характеру на основі стандартних сюжетів. Дійові особи, які грали в карикатурних масках, теж були постійними: безглуздий ненажера Букко, пихатий дурень Макк, жадібний дідок-роззява Папп, злісний вчений-шарлатан горбун Доссен та деякі інші. В ателланах актори-аматори імпровізували, тому їхні тексти ніколи не фіксувалися.

## Театральне мистецтво. Драматургія

Після військово-політичного підкорення Греції художнє життя Давнього Риму набуло нових якостей і форм. Вражаючі уявлення, багата, гуманна культура Еллади справляли сильний, активний вплив на завойовників. Уже в I ст. до н. е. в регіоні Середземного моря визначився новий духовний простір, який з певним застереженням можна назвати грекоримською культурою.

Жителі Риму запозичили у греків дуже багато: знаряддя праці та предмети побуту, види одягу й кулінарні рецепти, грецькі імена й чимало слів з грецької мови. Вони сприйняли грецькі уявлення про богів та релігійні обряди. В багатьох римських домівках установився звичай доручати виховання дітей грекам-рабам, які вчили своїх вихованців грамоті, музиці, танцям і азам наук. Через освіту в Рим проникають філософські погляди видатних мудреців Еллади, знання про устрій Всесвіту.

Змінивши деталі, римляни засвоїли багату міфологію Давньої Греції, а також форми і стиль релігійної обрядовості. Культові ритуали стали піднесенішими, витонченішими, прикрашалися співом гімнів і хороводними танцями-процесіями за грецькими зразками.

У побут римлян входили грецькі музичні інструменти: ліра, кіфара, авлос (у Римі цей інструмент називався *тібія*), флейта Пана (*сиринкс*). Тут вони зазнавали деяких технічних удосконалень (у галузі техніки римляни перевершили своїх учителів-греків). Інтенсивно розвивалося мистецтво співу та гра на музичних інструментах, зокрема мистецтво сольного віртуозного виконання.

Величезне культурне значення для Риму мали переклади творів грецької літератури на латину, яка була панівною мовою у державі. Засновувачем цієї важливої справи став учитель грецького походження Лівій Андронік (III ст. до н. е.). Здійснений ним переклад «Одіссеї» Гомера набув унікального історичного значення. Він став, по-перше, першою пам'яткою писемної римської літератури; по-друге, – це перший відомий науці взірць художнього перекладу в європейській літературі; по-третє, латинський варіант «Одіссеї» мав надзвичайно важливе дидактичне значення: упродовж двох століть він слугував головним шкільним підручником для дітей та юнацтва Давнього Риму. Переклад Лівія Андроніка був справжньою творчою працею, оскільки текст поеми Гомера був викладений не гекзаметром (як в оригіналі), а *сатурновим* віршем, який набув широкого розповсюдження у народній творчості корінного населення Римської держави.

Серед населених місцевостей у галузі мистецтва слова широке народне визнання й любов отримало грецьке театральне мистецтво, насамперед грецька драма. І в цій галузі першим був Лівій Андронік. Постановка спектаклів у Римі за грець-



кими зразками стала можливою завдяки його перекладам-обробкам грецьких драм, а також власним оригінальним п'есам, створеним за античними міфами. Усі ці театральні твори називалися у римлян «комедіями плаща», або *палліатами* (у перекладі з грецької – плащ, одяг, що підкреслювало грецький характер сценічної дії). Зразками для палліат слугували не класичні високоідейні та повчальні комедії Аристофана, а життєві й цікаві твори відносно нового стилю аттичної комедії.

Римська публіка із захопленням сприйняла новий вид мистецтва. І хоча перший постійно діючий камерний театр за зразком грецьких був побудований лише в 55 р. до н. е. Гнеєм Помпеєм, театральні спектаклі на різних тимчасових площадках набули широкого розповсюдження. Без театральних вистав уже наприкінці III ст. до н. е. неможливо уявити різні державні й фольклорні свята, а також атлетичні ігри (Аполлонові, плебейські та ін.). Рим – столиця держави – був наповнений юрбами акторів, мімів, музикантів-акомпаніаторів, антрепренерів. З'явилося багато письменників, перекладачів-аранжувальників, які присвятили себе саме драматургічній літературі.

Найгучнішої слави у цій галузі здобув Тіт Макцій *Плавт* (помер близько 184 р. до н. е.). Він був професійним актором і автором близько двох десятків палліат. Усі його п'еси – оригінальні аранжировки (або творчі переробки) творів Менандра, Філемона та інших майстрів нової аттичної комедії.

Комедії Плавта пройняті духом ателлан і фольклорного мімічного театру. Відверта буфонада, жартівливість, елементи грубуватого фарсу і карнавальної лайки (фесценнін) є складниками запозичених у греків сюжетів. Звичайно це знижувало моральні, виховні й художньо-пізнавальні якості творів новоаттичної комедії, але все ж не позбавляло

цей матеріал естетичної та ідейної цінності.

Персонажі Плавта під час спектаклю нерідко порушують умовну єдність театральної дії, жартують, лаються з публікою, натякають глядачам на якісь події, що цікавили суспільство, або ж просто розхваляють п'есу. Улюблений персонаж Плавта – спритний, кмітливий, шахраюватий раб, який і створює, і розв'язує заплутані конфлікти і допомагає серйознішим і достойнішим героям вирішити складні життєві ситуації. Таким є, наприклад, герой п'еси «Псевдол» (перекладається приблизно як «Раб-обманщик»). Розвиток сюжету побудований на інтригах раба Псевдола, спрямованих на позбавлення коханої його хазяїна від влади негідника-звідника.

Незважаючи на численні відхилення від головної інтриги, відволікання заради комічних ефектів, п'еса вирізняється ясным ідейним задумом, гостротою і реалістичністю характеристик дійових осіб і життєвих ситуацій. Плавт часто використовує пародію на високий трагічний стиль, як, наприклад, в арії Псевдола, який присягає хазяїну, що здійснить подвиг і здобуде гроші для викупу його нареченої. Тут у пародійному дусі використано архаїчні форми мови, громіздкі і пишномовні метафори. У цій та інших п'есах Плавт використовує прийом *контрамінації*, сутність якого полягає у перенесенні фрагмента тексту або певного сюжетного мотиву з будь-якої відомої глядачу драми в контекст п'еси, що розігрується.

Плавт, за свідченням римських критиків наступних часів, віртуозно і неперевершено володів мовними засобами. Мова його персонажів яскрава, насичена, сповнена каламбурів, пародій на високі стилі гімнів, трагедій, ліричних віршів. Нерідко драматург використовує мову простих людей і ризикові вислови на радість глядачів-плебей.



Деякі сценічні образи, створені Плавтом, стали типовими, довічними персонажами світової літератури. Від Псевдола починається «династія» слуг-авантюристів, хитріших, розумніших та заповзятливіших, ніж їхні хазяї. Ці симпатичні шахраї представлені в сюжетах італійських комедій дель арте, фабліо часів Відродження, російських драматургів Я. Княжніна, О. Островського. Шельменко-денщик і подібні герої українських водевілів можуть вважатися далекими «родичами» Псевдола. Образ Піргополініка – пихатого солдафона, самозакоханого мисливця за жіночими серцями (комедія «Хвалькуватий воїн») – став прототипом шекспірівського Фальстафа. Бідняк Еквліон, який несподівано знайшов скарб і «захворів» на скупість (п'єса «Скарб»), став прообразом мольєрівського «Скупого», пушкінського «Скупого лицаря», гоголівського Плюшкіна.

Сюжети деяких п'єс Плавта багато стиліть тому були використані Шекспіром (з п'єси «Менехми», тобто «Близнюки», він створив блискучу «Комедію помилок»). У драматургів Мольєра, Клейста та інших авторів є п'єси, створені на основі міфологічної комедії Плавта «Амфітріон».

Дещо пізніше всесвітньо відомим творцем комедії у жанрі палліти став Публій Теренцій (близько 195–159 рр. до н. е.). Він був родом з Карфагена, тому мав прізвисько Авр (Африканець) і багато років був рабом у домі римського сенатора. Коли ж незвичайні літературні здібності Теренція стали помітними, талановитого раба відпустили на волю.

Молодий автор продовжив шлях Плавта. Однак його обробки грецьких п'єс новоаттичної комедії мали новий, індивідуальний характер. В них Теренцій став прибічником суспільної злагоди і гуманного ставлення до людей незалежно від їхнього соціального стано-

вища. Ці ідеали визначають серйозніше звучання його комедій і вибір п'єс-зразків для обробки. Його більше приваблювали ті твори Менандра, що були побудовані на життєвих інтригах, цікавих ситуаціях, майстерно окреслених характерами дійових осіб.

Теренцій, подібно до греків, пов'язував свої п'єси з певними суспільними проблемами. Так, комедія «Брати» була написана на сюжет п'єси Менандра, що розкривала проблему морального виховання молоді. Теренцій оповідає історію двох братів, які виховувались у різних умовах. Молодший брат виріс у селі, а старший у місті. Молодшого брата виховував батько, який вимагав від сина покірності, слухняності, дотримання патріархальних традицій. Старший брат виріс у свого дядька Мікіона і був йому за сина. Дядько плекає племінника, догоджає своєму улюбленцеві і висловлює поблажливість до «помилок юнацтва». Коли обидва юнаки закохалися, їхня моральність перевіряється життям. Старший син врешті-решт одружується з дівчиною, яку він спочатку згвалтував; дарма, що дівчина не має посагу. Він також хоче допомогти молодшому братові, який покохав арфістку з будинку розпусти. Наприкінці п'єси до шлюбу стають кілька щасливих пар. Суворий батько шкодує, що був похмури і скупим, але він попереджає Мікіона, що не завжди можна потурати дітям. Отже, підказує Теренцій, взірцем для дітей має бути життя батьків.

Характерною рисою стилю Теренція є серйозний і ліричний мотиви у розкритті сюжету. Смішних образів і сцен у п'єсах мало. Як зазначив один із критиків V ст. до н. е., комедії Теренція «не підіймаються до височин трагедії, але й не опускаються до банальностей міма».

Особливу увагу слід звернути на мову комедій. Вона може бути схарактеризована як бездоганна, близька до того іде-



ального стилю, який називають «класична латина», а численні афоризми, зокрема блискучий вислів «я людина – і ніщо людське мені не чуже», стали гаслом для багатьох поколінь гуманістів.

Побудова комедій Теренція вирізняється чіткою композицією. Контамінаційні вставки до сюжету, що наявні майже в кожній комедії, здебільшого виправдані і не викликають заперечень. Кожній п'єсі передує пролог, в якому автор висловлюється з приводу цієї п'єси або полемізує. Так, у пролозі п'єси «Свекруха» він розповідає про нещасливу сценічну долю цієї комедії: спочатку п'єса провалилася через те, що публіка захопилася виступами кулачних бійців і канатного танцюриста, а під час другої спроби її постановки натовп після першого акту несподівано побіг дивитися на бої гладіаторів.

Представники європейської літератури високо поцінювали у творах Теренція композиційну майстерність побудови сюжету, витонченість і класичну довершеність мови. Римського майстра наслідували середньовічні літератори, які писали п'єси за біблійними мотивами. Вплив Теренція відчувався у п'єсах Ж.-Б. Мольєра, який використовував для своїх п'єс сюжети «Форміона» (це «Витівки Скапена») і «Братів» («Школа чоловіків»).

Після Теренція драматичне мистецтво комедії уже не підіймалося так високо. Щоправда, на межі II і I ст. до н. е. з'явився новий жанр – комедія «тогата» (тога – звичайний одяг римлян), в якій дійовими особами були вже не греки, а громадяни Риму. Проте пам'яток цього жанру не збереглося.

Трагедія, порівняно з комедією, у давньоримській літературі не відіграла значної ролі. В цій сфері римляни також були учнями давньогрецьких майстрів, хоча й не такими здібними і старанними, як у комічній драматургії. Майже всі

відомі історикам трагедії римлян написані на сюжети грецької міфології, творчо відтворювали оригінали. Самі римляни вважали кращими трагедіями п'єси «Фієст» Варія (поета і драматурга з оточення Мецената, друга Вергілія) і «Медея» Овідія. На жаль, обидва твори не збереглися.

Заслужують на увагу твори в жанрі трагедії, створені Луцієм Аннеєм *Сенекою* (4 р. до н. е. – 65 р. н. е.). Це відомий літератор, оратор, філософ, який проповідував принципи стоїцизму, людина вельми шанована, проте не позбавлена слабких і суперечливих рис характеру. Він був вихователем і впродовж багатьох років радником Нерона, найартистичнішого і, можливо, найбільш розбещеного, розпутного і ганебного імператора Риму.

Відомі 10 трагедій Сенеки: «Медея», «Федра», «Нестямний Геркулес», «Едіп», «Агамемнон» та ін. Вони вирізняються похмурим сюжетом і колоритом. Автор відверто демонструє невблаганність сліпої долі, безмежність людської гордині та жорстокості, владу темних пристрастей над розумом і волею людини. У кожній п'єсі діють типові герої: гордовитий і безжалісний тиран або людина, яку охоплює жадою помсти, жертви, страдники, які пасивно сприймають свою жалюгідну долю.

Така драматургічна логіка чітко виявляється у п'єсі «Фієст». У драмі розповідається про двох братів, один з яких, Фієст, образив свого брата Атрея, який у відповідь на це вчинив нелюдський, жорстокий акт помсти: він запросив Фієста на удаваний бенкет і пригощив смаженим м'ясом його власних дітей, яких Атрей перед цим спокійно зарізав на жертвовному вівтарі.

Усі жорстокості та вбивства, на відміну від грецьких трагедій, розігрувалися прямо на сцені, на очах вдячної публіки, яка дуже полюбляла криваві



видовища, хоча б і в театральній імітації.

Незважаючи на жахливий сюжет і його натуралістичне втілення, ця трагедія (і подібні їй «п'єси жахів»), як це не дивно, відрізнялася досить прохолодним емоційним вираженням. Жива експресія мови п'єс Софокла, Евріпіда, поступила ся місцем пишномовному, реалістичному висловлюванню. Наприклад, коли Атрей показує брату відрубані голови його синів і запитує: «Не впізнаєш дітей?», – Фієст відповідає мляво-печальною сентенцією: «Я брата пізнаю». Такими риторичними ходами рясніють тексти всіх п'єс Сенеки, тому літератори називають цей стиль декламаційним і вважають, що ці твори придатні швидше для читання, ніж для сценічної постановки.

Традиція давньоримської епічної літератури бере свій початок з епосу «Анналі» Квінта Еннія (239–169 рр. до н. е.). Він уперше описав події римської історії, починаючи від Троянської війни і походу Енея аж до часів написання поеми в поетичній художній формі. Поет засвоїв і творчо використав різні засоби виразності гомерівського епосу, зокрема віршовану форму гекзаметра, композиційні моделі, сюжетні ходи, стилістичні фігури тощо. Еннія тривалий час справедливо називали в Римі «другим Гомером», але після написання Вергілієм «Енеїди» слава творця «Анналів» потьмянішала. (Сам твір, що складався з 18 книжок, повністю не зберігся і відомий лише у фрагментах.)

Шедевр римської та світової поезії, епічну поему Вергілія «Енеїда», дійсно можна зіставити за своїм значенням у культурі Давнього Риму з тією роллю, яку відіграли поеми Гомера для Давньої Греції.

У період становлення в державі імперії, що була заснована Юлієм Цезарем і закріплена Октавіаном Августом, виникла морально-ідеологічна необхідність

в епосі, який був би новим за стилем, відповідав новим поетичним смакам і мав історичні (у витоках – міфологічні) корені. Це мав бути сучасний поет імператорського Риму, який розповів би про зв'язок імператорів юліанської династії (Цезаря й Октавіана) з видатними героями минулого. Виконання такого відповідального завдання можна було доручити лише зрілому майстру і громадянину, письменнику, який мав би чітку ідейну позицію та володів художньою майстерністю.

Ці якості повною мірою були властиві Вергілію. Поет Марон Публій *Вергілій* (70–19 рр. до н. е.) народився на півночі Італії в селі Андах біля Мантуї у родині вільного ремісника. Батько майбутнього поета був заможною людиною і дав синові добру освіту. Далі юнак, готуючись до адвокатської практики, вдосконалював свої знання в Римі в галузі риторики і природничих наук. Проте там він успіхів не досяг, оскільки його природна соромливість заважала в офіційних виступах. Зовнішність юнака також не була привабливою. «Високий на зріст, смуглявий, з селянським обличчям, слабкого здоров'я», – такий словесний портрет дав Вергілію один із письменників-сучасників. Проте природа щедро нагородила його літературним талантом. Вергілій набув визнання в Римі спочатку як блискучий ліричний поет. Він був відзначений відомим покровителем мистецтв Меценатом і введений до кола кращих літераторів і художників імперії. Його мистецтвом захоплювався навіть Октавіан. Перебуваючи у зеніті слави, автор багатьох віршованих збірок і великої поеми «Георгіки», Вергілій узявся за працю, яка принесла йому безсмертя.

Для виконання свого величного задуму Вергілій звернувся до двох джерел – епічної традиції Гомера («Іліада» і «Одіссея») та давньоримського епосу



«Аннали» Еннія. Твори попередників слугували джерелом сюжетних ходів і образів-характерів, засобів версифікації і стильових прийомів, відправним моментом для деяких філософських або етичних розробок, джерелом «відкритих» і «завуальованих» цитат, запобігань на зразок контамінації. Однак римські майстри мали власні усвідомлені художні завдання, що впевнено вели їх до створення оригінальних і досконалих творів.

Задум «Енеїди» визрівав тривалий час. Свою величезну працю майстер почав з вивчення багатьох історичних і міфологічних матеріалів, складаючи план поеми і багаторічний план-графік її створення (надзвичайний випадок раціоналізації поетичної праці). Несподівана смерть поета під час подорожі по Італії припинила виконання цього плану. Однак навіть не завершена праця перевершила всі найвищі очікування сучасників і за велінням Октавіана була опублікована після смерті поета.

Основою поеми є міф про Енея – героя Троянської війни, який врятувався із захопленої ахейцями Трої і започаткував, згідно з легендою, Римську державу і династію її правителів. Цей міф, починаючи вже з III ст. до н. е., став своєю офіційною доктриною про походження Давнього Риму. Тому, розробляючи давній міфологічний мотив, Вергілій крім художніх та ідеологічних завдань вирішував ще одне – історико-політичне. Він намагався всіляко піднести образ Енея, виправдати всі його вчинки (зокрема, ті, які представлені у відомому міфі нешляхетними, наприклад втеча з палаючої Трої, а потім від своєї спасительки, люблячої та вірної Дідони, вигідне сватання до доньки царя Латина й наступні сварки на італійській землі). Вергілій знайшов просте пояснення вчинкам свого героя, яке відповідало давньоримським моральним поняттям.

Еней, виявляється, мужньо підкорявся волі богів, які керували людськими долями, вели його та друзів до виконання особливої місії, до володарювання над народами.

Оскільки образ Енея асоціювався з божественними володарями Риму, він трактований абсолютно позитивно, в дусі традиційних римських чеснот. Герой – безстрашний, мужній, сильний, справедливий, вірний своєму слову і дружбі, щиросердний, розумний, стриманий у вияві своїх почуттів тощо. Усіх його прибічників – давніх нащадків римлян – теж ідеалізовано у їхніх позитивних якостях, хоч і не таких довершених, як у їхнього вождя. Негативними рисами наділені лише деякі персонажі поеми, які ворожо ставляться до Енея і троянців. Зокрема, мерзотний брехун, клятвопорушник грек Синон, який переконав троянців втягнути в місто дерев'яного коня із схованими всередині ахейськими воїнами, хитрий і кровожерливий Улісс (Одіссей) та деякі інші воїни-ахейці, відомі з давньогрецького троянського епосу.

На цьому тлі статичних характеристик виділяється образ Дідони. Зображений в різноманітних аспектах, він розкриває різні сторони її характеру. Щоб переконатися в цьому, досить простежити, як змінюється її реакція на повідомлення про неминучу розлуку з Енеєм: гіркі дорікання зради і прохання змінити своє рішення поступаються презирству і ненависті, потім – приниженим благанням відкласти подорож, далі похмурі почуття люті і жадоби помсти, і врешті гордовиту Дідону охоплює печальний спокій і непохитне бажання піти з життя.

Сюжет поеми складається з двох частин і має струнку, продуману композицію. Перші шість пісень поеми присвячені мандрюванням Енея і за сюжетом подібні гомерівській «Одіссей». У другій частині (також шість пісень) розпо-



відається про воєнні подвиги Енея в Італії і за всіма тематичними ознаками вона близька до «Іліади». Щоправда, у запозичених у Гомера сюжетних ходах Вергілій яскраво висвітлює суб'єктивні мотиви вчинків героїв (там, де це можливо і не суперечить божественному повелінню). Багато подій набуло ліричного забарвлення або подано у пафосних тонах драматичного стилю.

Починається виклад поеми з опису останніх лихих пригод Енея та його дружини. Страшна буря змусила їх пристати до берегів Північної Африки. Воїни попадають до володінь цариці Дідони, у велике місто Карфаген. Сцена бенкету, під час якого серце хазяйки спалахує коханням до Енея, завершує першу частину.

Друга частина побудована як розповідь Енея на бенкеті про гірку долю міста Трої: драматична суперечка троянців з приводу «данаїського дару», страшна загибель Лаокоона та його синів, брехливі розмови грека Синона, жорстока нічна битва на вулицях Трої. Розповідь Енея звучить пристрасно і драматично. В ній достовірно передано почуття і думки, що охоплювали воїна під час захисту своєї домівки і врятування близьких людей від загибелі. Є епізоди, що вирізняються надзвичайною психологічною точністю. Так, наприклад, є епізод-спомин Енея про те, як він виносив на плечах із палаючого міста свого старого батька і вів за руку сина. За ними йшла його дружина Креуза. Раптом на нього напав панічний страх, який змусив його тікати, втрачаючи назавжди свою дружину.

Завершується ця оповідь фантастичною сценою зустрічі Енея з тінню Креузи, яка провіщує йому подальші блукання, а потім щасливе царювання на берегах Тибру. В останніх розділах поеми це пророкування ще багато разів звучить з різних уст.

Третя пісня – оповідь про блукання Енея. Вони багато в чому подібні до блу-

кань Одиссея вже хоча б тому, що відбувалися у той самий історичний час і в тих самих небезпечних, напівміфологічних морях і землях. Істотна різниця між героями була в тому, що Одиссей повертався в рідну Ітаку до вірної дружини Пенелопи, а Еней, втративши домашнє вогнище й дружину, прагне до невідомої мети. Щоправда, під час блукань йому у віщих снах і пророкуваннях роз'яснювалася його особлива місія. Зокрема, Еней дізнається про те, що кінцевою метою його шляху, накресленого богами, є Італія, давня прабатьківщина троянців. Там на нього очікує наречена, а також переможне воїнське суперництво над її женихами. Так добудовується своєрідна паралель між образами Енея та Одиссея.

У четвертій пісні оспівується кохання Дідони, що було пережите героїнею у всій різноманітності відтінків цього почуття. Воно виражене з великою майстерністю ліричної поезії класичного римського стилю. За мотиваційною розробкою сюжету, силою, пафосом вираження емоційних станів героїні цей фрагмент поеми можна порівняти з високими зразками давньогрецької трагедії (наприклад, з «Антигоною» Софокла або «Медеею» Евріпіда).

У п'ятій пісні, що перегукується з відповідними піснями з поем Гомера, описуються спортивні ігри, які влаштував Еней на спомин свого батька Анхіса.

Найцікавішим епізодом шостої пісні є розповідь про подорож Енея з пророчицею Сивіллою у потойбічний (підземний) світ і зустріч з тінню померлого батька (аналогічний мотив у Гомера – зустріч Одиссея з тінями загинлих товаришів на острові біля Кирки). Ходіння героя потойбічними колами у царстві пізніше надихало великого італійського поета епохи Ренесансу Данте Аліґ'єрі на створення «Божественної комедії». У світі тіней Еней набуває таємничого





знання про майбутню славу Римської держави, яку йому необхідно заснувати.

Подальші розділи поеми присвячені історії сватання Енея до Лавінії, доньки царя Латина, конфлікту з латинянами і Турном – женихом Лавінії, а також підготовці воїнів до битв і, нарешті, перипетії самих битв. 9–12 пісні майже повністю присвячені докладному описові воєнних дій у дусі батальних сцен «Іліади» Гомера. У двобої від руки Енея гине Турн. За велінням богів троянці об'єднуються з латинянами. «Олімпійський» план сюжету розроблений від початку і до кінця. Переможці відмовляються від своєї мови, звичаїв заради нової міжплемінної єдності, в ім'я майбутнього процвітання держави.

Чим ближче до фіналу розповіді, тим урочистіше й могутніше звучить мотив всеіталійського, тобто імперсько-римського, державного патріотизму, тим точніше збігаються епізоди давньої історії з подіями близького Вергілію часу. Всі головні сюжетні лінії простежуються від часів Троянської війни до перших років існування імператорського Риму. Спрямованість викладу в цілому і в деталях від міфології та історії до сучасності – відмітна риса епосу Вергілія, що надто відрізняє його від фольклорно-епічних сказань і від поетичного епосу Гомера та Еннія.

Однак не ці особливості свідчать про вищу й вічну цінність «Енеїди». Цей твір – велична пам'ятка поетичної творчості, художній шедевр давньоримської і світової літератури. Вже на початку нашої ери в усіх землях імперії поема набула величезної популярності і стала взірцем літературного стилю і штудіювання латинської мови. Вплив поеми на твори наступних епох був величезним. Поет і філософ Данте вважав Вергілія своїм побратимом і провідником у таємничі світи, доступні лише поетичній фантазії. У Вергілія

були і геніальні, і талановиті, і посе-редні послідовники. Серед них – чимало пародистів, які знаходили в тексті «Енеїди» багато можливостей для комедійного (сатиричного, гумористичного) тлумачення. Талановитою пародією, яка не принижує достоїнства оригіналу, є поема І. Котляревського «Енеїда», викладена українською мовою.

Образи та мотиви Вергілієвої поезії живили уяву багатьох європейських митців, зокрема У. Блейка, А. Майоля, Л. Берніні, Дж. Тьєполо, К. Лоррена, Я. Тінторетто, Г. Рені, П. Рубенса. Серію гравюр до поеми зробив український художник А. Базилевич.

На тлі історико-епічної і досить розвиненої дидактичної літератури Давнього Риму виділяється унікальна за своєю художньою довершеністю і культурним значенням поема-трактат Лукреція «Про природу речей».

Тіт Лукрецій Кар (98–55 рр. до н. е.) був щирим прихильником філософії Епікура і відомим ученим. Маючи прекрасний літературний дар, він спромігся викласти вчення Епікура образною мовою поезії. За жанром твір «Про природу речей» належить до філософсько-дидактичної літератури; його головною метою було філософське просвітництво римських громадян.

Зміст поеми пов'язаний насамперед з метафізичними і природничими науковими поглядами епікурейців. Значно менше Лукреція хвилювали питання етики. Поема складається з шести книг і написана гекзаметром, що надає викладенню архаїчного, але водночас переконливого і урочисто-піднесеного характеру. Використання такого стилю в поемі можна вважати доречним, оскільки розповідь ведеться про значні явища природи, про її одвічні неперушні закони.

У першій та другій книгах поет змальовує атомарно-механістичну картину світу, безкінечний ланцюг причин і нас-

лідків, народжень і смертей, що створюють круговерть буття:

Втім, коли річ якусь нищить природа,  
 Ї вона, звісно,  
 Не обертає в ніщо – не розкладає  
 на первісні тілця,  
 Бо, якби кожна з речей прирікалась  
 на знищення повне,  
 В нас на очах то одне щось,  
 то інше зникало б раптово.

Третя і четверта книги присвячені людині, її душі, розуму, відчуттям і почуттям. Особлива увага приділяється коханням, яке розглядається науково, з атомарно-фізіологічного погляду. У п'ятій книзі розповідається про походження світу, природне походження Землі, а також про історію людства, історію культури. Цікавою є оцінка, яку дає Лукрецій людському прогресу. З одного боку, поет схвально пише про успіхи людей у праці, створенні всіляких благ, з іншого – він із сумом відзначає набуті суспільством на шляху прогресу моральні «захворювання» – заздрість, жадібність, владолюбство та ін. До глобальних помилок людей, до регресивних елементів суспільної історії належать, на думку Лукреція, марновірність, забобони, віра в богів.

У шостій книзі пояснюються різні природні явища, що пов'язувались науками з виявами божественної волі. На рівні фізичних знань свого часу Лукрецій пояснює явища магнетизму, атмосферної електрики, виверження вулканів тощо.

Незважаючи на те, що деякі положення епікуризму суперечили масовому світогляду римлян й іноді набували зухвалого характеру (зокрема, гострий атеїзм), поема «Про природу речей» в античному світі мала величезну популярність. Її переписували, вивчали, коментували. Навіть середньовічні християнські автори-теософи віддавали шану природознавчим знанням, яскравим образам, прекрасній мові поеми.

З традицією епічних розповідей і дидактичних праць пов'язана історична література Давнього Риму. В цій галузі працювали багато прекрасних знавців історії, географії, моралі та звичаїв різних народів в імперії та за її межами, а також талановиті майстри літературного слова. Це Гай Юлій Цезар – «Записки про Галльську війну», «Записки про громадянську війну»; Саллюстій – «Змова Катіліни», «Югуртинська війна», «Історія»; Тит Лівій – «Історія від заснування міста»; Гай Светоній Транквілл – «Про знаменитих мужів», «Життєпис дванадцяти цезарів».

Найвідомішим з письменників-істориків Риму є Публій Корнелій Тацит (приблизно 55–120 рр. н. е.). Його перу належать праці «Про життя й характер Юлія Агриколи», монографія історико-етнічного характеру «Германія» і 30 книг «Історії», що збереглися лише частково.

Першим поетичним жанром, розробленим римлянами самостійно, був жанр сатири (або спочатку сатури). Слово «сатура» (лат. *satura* – суміш) могло слугувати заголовком для збірок, наприклад ліричних або дидактичних віршів. Сучасного смислу цій назві поетичного жанру надав Гай Луцилій (кінець II ст. до н. е.). Його тридцять книг сатур – вірші серйозно-комедійного, тобто пародійного, викривального характеру. Від цих книг збереглися лише фрагменти, але в них налічується близько тисячі віршів.

Зміст сатир Луцилія надзвичайно різноманітний. Вірші найчастіше написані гекзаметром, присвячені проблемам моралі, кохання і шлюбу, політичній боротьбі в римському сенаті. Об'єктами критичних випадів Луцилія іноді були конкретні історичні особи, які виступали

під власними іменами. Про всіх і про все поет писав дотепно, темпераментно, яскраво. Він використовував стиль звичайної мови і не дуже турбувався про довершеність форм віршів, що викликало докір поетів наступних часів.

Наслідувачами Луцилія в жанрі сатири були поет-учений Марк Теренцій Варрон, а потім славетний Горацій. До сатиричного жанру були близькими вірші-«ямби» Катулла і ранні мініатюри Вергілія.

З творів пізньої сатиричної літератури заслуговують на увагу сатири Авла Флакка *Персія* (34–62 рр. н. е.). Це була скромна й освічена людина, близька до кола філософів-стоїків. Персій цурався політичних злободенних тем. Як і Горацій, він зосереджувався на етичних проблемах, а також на питаннях філософії. Літературний стиль Персія надзвичайно складний: він уникає манірної декламаційності, не знижує викладання до рівня простої народної мови, часто використовує приховані цитати, натяжки, стилістичні імітації та інші прийоми «вченої поезії», завдяки чому за ним закріпилася репутація «темного» автора.

Одним із найоригінальніших і найяскравіших творів сатиричного жанру був створений за часів правління Нерона «Сатирикон» *Петронія* Арбітра. Цей роман написаний у традиціях так званої меніппової сатири, в яких проза чергується з віршами. Стиль і композиція «Сатирикона» пародіює формальні ознаки авантюрного роману. Перед читачем розгортається низка реалістично змальованих картин з життя сучасного автору Риму. Іноді дія забарвлена гротескними, карикатурними, фантастичними або натуралістично-еротичними деталями.

Головний герой роману – юнак з неусталеним характером і ганебними нахилами, який встиг у своєму житті зробити багато низьких вчинків, але він не позбавлений чарівності і навіть має гарну

зовнішність. Разом із своїми приятелями-коханцями він залучається до небезпечних, смішних або загадкових пригод. Роман насичений також іншими дійовими особами та їхніми історіями. Дія відбувається в храмах, готелях і на кораблі, серед людей різних соціальних станів і професій.

Автор віртуозно володіє різними розмовними стилями. Так, у фрагменті твору, присвяченому бенкету в домі Тримальхіона, звучить справжній латинський жаргон – мова римського плебсу, рабів, пролетарів. У цьому епізоді Петроній як людина інтелектуальна, естетично й емоційно витончена, дозволяє собі досконалий посміятися над самодурством, брутальністю, неосвіченістю римського нувориша, колишнього раба Тримальхіона та його нікчемних гостей-приятелів.

Яскравість художніх образів, багата і соковита мова, правдивість і рельєфність його художньо-образної моделі життя Давнього Риму завоювали «Сатирикону» величезну популярність. У ХХ ст. цей твір був талановито екранізований італійським кінорежисером Ф. Фелліні.

До сатиричних творів давньоримської поезії належать байки плебея-македонця *Федра*. Більшість із них ґрунтується на давньогрецьких фольклорних, так званих езопових, сюжетах (зокрема, таких як «Вовк і ягня», «Ворона і лисиця», відомих нашому читачеві у перекладах-обробках Лафонтена, І. Крилова, Л. Глібова). Позитивними у цих байках є їх стислість та довершеність форми, яскравість мови.

Відомі також вірші в жанрі епіграми Марка Валерія *Марціала* (приблизно 42–104 рр. н. е.). Давньогрецькій епіграмі він додав «солі» та «перцю», картаючи у своїх лаконічних віршах типові людські хиби.

Чимало прекрасних сатиричних фрагментів у відомому полістильовому романі «Метаморфози» («Золотий осел»)



Апулея (народився близько 125 р.), вихідця з Північної Африки.

Сатирична поезія і проза Давнього Риму інтенсивно розвивалися, набуваючи іноді глибокого смислового значення. Популярність серед широких верств населення, високий рівень розвитку римської сатири можна пояснити, з одного боку, загальною схильністю римлян помічати комічні сторони життя, індивідуальні властивості людей, а з іншого – це пояснюється суспільною необхідністю критичних виступів літераторів проти конкретних порушень державних законів, традицій, норм моралі і гуманної поведінки.

Найпліднішим жанром давньоримської поезії стала лірика. Самостійний та інтенсивний її розвиток почався у переломний історичний період кризи республіканської системи правління Римської держави. Приблизно у 50-х роках I ст. до н. е. в Римі з'явилася група поетів, яких легендарний оратор Цицерон назвав неотериками, тобто новітніми поетами. До них належали Валерій Катон, Кальв, Цинна і найбільш відомий у наш час Гай Валерій Катулл.

Неотериків об'єднував загальний стан духу, що охопив освічені прошарки суспільства. Вони гостро відчули втрату громадянами Риму традиційних релігійних і моральних цінностей, відображуючи почуття розгубленості й розчарування у політичних ідеалах республіки. В цей період і за таких обставин на перший план у духовному житті та літературній творчості висувається суб'єктивний світ особистості: почуття, переживання, образи фантазії, подробиці конкретної життєвої долі, роздуми про глибокі особистісні, інтимні сторони буття.

Така духовна орієнтація визначила художні смаки і симпатії неотериків. Свій ідеал вони знайшли у творчості грецьких поетів Олександрійської школи: Каллімаха, Феокрита, Герода. Новіт-

ні поети Риму з іронією та деяким презирством ставилися до епічних та дидактичних поем, драм, взагалі до будь-якої серйозної літературної форми, помічаючи у давніх і нових зразках цих жанрів формальну недосконалість, неохайність стилю, архаїзми. Вся їхня увага була зосереджена на створенні творів малої форми: епіграм, елегій, епіллій. Свої мініатюрні твори неотерики старанно відпрацьовували. Вірші були пронизані багатьма міфологічними і літературними асоціаціями, натяками.

Найяскравішим талантом серед неотериків вирізнявся Гай Валерій *Катулл* (близько 87–54 рр. до н. е.). У його віршах відображено життя людини, яка мало обтяжена працею, байдужа до політики, але має багатий індивідуальний досвід сприймання світу, роздумів про нього, естетичних спостережень і переживань.

Найцінніше у творчій спадщині Катулла – його любовна та філософська (точніше, споглядальна) лірика, представлена витонченими, бездоганними лаконічними віршами в жанрах епіграми та елегії.

Поет винайшов багато можливостей висловитися про світ любовних переживань людини; чимало з них стали взірцями для численних наслідувань в античній та світовій ліриці. Наприклад, одна з багатьох поетичних знахідок Катулла:

Другом Тобі я не буду, хоч стала б Ти  
скромною знову,  
Та й розлюбити не зможу, хоч станеш  
злочинницею Ти.

У цій короткій епіграмі кохання виявляється всеохоплюючою внутрішньою стихією, в якій гинуть світлі почуття дружньої прихильності і розумні моральні відношення.

Наступна епоха у розвитку давньоримської ліричної поезії пов'язана з іме-



нами Вергілія, Горація, Тібулла, Овідія, Проперція – поетів так званого золотого століття. Це був час утвердження імперії (друга половина I ст. до н. е.). Новий суспільний порядок, потреба ідейної консолідації суспільства, необхідність укріплення моральних устоїв та інші життєві обставини позитивно впливали на розвиток нових течій у мистецтві Давнього Риму. Імператор Октавіан Август поблажливо ставився до артистів, літераторів, художників, намагаючись оточити свій могутній трон сяйвом мистецтва. В цьому його наслідували аристократи, державні мужі Риму, наприклад історик і державний діяч Полліон. Однак найблискупіших майстрів мистецтва збирав у своєму палаці багатий вельможа, друг Августа *Меценат* (його ім'я у переносному значенні – багатий – покровитель мистецтва). До гуртка поетів, який збирався у нього, належали Вергілій, Горацій та ін.

Вергілій-лірик сформувався під впливом школи неотериків, зокрема поезії Катулла. Від них він запозичив техніку, стильові прийоми, загострене почуття довершеності форми вірша, схильність до певних тем і жанрів, шанобливе ставлення до грецьких поетів-олександрійців. Іншим джерелом впливу на поезію Вергілія була філософія епікурейців, яка виражалася не лише у промовах ораторів та дидактичній літературі (Лукрецій), а й у різних формах ліричної поезії (творчість його друзів та однодумців – поетів Варія і Горація).

Перший доробок поетичної майстерності Вергілія – збірка «Буколіки». Цікавим є сам вибір жанру «пастуших пісень». Цей вид віршованого мистецтва був розроблений давньогрецьким поетом Феокритом. У Вергілієвих буколіках створено ідеалістичний світ дітей природи – аккадських пастухів, далеких від проблем державного життя, від при-

страстей політичної боротьби. Не наслідуючи феокритівську іронію, Вергілій оспівує бездоганне життя своїх вигаданих героїв, їхні чисті, наївні і глибокі любовні переживання, захоплення природою. Умовними є характери пастухів та антураж життя пастухів. Однак читач, очікуючи від автора щирості, не був збентежений, тому що поет правдиво й образно відтворював духовне життя людини.

Деякі еклоги (так називаються частини збірки «Буколіки»; дослівно «еклога» означає «відібране») пов'язані з певними подіями в житті поета або присвячені конкретним історичним особам – високим покровителям Вергілія. Особливої популярності набула четверта еклога, де муза пастухів оспівує народження прекрасного малюка, з появою якого в житті людей настануть великі зміни: закінчиться «залізне» і почнеться нове, справедливе «золоте століття». Згодом це дало підставу середньовічним ученим і поетам пов'язати пророкування Вергілія з народженням Ісуса Христа.

Стиль віршів поета близький до творчості неотериків. Аналогії, цитати, парафрази пронизують різні опуси Вергілія. Проте в цьому стилі з'являються нові риси: поет рішуче відмовляється від великих граматично складних строф. Його поетична думка набула чітких форм, ритмічного звучання, яке передбачало проспівування. Вергілій повернув латинським віршам втрачений зв'язок з музикою. Поет сам часто писав про своє мистецтво як про піснетворчість:

...Я ж дістану сопілку,  
віршом заспіваю халкідським  
Пісні, які пастир мені  
показав сицилійський.  
(«Буколіки», 10 еклога)

Інший видатний поет-лірик «золотого століття» – Квінт *Горацій* Флакк (65–8 рр. до н. е.). Він був сином раба, яко-



го згодом відпустили на волю. Незважаючи на юридичні права свободи, прекрасну освіту й блискучу кар'єру літератора, він усе життя відчував певну уразливість. пов'язану з «низьким» походженням.

Горацій, вивчаючи в юнацькі роки філософію, захопився епікурейським ученням, яке стало підґрунтям його світогляду. Гіркий досвід невдалої політичної боротьби також спонукав його залишити політичну діяльність і присвятити свої творчі сили поезії. Завдяки допомозі поетів Вара і Вергілія він вступив до гуртка Мецената і невдовзі став його близьким другом, тим самим наблизившись до оточення Октавіана Августа. Однак цей стрімкий злет не запаморочив йому голову, а дав упевненість у своєму праві звертатися до всіх римлян. Для себе він обирає роль друга природи, якому набридла цивілізація, й уникає спокуси багатства та влади. Честолюбство, слава, гроші не варті, на його думку, того, щоб заради них марнувати життя. Він мирно закінчив свої дні у гірському маєтку, який йому подарував Меценат, благословляючи свою долю:

Ось чим не раз я богам надокучував;  
поля б окраєць,  
Дім та садок, та струмочок дзвінкий,  
що й у спеку не мовкне,  
Ще якби гай зеленів... Та боги мені  
щедро послали  
Те, чим я навіть не снів.  
Тому й не прошу вже нічого.  
Хай лиш майно те, Меркурію,  
довго хазяїну служить.

У деяких сатирах Горацій з погляду філософії трактує тему щастя людини в душі епікуризму. Одним із головних принципів щасливого життя, за думкою поета, є додержання міри, «золотої середини». (Цей вираз поета став крилатим.) Люди, що порушували цей принцип, безжалісно висміювалися:

Може, спитають, до чого ці приклади, –  
ось що відмовлю:

Дурень, обходячи крайність одну,  
в протилежну впадає.  
Так у Мальтіна землю волочиться  
довга туніка,  
В іншого – ледве до стегон сягає,  
така вже коротка.  
Чути козлом від Горгонія,  
чимось п'янким – від Руфілла.  
Немає середини...

Серед віршів збірки «Еподи» є чудові зразки любовної лірики, як, наприклад, сповнене почуттям гіркої образи й розчарування звернення до зрадливої коханої Неєри:

Ніч була. В небі ясним світлолиця  
сяяла повна,  
А де-не-де – зірки дрібні.  
Чи пам'ятаєш, в ту ніч  
Ти мовила клятви за мною,  
Щоб потім зрадити богів.

Лірико-філософські мотиви «Епод» і «Сатир» ще різноманітніше й глибше розроблені у трьох книгах ліричних віршів, які він назвав «піснями». Твори, що увійшли до цих збірок, називали «одами». Зразками для них стали пісні у супроводі ліри поетів-еолійців – Алкея, Сапфо, Анакреонта. Горацій прекрасно усвідомлював джерело свого ліричного стилю, і в знаменитій оді «Пам'ятник» він вихвалявся, що «перший заспівав еолійську пісню на італійські лади». Дійсно, завдяки йому до римської поезії увійшли старовинні віршовані форми еолійців: алкеєва, сапфічні строфи та інші моделі віршування. Метричне багатство Горація вражає, а його професійна майстерність не має аналогів у римській поезії.

Визнанням видатних заслуг Горація перед вітчизною стало замовлення імператора створити заключний гімн до свят-



кування «вікових» ігор у 17 р. до н. е., які мали проголосити світу закінчення громадянських воєн і початок нового століття. Поет виправдав сподівання співвітчизників і написав видатний твір. Однак, прославляючи Рим, його багатство та могутність, поет не забув про небезпеку, що загрожувала Вітчизні. Не порушуючи піднесеного й урочистого тону, він висловив надію на відновлення гідності держави, могутності й справедливого порядку, які можуть бути виправданням володарювання Риму над народами:

Вчіть, боги, добре нашу юнь тямущу,  
Спокій шліть, боги, сивині старечій,  
Щастя, славу й рід – неминущий, плідний  
Ромула внукам.  
Спокій, Вірність, Честь, Соромливість давня  
й мужність, хоч вона й не верталася довго,  
Йдуть вже, йдуть до нас, й Достача повний  
Ріг нахиляє.

Після «Ювілейного гімну» були написані інші вірші у тому самому жанрі на честь перемог римських воїнів. Створені в манері Піндара, вони стали своєрідними державними пам'ятками, що прославляли перемоги і вождів.

Горацій був не тільки практиком, а й теоретиком поетичного мистецтва. Його праця «Послання до Пізонів» ще за античних часів отримала назву «Про мистецтво поезії». У ній дано характеристику поетичних течій і пояснення головних естетичних положень римського класицизму, представленого творчістю самого Горація, а також Вергілія і Вара. Ця праця справила величезний вплив на естетичні погляди представників європейської літератури XVII–XVIII ст., зокрема на творчість теоретика Н. Буало.

Горацій став одним із найвідоміших і найулюбленіших античних авторів з часів середньовіччя, гуманістичний характер його творів високо оцінили літе-

ратори Відродження. У наступні часи довершений стиль і відвертість, філософська глибина, емоційність та іронічність приваблювали поетів-романтиків, представників різних європейських національних шкіл. Таке сприятливе ставлення до творчої спадщини Горація певною мірою пояснюється тим, що його «язическа» ліра не протистояла християнському світогляду і моралі європейських народів нового часу, бо вона зверталася переважно до світських мотивів людського життя й закликала до гармонії особистісних потреб і бажань із законами природи, потребами суспільного порядку і моралі.

Різноманітна спадщина Горація стала джерелом величезної кількості перекладів, наслідувань, віршів за мотивами в російській поезії від А. Кантемира і М. Ломоносова до О. Блока і В. Брюсова.

Класицизм, представлений творчістю Вергілія і Горація, був найзначнішим, але не єдиним напрямом у поезії «золотої доби». Поряд з ним сформувався жанровий стиль любовної елегії, пов'язаний з іменами Тібулла, Проперція та Овідія. Римська елегія продовжує поетичну традицію грецьких поетів-олександрійців і Катутла. Традиційно жанр елегії обмежувався темою нещасного кохання. Умовний світ любовного томління в елегіях був своєрідним притулком для тонких, вразливих і чутливих натур, куди можна було сховатися від хвилювань, проблем, страхів, моральних вад та інших негативних сторін життя давньоримського суспільства. В царині елегії поет брав на себе роль судді або вчителя у справах кохання. Об'єктом різноманітних почуттів була звичайна вигадана героїня.

Найвідомішим твором елегічного стилю стала «Наука кохання» Публія Овідія Назона (43 р. до н. е. – 18 р. н. е.). Цей твір можна вважати своєрідною па-



родією на жанр дидактичної поеми. У віршованому трактаті виділено три частини, які послідовно розглядають теми: як знайти предмет кохання, методи завоювання відповідного почуття, засоби збереження кохання. Свої настанови автор подає іронічно, нерідко звертаючись до міфів або замальовок з природи. У тому самому дусі витримано й іншу книгу елегій «Засоби від кохання».

Глибоким і образним змістом вирізняється найвідоміша праця Овідія – цикл «Метаморфози» («Перетворення»). У цьому творі, що має складну композицію, розповідається про різні випадки дивних перетвілень, відомих з міфів та легенд. Овідій зібрав та виклав більше ніж двісті сюжетів подібного змісту. Серед них найвідоміші грецькі та римські міфологічні сюжети, наприклад: про прекрасну, добродісну німфу Дафну, яку боги перетворили на лаврове дерево і в такий спосіб врятували від переслідувань Аполлона; про нерозумну, гордовиту матір Ніобу, яка втратила всіх своїх дітей і з горя перетворилася на камінь; про мармурову статую, створену скульптором Пігмаліоном, що перетворилася на прекрасну дівчину; про те, як у неосвіченого царя Мідаса вирости осличі вуха, що було карою за зневажливий відзив про мистецтво Аполлона; про любовні пригоди Юпітера, який заради земного кохання змінив свою зовнішність, та багато інших історій. Усі сюжети жваві, цікаві, викладені у блискучій і невимушеній віршованій манері. Іноді автор відступає від елегійної інто-

нації і розповідає про події з пафосом драматурга, з почуттям глибокого співчуття до своїх героїв. Так, найласкавіша до батька дочка жорстоко ранив його, повіривши Медеї, що в такий спосіб можна його омолодити («щоб не бути злочинною, робить злочин»). У глибокій тузі Інах шукав дочку, а, знайшовши її перетвіленою, ще більше затужив; найсолодший дар безсмертя став для нього найлютішою мукою. Феб-цілитель не може своїм лікувальним мистецтвом допомогти собі самому, хоча допомагає іншим.

Легенди про перетвілення дали Овідієві змогу зробити наглядними фатальні непорозуміння, парадокси, якими рясніє життя.

Мимоволі спадають на думку аналогії з життя автора «Метаморфоз». Поетичний хист – щасливий дар Овідія – обернувся для нього нещастям: через невідомі причини поет був раптово висланий з Риму в крайню північно-східну місцевість імперії, а саме в місто Томи на західному березі Чорного моря (нині місто Констанца в Румунії). Тут він створив найбільш щирі, особисто вистраждані вірші, в яких звертався до залишених назавжди дружини, друзів, заступників.

Вірші і сюжети Овідія були джерелом натхнення для багатьох поколінь творців латинських віршів та пісень в епоху середньовіччя, для мандрівних поетів-студентів (вагантів) і лицарів (трубадурів, труверів). Вони справили вплив на всю ліричну поезію Європи, включаючи майстрів XIX–XX ст.





## Контрольні запитання і завдання

1. У чому полягають особливості історичного і соціально-політичного шляху розвитку Давнього Риму?
2. Якими є світоглядні уявлення давньоримської культури?
3. Схарактеризуйте давньоримську архітектуру.
4. У чому полягають особливості художньої мови давньоримської архітектури?
5. Які риси давньоримської ментальності втілені в архітектурній традиції?
6. Порівняйте ідеал людини у культурі Давньої Греції і Давнього Риму.
7. Що спричинило формування давньоримської портретної традиції?
8. Порівняйте римський портрет доби імперії та доби республіки.
9. Як ви розумієте характеристику «абстрактної одиничності римського духу», запропонованої філософом О. Ф. Лосевим?
10. Поясніть особливу увагу давньоримських літераторів до теми метаморфоз.



## Список рекомендованої літератури

1. Бритова Н. Н., Лосева Н. М., Сидорова Н. А. Римский скульптурный портрет. — М., 1975.
2. Винничук А. Люди, нравы и обычаи Древней Греции и Рима. — М., 1988.
3. Кнабе Г. С. Древний Рим: История и повседневность. — М., 1986.
4. Культура Древнего Рима: В 2 т. / Отв. ред. Е. С. Голубцова. — М., 1985.
5. Куманецкий К. История культуры Древней Греции и Рима. — М., 1990.

# Додаток



## ТЕСТОВІ ЗАВДАННЯ

### Розділ 3. ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА ПЕРВІСНОГО СУСПІЛЬСТВА

#### Тест 1

Модель часу архаїчної людини:

- а) позачасова;
- б) хронотопна;
- в) шкільна;
- г) спіральна;
- д) лінійна.

#### Тест 2

Світоmodell архаїчного мисливця:

- а) антропоморфна;
- б) теоцентрична;
- в) структурована;
- г) хаотична;
- д) антропоцентрична.

#### Тест 3

Свідомість архаїчної людини:

- а) антропоморфна;
- б) натурфілософська;
- в) міфологічна;
- г) персоналістична;
- д) планетарна.

#### Тест 4

Світоmodell архаїчного землероба:

- а) антропоморфна;
- б) теоцентрична;

- в) структурована;
- г) хаотична;
- д) антропоцентрична.

#### Тест 5

Палімпсест — це спосіб віддзеркалення моделі часу:

- а) лінійної;
- б) хронотопної;
- в) циклічної;
- г) хвильової;
- д) спіральної.

#### Тест 6

Для мислення первісної людини характерна:

- а) релігійність;
- б) філософічність;
- в) міфологічність;
- г) утилітарність;
- д) естетичність.

#### Тест 7

Для палеоліту характерне житло:

- а) печера;
- б) пальова будова;
- в) каркасна будова;
- г) глинобитна будова;
- д) цегляна будова.

**Тест 8**

Умовні зображення починають домінувати в добу:

- а) палеоліту;
- б) мезоліту;
- в) неоліту;
- г) енеоліту;
- д) бронзи.

**Розділ 4. ВИТОКИ УКРАЇНСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ****Тест 1**

Удосконалення техніки оброблення камення (свердління і полірування), створення керамічних виробів, відокремлення скотарських племен належить до періоду:

- а) мезоліту;
- б) неоліту;
- в) енеоліту.

**Тест 2**

Визначальною ознакою культури є:

- а) виготовлення знарядь праці;
- б) кераміка;
- в) хліборобство і скотарство;
- г) зброя.

**Тест 3**

Основою господарства скіфських і сарматських племен є:

- а) землеробство;
- б) мисливство;
- в) скотарство.

**Тест 4**

Скіфська держава набула свого найвищого розвитку у:

- а) VII ст. до н.е.;
- б) IV ст. до н.е.;
- в) II ст. до н.е.

**Тест 5**

«Петрогліфи» це:

- а) вирізьблення на камені;
- б) обпалені глиняні вироби;
- в) кам'яні скульптури.

**Тест 6**

У мистецтві скіфів і сарматів переважають зображення:

- а) тварин;
- б) жінок;
- в) орнаменту.

**Розділ 5. ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА ПЕРЕДНЬОЇ АЗІЇ****Розділ 6. ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА ДАВНЬОГО ЄГИПТУ****Тест 1**

Світоmodell давнього часу:

- а) позапросторова;
- б) позачасова;
- в) просторова;
- г) часова;
- д) просторово-часова.

**Тест 2**

Зміст давньоєгипетського канону зображення людини:

- а) тілесність;
- б) духовність;
- в) вічність;
- г) конечність;
- д) ірраціональність.

**Тест 3**

Ідеал людини в культурі Давнього Сходу:

- а) універсал;
- б) мислитель;
- в) страстотерпець;
- г) раб;
- д) герой.

**Тест 4**

Людина в культурі Давнього Сходу за характером:

- а) дієва;
- б) персоналістична;
- в) родова;
- г) суперечлива;
- д) раціональна.

**Тест 5**

Передньоазійська культура орієнтована на:

- а) потойбічну;
- б) трансцендентну;
- в) небесну;
- г) земну;
- д) поліфонічну.

**Тест 6**

Вислів: «Твоя душа провітлена і твоє ім'я живе у вічності. Ти так завжди, поза загибеллю» — належить культурі:

- а) Давнього Єгипту;
- б) Передньої Азії;
- в) Давнього Китаю;



- г) Давньої Японії;
- д) Давньої Індії.

### Тест 7

Особливою рисою давньосхідних суспільств є:

- а) демократичність;
- б) відкритість;
- в) закритість;
- г) кастовість;
- д) динамічність.

### Тест 8

Давньоєгипетській культурі не належить такий елемент культури:

- а) агон;
- б) піраміда;
- в) храм;
- г) ієрогліф;
- д) канон.

### Тест 9

Давньоєгипетська культура порушує образотворчий канон за правління фараона:

- а) Рамзеса;
- б) Ехнатона;
- в) Хатшепсута;
- г) Менхотепу;
- д) Аменхета.

### Тест 10

Сакралізація правителя в образотворчому каноні не реалізовувалась у темі:

- а) цар на війні;
- б) цар із сім'єю;
- в) цар на полюванні;
- г) цар на бенкеті;
- д) цар тримає дерево життя.

### Тест 11

Мотив недосяжності безсмертя реалізований в образі:

- а) Осіріса;
- б) Гора;
- в) Хунбабу;
- г) Енкіду;
- д) Гільшгамеша.

## Розділ 7. ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА ДАВНЬОГО СХОДУ

### Тест 1

Уявлення про світ як боротьбу протилежностей характерне для культури:

- а) індійської;
- б) арабської;
- в) китайської;

- г) японської;
- д) середземноморської.

### Тест 2

Вислів: «Цей діяльний початок усе вершить у чудесний спосіб. І творить усе таким, яким воно має бути. Ніхто не знає, що воно таке, але воно в природі» — належить культурі:

- а) античний;
- б) арабській;
- в) далекосхідній;
- г) давньосхідній;
- д) середньовічній.

### Тест 3

Вислів: «Оберігаю постійно я спокій і рух у природі, тримаючи світ у постійному кругообігу» — належить культурі:

- а) середземноморській;
- б) ісламській;
- в) індо-буддійській;
- г) конфуціанській;
- д) японо-буддійській.

### Тест 4

Східна культура орієнтована на:

- а) позачасовість;
- б) теперішнє;
- в) майбутнє;
- г) минуле і майбутнє;
- д) минуле.

### Тест 5

Ідея безкінечного перевтілення, кругообігу явищ Всесвіту є типовою для культури:

- а) мезопотамської;
- б) індійської;
- в) японської;
- г) китайської;
- д) арабської.

### Тест 6

Людина в індійській культурі:

- а) особистісна;
- б) соціальна;
- в) природна;
- г) державницька;
- д) ірраціональна.

### Тест 7

Вислів: «Взяти пензель з бажанням змести пил марноти з душі» — належить культурі:

- а) арабській;
- б) давньосхідній;
- в) праслов'янській;



- г) далекохідній;
- д) середземноморській.

### Тест 8

«Стихія людини — перетворення» — постулат культури:

- а) середземноморської;
- б) арабської;
- в) індійської;
- г) японської;
- д) китайської.

### Тест 9

Ілюзійність світомоделі притаманна культурі:

- а) індійській;
- б) японській;
- в) китайській;
- г) арабській;
- д) середземноморській.

### Тест 10

Печерні храми характерні для:

- а) індуїзму;
- б) буддизму;
- в) синтоїзму;
- г) конфуціанства;
- д) даосизму.

### Тест 11

Сувійний живопис не використовувався у культурі:

- а) арабській;
- б) японській;
- в) китайській;
- г) корейській;
- д) індійській.

### Тест 12

Для сувійного живопису характерна перспектива:

- а) пряма;
- б) обернена;
- в) розсіяна;
- г) паралельна;
- д) відсутня жодна.

### Тест 13

Брати життя від неба — принцип культури:

- а) китайської;
- б) японської;
- в) арабської;
- г) індійської;
- д) античної.

## Розділ 8. ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА ДАВНЬОЇ ГРЕЦІЇ

### Розділ 9. ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА ДАВНЬОГО РИМУ

#### Тест 1

Вислів: «Наш космос став видимою живою істотою» — належить культурі:

- а) римській;
- б) архаїчній;
- в) передньоазійській;
- г) грецькій;
- д) давньоєгипетській.

#### Тест 2

Концептуальна характеристика античного типу культури:

- а) державність;
- б) персоналістичність;
- в) естетизм;
- г) пластичність;
- д) духовність.

#### Тест 3

Світо модель давньогрецької культури:

- а) антропоморфна;
- б) соціальна;
- в) державна;
- г) персоналістична;
- д) антропоцентрична.

#### Тест 4

Духовній революції «осьового часу» належить культура:

- а) давньоєгипетська;
- б) передньоазійська;
- в) антична;
- г) японська;
- д) первісна.

#### Тест 5

Портретна традиція притаманна культурі:

- а) давньоєгипетській;
- б) шумерській;
- в) вавилонській;
- г) грецькій;
- д) римській.

#### Тест 6

Ідеал людини в античній культурі:

- а) універсал;
- б) мислитель;
- в) страстотерпець;
- г) раб;
- д) герой.

**Тест 7**

Людина в античній культурі за характером:

- а) ірраціональна;
- б) персоналістична;
- в) родова;
- г) суперечлива;
- д) раціональна.

**Тест 8**

Давньоримська світо модель культури:

- а) антропоморфна;
- б) соціальна;
- в) державна;
- г) персоналістична;
- д) антропоцентрична.

**Тест 9**

Давньоримська культуруотворювальна ідея:

- а) космічність;

- б) державність;
- в) індивідуальність;
- г) антропоцентричність;
- д) антропоморфність.

**КЛЮЧ ДО ТЕСТОВИХ ЗАВДАНЬ****Розділ 3**

1в; 2г; 3в; 4в; 5в; 6в; 7а; 8в.

**Розділ 4**

1б; 2б; 3в; 4б; 5а; 6а.

**Розділи 5–6**

1в; 2в; 3г; 4в; 5г; 6а; 7в; 8а; 9б; 10б; 11в.

**Розділ 7**

1в; 2г; 3в; 4д; 5б; 6в; 7г; 8д; 9б; 10б; 11а; 12в; 13а.

**Розділи 8–9**

1г; 2г; 3а; 4в; 5д; 6д; 7в; 8б; 9б.

# Зміст



|          |  |    |
|----------|--|----|
|          | <i>Передмова</i> .....   | 5  |
| Розділ 1 | <b>«Світова художня культура» як навчальний предмет</b> .....        | 7  |
|          | Культура та її типологія .....                                       | 8  |
|          | Естетична і художня культура .....                                   | 14 |
|          | Сутність художньої культури .....                                    | 15 |
|          | Художньо-естетичне виховання як складова художньої культури .....    | 18 |
| Розділ 2 | <b>Походження мистецтва</b> .....                                    | 20 |
|          | Поняття про артефакт. Поліфункціональність первісної творчості ..... | 21 |
|          | Причини виникнення мистецтва .....                                   | 22 |
|          | Види первісної творчості .....                                       | 29 |
| Розділ 3 | <b>Художня культура первісного суспільства</b> .....                 | 31 |
|          | Міфічність первісної світомоделі .....                               | 31 |
|          | Макрокосм первісної архітектури .....                                | 32 |
|          | Архаїчний живопис .....  | 34 |
|          | Динамічні мистецтва доісторичної доби .....                          | 37 |
| Розділ 4 | <b>Витоки української художньої культури</b> .....                   | 44 |
|          | Генеза слов'янської художньої традиції .....                         | 44 |
|          | Статичні види мистецтва .....  | 51 |
|          | Динамічні види мистецтва .....                                       | 61 |
| Розділ 5 | <b>Художня культура Передньої Азії</b> .....                         | 64 |
|          | Макрокосм передньоазійської архітектури .....                        | 65 |
|          | Людина в передньоазійській художній традиції .....                   | 67 |
|          | Музичне мистецтво країн Передньої Азії .....                         | 70 |
| Розділ 6 | <b>Художня культура Давнього Єгипту</b> .....                        | 77 |
|          | Історична періодизація Давнього Єгипту .....                         | 79 |



|                 |   |            |
|-----------------|---|------------|
|                 | Світоmodell давньоєгипетської архітектури .....     | 80         |
|                 | Людина у давньоєгипетському художньому каноні ..... | 82         |
|                 | Динамічні мистецтва Давнього Єгипту .....           | 87         |
| <b>Розділ 7</b> | <b>Художня культура Давнього Сходу</b> .....        | <b>99</b>  |
|                 | Художня культура Індії .....                        | 100        |
|                 | Художня культура Китаю .....                        | 105        |
|                 | Художня культура Японії .....                       | 109        |
| <b>Розділ 8</b> | <b>Художня культура Давньої Греції</b> .....        | <b>112</b> |
|                 | Міфологічна традиція Давньої Греції .....           | 114        |
|                 | Космос античної архітектури .....                   | 117        |
|                 | Людина у давньогрецькій художній традиції .....     | 120        |
|                 | Мусичне мистецтво Давньої Греції .....              | 126        |
|                 | Обрядова традиція Давньої Греції .....              | 128        |
|                 | Мистецтво та атлетичні змагання .....               | 136        |
|                 | Лірична поезія .....                                | 138        |
|                 | Драматичне мистецтво .....                          | 139        |
| <b>Розділ 9</b> | <b>Художня культура Давнього Риму</b> .....         | <b>145</b> |
|                 | Давньоримська архітектура .....                     | 146        |
|                 | Людина у давньоримській художній традиції .....     | 149        |
|                 | Мусичне мистецтво Давнього Риму .....               | 152        |
|                 | Театральне мистецтво. Драматургія .....             | 153        |
|                 | <i>Додаток</i> .....                                | 169        |
|                 | Тестові завдання .....                              | 169        |



Навчальне видання

*Щолокова Ольга Пилипівна,  
Шип Сергій Васильович,  
Шевнюк Олена Леонідівна,  
Семашко Олександр Миколайович*

# СВІТОВА ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА

Від первісного  
суспільства  
до початку  
середньовіччя

Художнє оформлення *В. О. Гурлєва*  
Художній редактор *Г. С. Муратова*  
Технічний редактор *А. І. Омоховська*  
Коректори: *Л. М. Байбородіна, Л. О. Зеленько*  
Комп'ютерна верстка *О. В. Сироти*

Підп. до друку 09.09.2003. Формат 70 × 90/16. Папір офс. № 1.  
Гарнітура Kudriashov. Офс. друк. Ум. друк. арк. 12,87.  
Обл.-вид. арк. 14,22. Тираж 2000 пр. Вид. № 10239. Зам. № 4-4  
Видавництво «Вища школа», 01054, Київ-54, вул. Гоголівська, 7г  
Свідоцтво про внесення до Держ. реєстру від 04.12.2000 серія ДК № 268  
Надруковано з плівок, виготовлених у видавництві «Вища школа»,  
у АТЗТ «Книга», 04053, Київ-53, вул. Артема, 25

# СВІТОВА ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА



«Вища школа»