М. М. АЛЕКСІЄВЕЦЬ, О. І. ШАМА



ІСТОРІЯ СВІТОВОЇ КУЛЬТУРИ

ЧАСТИНА 1

ІСТОРІЯ СВІТОВОЇ КУЛЬТУРИ



ЧАСТИНА ПЕРША: ВІД ПЕРВІСНОСТІ ДО РЕНЕСАНСУ

В першій частині навчального посібника викладено матеріал з історії культури Первісності, Стародавнього Сходу, Античності, Візантії і Західної Європи (до кінця XVI ст.) у відповідності з основними етапами і закономірностями цивілізаційного процесу. Рівень розвитку суспільства, а також домінуючі в ньому культурні цінності визначаються шляхом з'ясування історичних особливостей епохи, висвітлення світогляду, а також характеристики найважливіших художніх досягнень. «Історія світової культури» в основному призначена для індивідуальної і самостійної роботи студентів вищих навчальних закладів. Разом з тим, доступність викладу, досить детальний аналіз історико-культурних явищ і відповідність змісту учбового матеріалу сучасним уявленням про культурну еволюцію людства роблять книгу корисною для всіх, хто цікавиться проблемами культурології і художньої творчості. Посібник також включає словник термінів, понять та історичних реалій, що поглиблюють розуміння окремих аспектів культури.

Для викладачів і студентів вищих навчальних закладів освіти України, учителів і учнів загальноосвітніх шкіл, а також всіх, хто цікавиться світовою культурою.

© М.М. Алексієвець, 2006.
© О.І. Шама, 2006.
© І.О. Горбачевська, художнє оформлення обкладинки, 2006.

М.М. АЛЕКСІЄВЕЦЬ, О.І. ШАМА

ІСТОРІЯ СВІТОВОЇ КУЛЬТУРИ

ЧАСТИНА ПЕРША: ВІД ПЕРВІСНОСТІ ДО РЕНЕСАНСУ

Допущено Міністерством освіти і науки України як навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів (лист МОН України № 1.4/18 – Г – 317 від 30.06.2006 р.

ТЕРНОПІЛЬ
ЛІЛЕЯ
2006

ББК 63.3(0)-7
УДК 930.85
А-48

Алексієвець М.М., Шама О.І.
Історія світової культури: Частина перша: від Первісності до Ренесансу. — Тернопіль: Лілея, 2006. — 528 с.

Рецензенти:
В.М. Ботушанський, доктор історичних наук, професор Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича;

М.М. Стрішинець, доктор історичних наук, професор, завідувач кафедри політології Тернопільського державного економічного університету;

Б.Є. Трофим'як, доктор історичних наук, професор кафедри нової і новітньої історії та методики викладання історії Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

Допущено Міністерством освіти і науки України
як навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів
(лист МОН України № 1.4/18 — Г — 317 від 30.06.2006 р.)

ISBN 966-656-117-4 («Історія світової культури»)

ISBN 966-656-118-2 («Історія світової культури:
Частина перша: від Первісності до Ренесансу»)

ПЕРЕДМОВА

Чимало людей старшого і середнього віку пам'ятає, як в недалекому минулому, освіта, незважаючи на «заідеологізованість», була орієнтована на «високу культуру», на включення підростаючого покоління в європейську і світову прогресивну культурну традицію: засвоївши в навчальному закладі певні знання і естетичні цінності «високої культури», молода людина, в принципі, була готова до сприйняття, переживання і розуміння найрізноманітніших текстів культури — від архаїки до постмодернізму, — вони часто ставали для неї особисто значущими й могли перетворитися у важливу частину її внутрішнього світу. Навпаки, між сучасною школою і справжньою культурою виник розрив: ці дві суспільні інституції ніби існують у різних світах, вимірах, фактично вони ворожі одна одній. Як це не сумно, але сучасна вітчизняна освіта дедалі більше орієнтована не на підготовку духовно багатої і критично мислячої особистості, а на штампування «одномірного індивіда» — споживача благ науково-технічної цивілізації, продукції масової культури і бездумного ретранслятора певної чергової політичної міфології.

Все це безпосередньо впливає на зміст гуманітарних наук, зокрема, історії культури. В деяких сучасних дослідженнях і посібниках можна прочитати про «релігійну толерантність», «ліберальні цінності», «права особистості» і «політкоректність» в цивілізаціях Стародавнього Світу, «позитивне сприйняття банківської справи» в середньовічному суспільстві або навіть про «мустьєрський період розвитку національної культури». Загальною ідеологічною установкою стало тлумачення культурної еволюції людства як процесу, незалежного від конкретних історичних умов його розвитку, намагання згладити або взагалі виключити з історії культури фактори соціально-класових суперечностей і матеріальних інтересів, уникання висвітлення «незручних» або «контроверсійних» фактів.

Суттєвою проблемою сучасної шкільної і вузівської культурології є утвердження «бревіарного» (скорочувального) підходу до викладу історії культури. Зрозуміло, що розкрити безмежний матеріал даної дисципліни в підручнику неможливо, однак з існуючою практикою перераховування імен «представників культури» і назв «видатних творів і пам'яток», погодитись теж не можна.

Як сподіваються автори, пропонований навчальний посібник значною мірою позбавлений зазначених особливостей, запорукою чого став багаторічний досвід читання лекцій і проведення семінарських занять на історичному факультеті Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

Основний зміст підручника спрямований на поглиблене вивчення і осмислення історії світової культури. Перша частина присвячена Первісності, Стародавньому Близькому Сходу, Античності, Візантії і Західній Європі (до кінця XVI ст.), друга —

Західній Європі і Америці від епохи Барокко (XVII ст.) до Сучасності, третя — культурним регіонам світу (індійському, далекосхідному, ісламському, східнохристиянському).

Таким чином, навчальний матеріал викладено згідно сучасних уявлень про основні етапи і закономірності культурної еволюції людства. Вивчення культури окремого періоду відбувається в наступній послідовності: 1) визначення основних історичних особливостей періоду, які включають характеристику соціально-політичних і економічних процесів, що впливають на розвиток культури; 2) з'ясування світоглядних аспектів розвитку культури даного періоду, при цьому залучені дані з міфології, релігії, філософії, етики і історії науки; 3) висвітлення досягнень художньої культури даного періоду: літератури, архітектури, пластичних мистецтв тощо, в її найхарактерніших видах, жанрах і художніх формах.

Автори висловлюють щиру подяку рецензентам, критичні зауваження і поради яких дали змогу вдосконалити текст і структуру цього навчального посібника, а також спонсорам за сприяння у виданні.

ВСТУП

Культура — це історично обумовлений рівень розвитку суспільства, творчих сил і здібностей людини, виражений в типах і формах організації життя і діяльності людей, а також в створених ними матеріальних і духовних цінностях.

Наведене визначення акцентує увагу на історичному змісті культури: ***культура як рівень розвитку людини і суспільства визначається і обумовлюється історичними умовами їх існування***, тобто кожній історичній епосі властива своя культура, формування, розвиток і занепад якої залежить від її природнокліматичних, соціально-політичних, економічних і інших особливостей. В зв'язку з цим доцільно застосовувати метод періодизації, тобто поділити історико-культурний процес на окремі епохи, якісно відмінні одна від одної:

РІВЕНЬ ГОСПОДАРСЬКОГО І НАУКОВО-ТЕХНІЧНОГО РОЗВИТКУ	ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНА ЕПОХА	ХРОНОЛОГІЧНІ РАМКИ ЕПОХИ
суспільство збирачів і мисливців	**ПАЛЕОЛІТ** *ранній палеоліт*	до CL тис. до н.е.
	середній палеоліт	CL–XXXV тис. до н.е.
	пізній палеоліт	XXXV–X тис. до н.е.
	МЕЗОЛІТ	XI–VI тис. до н.е.
суспільство раннього землеробства і скотарства	**НЕОЛІТ**	VII–II тис. до н.е.
	БРОНЗОВИЙ ВІК	II тис. до н.е.
	ЗАЛІЗНИЙ ВІК	I тис. до н.е.
суспільство розвиненого землеробства і скотарства	**СТАРОДАВНІЙ СХІД**	XXXV–IV ст. до н.е.
	АНТИЧНІСТЬ	XXX ст. до н.е. –V ст. н.е.
	СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ	V–XVI ст.
аграрно-промислове суспільство	**РЕНЕСАНС**	XIV–XVI ст.
	БАРОККО	XVII ст.
	ПРОСВІТНИЦТВО	XVIII ст.
індустріальне суспільство	**ПРОМИСЛОВА ЦИВІЛІЗАЦІЯ**	XIX ст.
	МОДЕРНІЗМ	XX ст.
постіндустріальне суспільство	**ПОСТМОДЕРНІЗМ**	кінець XX – початок XXI ст.

Такий підхід спрямовує головну увагу на засвоєння основних ***текстів культури***: міфологічних, релігійних, філософських, морально-дидактичних, наукових, юридичних, літературних, мистецьких тощо. Це цілком оправдано і можливо, якщо розуміти під ***текстом*** не тільки словесний, але і ***будь-який твір, що існує в просторі і часі.*** Тому текстом є не тільки нотний запис, п'єса, сценарій, але і їх виконання, постановка, зйомка. Текстом буде також твір живопису, графіки, архітектури і т.д., оскільки те, що він представляє — певну історію, міф, пейзаж і т.д. — можна передати словами і те, що він означає як образ, знак, символ, алегорія може бути включене до певного історико-культурного контексту (скульптура Вівтаря Зевса, садово-парковий комплекс Версаля і т.д.). Таким чином, ***культуру*** можна розглядати як ***сукупність текстів, в яких акумульовано досвід людства, створені ним цінності, норми, стандарти поведінки, технологічні знання, способи діяльності тощо.***

Виходячи з цього, ***процес вивчення історії культури*** можна представити, користуючись окресленням німецького вченого XVIII ст. Августа Бека, як ***«пізнання пізнаного»***, тобто ***збагнення змісту і форми текстів культури, а також основних методів їх тлумачення (інтерпретації).*** «Пасивний» або «репродуктивний» на перший погляд, цей процес насправді являє собою творчий акт, тому що, сприймаючи зафіксовані або закодовані в текстах культури цінності, людина формує себе як особистість. Радянський культуролог Юрій Лотман (1922-94) зазначав: «Культура завжди має на увазі збереження попереднього досвіду. Більше того, одне з найважливіших визначень культури характеризує її як "негенетичну" пам'ять колективу. Культура є пам'ять. Тому вона завжди зв'язана з історією, завжди покладає неперервність морального, інтелектуального, духовного життя людини, суспільства і людства. І тому, коли ми говоримо про культуру нашу, сучасну, ми, можливо, самі цього не підозрюючи, говоримо і про величезний шлях, який ця культура пройшла. Шлях цей нараховує тисячоліття, він переходить межі історичних епох, національних культур і занурює нас в одну культуру — культуру людства».

Одним з результатів вивчення ***текстів культури*** повинно стати вміння знаходити ***взаємозв'язки*** між ними: історичні, смислові, формальні, ідейні, стилістичні тощо. Для прикладу можна взяти відкриття Миколая Коперніка (1473-1543) і творчість Рафаеля Санті (1483-1520). На перший погляд, даремно шукати спільне між науковою теорією першого і картиною другого — і це цілком правомірно як з точки зору астронома, так і мистецтвознавця. Однак історик культури може досить легко вказати, де сходяться вчення про Всесвіт і художня концепція: митець ніколи б не наважився писати з своєї гарненької куховарки Мадонну, якби він не належав до покоління, готового відкинути церковну космологію. Отже, в творчості Рафаеля так само немає місця для релігійного містицизму, як і в праці Коперніка «Про обертання небесних сфер»: для них обох, як представників культури Ренесансу, ***Земля вже не центр Всесвіту, а Біблія — не авторитет в питаннях творчості і наукового дослідження***. Або інший приклад: що поєднує закон всесвітнього тяжіння Ісаака Ньютона (1643-1727), філософію Джона Локка (1632-1704) і економічну теорію Адама Сміта (1723-90), крім того, що вони були створені приблизно в один і той самий час?

Для історика культури відповідь очевидна: в усіх трьох випадках концепції засновуються на ***просвітницькій ідеї «суверенності»*** — і «фізичне тіло» Ньютона, і «людська особистість» Локка, і «економічна людина» Сміта розглядаються як «автономні суб'єкти», здатні до безупинного руху в своєму просторі — фізичному, соціальному, економічному.

Таким чином, історико-культурний підхід дозволяє відкривати «спільні ідеї» для науки і мистецтва, економіки і філософії, літератури і політики, релігії і архітектури тощо. Це означає, що ***історія культури здатна поєднати в рамках свого предмету самі різнорідні історичні, наукові, художні і інші факти, будувати розуміння зв'язків між ними і встановлювати взаємозалежність їх змістів, що не тільки відкриває нові горизонти для розуміння людини, але і намічає шлях для створення «синтезу всіх наук і мистецтв»*** — а це немаловажно в сучасну епоху розмивання гуманістичних цінностей і інформаційного перевантаження.

Крім того, культурна ситуація початку XXI ст. ставить людину перед важким вибором, по один бік якого — ототожнення з своєю локальною (етнічною, конфесійною, маргінальною) культурою, породжуюче небезпеку сковуючого релігійного, націоналістичного і т.д. фундаменталізму, а по інший — вступ в глобальний, плюралістичний і мультикультурний світ сучасності, в якому небезпека безмежного лібералізму і вседозволеності, які «скасовують» ледь чи не всі культурні надбання людства, не менш велика. Тенденція, однак, така, що обсяг глобальної культури постійно розширюється, а об'єм локальної культури, скоріше, звужується: зміни в способі життя одного покоління відбуваються тепер так швидко, що події навіть недавнього минулого вимагають роз'яснень як факти іншої культури. Тим більш «інокультурними» для нашого сучасника є способи життя і відчування, що існували в попередні епохи, — а всі вони представлені в сучасності своєю духовною, інтелектуальною і навіть психологічною спадщиною. Недарма швейцарський мислитель Карл Густав Юнг (1875-1961) зауважив: «В Європі і в усіх цивілізованих країнах проживає багато варварів і людей Античності, дуже багато християн Середньовіччя. І навпаки, порівняно мало тих, чия свідомість відповідає рівню сьогодення». Це означає, що обмеженість рамками тільки своєї локальної культури робить людину практично нездатною до сприйняття ***всього багатства і різноманітності способів освоєння і розуміння буття, створених людством за свою історію***.

Таким чином, один з драматичних виборів сучасності виглядає так: або культурний досвід минулого буде відкинутий новітнім людством як незрозумілий і чужий, або наш сучасник буде досить освіченим, щоб його розуміти, сприймати і керуватись ним в своєму житті.

РОЗДІЛ І
ГЕНЕЗИС КУЛЬТУРИ. РАННІ СТАДІЇ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ

Культура *— це історично обумовлений рівень розвитку суспільства, творчих сил і здібностей людини, виражений в типах і формах організації життя і діяльності людей, а також в створених ними матеріальних і духовних цінностях.*

1. ГЕНЕЗИС КУЛЬТУРИ

*Космологія** твердить, що ***світ є матеріальним, нескінченним і вічним — він ніколи не виникав і ніколи не зникне, лише матерія змінювала і змінюватиме форму свого існування.***

Сучасний стан Всесвіту започаткувався близько 15 млрд. років тому, коли однорідна розжарена плазма стала розширятися і, охолоджуючись, утворила понад мільярд галактик, кожна з яких складається з понад 100 млрд. зірок. П'ять мільярдів років тому сформувалась Сонячна система і планета Земля. Чотири мільярди років тому з'явилася жива матерія, яка, невпинно еволюціонуючи, утворила понад два мільйони біологічних видів. Процес становлення виду homo sapiens (людина розумна) розпочався 7 млн. років тому з появою викопних вищих людиноподібних мавп, і завершився 40 тис. років тому утворенням неоантропів — викопних (кроманьйонці) і тепер існуючих людей сучасного типу.

З цього приводу варто навести слова католицького мислителя Пьє́ра Тейя́ра де Шарде́на (1881-1955):

«Людський організм настільки складний і чутливий, настільки пристосований до земних умов, що важко уявити собі, яким чином він зміг би акліматизуватись на іншому небесному тілі, навіть якщо він здатен подолати міжпланетні простори».

Отже, людина є «плоттю і кров'ю» природи планети Земля і пов'язана з нею усіма властивостями і характеристиками своєї істоти.

Людина як homo sapiens (людина розумна) і homo faber (людина-творець) своєю працею діючи на *природу** і природні матеріали, вирощує рослини, розводить тварини, виробляє знаряддя праці і найрізноманітніші предмети, змінює ландшафт, будує споруди тощо. Тому оточує людину вже не природа як така, а штучне середовище, створене працею самої людини, тобто «друга природа», природа перетворена, виведена із свого першопочаткового стану — культура. Саме походження латинського слова cultura вказує на це: воно сходить до colere — «обробляти», «доглядати», «вирощувати».

Разом з тим, давно помічено, що там, де людина починала створювати якінебудь предмети, котрі раніше не існували в природному світі, це не проходило для неї безслідно. Перетворюючи природні матеріали — камінь, глину, дерево, кістку, метал, вона одночасно перетворювала і саму себе — вдосконалювала свої уміння і навички, розвивала творчі здібності, кмітливість, винахідливість, уяву, образне і понятт́єве мислення, тобто ставала багатшою в розумовому і

емоційному відношення. Усі ці набуті людиною властивості і якості також є культурою, але культурою не зовнішньою, матеріалізованою в створених людськими руками неживих речах, а культурою внутрішньою, розумовою, що є невід'ємним надбанням і багатством людини.

Німецький мислитель Карл Маркс (1818-83) відзначив, що праця людини — це процес, в якому вона, діючи на зовнішню природу і змінюючи її, «одночасно змінює і свою власну природу». Так і латинське поняття cultura включає значення «розвиток» і «виховання».

Недарма римський мислитель Марк Ту́ллій Ціцеро́н (106-43 до н.е.) стверджував, що «розвиток душі» (cultura animi) — це процес, дуже подібний до «обробки землі» (cultura agri), тобто душа і земля — це ті об'єкти, на які спрямовуються зусилля людини з метою покращення їх стану: «окультурена» таким чином земля дасть хороший врожай, а «розвинена» душа «народить» інтелектуальні і моральні чесноти.

Отже, культура — це також ***розвиток людського розуму і душі, а значить, «покращення», «удосконалення» природи самої людини.***

Можна підсумувати, що людина — це вищий ступінь живих організмів на планеті Земля, і одночасно суб'єкт суспільно-історичної діяльності і культури. Це значить: як біологічна істота людина є невід'ємною часткою природи, її продуктом, а як суб'єкт (джерело і носій пізнання і діяльності) вона цю природу перетворює, змінює, пристосовує для своїх потреб і цілей — тобто, є творцем культури. Таким чином, ***природа і культура*** — це ті дві сфери, в яких протікає життя людства і які ***нерозривно поєднуються в людині***, яка одночасно і продукт природи і творець культури.

Процес становлення людини і суспільства тривав дуже довго, але в міру вдосконалення знарядь праці і засобів координації колективної діяльності розвивалась свідомість і мова людини.

Добування, збереження і підтримка вогню, пошуки їжі, організоване полювання і розподіл здобичі вимагали від членів первісного стада приборкання тваринних інстинктів, дисципліни і взаємодопомоги. Тісне об'єднання членів суспільства, їх спільні зусилля компенсували примітивність знарядь, ставши одним з головних засобів боротьби людей з природою; вони сприяли їх перемозі в цьому важкому поєдинку, надзвичайно збільшивши здатність людства до виживання. Якщо при зміні клімату вимирали такі могутні тварини як мамонти, печерні ведмеді і тигри, то людина, набагато слабша в фізичному відношенні, тим не менше, зуміла вистояти.

Таким чином, суттєвим елементом культури є ***соціальність***, здатність людей до колективного життя і діяльності, які є неможливими без самообмеження індивідів і їх уміння підпорядковуватись суспільним правилам і вимогам.

Це, в першу чергу, вимоги слухняності і незлобивості, поваги до жінки-матері і шанобливості до старших, стійкості в нестатках і мужності в боротьбі з небезпеками. Все це згладжувало природну нерівність між молодими і старими, сильними і слабкими, здоровими і хворими, і тим самим підтримувало єдність суспільства, забезпечувало його подальше існування.

Саме в цьому аспекті трактував культуру австрійський мислитель Зігмунд Фрейд (1856-1939): «Слово "культура" характеризує всю сукупність досягнень і інституцій, які віддалили наше життя від життя твариноподібних предків і служать двом цілям: захисту людини від природи і впорядкуванню відносин між людьми».

Можна зробити висновок, що людина — це вищий ступінь живих організмів на планеті Земля, і заразом суб'єкт суспільно-історичної діяльності і культури. Це значить, що як біологічна істота людина є невід'ємною часткою природи, її продуктом, а як суб'єкт (джерело і носій пізнання і діяльності) цю природу перетворює, змінює, пристосовує для своїх потреб і цілей, тобто, є творцем культури. Таким чином, природа і культура — це ті дві сфери, в яких протікає існування людства і які нерозривно поєднуються в людині, що є одночасно і продуктом природи і творцем культури.

2. СУСПІЛЬСТВО ЗБИРАЧІВ І МИСЛИВЦІВ, ЙОГО РЕЛІГІЙНІ УЯВЛЕННЯ

Первісна епоха поділяється на такі періоди: 1) давній кам'яний вік або палеоліт (датується від часу появи людини до X тис. до н.е.), 2) середній кам'яний вік або мезоліт (X—VIII тис. до н.е.), 3) новокам'яний вік або неоліт (VIII—III тис. до н.е.), 4) вік бронзи (II тис. до н.е.) і 5) вік заліза (з I тис. до н.е.).

Після виникнення *цивілізації** первісна культура збереглась в своїх найпростіших формах серед окремих племен Африки, Океанії і частково Америки ще протягом сотень і тисяч років. Звичаї, ритуали, перекази і мистецтво цих народів дають сучасній науці змогу реконструювати процес розвитку найдавнішої культури людства, з якої до наших часів залишилось дуже небагато.

В основі суспільної організації первісної людини був рід — ***колектив родичів, що мали спільне майно, спільно працювали і спільно споживали вироблене і здобуте.*** Роди об'єднувались в племена (етноси), для яких була характерна спільність мови, культу, традицій тощо.

Привласнююче господарство. В періоди палеоліту і мезоліту людина займалась збиральництвом, полюванням і рибальством. Це було привласнююче господарство, оскільки всі необхідні продукти здобувались в готовому вигляді. Такий тип господарства означав цілковиту залежність людини від природи, оскільки будь-яка зміна, наприклад, кліматичних умов або зменшення популяції тварин ставили людину перед загрозою голодної смерті.

Основним матеріалом для виготовлення знарядь праці був кремінь, основні види знарядь — рубила, гостроконечники, скребачки і різці. З перших виготовляли сокири, другі використовувались для проколювання різноманітних предметів і матеріалів, скребачками обробляли м'які матеріали — шкіру, дерево, а різці використовувались для виготовлення знарядь з твердих матеріалів — кістки, рогу. Деякі знаряддя мали руків'я і оправи. Також були винайдені списомет, рибальський гачок, гарпун, голка, ніж і жировий світильник.

Люди навчились споруджувати складні житла — обтягувати шкірами тварин дерев'яний каркас, в якості будівельного матеріалу використовували також кіс-

тки великих тварин — мамонтів, бізонів, носорогів тощо. Шили хутряний одяг типу комбінезону.

Досить рано виник статевий поділ праці між чоловіками і жінками: перші були зайняті полюванням і риболовлею, другі більше частину часу проводили на стоянках, ведучи домашнє господарство, доглядаючи житло, вогнище, займаючись зберіганням продуктів, готуванням їжі, шиттям одягу тощо.

Спожившн здобуті продукти в місцевості навколо стоянки, люди були змушені переходити на інше місце, слідуючи маршрутами, пов'язаними з сезонним дозріванням плодів, нерестом риб, міграціями тварин. Тому умовою розвитку культури суспільства збирачів, мисливців і рибалок була мобільність і нечисленність людських колективів: встановлено, що такий спосіб життя і господарювання міг забезпечити засобами існування не більше сорока осіб. Ця обставина жорстко обмежувала і спрямовувала всі форми поведінки членів суспільства, в тому числі пов'язані з продовженням роду.

Науці відомий звичай кочових племен, що діяв за потреби скоротити свою чисельність: коли їжі не вистачало, її переставали давати спершу старим людям, потім найменшим дітям — дівчаткам, нарешті — хлопчикам. В періоди голоду остання їжа перепадала тим, хто її здобуває. Умертвіння дітей було суворою реалією способу життя збирачів і мисливців: припускають, що вбивали майже половину всіх немовлят.

Матріархат. В первісну епоху в сімейно-родових відносинах і обліку спорідненості домінувало материнське начало. За існуючих тоді шлюбних відносинах батьківство не було відомим, і воно ще не усвідомлювалось в суспільному смислі. Прародителькою вважалась жінка-матір, навколо якої групувались діти. Подібний суспільний устрій називають *матріархатом**.

Специфічною і важливою ознакою первісного суспільства є ***екзогамія*** — заборона шлюбів між кровними родичами по жіночій лінії. Внаслідок цього виникла дуальна (двоїста) організація за якої шлюби укладались між екзогамними родами.

Шлюб був груповим: жінки всіх поколінь одного роду являлись реальними і потенційними супругами чоловіків всіх поколінь іншого роду. Екзогамія усунула кровозмішення між родичами всіх поколінь по жіночій лінії. Однак, існувала імовірність для кровозмішення по чоловічій лінії — діти залишались в роду́ матері, тому шлюб був можливим між двоюрідними братами і сестрами і навіть між батьком і дочкою. З часом дуально-родовий шлюб обмежився до кроскузенного, коли шлюби укладались між особами одного покоління. Потім були заборонені шлюби між двоюрідними, а пізніше — троюрідними братами і сестрами; з впорядкуванням цього груповий шлюб став неможливим і встановлювалась парна сім'я.

Звичайно, ця остання була недовговічною і легко розпадалася. Крім того, поряд з парним шлюбом продовжували зберігатись пережитки групового, наприклад, в вигляді дошлюбної і позашлюбної сексуальної свободи. Також існував викупний звичай, за якого дівчина перед вступом до парного шлюбу повинна була по черзі віддатись своїм потенційним чоловікам. Мав місце і гостинний

звичай, за якого чоловік, відвідуючи інший рід, мав право на всіх жінок як на своїх колишніх потенційних супруг.

Традиційне суспільство. Належність до роду не тільки вказувала з ким можна одружитися, тобто конструювала спільноту, в якій протікало реальне повсякденне життя, але і визначала світогляд і поведінку людини, її нормативно закріплені відносини з іншими людьми. Тому первісна спільнота одержала назву общи́ни, що підкреслює її роль як головної соціальної комірки примітивного суспільства.

Людське життя тривало недовго, тому старих людей було мало. А потреба відтворювати багатство культури, не маючи писемності або інших способів фіксації минулого, змушувала змалку навчати дітей, міцно карбуючи в їх свідомості головні знання і навички. Тільки вплив якогось зовнішнього фактору (природної катастрофи, завоювання) міг порушити цю спадкоємність.

Такий ***тип культури***, де діти вчаться в своїх попередників, де існує безумовність культурних цінностей, притаманна примітивним суспільствам, називають ***традиційним***. Саме влада *традиції** зумовила незмінне існування ***традиційної культури*** впродовж тисячоліть, забезпечила збереження культурних надбань і культурну еволюцію, яка відбувається завдяки кількісному накопиченню культурних винаходів. Згодом, з виникненням цивілізації, традиційна культура стала основою *традиціоналізму**.

Ця зверненість в минуле не допускала людської індивідуальності (див. *Індивідуалізм**) — ***самобутність і самостійність особистості сприймались як загроза спільноті.*** Порушення родової приреченості відразу і жорстоко каралося — нормою було непохитне слідування традиції. Жорсткі механізми соціального контролю і нормативності забезпечували усталеність існування такого суспільства. Саме тому первісний індивідуум не відокремлював себе від колективу, мислив самого себе носієм рис будь-кого іншого і навіть всього колективу в цілому; найжорстокішим покаранням для нього було вигнання з роду, випадіння на периферію всіх світів свого існування.

Однак, життя людей первісної культури зовсім не було таким примітивним і бідним як може здатися поверхневому поглядові. Сучасну людину вражає багатство, різноманітність і насиченість суспільного і духовного життя людей кам'яного віку. За зовнішньою відсталістю крилося багатство матеріальної культури і духовного світу, складні системи спорідненості і непроста соціальна організація, безмежне різноманіття обрядів, вірувань, міфів, сюжетів і форм мистецтва.

Передумови первісної релігійності. На початкових стадіях людської історії *релігія** є продуктом обмеженості практичного і духовного оволодіння світом. Ранні вірування в фантастичній формі відобразили усвідомлення людиною своєї залежності від природних сил: «Безсилля дикуна в боротьбі з природою породжує віру в богів, чортів, чудеса і т.п.», — писав В.І. Ленін (1870-1924). ***Об'єктом релігійного сприйняття стають ті природні явища і об'єкти, з якими людина була нерозривно пов'язана в своїй повсякденній практичній діяльності і які мали для неї життєво важливе значення.***

Разом з тим, слід брати до уваги специфіку людського мислення взагалі: не відокремлюючи себе від природи, людина переносить на неї відносини, що панують в первісній общині. Російський мислитель Олексій Лосєв (1893-1988) писав:

«В родоплемінному суспільстві найбільш зрозумілими були саме родові відносини, тому, коли виникало питання про природу або світ в цілому, то і в цій, чисто об'єктивній сфері теж не знаходили нічого іншого, крім родових відносин, тобто відносин батьків і дітей, братів і сестер, дідів і онуків, предків і нащадків. Геть усе на світі: і сонце, і місяць, і зірки, аж до неорганічної і неодушевленої природи, — все це розумілось як всеохопна родова община».

Релігія виникла в період пізнього палеоліту, на відносно високому ступені розвитку первісного суспільства. Її виникнення пов'язане з таким рівнем розвитку людського інтелекту, коли з'являються початки теоретичного мислення і можливість відриву думки від дійсності: загальне поняття відокремлюється від означуваного ним предмета, перетворюється в особливу «істоту».

Ранні форми вірувань. Існує досить чітка і розроблена класифікація ранніх форм вірувань: фетишизм, анімізм, тотемізм і ін. Слід, однак, зазначити, що вони рідко або і зовсім не зустрічаються в дійсності в чистому вигляді. Радянський дослідник Сергій Токарєв (1899-1985) з цього приводу зазначив:

«Одне і те ж саме вірування в одного і того ж народу набирає то анімістичного, то магічного характеру, в одних людей так, в інших інакше, а ще частіше воно взагалі не має чітко оформленого характеру».

Таким чином, фетишизм, анімізм тощо — це, швидше, форми мислення первісної людини, в яких вона осягала буття і які служили основою для зрозуміння дійсності. Тим не менше, всі вони обов'язково присутні не тільки в історії культури, але і складають неодмінний елемент усіх відомих релігій.

Фетишизм. Дуже рано виник фетиши́зм — релігійне поклоніння матеріальним предметам-фетишам, яким приписувалися надприродні властивості.

Фетишами могли бути будь-які предмети: шкаралупа горіха, хвіст тварини, її зуби і кістки, а також певне знаряддя праці, дерево, камінь або спеціально виготовлений культовий предмет.

До системи фетишистських вірувань входить звичай носіння *амулетів** і оберегів, а також віра в талісмани — предмети, що приносять щастя, удачу.

Анімізм. Іншою формою світогляду первісної людини є *анімізм**— релігійне уявлення про незалежне існування духовних істот (духів, душ, демонів, геніїв і ін.) не тільки в тілах, але і окремо від них — в якості нематеріальних надприродних об'єктів і явищ, а також про можливість спілкування людини з цими духовними істотами. З анімізмом пов'язана віра в переселення душ (*метемпсихоз**), в посмертне життя і потойбічний світ (країна мертвих, рай, пекло і т.п.). Для розвиненого родоплемінного ладу характерний *культ** предків — вшановування духів померлих предків (особливо вождів, патріархів), які впливають на життя нащадків.

Тотемізм. Важливе місце в житті родоплемінного суспільства займав ***тотемізм — віра в спільне походження і кровну спорідненість між окремою гру-***

пою людей (родом, кланом, племенем) і певним видом тварин або рослин, рідко якимось предметом або явищем природи.

Тотеми — це тварини, рослини, предмети, яких люди вважали своїми «родичами», бачили в них «покровителів» роду, племені і «помічників» в вирішенні проблем.

Шанування тотемів проявлялось через молитви, танці, табу, жертвоприношення, виготовлення їх зображень, *свята**. Одним з проявів культу було уподібнення тотемові (одягання шкіри, пір'я, іклів тотемів, фізичне скалічення і т.д.). Вбивство і споживання тотемів дозволялось тільки за певними правилами, так, щоб не зашкодити тотемному духові (виконання ритуалів, прохання вибачити, побажання щастя в країні мертвих тощо).

В рамках тотемізму сформувалась і система заборон — *табу́* *, яка набула також культурного і навіть соціального значення, регулюючи поведінку первісних людей.

Тотемізм тісно пов'язаний з родоплемінним устроєм; можна припустити, що ця форма вірувань виникла як фантастичне відображення в свідомості людей родоплемінних відносин, які ще перебувають на стадії формування.

Магія. Поширеною була віра в чаклунство — *магію**. За кінцевою метою магія поділяється на продуктивну (господарську), охоронну (лікувальну) і деструктивну (шкідливу). За методом здійснення магія є гомеопатична (наслідувальна, за схожістю: використання зображення об'єкту — малюнку, фотографії, фігурки) і контагіозна (заразна, за суміжністю: використання волосся, одягу жертви для завдання шкоди і т.д.).

Антропоморфізм. Важливим елементом первісних вірувань є *антропоморфізм**.

З розвитком господарства, ускладненням соціальної структури, розширенням світогляду, появою нових форм життєдіяльності антропоморфізація природних і надприродних об'єктів поглиблюється: душі, духи, тотемні предки починають уявлятись в вигляді людей, їм приписуються людські пристрасті і душевні стани — гнів, підступність, жадібність, байдужість, симпатія і т.д., а їх діяльність і відносини між ними моделюються за зразком панівних в даному суспільстві відносин. Так виникають уявлення про *богів**.

3. ВИНИКНЕННЯ І РАННІ СТАДІЇ РОЗВИТКУ МИСТЕЦТВА

Виникнення мистецтва. На рубежі середнього і пізнього палеоліту (40-35 тис. років тому) людина починає виражати свої духовні потреби через художню творчість.

З того часу *мистецтво**, будучи однією з форм суспільної свідомості, розвивалось і допомагало первісній людині закріпити нагромаджений досвід, зберегти пам'ять про минуле, зафіксувати емоційну оцінку оточуючого світу. Воно також служило для вираження ранніх релігійних уявлень.

Мистецтво пізнього палеоліту поділяється на два періоди: оріньяк-солютрейський і мадленський (за назвами печер в Франції).

Оріньяк-солютре́йський період (XXXV—XX тис. до н.е.) є часом виникнення і становлення первісного мистецтва, яке також часто називають ***печерним***, оскільки всі його пам'ятки виявлені в малодоступних печерах.

Перші рисунки тварин були недосконалими: неясно зазначені голова і ноги, пропорції не дотримані зовсім, лінія несмілива, невпевнена. В кінці періоду рисунок значно покращується: можна розрізнити морду тварини, роги, копита, іноді зазначена вовна. В творах того часу зустрічаються зображення людей в тваринних масках, які мисливці використовували в процесі полювання, а також вдягали для здійснення магічних обрядів.

Скульптура. В цей же період виникає *скульптура** — невеликі статуетки (5-10 см) з м'яких порід каменю, кістки і глини. Зображення тварин досить реалістичні (див. *Реалізм**).

Часто зустрічаються коні, бізони і тури. Птахи є досить рідкісними, однак дуже гарні і оригінальні підвіски в формі лебедів в польоті були знайдені на стоянці Мальта (Сибір). Цікаві і птахи, вирізані на камені, кістці і бивні мамонта з Південного Сибіру і Мізинської стоянки на Україні. Дуже рідко зустрічаються велетенські олені і серни, частішими є зображення хижаків. Голови левиці і вовнистого носорога з Дольні Вестоніце (Чехія) виліплені з глини, а левиця з Павлова вирізана з мамонтової кістки.

Палеолітичні Венери. Крім тварин, в *пластиці** того часу зустрічаються зображення жінок, створені за одним і тим самим принципом: груди, живіт, лобок і сідниці завжди мають великі розміри, натомість руки, ноги, а часто і голова ледь намічені або стилізовані (див. *Стилізація**), закінчуючись гострим кінцем, щоб статуетку можна було встромлювати в землю. Оскільки такі статуетки зустрічаються на багатьох стоянках, слід думати, що образ матері-прародительки і в житті, і в віруваннях, і в творчості епохи *матріархату** відігравав величезну роль. Незважаючи на малі розміри, всі ці фігурки виповнені внутрішньої сили, вирізняються монументальністю і чіткою побудовою. Зараз відомо більше 150 статуеток таких «палеолітичних Венер». Найвідомішими є Венера Віллендорфська (Австрія) і Венера з Леспюг (Франція).

З часом поглиблюється пізнання світу, особливо уявлення про тваринний світ. Фігура тварини тепер передається більш впевненою лінію, контур стає чіткішим, пропорції більш правильними. З'являється штрихування, що відкрило можливості переходу від площинного контурного рисунку до більш об'ємного зображення (голова лані з печери Кастільо в Іспанії). Також осягаються можливості барвної лінії (печери Фон-де-Гом і Ніо в Франції).

Період Мадле́н (XX—X ст. до н е.) був часом розквіту палеолітичного мистецтва.

Тварини залишаються головною темою, але зображуються вони майже завжди в різних позах, іноді в русі. Кращі рисунки того часу показують тварин, що пасуться, відпочивають, чвалують, б'ються. Фарбою покривається все зображення повністю, і поступово від однобарвного розпису художники переходять до двох або і трьох кольорів різної тональності і інтенсивності.

В XII тис. до н.е. печерне мистецтво досягає вершини розвитку. Живопис передає об'єм, перспективу, колір, пропорції тварин, їх рухи. Тоді ж були створені величезні живописні «полотна», що покривали склепіння і стіни глибоких печер.

Відкрив первісний живопис в 1868 р. археолог Марселіно Саутуола в печері Альтаміра (Іспанія). На її стелі намальовано понад 20 бізонів, коней і кабанів. Ось, наприклад, одне із зображень бізона.

Економними, сміливими, впевненими штрихами в поєднанні з великими плямами фарби передана монолітна, могутня фігура звіра з дивовижно точним відчуттям його анатомії і пропорцій. Зображення є не тільки контурним, але і об'ємним: крутий хребет бізона і всі опуклості його масивного тіла ніби відчутні на дотик. Рисунок повний життя, в ньому відчувається трепет напружених м'язів, пружність коротких, сильних ніг, ніби звір готовий кинутись вперед, наставивши роги і дивлячись з-під лоба очима, налитими кров'ю.

Альтаміра стала першою з багатьох десятків подібних печер, знайдених пізніше в Західній Європі. Зараз на території тільки однієї Франції відомо близько ста печер з зображеннями первісних часів.

Найвідомішою в світі є печера Ласко (Франція), випадково відкрита в 1940 р. і названа «Сікстинською капелою первісного живопису». Це порівняння з фресками Мікеланджело не є перебільшенням, тому що печерний живопис яскраво виражав духовні прагнення і творчу волю первісної людини — мисливця, що одночасно і полює на тварин, і поклоняється їм як божествам.

Всі тварини в епоху палеоліту зображені ізольовано, не пов'язані між собою композиційно. Тільки в кінці періоду Мадлен з'являються спроби згрупувати фігури тварин, об'єднуючи їх в один сюжет (група оленів з печери Лімейль в Франції).

Дуже дотепно зображено стадо оленів в гроті біля Тейжа (Франція): художник окреслив силуетом лише перших і останніх тварин, вся ж основна маса дана багато разів повторюваними рисками ніг і вигнутими лініями рогів, що добре передає враження руху великого стада. Разом з тим, розвиток композиційного відчуття супроводжувався в мистецтві загальною схематизацією образів, втратою живості і об'ємності.

4. ПОНЯТТЯ МІФУ, МІФОЛОГІЇ, РИТУАЛУ, ЖЕРТВОПРИНОШЕННЯ, ІНІЦІАЦІЇ

Міф — це оповідь про діяння надприродних істот (богів, духів, героїв, першопредків), що створили Всесвіт в цілому і всі його елементи — як природні, так і культурні. Сукупність подібних оповідей називається міфологією.

Разом з тим, ***міфологія — це система фантастичних уявлень про світ, тобто основа світогляду і культури первісного суспільства.*** В зв'язку з цим, міфотворчість постає як найважливіше явище в культурній історії людства.

Особливості міфологічного мислення. Передумовами міфологічного мислення були: 1) синкретична (див. *Синкретизм**) єдність людини, суспільства і природного середовища, 2) обожнення природи.

На природу переносились людські властивості, природним об'єктам приписувались душа, розум, почуття, людська зовнішність, а міфологічним істотам надавались риси природних об'єктів, особливо тварин.

Надзвичайні сили і здібності міфологічних істот пластично виражались велетенськими розмірами, багаторукістю, багатоокістю, найдивовижнішими трансформаціями зовнішнього вигляду. Хвороби могли бути представлені чудовиськами — пожирачами людей, *Космос** — світовим деревом, живим велетом або твариною, родоплемінні предки мали двоїсту (людську і тваринну) природу; цьому сприяло тотемічне уявлення про спорідненість і часткову тотожність людських колективів певним видам тварин або рослин. Для міфу також є характерним те, що боги, духи і герої пов'язані кровно-родинними відносинами.

В міфі співпадає описання Всесвіту (*космологія**) і оповідь про виникнення або творення його окремих елементів. ***Актуальна структура Всесвіту***: небесні об'єкти, рельєф, види тварин і рослин, спосіб життя, суспільні і релігійні інституції, знаряддя праці, прийоми полювання і приготування їжі — все це ***є наслідком подій давно минулих часів і дій міфологічних персонажів.*** Оповідь про події минулого служить в міфі засобом описання будови світу і способом пояснення його нинішнього стану.

Найважливішою функцією міфу є створення прикладу, моделі, взірця. Залишаючи зразки для наслідування і відтворення, міфологічні персонажі одночасно якби випромінюють «магічні духовні сили», які продовжують підтримувати установлений порядок в природі і суспільстві; підтримання такого порядку також було важливою функцією міфу.

Ця функція здійснюється з допомогою *ритуалів** і свят, які часто прямо інсценізують події міфічного часу. В ритуалах і святах міфологічний час і його герої не тільки зображаються, але і якби відроджуються з їх магічною силою, а події повторюються. Ритуали і свята забезпечують їх «вічне повернення» і магічний вплив, що гарантують безперервність природних і життєвих циклів, збереження колись встановленого порядку.

Ритуал. Поряд з міфом підвалиною *світогляду** архаїчних суспільств виступає ритуа́л, нерозривно пов'язаний з жертвоприношенням і ініціацією.

Ритуал — це стереотипна послідовність дій, які охоплюють жести, слова і об'єкти, виконуються на спеціально підготовленому місці і призначаються для дії на надприродні сили або істоти в інтересах і цілях виконавців; поділяються на сезонні, принагідні і ворожильні.

Сезонні ритуали присвячуються моменту переміни кліматичного циклу або початку такого роду діяльності як сівба, жнива тощо.

Принагідні ритуали поділяються на: 1) церемонії життєвих переломів, які виконуються при народженні, повнолітті, шлюбі, смерті і т.п. для означення переходу від однієї фази життєвого циклу до іншої, 2) ритуали лихих часів, які виконуються для умиротворення або вигнання надприродних істот або сил, що накликають на людей хвороби, невдачі, жіночі недуги, тілесні ушкодження і т.п.

Ворожильні ритуали включають різного роду магічні дії і поділяються на: 1) церемонії, що виконуються політичною владою для забезпечення здоров'я і

плодоріддя людей, тварин і злаків на її території; 2) посвячення в жрецьку службу, в релігійні асоціації або таємні товариства; 3) обряди, що супроводжують щоденні приношення їжі і питва божествам або духам предків.

Ритуал пов'язаний з уявленнями про світ божественний, є його віддзеркаленням. Більше того, обрядовість, притаманна даному суспільству, прямо випливає з його поглядів на походження світу, його структуру, діючі в ньому сили і т.д. Визначається це тим, що актуальна картина світу в міфологічному мисленні пов'язується з міфологічним часом першотворення, коли все, що існує, тільки виникало з небуття, хаосу або інших форм існування.

Процес виникнення світу в міфології викладається в такій послідовності: впорядкування хаосу в *Космос**, відокремлення неба від землі, вод від суші; виникнення небесних світил, дня і ночі, поява елементів ландшафту, світу біологічного і, нарешті, людини і суспільства.

Отже, ***людина і суспільство, будучи останніми в ряду творення, тим не менше, складаються з тієї самої «речовини», з якої був сформований світ, і життя їх підпорядковується тим самим законам і правилам, які керують Всесвітом. Тому історія творення, викладена в міфології, є взірцем, прикладом і керівництвом для життя суспільства і окремої людини.***

Це очевидно, що буденне життя людей не обов'язково орієнтоване на священну історію і навіть існує тенденція цю останню забувати, втрачати відчуття пов'язаності з Небом, взагалі відходити від звичаїв предків. Щоб цього не сталося, необхідно постійно відновлювати це усвідомлення зв'язку з «першотвореною» реальністю, відроджуючи традиції тих часів, коли світ був «кращим», «чистішим» і «більш справедливим».

Засобом цього і є ритуал, який здійснюється під час *свята** або в виняткових ситуаціях, що загрожують існуванню даного колективу або суспільства. Беручи участь в здійсненні ритуалу, члени суспільства одержують змогу вирішити насущні проблеми існування всього суспільства, оскільки в процесі виконання обрядових дій відбувається «звірення» ступеню відповідності актуального стану суспільства з ідеальним зразком, створеним богами, першопредками і героями.

Отже, під час ритуалу, церемонії, свята суспільство відновлює усвідомлення своєї єдності і цілісності через вираження в обрядових діях найважливіших для нього цінностей, що звичайно забуваються в буденному (профанному) житті. Ритуал також є дією, що має на меті очищення суспільства від пристрастей і напруженості шляхом співчуття і страху, які виникають внаслідок участі в відтворюваних подіях першотворення.

Жертвоприношення. Ритуал відтворює священне для даного колективу теургічне (див. *Теургія**) ціле в той момент, коли воно вийшло з рук *деміурга**. Таким чином, ***колектив на час тривання ритуалу знову долучається до вищого надбання даної традиції, вищої форми оцінки, вищого типу поведінки.***

Латиною sacrum (священне) — не тільки «священний предмет», але і «священний обряд», які, в свою чергу, утворились з слова, що означає центральний епізод ритуалу — жертвоприношення (лат. sacrificium — «творення жертви»).

Отже, жертва і жертвоприношення, — це не тільки композиційний і семантичний центр ритуалу, але і його головний, таємний нерв.

Однак, для того, щоб здійснити жертвоприношення, необхідне здійснення злочину — вбивства жертви.

Відносно цього є два різновиди жертв. Перший — це істоти особливо невинні, чисті, ніжні і беззахисні (ягня, козеня, діва тощо). Другий — це добровільний волевияв самопожертви. Очевидно, такий характер жертв — радикально протилежний насильству — визначає їх особливе значення в акті жертвоприношення: слабкість, безсилля і покірливість перед лицем насильства і злочину надають жертві вищої духовної сили, «переводячи» акт жертвоприношення до теургічного (божественного) виміру.

Поняття ініціації. В багатьох народів вважалося, що справжні знання про Всесвіт не можна робити загальнодоступними: ***непідготовленій людині вони можуть зашкодити, а чужинець здатен використати їх на шкоду племені.*** Тому міфи повідомлялися лише дорослим чоловікам.

Щоб стати дорослим, юнак повинен був пройти спеціальний обряд *ініціації**, під час якого він повинен був довести, що гідний бути повноправним членом племені — воїном і мисливцем.

Ініціація уявлялася як смерть і нове народження: хлопчик ніби «помирав», «відроджуючись» вже дорослим членом племені. Тому вона часто включала дуже болісні випробування. Юнаку належало переносити біль (іноді справжні катування) і голод, на його тіло наносили рубці або татуювання. Після цього він вважався «знову народженим», йому давали нове — «доросле» — ім'я. Тепер він мав право одружитися, брати участь в раді і в ритуалах, а також знати таємне вчення свого племені.

Жінки і ті, хто ще не пройшов обряд ініціації, до цього вчення не допускались.

5. КАТЕГОРІЇ МІФІВ

Все нескінчене багатство міфів можна поділити на наступні категорії.

1) Космогонічні міфи — міфи про виникнення *Космосу** з *хаосу**, основний вступний сюжет більшості міфологій.

Починаються з описання хаосу, відсутності порядку в Всесвіті, взаємодії першопочаткових стихій — вогню і води, землі і неба тощо. Основні мотиви космогонічних міфів — структурування космічного простору і часу, розподіл богами землі і неба, встановлення космічної осі (світового дерева), світил (розділення дня і ночі, світла і темряви), створення ландшафту, рослин і тварин, наприкінці — людини, суспільства, соціальних і культурних норм.

2) Дуалісти́чні міфи описують світобудову як єдність протилежних явищ і символів: космологічних (Космос і хаос, місяць і сонце, небо і земля, день і ніч), біологічних (чоловіче і жіноче), соціальних (дуальна або класова організація суспільства), етичних (добро і зло).

Архаїчні дуалістичні космогонії описують творення світу двома істотами (братами, часто близнюками або богами), — уособленнями неба (добра) і пекла (зла). Один з них творить землю, інший створює на ній нерівності, один творить корисних тварин, другий — шкідливих; *деміург** створює людину досконалою істотою, його супротивник вселяє в неї хвороби, підлість і т.д.

3) Теогонічні міфи — міфи про походження богів і їх співтовариства — *пантео́ну**.

В більшості традицій всі боги походять від першої божественної пари (або двостатевої істоти), яка часто втілює небо і землю. Пантеон формується в процесі породження міфологічних поколінь і боротьби (битви) між ними. Для членів пантеону, які часто мають спільну назву, характерна диференціація функцій і *ієрархія**. Верховний бог, він же «батько богів», переважно є небесним богом — богом сонця, громовержцем або божеством, що наділялося особливими магічно-юридичними функціями. В багатьох традиціях ця остання ставилась вище військової (втілюваної громовиками) і господарської (боги плодоріддя); так, індоєвропейський пантеон мав тричленну ієрархічну структуру, що співвідносилась з поділом суспільства на жерців, воїнів і трудівників.

4) Астра́льні міфи — міфи про небесні об'єкти і явища.

Зірки або сузір'я часто уявлялись в вигляді тварин, рідше дерев, в вигляді небесного мисливця, переслідуючого звіра тощо. Ряд міфів закінчується переміщенням героїв на небо і перетворенням їх в зірки або, навпаки, вигнанням з неба тих, хто не витримав випробування, порушив заборону. Розташування зірок на небі може трактуватись як символічна сцена, ілюстрація до міфу.

По мірі розробки астральної міфології зірки, планети і сузір'я строго ототожнюються з певними богами.

5) Есхатологічні міфи — міфи про кінець світу.

Для архаїчних міфологій характерне уявлення про світову катастрофу, що відокремлює часи першотворення від сучасності — потоп, пожежу, зникнення (знищення) перших поколінь (велетів тощо). Первісні есхатологічні міфи далекі від етичних установок: так, серія потопів може уявлятись як «полоскання землі».

Розвинуті есхатологічні міфи, натомість, пов'язують загибель світу з занепадом доброчесності. В деяких міфологіях кінець світу уявляється як війна добрих і злих богів (духів), перші перемагають — і світ після космічної пожежі оновлюється. Очікування Мессії — спасителя людства під час загибелі Космосу — став головним мотивом *есхатоло́гії** іудаїзму, християнства, численних месіанських і пророцьких рухів.

6) Міфи етіологічні — досить прості оповіді, в яких роз'яснюється в міфологічно-образній формі походження якого-небудь явища природи, поява різноманітних природних і культурних особливостей і соціальних об'єктів.

7) Антропогонічні міфи — міфи про появу людини (першолюдини), міфологічних першопредків народу, першої людської пари тощо.

Найбільш архаїчними є тотемічні міфи про перетворення тварин-тотемів в людей або про «дороблення» людей *Культурними героями** з недосконалих іс-

тот (зародків, личинок тощо). Розповсюджені міфи про створення людей *деміургами** з дерева або з глини.

В міфологічній моделі світу людство пов'язане з землею, «серединним світом» (людей випускають, зробивши отвір в землі або мати-земля породжує богів і першопредків). Оживлення людей може трактуватись як наділення їх душею або кров'ю іншої істоти (в тому числі бога). Іноді в акт творення втручається зла, нечиста сила, звідки — двоїстість людської природи (дуалістичний мотив). Поява людини завершує космогонічний цикл; першолюдина стає і першою смертною істотою, що знаменує кінець «золотого віку».

8) Героїчні міфи — міфи про *героїв**, в яких фіксуються найважливіші моменти їх біографій.

Вони можуть включати чудесне народження героя від шлюбу або перелюбства божества і людини, його зростання і виховання, посвячувальні випробування (*ініціації**), пошуки супруги і шлюбні випробування, боротьба з *Хтонічними істотами** і інші подвиги, смерть героя, його обожнення.

9) *Календарні міфи** ілюстрували і пояснювали сезонні зміни і служили основою для здійснення ритуалів, пов'язаних з аграрною магією, орієнтованою на сезонні сільськогосподарські роботи.

Найбільш розповсюджений міф про вмираючого і воскресаючого бога (богиню), в якому божество плодоріддя гине (зникає), внаслідок чого життя природи завмирає (настає зима), а згодом воскресає (з'являється), що спричиняє відродження природи (приходить весна).

В зв'язку з цим календарний міф включає есхатологічний аспект (див. *Есхатологія**), описуючи долю померлого божества в потойбічному світі (загробному царстві), а також виражає віру в посмертне (вічне) життя: так, як божество померло і воскресло, воскреснуть після смерті для вічного життя і ті, що в нього вірять.

6. КАТЕГОРІЇ МІФОЛОГІЧНИХ ПЕРСОНАЖІВ. ЕВОЛЮЦІЯ МІФУ

В міфах діють наступні категорії міфологічних персонажів:

1) *Боги** — клас наймогутніших істот в розвинених релігійно-міфологічних системах.

На відміну від духів, що втілюють множинність об'єктів природи (дерев, джерел і т.д.) і соціальних зв'язків (предки, родичі і т.п.), боги персоніфікують найважливіші стихії (море, землю, небо, вогонь, блискавку тощо) або соціальні функції (боги-покровителі жерців, воїнів, громадян, міст і т.д., боги-деміурги).

2) *Деміу́рг** — міфологічний персонаж (бог або дух), «виготовляючий» елементи світобудови або Всесвіт в цілому подібно ремісникові (наприклад, на гончарному крузі). З розвитком і ускладненням міфології він починає застосовувати також магію і словесне означення предметів.

3) Духи — надприродні нематеріальні (безтілесні) істоти, що пов'язуються звичайно з людиною, її тілом, життєвим середовищем, в тому числі і природним.

На відміну від богів, що утворюють *пантеон**, духи зараховуються до нижчої міфології. Розрізняються духи-помічники, духи-господарі, духи природних об'єктів і злі духи. Серед останніх особливу категорію складають духи загробного світу.

4) *Хтонічні істоти** — міфологічні персонажі, народжені землею або водою.

Хтонічні істоти або виходять з землі (води), або перебувають в них, зберігаючи риси зміїв, земноводних, риб тощо; часто мають вигляд монстрів. Хтонічні тварини пов'язані з глибинами землі, коренями світового дерева, початком творення.

Характерними є антропогонічні міфи про створення людей з землі. Шлюб героя з хтонічною богинею означав оволодіння землею (країною). Хтонічні риси має образ богині-матері, міфічної прародительки, пов'язаної також з смертю (хаосом). Суперники деміурга і героя також часто наділені хтонічним характером.

5) Культурний герой* — це міфологічний персонаж, що здобуває і дарує людям культурні цінності (вогонь, культурні рослини, прийоми і навички господарської діяльності, елементи соціальної організації, ритуали і т.д.).

В багатьох міфологіях в культурного героя є двійник — *трікстер** (від англ. trick — «витівка»), що, порушуючи заборони або невміло наслідуючи дії культурного героя, створює предмети і явища природи, шкідливі і небезпечні для людей.

7) Першопредки (прабатьки) — це міфологічні персонажі, що вважались родоначальниками роду, племені, народу.

Найбільш архаїчними є образи тотемних першопредків, що часто мають зооморфний і зооантропоморфний вигляд (див. *Антропоморфізм**). В ролі першопредка також могла виступати першолюдина. Проміжне становище між першопредками і предками, особливо царського роду, займають засновники династій і держав, образи яких пов'язані з переходом від міфу до історії.

8) Міфологічний герой — універсальна категорія міфологічних персонажів, характерною особливістю яких є божественно-людське походження і, відповідно, поєднання в їх образах рис бога і людини.

Іноді герої діють за ініціативою богів або з їх допомогою, але, як правило, набагато активніше за богів. Ця активність сприяє формуванню ***сміливого, несамовитого, схильного до переоцінки власних сил***, тобто ***героїчного характеру***, що приводить до богоборства.

Однак, для здійснення подвигу герой потребує надприродних сил, які йому притаманні лише частково. Допомога богів або духів набувається через посередництво спокушання і посвячувальних випробувань (ініціацій*). Герой може стати жертвою, що проходить через смерть (відхід) і воскресіння (повернення).

Еволюція міфу. Оскільки фрагменти багатьох міфів «виставлялися» під час свят, на яких було присутнє все плем'я, для непосвячених придумувалися спеціальні міфи, що пояснювали незрозумілі ритуали.

Казка. Такі міфи були першим кроком до казки: власне, для посвячених вони і були казками. Казка, на відміну від міфу, створюється і сприймається як «не-

правда», «*байка*»* (в традиційному фольклорі вона єдиний жанр, де вимисел дозволений) і розповідається для розваги слухачів — навіть якщо містить моральне повчання.

Також міфи про *трікстерів** були не цілком серйозні і наближалися до анекдотів.

Вони поклали початок казкам про тварин: різні хитрі тварини (лис, лисиця-кума, собака, ворона і т.д.) перебуває в прямому спорідненні з міфологічною фігурою трікстера. Казки про тварин дуже давні, і в пам'ять про своє міфологічне походження вони часто зберігають «пояснюючу» (етіологічну) кінцівку: недарма серед них нерідкі назви в роді «Чому в зайця короткий хвіст».

Багато рис міфу зберігають і чарівні казки типу «Царівни-жаби» або «Вужа-царевича»: чудесна істота зооантропоморфної природи колись сприймалась як тотем — священна тварина-предок. В чарівній казці також відклалася пам'ять про обряд ініціації. Її герой потрапляє в чарівний простір (звичайно в ліс), там переживає всякого роду випробування, а в підсумку одружується; приблизно це і траплялося з тим, хто проходив обряд присвяти.

Разом з тим, хоча дуже багатьом казковим сюжетам можна знайти прямі аналогії в міфах, різниця між міфом і казкою дуже істотна. Міф майже завжди зв'язаний з певною місцевістю — дія казки відбувається «десь-не-десь в тридесятому царстві». Події міфу мають значення для всієї світобудови — події казки змінюють тільки долю її персонажів. Нарешті, казка завжди розглядається як вимисел (навіть коли в ній є «добрим молодцям урок»), натомість міф трактується як істинне (сакральне, сокровенне) знання.

Походження епосу. Подальший шлях еволюції міфу — до героїчного *епосу** — переказів (частіше віршованих) про героїв-богатирів. Як і казка, епос тісно пов'язаний з міфологією. Головне джерело епосу — міфи про *Культурних героїв** і першопредків.

Дія найдавніших епосів теж звичайно відсунута, виділена в особливу епоху, співвідноситься не з історією. Епічні богатирі, як і культурні герої, борються з чудовиськами, перемагають ворогів не стільки силою і відвагою, а завдяки своїм магічним, шаманським здібностям. Тільки значно пізніше героїчні діяння включаються в історію, а чудовиська перетворюються в ворогів-іноплемінників.

Однак епос — навіть дуже стародавній — все-таки відмінний від міфу. Він говорить не про початок світу, а про початок народу; і в богатирських діяннях головне — не наслідки цих діянь для Всесвіту, а сам подвиг. Шаманські, магічні здібності героя поступово переходять до його противників. В класичному епосі герой — не шаман, а воїн, і рухає ним військова честь.

Говорячи про еволюцію міфу і ритуалу, слід звернути увагу на те, що міфологія, як архаїчний світогляд, в деяких культурах розвинулась в *філософію** (зокрема, в греків, китайців, індійців). «Постановка» міфологічних подій під час ритуалів еволюціонувала в окремих випадках в театральне, танцювальне і музичне мистецтва. Немає сумніву і в тому, що образотворче мистецтво також тісно пов'язане з міфом і ритуалом. Звідси висновок, що міфологію і ритуальність первісних народів можна сміливо вважати колискою світової культури.

7. КУЛЬТУРА ЕПОХИ МЕЗОЛІТУ І НЕОЛІТУ. ПОЧАТОК ЦИВІЛІЗАЦІЇ

Культура мезоліту. В епоху мезоліту, що тривала в XI—VIII тис. до н.е., на всіх заселених людиною територіях перестав позначатися вплив останньої фази зледеніння. Льодовик досить швидко відступив на північ, залишаючи звільнений грунт, масу озер, заболочених просторів і моренних нагромаджень. Це безпосередньо вплинуло на клімат, флору і фауну значної частини Євразії і Північної Америки, що набули своїх нинішніх географічних границь. Повсюдно зникли мамонти і вовнисті носороги, різко скоротилось поголів'я інших великих ссавців. Все це привело до того, що створена протягом тисячоліть культура давньокам'яного віку, заснована на звичних, вироблених в палеоліті прийомах полювання, змінилась культурою іншого типу. Необхідність переходу до полювання на менших тварин викликала розширення мисливського промислу і більшу різноманітність його прийомів. Поширилось добування не тільки середніх, але і дрібних ссавців, птахів і риб. З'явилась потреба в далекобійній мисливській зброї — лука з стрілами, винахід якого став найважливішим технічним досягненням первісного суспільства. Також в мезоліті був приручений собака.

В епоху мезоліту людина продовжувала жити первісною общиною, для якої був притаманний низький рівень розвитку продуктивних сил, так що, по-перше, вижити можна було лише за умови тісної кооперації трудових зусиль і, по-друге, навіть за таких умов суспільного продукту вироблялось не більше або ненабагато більше, ніж це було необхідно для фізичного існування людей. Це стало причиною того, що соціальна організація первісної людини в епоху мезоліту не зазнала істотних змін. Натомість ***розширився кругозір, нагромадились значні знання про навколишній світ, розширився діапазон спостережень, збагатився досвід, збільшилось уміння, зросли потреби людей.***

Все це не могло не позначитись на образотворчій діяльності людини. Зображення тварини, навіть дуже добре відтвореної в усій повноті життєвої правди, не може вже передати всіх думок і почуттів людини мезоліту. Тому мистецтво еволюціонує, відображаючи загальний розвиток людської культури.

Мистецтво. Найяскравіші пам'ятки епохи мезоліту виявлені на скелях Східної Іспанії (Іспанський Левант), на Кавказі і в Середній Азії. В всіх цих місцях, частіше на відкритих скелях, зустрічаються барвні і гравіровані, невеликого розміру зображення тварин і людей. Фарбою, переважно темно-червоною або чорною, наносився суцільний силует фігур, як, наприклад, в сцені полювання з Альпера (Східна Іспанія). В гравірованих рисунках лінія відтворює лише загальний контур об'єкта, але сила виразності образного рішення не втрачається, так як все зосереджується на передачі експресії руху персонажів, які тепер є учасниками багатофігурних сцен полювання, збройних сутичок, загону худоби, збирання меду, танців і т.д. На відміну від палеолітичних розписів, в мезолітичних панівне становище починає займати людина, її дії. Тепер художник прагне не стільки добитися зовнішньої схожості, скільки ***показати внутрішній сенс того, що відбувається***, як в сцені танцюючих жінок з Когула (Іспанія). Людська фігура зображалась умовніше, ніж фігура тварини, але зате більш динамічно,

рухливо. Художникові було важливо представити дії людини, показати, як вона біжить, стріляє, бореться, танцює. Часто фігура людини, дана одними штрихами, передає лише схему руху, що добре видно в сцені побоїща лучників на скелі Валлторта в Східній Іспанії. Якщо зображення тварини і людини епохи мезоліту зовнішньо менш правдоподібні, ніж в попередній період, то це говорить не про падіння майстерності первісного художника, а про зміну завдань мистецтва. Створення динамічних багатофігурних сюжетних сцен свідчить про більш глибоке і складне відображення дійсності в свідомості людини, про зросле пізнавальне значення творчості, що вимагало нових виразних прийомів.

«Неолітична революція». В епоху неоліту (VIII—III тис. до н.е.) в географічно віддалених людських співтовариствах відбулася ціла серія драматичних технологічних і соціальних змін, котрі називаються «неолітичною революцією». Її сутність полягає в переході від господарства привласнюючого (збиральництва, мисливства і рибальства) до виробляючого (землеробства і скотарства).

Культурне пристосування до життя в післяльодовикових природних умовах спочатку вилилося в активізацію збиральництва. На території Східного Середземномор'я і Малої Азії вперше виникла і одержала поширення практика розведення тварин і культивування рослин. З рослин це полба, пшениця, ячмінь, сочевиця, тобто ті рослини, які вимагали винайдення певних навичок готування, щоб бути уживаними до їжі. Першими продуктивними домашніми тваринами були вівця і коза, велика рогата худоба була приручена згодом. Зрозуміло, що всі ці нові явища мали значні соціальні і культурні наслідки. Коли виробництво продуктів харчування розповсюдилось, і в людей з'явилися постійні їх запаси, суспільство одержало можливість в широких масштабах перейти до стійкої осілості. В людей зникла необхідність неустанно дбати про те, чим вгамувати голод, постійно слідувати за стадами диких тварин в їх сезонних пересуваннях або залежати від термінів дозрівання плодів диких рослин.

З утвердженням виробляючого господарства в людини з'явилась можливість дозвілля, що стало передумовою появи нових занять: ткацтва, обробки обсидіану (вулканічного скла) і початків металургії. В епоху неоліту люди також навчились обпалювати глину, перетворюючи її в особливу речовину (кераміку) з метою надання виробам з неї твердості, міцності, водонепроникності, вогнестійкості. Освоєння виробництва кераміки стало одним з найважливіших досягнень людини в боротьбі за існування. Варіння їжі в глиняному посуді дозволило істотно урізноманітнити раціон. Взагалі, поява кераміки стала однією з основних ознак неолітичної епохи. Більше того, цей винахід знаменує справжню революцію, подію величезної ваги в розвитку людства. Адже до цього людина використовувала тільки дане їй в готовому вигляді природою — ***обпалюючи ж глину, вона створювала новий, невідомий в природі матеріал.*** Також кераміка мала велике значення і в розвитку естетичного почуття: прикрашаючи вигадливим узором виготовлені нею посудини, людина вдосконалила мистецтво *орнаменту**, відмічене все більшою геометричною стрункістю, ритмом барв і ліній, народжених її творчим натхненням. Внаслідок всього цього населення Землі значно зросло, різко розширилася і сфера природокористування. Виникає соціальна організація, що базується на сільському господарстві, а саме — родопле-

мінний лад, в якому поряд з родовими велику роль відіграють сусідські і територіальні відносини. Утверджується *патріархат**: голови патріархальних родів не тільки здійснюють владу над родичами, але і беруть участь в управлінні племенем. З'являється інституція племінного вождя, що виконує функції військово-політичного управління. В кінці епохи починається обробка металів (золота, срібла, міді), тому останній період неоліту (IV—III тис. до н.е.) ще називають мідним віком — енеолітом.

Зародження писемності. Прогрес господарства і ускладнення соціального життя вплинули на розвиток культури неолітичного суспільства. З'явились перші карти — означення маршрутів, нанесені на деревну кору, дерево або шкіру. Одержала значного розвитку *піктографія**, за допомогою якої тепер могли здійснювались досить складні записи. Вони відомі в племен Північного Сибіру, американських індіанців, в багатьох суспільствах Меланезії і Тропічної Африки. Записуватись могли повідомлення, призначені для передачі на відстань (пропозиції дарообміну, встановлення мирних відносин, любовні листи тощо), так і для збереження в часі (фіксація пам'ятних подій). Існували цілі піктографічні хроніки, наприклад, знаменита «Валам олум» («Червоний запис») північноамериканських індіанців-делаварів, котрі зобразили 184 рисунками на деревній корі всі свої історичні перекази — від початку світобудови до появи в країні європейських колонізаторів. В деяких племен з лічильних мотузок розвинулись своєрідні еквіваленти піктографії, що передавали думку формою, кольором і розташуванням вузликів («вузликове письмо») або черепашок.

Міфологія і релігія. Нові умови життя знайшли своє відображення і в міфології. Вона стала більш розвинутою, включивши до себе етіологію не тільки людей, тваринного і рослинного світу, найпростіших суспільних інституцій, але і культурних рослин, домашніх тварин, складних соціальних установлень, нерідко і світобудови в цілому.

В ранньоземлеробських суспільствах одержали поширення міфи про шлюб чоловіка-Неба і жінки-Землі як початку усіх початків. Так, згідно папуаських міфів, животворні дощі проливаються тоді, коли Небо і Земля кохаються. В більшості племен північноамериканських індіанців вважається, що отець-Небо і мати-Земля — батьки усього сущого. Деякі землеробсько-скотарські племена вважають, що оскопляючи самців домашніх тварин, вони запліднюють землю. В той же час зростання соціальної ролі чоловіків широко відобразилось в міфах про створення світу чоловіком без участі жінки. Характерний міф африканського племені ба́уле, в якому світ створила не жінка, а її син.

Такою ж мірою еволюціонувала і ускладнилась *релігія**. По мірі накопичення знань про навколишній світ і про самих себе люди неоліту все менше ототожнювали себе з природним середовищем, все більше усвідомлювали свою залежність від незбагненних надприродних сил. Ці сили бачились добрими і злими. В результаті старі уявлення про дуалістичний поділ предметів і явищ природи вилився в уявлення про споконвічну боротьбу доброго і злого начал. Добрим силам стали поклонятись як постійним захисникам і покровителям роду, общини, племені; протиборчі їм злі сили старались умилостивити.

Змінився зміст тотемізму: тотемні «родичі» і «предки» зробились об'єктом релігійного поклоніння. В подальшому зооморфні предки стали витіснятись антропоморфними, і тотемізм продовжував зберігатись не стільки як жива система вірувань, скільки в пережитках (наприклад, в тотемних назвах і символах родів).

На основі *анімізму** став складатись культ природи, що уособлювалась в образах духів тваринного і рослинного світу, земних і небесних сил.

З виникненням землеробства зароджується культ вирощуваних рослин і тих сил природи, від яких залежало їх зростання, особливо сонця і землі. Наприклад, ірокези шанували духів маїсу, гарбуза і бобів, називаючи їх «трьома сестрами», «нашим життям» або «нашими годувальницями», і уявляли їх в образі трьох жінок в одязі з листя відповідних рослин. Чотири з шести свят ірокезів були пов'язані з землеробством: це були свята нового року, сівби, зеленого зерна і врожаю. Уявлення про Сонце як про запліднююче чоловіче і Землю як запліднюване жіноче начало разом з циклічністю благотворної дії Сонця породило його шанування в якості умираючого і воскресаючого духу родючості (див. *Календарні міфи**). Одержала поширення магічна практика зміцнення сили Сонця, посилення плодоріддя Землі, викликання дощу тощо. Подібним же чином виникав культ покровителів худоби і розвивалась специфічно скотарська магічна практика.

З розвитком родоплемінної організації стала зароджуватись віра в духів померлих прабатьків, допомагаючих людям — з цього виник ***культ предків***. До культу суспільних лідерів було ще далеко, але вже були деякі його передумови. Вони створювались вірою в наявність в людей певної надприродної сили, обмеженої в звичайних одноплемінників і дієвої в старійшин, воєначальників, чаклунів. Ця віра існувала майже повсюдно, але в науці за нею закріпилося меланезійське слово «ма́на». Поступово виникла віра в те, що хорошу ма́на може одержати не тільки кровний родич, але і всякий, хто з'їв частку тіла її носія. Так з'явилась практика їсти серце або печінку вбитого ворога і ***релігійний канібалізм*** відносно своїх родичів, особливо видатних.

Мистецтво. В образотворчому мистецтві в основному продовжувався перехід до умовної манери виконання, який розпочався ще в епоху мезоліту. В графіці, живопису і пластиці цього часу відбите прагнення до навмисної спрощеності, зображення замість цілого якої-небудь його характерної частини, нерідко до значної *стилізації**. Так, якщо в ранніх неолітичних *петрогліфах** Євразії порівняно легко ідентифікуються зображення людей і тварин, то в пізньому неоліті вони часто ледь пізнавані. В загальній же масі висічених на скелях знаків переважають кола, спіралі, хрести, півмісяці, свастики і інші солярні і місячні символи. Те ж фіксується етнографічно, наприклад, в еволюції африканських масок, в яких в міру розвитку пізніх первісних общин посилювалася умовна манера. Дуже поширився декоративний напрямок в образотворчому мистецтві, тобто оздоблення всіх предметів побуту, особливо одягу, посуду і зброї художнім розписом, різьбленням, вишивкою, аплікацією і т.п. Широко розповсюдився розпис кераміки, часто поліхромний.

Відомо безліч умовних зображень епохи палеоліту і реалістичних — епохи неоліту, але все-таки можна сказати, що образотворче мистецтво палеоліту було частіше реалістичним, а неоліту — частіше умовним. Чим пояснюється цей поворот в стилі образотворчої діяльності людини? Одні вчені зв'язують його з зміною матеріалу, наприклад, з тим, що люди від розпису стін печер перейшли до оздоблення кераміки, інші — з розвитком абстрактного мислення, треті — з поширенням протописемної передачі інформації, деякі — з ускладненням релігійних уявлень, що вимагали навмисного відхилення зображень від подібності з земними оригіналами. Згідно ще однієї точки зору, поворот в первісному мистецтві був пов'язаний з тим, що з переходом від мисливсько-риболовецького господарства до землеробства і скотарства інтерес до тварини вже став слабшати, а інтерес до людини ще тільки зароджувався.

Продовжували розвиватися і інші форми мистецтва, зокрема усна, музикальна і танцювальна творчість. В казках, легендах, піснях виникли сюжети, відображаючі залежність людини від родючості землі і плодючості тварин. Казки в одних племен ще слабко відокремлені від міфів, в інших стали самостійним жанром. Поряд з родовими і особистими з'явилися пісні статево-вікових груп і особливо чоловічих об'єднань.

В ряді племен суперництво через жінок або боротьба за владу породили звичай змагання в піснях, іноді в формі напівжартівливої лайки (взаємного ***паплюження***). В піснях завжди був присутній музичний елемент, що досягався ритмізацією або інструментальним супроводом. В числі музичних інструментів з'явилися нові, постачені резонаторами струнні інструменти, ускладнені мембранні барабани, багатостовбурні «флейти Пана». В танцювальному фольклорі також з'явилися нові види, тісно зв'язані з землеробством і скотарством. Це, наприклад, так звані «безсоромні танці» родючості. Вони існували чи не в усіх ранніх хліборобів і хліборобів-скотарів і описані, зокрема, російським етнографом Миколою Миклу́хо-Макла́єм (1846-88) в папуасів: «Жінки рухаються повільно, роблячи маленькі кроки і виставляючи зад, яким вони крутять з боку вбік; оскільки тулуб при цьому нахилений вперед, то груди при цьому бовтаються».

Існували і сидячі танці з коливальними рухами, що археологічно зафіксовані ранніми трипільськими жіночими статуетками з відкинутим назад корпусом. В чоловічих будинках при ініціаційних і інших обрядах виконувалися специфічно чоловічі танці.

Виникнення архітектури. В кінці епохи неоліту з'являються архітектурні споруди з великих каменів. Звідси назва цієї архітектури — мегалітична («великокам'яна»).

Менгір. Найпростішою спорудою є ***менгір*** — великий, грубо оброблений камінь, вертикально встановлений на поверхні землі. Найбільша їх кількість збереглась на півночі Франції, в Бретані, де мешкали племена кельтів. Розміри менгірів коливаються від одного до двадцяти метрів. Зрозуміло, що транспортування і встановлення менгіра потребували величезних зусиль, можливо, вони споруджувались на честь важливих подій, видатних осіб або були могильними пам'ятниками або представляли певні божества.

Дольмен. Більш складною мегалітичною спорудою був ***дольме́н*** — два вертикальних камені, на яких горизонтально лежить третій. Саме тут початок *архітектури** як ***виду мистецтва***: розподіл елементів споруди на підтримуючі (***опори***) і на перекриваючі (***перекриття***).

Поступово конструкція дольмена ускладнюється, вертикальних опор стає все більше; поєднуючись одна з одною, вони утворюють стіни поховальної камери, перекриттям для якої служить покладена на них кам'яна плита. Засипаний ззовні штучним пагорбом землі (***курганом***), дольмен ставав місцем поховання, гробницею, свого роду монументальним «житлом» для мерців — знатної особи або цілого роду. З часом розміри поховальних камер збільшились, перекриття навчились робити в декілька шарів кам'яної кладки, напускаючи їх один над одним, поки вони не змикались посередині. Така конструкція одержала назву ***фальшивого склепіння***, тому що вона передає все навантаження на опори вертикально, без бокової розпірки. Ще один крок — і виникає ***купол***, найбільш довершена в конструктивному відношенні форма покриття гробниці-дольмену.

Кромлех. Найбільш складним і загадковим з усіх типів мегалітичних споруд можна вважати ***кро́млех***. Припускають, що це було святилище, яке служило місцем жертвоприношень і інших ритуальних урочистостей, пов'язаних з захороненням померлих. Деякі особливості орієнтації найвідомішого в світі кромлеха в Стоунхенджі (Англія) наводять думку на те, що він відображає астральні вірування і, відповідно, астрономічні пізнання людини того часу. Встановлені по зовнішньому периметру Стоунхенджа масивні кам'яні блоки утворюють правильне коло і пов'язані воєдино спільною горизонтальною лінією кам'яного перекриття. Очевидно, що регулярна повторюваність однотипних прорізів була цілком свідомо застосованим архітектурним прийомом. Зовнішня огорожа Стоунхенджа ясно показує розподіл конструкції на опори і перекриття і в цьому сенсі може бути названа прототипом колонади.

Початок цивілізації. В кінці епохи неоліту були відкриті колесо і плуг, почали використовувати робочу худобу, з'явилися ремісничо-торгові міста. До 3500 р. до н.е. в зоні алювіальних грунтів Південної Месопотамії і Єгипту виник міський спосіб життя, з'явилися перші держави і царська влада, монументальне мистецтво і *архітектура**, писемність; отже, можна говорити про виникнення *цивілізації**.

Протягом II тис. до н.е. тривав ***бронзовий вік***, що характеризувався розповсюдженням металургії бронзи (сплаву міді з іншими металами, найчастіше — оловом), бронзових знарядь праці, зброї і прикрас. Епоха бронзи — час відокремлення скотарства від землеробства і виникнення чисто скотарських племен, які кочували з своїми стадами величезними просторами Євразії. В кінці періоду племена об'єднуються в племінні союзи, які ведуть між собою запеклі війни. В цей час з'являється поливне землеробство, писемність, архітектура. Розквітають рабовласницькі цивілізації Західної Азії, Північно-Східної Африки, формуються цивілізації Південної і Східної Азії.

На поч. I тис. до н.е. поширюється металургія заліза і виготовлення залізних знарядь праці і зброї — розпочинається ***залізний вік***. Його застосування дало могутній стимул розвитку виробництва і тим самим прискорило суспільний

прогрес. В період залізного віку в більшості народів Євразії розпочинаються процеси державотворення. Це час розквіту цивілізацій Стародавньої Греції і Риму, Індії і Китаю.

РОЗДІЛ ІІ
КУЛЬТУРА СТАРОДАВНЬОГО СХОДУ

Великий регіон, що називається Стародавнім Сходом, простягається з заходу на схід від сучасного Тунісу, де знаходився Карфаген, до сучасних Китаю і Індонезії, а з півночі на південь — від Кавказьких гір і Аральського моря до Ефіопії. Тут в Стародавності існували численні держави, які відіграли виключно важливу роль в становленні і розвитку світової *цивілізації**. Чудові умови для сільського господарства в басейнах рік, обмін і торгівля з сусідніми племенами сприяли швидкому розвитку продуктивних сил, виникненню великих поселень, декотрі з яких виросли в міста. Взагалі, місто (як наслідок процесу *урбанізації**) було принципово новим явищем в історії людства; воно стає центром управління, ремісничого виробництва, релігії і мистецтва.

Цивілізації Стародавнього Сходу засновувались на рабовласницькій соціально-економічній системі (див. *Рабство**), за якої суспільство поділяється на три основні класи (див. *Класи суспільні**): рабів, дрібних вільних виробників і панівний клас, до складу якого входили землевласницька, придворна і чиновницька аристократія, командний склад армії, жрецтво і заможна верхівка землеробських общин. Необхідність об'єднання і координації зусиль численних громад зумовила зростання ролі державної влади, створення специфічної форми такої влади — необмеженої монархії, яку часто називають «східною *деспотією**». Цар був не тільки носієм усієї повноти влади (законодавчої, виконавчої, судової), але і визнавався надлюдиною, ставлеником богів, їх нащадком або і навіть одним з богів.

Перші рабовласницькі цивілізації сформувались на рубежі IV—III тис. до н.е. в Єгипті і Месопотамії; вони багато в чому визначили весь подальший розвиток *Близького Сходу**. Протягом II — першої пол. I тис. до н.е. триває розклад первіснообщинного ладу і виникнення рабовласницьких держав в інших частинах регіону. Міста-держави складаються в Східному Середземномор'ї (Угаріт, Ебла, Бібл і ін.), в Малій Азії і Північній Месопотамії формуються Хеттська і Ассірійська держави. Нарешті, в середині — другій пол. I тис. до н.е. триває заключний етап самостійного політичного існування регіону. Ассірійська імперія поступається місцем гегемона Нововавілонській державі (VII—VI ст. до н.е.), яка, в свою чергу — Перській імперії Ахеменідів (VI—IV ст. до н.е.). З завоюванням цієї останньої Александром Македонським в 334-331 рр. до н.е. цивілізація регіону починає затухати.

Народи Стародавнього Близького Сходу створили виключно багату культуру, яка зробила величезний вплив на розвиток світової культури. Саме вони розробили перші міфологічно-релігійні вчення і теологічні системи, які спонукали виникнення давньогрецької філософії і монотеїстичних концепцій Старого і

Нового Заповіту. Саме тут були створені ієрогліфіка і клинопис (див. *ідеографічне письмо**), які розвинулись в алфавітні системи писемності, запозичені греками, римлянами і багатьма іншими народами світу. Геніальні «Епос про Гільгамеша», «Оповідь Сінухе», твори давньоєврейських мислителів і поетів («Книга Іова», «Книга Екклезіаста» і ін.), священна книга іранських народів «Авеста», давньоєгипетські піраміди, месопотамські зіккурати, палаци Ассирії і Персії, успіхи жерців-мислителів в галузях медицини, математики, астрономії — ось лише деякі досягнення народів Стародавнього Близького Сходу, що увійшли до скарбниці світової цивілізації.

§ 1. КУЛЬТУРА СТАРОДАВНЬОГО ЄГИПТУ

Найдавніша цивілізація світу — єгипетська — виникла в Північно-Східній Африці в долині Нілу ще в епоху неоліту і проіснувала понад три тисячоліття. За словами грецького історика Геродота, Єгипет — «дар Нілу», тому що ця ріка була джерелом невичерпної родючості і таким чином становила основу господарської діяльності суспільства.

Історія культури Стародавнього Єгипту поділяється на наступні періоди: 1) Раннє царство (XXX—XXVIII ст. до н.е.), 2) Стародавнє царство (XXVIII—XXIII ст. до н.е.), 3) Середнє царство (XXII—XVIII ст. до н.е.), 4) Нове царство (XVI—XI ст. до н.е.), 4) Пізнє царство (X—IV ст. до н.е.).

1. ВИТОКИ І ЗАГАЛЬНІ РИСИ ДАВНЬОЄГИПЕТСЬКОЇ ЦИВІЛІЗАЦІЇ

Історичні умови формування. Найдавніша цивілізація зародилась в Північно-Східній Африці, в долині Нілу. За словами грецького історика Геродота, Єгипет — «дар Нілу», тому що ця ріка була джерелом невичерпної родючості, основою господарської діяльності суспільства.

Протягом IV тис. до н.е. населення долини Нілу переходить від первісності до *цивілізації**. В цю епоху Єгипет складався з окремих областей — номів; згодом виникло два царства: Нижнє і Верхнє. Близько 3100 р. до н.е. цар Менес об'єднав країну і заснував I династію фараонів (всього нараховується 31 династія); він же збудував і столицю єдиної країни — Мемфіс.

Однією з найважливіших функцій царської влади було будівництво іригаційної системи в Нільській долині і догляд за нею. Крім того, уряд фараона відповідав за нагромадження і збереження запасів зерна, а також за прийняття необхідних заходів в випадку неврожаю.

В кін. IV тис. до н.е. кристалізується ряд особливостей єгипетської культури, які зберігаються до кінця епохи фараонів.

Однією з яскравих її рис було химерне поєднання первісності із складним і зрілим світосприйняттям. З одного боку існують елементи культури кам'яного віку (знаряддя праці, окремість областей, вірування), з іншого — з'являються ієрогліфічне письмо, система лічби, календар, технологія муміфікації і будівництва, формується канон мистецтва.

Також в цей час складаються ідеологічні основи єгипетської монархії, де цар постає як втілення бога Гора — покровителя єдиної єгипетської держави. Через фараона утверджувався на Землі вищий божественний порядок (Маáт), в ньому одному зосереджувались сили, що живили економічне, суспільне і політичне життя держави. Однак, дуалізм державності, властивий Єгипту, ніколи не зникав і в кризові періоди, коли слабшала центральна влада, країна знову розпадалась.

Особливості релігійності. Єгипетське суспільство було політеїстичним і визнавало всіх богів, яких споконвіку шанували різні традиції. Мешканці кожної місцевості поклонялись своєму божеству, вважаючи, що від нього залежить їх благоденство. Пізніше місцеві боги групувались в *пантеон** на чолі з *деміургом** — покровителем нома, навколо якого складались цикли міфологічних оповідей.

Характерною рисою єгипетської релігії була вкоріненість первісних вірувань. Єгиптяни поклонялись природним об'єктам і речам: священним пагорбам, каменям, деревам, метеоритам, різним предметам. Шанувались обожнені тварини: бик (Апіс), баран (Хнум), шакал (Анубіс), сокіл (Гор), ібіс (Тот) і ін. Пізніше відбувається антропоморфізація пантеону, однак зооморфні риси не були повністю витіснені.

Величезну роль відігравали *есхатологія** і заупокійний культ. Людина мала кілька душ: «небесну душу» (Ах), «життєву силу» (Ба), «безсмертного двійника» (Ка) і ін., які зберігали магічні зв'язки з тілом навіть після смерті. Загробне життя уявлялось як ***безпосереднє продовження земного***. Його необхідні умови — збереження тіла померлого (муміфікація), забезпечення житла для нього (гробниці), їжі (заупокійні дари і жертви), здійснення молитов і заклинань.

Міфологія. В період створення єдиної держави впорядковуються культи і пов'язані з ними міфи. Ідея єдиновладдя привела до піднесення культів богів найбільших релігійних або політичних центрів, навколо яких формувались основні релігійні традиції: ***геліóпольська***, ***мéмфіська*** і ***гермóпольська***.

Геліопольська традиція. Згідно вчення жерців Геліóполя, споконвіку світ являв собою водну безодню, з якої в певний момент піднявся пагорб, на якому бог сонця Áтум-Ра породив бога повітря і богиню вологи. Ті стали батьками богів землі і неба, в яких також з'явились діти — Ісіда, Нефтіда, Осіріс і Сет. Всі вони утворили геліопольську ***Еннеáду*** («дев'ятку»), яку шанували в усій країні. Боги Еннеáди також вважались першими фараонами.

Мéмфіська традиція висувала на головне місце бога Птаха, який виступав творцем богів Еннеáди, причому, на відміну від Áтума-Ра, Птах спочатку задумав їх, а потім викликав до життя ***животворним словом***. Таким же чином він створив і Всесвіт: землю, небо, рослинний і тваринний світ, людину і цивілізацію.

Гермóпольська традиція зосереджувалось на описі першопочаткового хаосу — водного океану, в якому споконвіку перебували боги на чолі з Амóном («Прихованим»), який уявлявся як «Дух, що ширяв над предковічними водами», а потім став «батьком богів», «підняв небо» і «утвердив землю», з його очей вийшли люди, а з вуст — боги.

Одним з богів гермопольського пантеону був бог мудрості Тот — «Володар слова бога», творець писемності, покровитель літератури і писарів. Його також називали «Володарем лічби і років», він покровительствував магам і лікарям. Йому приписували силу дарувати життя богам і людям з допомогою магічних заклинань.

Боги-деміурги всіх традицій, створивши світ, давали йому божественні закони, які уособлювались богинею Маáт, супругою Тота. Її символом було страусове перо, а на загробному суді Осіріса її статуетку клали на терези під час ритуалу «зважування серця». Охоронцем законів Маат на землі був фараон.

На основі цих концепцій розроблялись цикли міфів, присвячені окремим богам або розділам міфології.

Так, солярний цикл трактує історію бога сонця Ра. В різних версіях він з'являється з квітки лотоса, з світового яйця, народжується коровою-небом або жінкою-небом, яка щовечора ковтає сонце і щоранку народжує його знову.

В іншому міфі розповідається, як проти постарілого Ра (який був першим царем Єгипту) люди влаштували змову і Ра жорстоко покарав їх, після чого передав владу своєму синові, а сам піднявся на небо, щоб звідти управляти Всесвітом. Ра боровся з злом, яке уособлював жахливий володар підземного світу змій Апоп. Щодня Ра на своєму човні плив небесним Нілом, а вночі опускався під землю і плив підземним Нілом; Апоп, жадаючи знищити Ра, випивав Ніл, однак Ра перемагав і змушував змія повернути воду.

Дуже важливий цикл календарних міфів присвячений богу плодоріддя і підземного світу Осірісу, що був четвертим фараоном Єгипту: він навчив людей вирощувати хліб і виноград, дав їм закони.

Брат Осіріса Сет підступно вбив його і захопив владу. Сестри Осіріса Ісіда (яка була одночасно і його супругою) і Нефтіда (яка була супругою Сета) довго шукали його тіло, знайшли і шляхом магічних обрядів повернули Осіріса на певний час до життя, щоб Ісіда завагітніла від нього і народила сина Гора. Змужнівши, Гор вступив в боротьбу з Сетом, переміг його (з допомогою магії матері) і залишився єдиним законним царем. Потім Гор ще раз воскресив Осіріса, але той вирішив стати царем загробного світу і суддею над померлими.

Всім цим найбільш шанованим богам споруджувались пишні храми, при яких існували багаті храмові господарства, що включали орні землі, череди худоби і майстерні, і в яких працювали сотні і тисячі рабів. Культові обов'язки відправляв численний штат жерців. Хоча храмові господарства входили до складу державних володінь, жрецтво, тим не менше, в усі періоди історії Стародавнього Єгипту користувалось величезним авторитетом і впливом.

Храми мали ще і важливе загальнокультурне значення. Досить рано при них виникли особливі *скриптóрії** — «будинки життя», де складались і переписувались релігійно-магічні, літературні, наукові і інші тексти. Тут же знаходились бібліотеки, архіви, здійснювались записи по роках правління фараонів, на основі яких складались літописи. «Будинки життя», відіграючи важливу роль в збереженні і передачі писемної культури, згідно єгипетської традиції, були засновані безпосередньо богами (Птахом або Тотом) і користувались їх особливим покровительством.

Витоки мистецтва. Найдавніші пам'ятки єгипетського мистецтва відносяться до V—IV тис. до н.е., зокрема плитки для розтирання фарб — палéтки, зроблені з граувакки (осадочна гірська порода) і шиферу, яким надано геометричної або зооморфної форми. З часом розміри палеток збільшилися і їх стали прикрашати рельєфними композиціями, в яких з'явився головний персонаж — вождь в образі бика, лева або людини велетенського зросту.

До кінця IV тис до н.е. усталюється конструкція мáстаби — гробниці фараона або вельможі. Споруда поділялась на підземну і наземну частини. В першій містились комори, друга була в плані прямокутною і мала похилий профіль стін; в ній розташовувались культові приміщення із статуями богів і померлого, а також жертовниками. В гробницях знайдено численні пам'ятки скульптури: статуї богів, царів, вельмож, статуетки слуг і полонених. Для них характерні статичність і спокій в поєднанні з безпосередністю передачі образу.

Найвизначнішою пам'яткою цього часу є палетка фараона Нармéра з шиферу (XXXII ст. до н.е.): в рельєфній *композиції** ясно виражено ідею нерозривного зв'язку Верхнього і Нижнього Єгипту, засобами мистецтва передано суспільну нерівність, а також застосовано стильові прийоми, що закріпились в єгипетському мистецтві. Це рядковість композиції, підпорядкованість рисунка ієрогліфічному письму, передача обличчя в профіль, з оком в фас, плечей — в фас, нижньої частини корпусу — в три чверті, і ніг — в профіль. Для цієї стилістики притаманна відсутність ілюзії просторовості і застосування складної, комбінованої перспективи.

2. ІСТОРИКО-СВІТОГЛЯДНІ АСПЕКТИ КУЛЬТУРИ СТАРОДАВНЬОГО ЦАРСТВА. РОЗВИТОК МИСТЕЦТВА

Єгипет в XXVII—XXIII ст. до н.е. В цей період Єгиптом правили фараони III—VI династій, які вели завойовницькі війни; з підкорених країн постачалась різноманітна сировина і матеріали. В руках царів зосередилась величезна влада і держава набула рис *деспотії**; ніколи більше в історії Єгипту фараони не мали такого авторитету, як в епоху Стародавнього царства.

Політика, ідеологія, релігія. За часів III і IV династій (XXVII—XXVI ст. до н.е.) єгипетське суспільство консолідується навколо культу Осіріса, в центрі якого — ідея безсмертя. Однак, досягнення безсмертя не мислилось як індивідуальний акт: загробне блаженство (як і земне процвітання) набувалось лише колективно, всім суспільством і забезпечувалось переродженням померлого фараона в бога Осіріса, а потім спадкоємця трону — в бога Гора шляхом здійснення заупокійного ритуалу. Таким чином зберігався нерозривний зв'язок Єгипту з світом божественним.

Головну роль в ритуалі відігравали піраміди на західному березі Нілу, що уявлялись як земний аналог Небесного царства: розташування пірамід віддзеркалювало розміщення зірок на небі — це, на думку єгиптян, давало змогу успішно здійснити ритуал переродження. Отже, піраміди були «сходами на небо», «точкою поєднання Неба і Землі», а також «стартовими майданчиками» для душ померлих фараонів.

На цій ідеологічній основі розгортається небачене в історії людства кам'яне будівництво, кульмінаційним моментом якого стало спорудження величезних пірамід з храмами і *некро́полями** — цілими «містами» гробниць знаті. Це підірвало економіку країни і IV династія зійшла з політичної арени. Ідеологічно зміна обгрунтовувалася утвердженням панівної ролі А́тума-Ра і оголошенням фараонів наступних династій «синами Ра».

Масштаби будівництва різко скоротились: піраміди V—VI династій значно менші від своїх попередниць і гірше збудовані — зараз вони нагадують безладні купи каміння, на відміну від величних споруд IV династії. Зате багатшими стають гробниці вельмож: деякі з них зберегли до наших часів численний інвентар і чудові пам'ятки мистецтва. В кінці VI династії Єгипет став розпадатись на самостійні номи. З середини XXIII ст. до н.е. розпочався період занепаду Єгипту.

«Тексти пірамід». Найважливішою релігійно-міфологічною пам'яткою Стародавнього царства є «Тексти Пірамід», вирізьблені на стінах коридорів і поховальних камер пірамід V і VI династій. Це — фрагменти релігійних, магічних і міфологічних творів, сукупність яких складає дискурс, що відтворює ритуал поховання померлого фараона і піднесення на престол нового царя.

«Тексти Пірамід» містять систему космогонічних, календарних і есхатологічних уявлень єгиптян, на основі яких будується концепція переродження померлого фараона в бога Осіріса. Також тексти змальовують шлях переродженої душі фараона до загробного світу, застерігають її від небезпек.

Головною ідеєю твору є зв'язок світу людського з божественним, який здійснюється через фараона — «нащадка Осіріса» і «Гора на землі». Таким чином, воскресіння і безсмертя Осіріса якби покладає воскресіння і безсмертя фараона, а це останнє є запорукою процвітання Єгипту. Ця ідея часто виражається безпосередньо: «Якщо живе Осіріс, буде жити і цар; якщо не вмер Осіріс, не помре і цар».

«Тексти Пірамід» в цілому ще зберігають ритуально-магічний характер, однак, в них вже міститься етичний елемент: подібно до богів, фараон також повинен прагнути «утвердити Маа́т на місце безладу».

Архітектура. Одним з найяскравіших досягнень *архітектури** Стародавнього царства були піраміди. При їх спорудженні втілювались нові архітектонічні ідеї, а також апробувались технічні нововведення.

Спочатку царські гробниці мали форму ма́стаб (араб. «лавиця») і відрізнялись від усипальниць знаті тільки розмірами. За царя III династії Джо́сера (XXVII ст. до н.е.) видатний архітектор Імхоте́п збудував ступінчасту піраміду заввишки 60 м. Споруджена на штучній терасі, вона була центром складного ансамблю численних храмів, зал, палаців.

Імхотеп також намітив шлях до створення класичного типу піраміди. Перша така споруда була збудована за царя IV династії Сно́фру, а найбільша — в XXVI ст. до н.е. за фараона Хео́псa (Хуфу), заввишки 147,5 м; поруч з нею були споруджені піраміди Хафра (143,5 м) і Менкаура (66 м). Всередині піраміди Хеопса розташована система коридорів, шахт і камер, що служили для здійснення ритуалу переродження. Навколо пірамід розташовувались могили царсь-

ких чиновників і рідних, які могли споруджувати власні гробниці в вигляді ма́стаби.

Образотворче мистецтво. Основні риси мистецтва цього періоду (монументальність і простота форм) проявились також в скульптурі і рельєфі.

В образах фараонів особливо підкреслювались фізична могутність, але, разом з тим, їх портрети виражали спокій і абсолютну врівноваженість, величавість і доброзичливість (портрети фараонів Джосера, Хефрена і Менкаура). Так само урочистими і величавими є портрети вельмож, однак, ступінь ідеалізації в них менший, тому портретна схожість передана більш конкретно, з елементами індивідуалізації (парні статуї сина Снофру Рахотепа і його супруги Нофрет).

Шедеврами портретної скульптури є статуї архітектора Хеміуна, жерця Каапера і писаря Каї (друга назва — «Луврський писар»). Ця остання виконана з вапняку і відтворює образ номарха, представника придворної знаті, писаря при особі фараона. Надзвичайно гостро передані риси обличчя, форми голови і всієї фігури людини з млявими м'язами, що провадить сидячий спосіб життя. Скульптору вдалося блискуче показати застиглу в напруженому очікуванні фігуру чиновника, рух його піднесеної голови, спрямований вперед і трохи вгору зосереджений погляд, руки на згортку папірусу, одна з яких наче стискає стилос. Все це складається на образ ідеального писаря, готового будь-якої миті увічнити на письмі слова царя.

Рельєфи і розписи в ма́стабах мали однакові сюжети: власники гробниць за бенкетними столами; сцени сільськогосподарських робіт в їх маєтках; сцени полювань, риболовлі, а також процесії служників з їжею. Композиція їх була рядковою, симетричною і врівноваженою.

Органічним елементом рельєфів і розписів були ієрогліфічні написи; вони складали разом смислову єдність, що визначало їх двоїсте призначення: відповідати суті вимог заупокійного культу і одночасно служити декоративним елементом архітектури. В зв'язку з останньою обставиною були знайдені спеціальні прийоми: збільшення фігур царя або вельможі, суміщення в одній композиції кількох ракурсів (наприклад, відтворення стола в профіль, а всього, що на ньому — згори). Різноманітність поз, рухів, поворотів простежується тільки в фігурах слуг, селян і ремісників, оскільки тут зрозумілість того, що робить кожний персонаж, мала соціальне і ритуальне значення.

Чудовими зразками є рельєфи з гробниць Птаххотепа, Аххотепа і ін. (XXV ст. до н.е.). Справжнім шедевром є рельєфи на дерев'яних панелях з гробниці архітектора Хесіра (XXVII ст. до н.е.). Зодчий зображений в повний зріст з засобами для письма і жезлом в руках (знаками його високої посади), сидячим за бенкетним столом тощо. Його струнка фігура і тонке обличчя з різким профілем вирізані вишукано легким рельєфом, що представляє образ енергійної, вольової, розумної людини.

3. ЛІТЕРАТУРА СТАРОДАВНЬОГО ЦАРСТВА

Витоки літературної творчості. Згідно есхатологічних уявлень єгиптян (див. *Есхатологія**), необхідною умовою безсмертя було збереження тіла небі-

жчика: душа покидає його, наче птах, і повертається назад; тіло і душа ніколи не розривають магічного зв'язку. Звідси з'явився ритуал бальзамування останків і виникла архітектура гробниць. Оскільки після смерті особистість померлого зберігалась (душа повинна була пройти процедуру суду Осіріса), його портретні риси увічнювались в скульптурі. Таким чином, гробниця була «житлом» з усім необхідним, а засобами мистецтва і літератури відтворювались найважливіші моменти життя покійного: «ідеальні автобіографії» розповідали про те, як він прислужився богам і фараону; скульптура зберігала його портрет; рельєф і живопис точно відображали світ, в якому він жив.

«Ідеальні автобіографії». Це ритуальні заупокійні написи придворних сановників на внутрішніх стінах їхніх гробниць, покликані достойно представити їх на суді Осіріса. З часом до переліку заслуг почали додавати описи найбільш примітних епізодів з життя вельмож, що зробило «автобіографії» безцінним історико-культурним джерелом. В порівнянні з «Текстами Пірамід» етичний момент в них виступав виразніше.

Найцікавіші «автобіографії» дійшли до нас з часів V—VI династій (XXV—XXIII ст. до н.е.). Наприклад, «автобіографії» сановників Хархуфа і Уні висвітлюють етапи блискучої кар'єри державного чиновника, а життєпис жерця Шеші описує доброчинну діяльність священнослужителя. Згідно цих і інших текстів, вчинки і заслуги в земному життя оцінюються як угодні царю і богам не тільки в земному житті, але і в загробному світі. В них є запевнення в тому, що покійного «любив батько його і хвалила матір його», що він подавав хліб і одежину нужденним. Жрець Шеші проголошує:

«Я творив істину заради її володаря, я задовольняв його так, як він того бажав; я говорив істину, я поступав правильно».

Все це свідчить про існування в епоху Стародавнього царства усталених уявлень про високий моральний *етос** чиновника. Стосовно цього знаменним є обгрунтування Хархуфом однієї з своїх добрих справ:

«Я хотів, щоб добре було мені в Бога Великого».

Отже, Хархуф і його сучасники були переконані, що їх поведінка на землі аж ніяк не байдужа божеству. Якщо раніше, на думку єгиптян, вічне життя в загробному світі їм гарантували ретельне дотримання заупокійного ритуалу і всемогутня магія, то з кінця епохи Стародавнього царства в їх уявленнях, поряд з ритуальним, з'являється етичний принцип.

Деякі «автобіографії» відзначаються значними ідейно-художніми достоїнствами. Так, в написі Уашптаха, візира і головного будівничого одного з фараонів V династії, міститься драматична оповідь про раптову смерть цього вельможі.

Цар в супроводі своїх дітей і придворних оглядав будівельні роботи, які очолював Уашптах. Він висловив задоволення їхнім ходом і раптом помітив, що візир йому не відповідає: виявилося, що той знепритомнів. Фараон розпорядився перенести його в палац і негайно викликати придворних лікарів. Вони з'явилися з своїми папірусами-довідниками, але все їх мистецтво виявилося марним: вірний слуга царя помер.

Дуже цікавий напис залишив на стінах своєї гробниці знаменитий Хархуф, правитель самої південної області Єгипту — Елефантини, який служив двом

фараонам VI династії. Сповнений гордості, «начальник земель південних, що сіє страх перед богом Гором в країнах чужих», розповідає про здійснені ним з веління своїх владик походи за межі Єгипту, на південь, вгору по Нілу, в країну Іам. Особливо вдалим виявився останній похід, результати якого викликали захват царя Пепі II. В написі відтворюється текст його листа Хархуфу, в якому зовсім юний фараон в відповідь на повідомлення свого вірного слуги обіцяє йому нечувані милості, якщо той доставить до двору неушкодженим рідкісний дарунок — пігмея. Сумнівно, звичайно, що листа склав сам малолітній цар, якому грамота навряд чи ще була доступна, але в листі дуже жваво передані почуття царственої дитини — і радість, і інтерес до надзвичайного, і вже вироблена звичка наказувати:

«Достав з собою цього карлика, якого привів ти з Країни Духів живим, цілим і здоровим, для танців бога, для веселощів, для розваги царя Верхнього і Нижнього Єгипту, що живе вічно. Коли спускатиметься він з тобою на судні, постав надійних людей, які були б позад нього по обидва боки судна. Пильнуй, щоб не впав він в воду. Коли він спатиме вночі, постав надійних людей, щоб спали вони позад нього в наметі на палубі. Перевіряй по десять разів уночі. Бажає моя величність бачити карлика цього більше, ніж дари сінайських рудників і Пунту».

«Премудрість Птаххотепа». Епоха Стародавнього царства була також «віком мудреців». Зберігся твір одного з них — високопоставленого сановника Птаххотепа (XXV ст. до н.е.).

Постарівши, він просить царя призначити йому спадкоємцем сина, теж Птаххотепа і обіцяє наставити його на шлях істини і навчити вірно служити цареві, «щоб все погане було відвернене від народу». «Приймаючи відставку» старого вельможі, фараон погоджується з тим, що молодий сановник потребує наставляння як для того, щоб «бути прикладом для дітей знаті», так і для того, щоб самому перейнятися думками і почуттями батька, тому що «ніхто не народжується знаючим». Цим судженням царя закінчується вступна частина «Повчання»; за нею йде його основна повчальна частина, що складається з 45 наставлянь, в яких рекомендації високого морального характеру чергуються з порадами чисто утилітарного призначення (див. *Утилітаризм**).

Вже в ті далекі часи Птаххотеп вважав за необхідне для успіху в бюрократичному середовищі рекомендувати наступне: «Гни спину перед начальниками своїми і буде процвітати дім твій. Якщо не згинається рука для вітання, погано це для того, хто так протиставляє себе начальникові». Великою мірою відображають звичаї свого часу і такі поради: «Якщо ти перебуваєш в передпокої приймальної царя, завжди поводься згідно твого рангу, до якого ти був зведений першого дня. Лише цар підвищує по службі, але не піднімуть тих, котрим інша рука помагає». «Якщо ти значна людина, що засідає в раді пана свого, тримай насторожі розум твій, наскільки можливо. Мовчи, корисніше це, ніж базікати. Говори лише тоді, коли ти усвідомив, що розумієш суть справи. Промовець в Раді — це умілець. Розумна промова важча від будь-якої іншої роботи». «Приховуй думки свої, тримай в вузді язик свій».

Однак думка Птаххотепа часто піднімається над звичайним життєвим практицизмом єгиптян і він звертається до сина з наступними словами: «Не будь зарозумілим через звання своє і не занадто покладайся на себе через те, що ти знаючий. Радься з незнаючим, як з знаючим, — адже немає межі умінню і немає умільця, який би повністю опанував мистецтво своє. Як смарагд приховане під спудом розумне слово, знаходиш його тим часом в рабині, що меле зерно».

Птаххотеп не обмежується тільки порадами щодо службової кар'єри, чудово розуміючи, що навіть найуспішніший чиновник повинен мати надійний «тил» в своєму домі і сім'ї. Тому він застерігає сина — спадкоємця і продовжувача своєї справи від розпусти:

«Жіночих тіл фаянс прохолодний сліпить, зваблює плоть, щоб одразу змінитись вогненним сардóніксом. Любов до них — це короткий сон, а зрозуміння — подібне до смерті».

На думку старого сановника треба прагнути зовсім іншого:

«Якщо ти справді бажаєш собі добра, заведи дім і господиню його полюби як годиться. Шлунок наповнюй її, одягай її тіло, шкіру її натирай бальзамом пахучим, серце її насолоджуй, поки живеш на землі. І стане вона тоді чудовою рілею для тебе — її пана».

З «Повчання» Птаххотепа з усією очевидністю випливає, що писар для нього — ідеал чиновника його часу. Однак доля писаря не в тому, щоб зайняти певне становище в бюрократичній ієрархії; він людина «знаюча», «умілець», «промовець в раді», і в пошуках «вислову прекрасного», тобто мудрого і справедливого, не повинен гребувати спілкуванням з самими безправними і пригнобленими — з «рабинею при жорнах». Таким хоче бачити свого сина старий візир. От чому він радить:

«Якщо ти начальник, будь спокійний, коли слухаєш ти слова прохача; не відштовхуй його перш, ніж він звільнить душу від того, що він думав сказати тобі».

Продовження цього наставляння дивує тонким знанням людської душі, людської психології:

«Людина, уражена нещастям, хоче вилити свою душу навіть більше, ніж добитись того, заради чого вона прийшла».

Ідеал чиновника припускає для Птаххотепа наявність в нього і такої якості, яку б зараз назвали порядністю:

«Не зводь нáклепів ні на кого, ні на великого, ні на малого; мерзота для душі це»; «Не переказуй наклепу — щоб навіть не почув ти його. Розповідай про побачене, не про почуте».

Нарешті, варто згадати ще одну знаменну пораду Птаххотепа:

«Якщо ти начальник, що наказує багатьом людям, прагни до всілякого добра, щоб в розпорядженнях твоїх не було зла. Великою є справедливість з часів Осіріса, і карають того, хто порушує закони».

4. ІСТОРИКО-СВІТОГЛЯДНІ АСПЕКТИ КУЛЬТУРИ СЕРЕДНЬОГО ЦАРСТВА. РОЗВИТОК МИСТЕЦТВА

Єгипет в XXII—XVIII ст. до н.е. В XXIII ст. до н.е. внаслідок різкого похолодання і посухи в Єгипті почалась економічна, а потім і соціально-політична криза, відома під назвою Першого Перехідного періоду (XXIII—XXII ст. до н.е.). Занепала іригаційна система, населення страждало від голоду і в країні переважили відцентрові тенденції, що мало наслідком розпад держави на окремі номи і спалах боротьби між ними.

Поступово виділяються два центри об'єднання країни — Гераклеóполь на півночі і Фіви на півдні. Спочатку успіху досягли номархи Гераклеополя, об'єднавчі зусилля яких супроводжувались поширенням культу бога Амона і гермопольської міфологічно-релігійної традиції. Однак, в кінцевому рахунку переможцями стали їх суперники і в кінці XXI ст. до н.е. фіванський номарх Ментухотеп I завершив об'єднання країни і заснував XI династію, зробивши своє місто Фіви новою столицею держави. Нові правителі не стали перешкоджати утвердженню гермопольського вчення і таким чином поряд з культами Осіріса і Ра в всьому Єгипті почали вшановувати і Амона з Огдоадою.

Розквіт Середнього царства відноситься до правління XII династії (XX—XVIII ст. до н.е.). Фараони Аменемхéт I, Сенусéрт I і особливо Сенусерт III були завойовниками, провадили війни в Лівії, Нубії і на Близькому Сході. Однак, становище Єгипту не було стабільним, оскільки провінційна знать зберегла сильні позиції. Основою суспільного розвитку в цей період була не центральна влада, а люди незнатного походження, які утворили прошарок військових і ділків.

Продовжували вдосконалюватись знаряддя праці: поруч з кам'яними і мідними тепер все частіше застосовуються бронзові. Виникло виробництво скла. Значного розвитку одержало землеробство, чóму сприяло створення великого водосховища і розгалуженої сітки зрошувальної системи в Фаюмському оазисі. З появою дрібних і середніх господарств були створені умови для розвитку торгівлі. В кінці XVIII ст. до н.е. Єгипет знову розпався і став легкою здобиччю для кочового народу гіксóсів, що прийшов з Азії.

Релігія. Якщо в попередню епоху тільки фараон міг сподіватись на «переродження» після смерті і «вічне блаженство», то в Середньому царстві ситуація змінилась. Потрясіння і кризи підважили авторитет центральної влади і нóмова знать почала прагнути до самостійності. Зрозуміло, що насамперед вона постаралась забезпечити собі «вічне блаженство», а це вимагало переосмислення концепції «Текстів пірамід».

«Тексти саркофагів». В результаті об'єднаних зусиль жрецтва з'явились «Тексти саркофагів», які наносились на внутрішні стінки кам'яних і дерев'яних трун. Нова «священна книга» зберегла форму «путівника по загробному світу», однак суттєво змінився зміст її окремих розділів. Так, з теологічної точки зору, концепція «Текстів саркофагів» є синтезом вчень геліопольських і гермопольських жерців. З цього другого був взятий опис хаотичного стану Всесвіту, в якому підкреслювались негативні його риси — «нескінченість», «ницість»,

«небуття», «темрява». В певний момент з хаосу виник Полум'яний острів, на якому Огдоада, члени якої уявлялись істотами з жаб'ячими і гадючими головами, створила первісне яйце, з якого вже вилупився геліопольський творець світу Атум-Ра. Далі *космогонія** «Текстів саркофагів» повторює геліопольську картину творення світу.

Другою особливістю «Текстів саркофагів» була «демократизація» культу Осіріса, що виникла на основі згаданих процесів децентралізації. Відтепер кожний обласний правитель — номарх, «провінційний» фараон або сановник прагне за життя «бути Гором», а після смерті «переродитись в Осіріса», забезпечивши собі таким чином вічне блаженство. Тому в «Текстах Пірамід» велике місце займають різні міфологічні мотиви і сюжети, покликані обгрунтувати право померлого бути включеним до царських списків. З часом ця тенденція посилюється і фактично кожний єгиптянин одержує можливість «стати Осірісом», умовою чого було придбання саркофагу з текстами.

Разом з тим, крах міфологічно-релігійної системи Стародавнього царства приводить до розчарування частини суспільства в традиційній *есхатології** і навіть до відвертого її заперечення: окремі індивіди зневірюються в існуванні вічного життя і скептично ставляться до «предковічної віри». Вперше в історії світової культури людина пізнає гіркий смак зневіри і пересичення; індивід відвертається від держави, втрачає віру в офіційну ідеологію і суспільні цінності. Це змусило мислителів і митців шукати нові способи і форми світосприйняття, що викликало розквіт суспільної думки і художньої творчості.

Архітектура. Часи правління XI і XII династій ознаменувалися інтенсивним храмовим будівництвом, причому архітектурний стиль Стародавнього царства був не просто відроджений, але і переосмислений, виходячи з місцевих політичних, релігійних і естетичних потреб.

Храм Ментухотепа I. Поєднання старих традицій з елементами локальних культур дали такі зразки мистецтва, як заупокійний храм фараона Ментухотепа I (XXI ст. до н.е.) в Дейр-ель-Ба́хрі неподалік Фів. В цьому ансамблі, що гармонійно поєднав в собі піраміду і тип скельної гробниці, з'явилась властива релігійній політиці фіванських царів тенденція до відродження культу бога сонця Ра, тісно пов'язаного з культом фараона, і з місцевою традицією шанування Амона. Храм був споруджений біля скель Лівійського нагір'я, що круто обриваються до Нільської долини.

Частина його приміщень була врізана в скелю. По фасаду і з боків храму, що здіймався двома терасами, проходили *по́ртики**. На тераси провадили положисті підйоми — *па́нду си**. Колони в портику мали форму чотиригранних стовпів, на яких були вирізьблені імена фараона Ментухотепа I, ієрогліфи на першому ряді колон були пофарбовані в жовтий колір, на другому — в синій. Стіна портика, облицьована вапняком, була покрита кольоровими рельєфами, що зображали сцени воєн і царського полювання. Вище на терасі стояв другий портик, що оточував з трьох сторін колонну залу — *гіпостиль**. Гробниця фараона вирубана якраз під ним.

Під підлогою відкритого двору з колонадою і частково за межами останнього були влаштовані шість гробниць жінок родини Ментухотепа I, а їх заупокійні молитовні були в західній частині гіпостилю. В різних частинах храму знайдено ще кілька поховань. За основною частиною храму знаходилися вирубані в скелі відкритий двір, оточений колонадою, і критий другий гіпостиль. Ці частини храмового комплексу, так само як і портики першого залу, — найхарактерніші елементи типової скельної гробниці фіванських номархів.

В місці, куди доходили води Нілу при розливі, стояв нижній храмик, або *пропілéї**. Від нього до заупокійного храму вела брукована дорога, довжиною в 1200 м, обгороджена з двох сторін стінами. Вздовж неї на однаковій відстані були встановлені кам'яні розфарбовані статуї царя. Перед фасадом заупокійного храму, на одній осі з усіма названими приміщеннями, був розташований величезний парадний двір.

По боках *пандуса**, що веде на дах нижньої тераси до першої гіпостильної зали, були влаштовані серед посаджених тут дерев і кущів дві великих водойми. На фоні жовтувато-білого вапняку, з якого храм був побудований, здалеку виділялася зелень рослин, а також синьо-жовті ієрогліфічні написи на стовпах портиків і багатобарвні розписи на стінах за колонадами.

Піраміди царів XI і XII династії, споруджені ними від Дашура до Фаюма, виглядають убого в порівнянні з пірамідами попередньої епохи і за своїми розмірами, і за матеріалом, і за технікою виконання. Зате грандіозними були царські задуми щодо покращення системи *іригації**. За Аменемхета III (XIX ст. до н.е.) було завершене будівництво зрошувальних споруд в Фаюмі.

Храм Аменемхета III. В Фаюмі ж, в районі, де знаходиться сучасне поселення Хавара, був споруджений близько 1800 р. до н.е. поховальний комплекс Аменемхета III, що включав цегляну піраміду, облицьовану вапняковими плитами, і грандіозний за розмірами заупокійний храм площею в 72 000 кв. м, який дуже погано зберігся. За масштабами і планом він був новим словом в архітектурі Єгипту.

Надзвичайне збільшення ролі і, відповідно, масштабів заупокійного храму і пластичних зображень фараона відбулося в зв'язку з тим, що в цю епоху посилилося прижиттєве звеличування владаря країни, а культ обожненого після смерті царя почали трактувати як культ всієї держави. Кожен ном Єгипту повинен був мати в царському заупокійному храмі свою молитовню, присвячену цьому культові.

Кахун. При вході до оазису Фаюм від часу XII династії (XIX ст. до н.е.) збереглися руїни так званого «пірамідного міста» Хетхетеп — Сенусерт. Тепер його звичайно іменують Кахуном — за назвою прилеглого арабського селища. Виросли в пустелі в процесі спорудження піраміди фараона Сенусерта II, цей комплекс різних громадських будівель дає можливість зрозуміти принцип планування і інших давньоєгипетських міст. Кахун чітко розмежований на квартали за соціальною і майновою ознакою: палац, великі садиби багатих людей, будинки ремісників, нарешті, відокремлені від інших кварталів глухою стіною скупчені халупи працівників, що були зайняті на будівництві піраміди.

Образотворче мистецтво. Як свідчать літературні тексти, в Єгипті епохи Середнього царства місце і роль царя в суспільстві переосмислюється — все частіше фараон представляється не тільки як недосяжне божество, але і як конкретна людина. Відокремлений величезною дистанцією від своїх підданих, він, тим не менше, міг відчувати ті ж самі почуття страху, незахищеності перед мінливістю долі, які були властиві простому смертному. Це знайшло також відображення і в образотворчому мистецтві. Царські статуї, раніше сховані в заупокійних спорудах, відтепер все частіше виносяться за їх межі, звернені не стільки до потойбічного світу, скільки до народу, пропагуючи могутність нових володарів, але представляючи їх як живих людей.

Монументальна скульптура. В часи найбільшого піднесення XII династії утвердився тип статуй з підкреслено суворою і напруженою психологічною характеристикою. Їх обличчя прорублені особливо тонко і анатомічно вірогідно. Для надання їм життєвої виразності використані ефекти гри світла і тіні. Навислі віка, припухлості під очима, різкі складки в кутиках рота, напружені жовна м'язів на щоках, згущені тіні, що залягли в заглибленнях, — ці стилістичні ознаки характеризують образи фараонів Сенусерта III і Аменемхета III (XIX ст. до н.е.). Статуї виконані в традиційно статичних позах; вони міцні, підтягнуті, випромінюють могутність, але більш витягнуті в пропорціях, ніж це було характерно для попередньої епохи. Разом з тим, щось жорстоке можна побачити в кутиках міцно стулених губ, в зморшках шкіри на гостро виступаючих вилицях:

«Не щади жодного з своїх братів, не заводь друга і довірених собі не створюй — досконалості в цьому не досягнеш. Стережись серця свого, навіть коли спиш», — вчив фараон Аменемхет I своїх наступників.

Звідси висновок, що людина, в якій пробудилось почуття власної особистості, не змогла з усіх своїх випробувань і досвіду одержати нічого, крім науки ненависті, недовірливості і егоїзму.

Дрібна пластика. Зовсім інші почуття виражала заупокійна дрібна *пластика**, головним завданням якої було відтворення повсякденного життя небіжчика. До гробниці воєначальника уміщували композицію статуеток, яка детально представляла загін воїнів (гробниця Месехті, XX ст. до н.е.). До гробниці землевласника ставили скульптурний фрагмент з життя села: череда плямистих корів проходить повз ганку, з якого сам пан спостерігає за ними. В похованнях власників ремісничих майстерень знаходились сцени з роботи ремісників. Особливо часто дрібна пластика показувала човна на Нілі: померлий сидить в ньому і простягненими руками вітає вранішнє сонце вічного блаженства.

Також поширились статуетки, що представляли богиню Ісіду, що годує грудьми маленького сина Гора. В кращих творах на цей сюжет, незважаючи на притаманне єгипетському мистецтву узагальнення форм, майстрам вдавалося передати природність пози жінки: одна нога її підібгана під себе, а інша зігнута коліном вгору, щоб зручно покласти на нього голівку немовляти.

Рельєф і живопис Середнього царства характеризується посиленням сюжетності. В гробницях збереглось багато композицій, які відтворюють повсякденну дійсність набагато точніше і детальніше, ніж це робило мистецтво раніше. Мо-

жна побачити роботи в полі, збирання папірусу, спорудження човнів, робітників, що переносять вантажі, худого старика-волопаса з запрягом волів тощо, — а також чужоземців, наприклад, граючого на лірі семіта або погонича верблюдів з Аравії. Чудово передані образи птахів і тварин в гробницях номархів XX—XVIII ст. до н.е.

5. ЛІТЕРАТУРА СЕРЕДНЬОГО ЦАРСТВА

В розглядувану епоху проблеми релігійного, політичного, соціального, етичного характеру хвилювали уми, що шукали розради на свої сумніви, викликані постійними розбіжностями між вихованими століттями ідеалами і похмурою дійсністю. Ці пошуки спонукали інтерес до людської особистості — по-суті, вперше в діяннях людства в центрі художньої культури опиняється людина з її переживаннями, радощами і печалями.

Від Першого Перехідного періоду збереглось кілька творів, що відображають сум'яття кризових часів.

«Повість про красномовного селянина». Дії як такої в цій повісті майже немає. Вона містить дев'ять хитросплетених промов дуже заможного селянина перед могутнім сановником, в яких цей селянин обурюється тим, що підлеглий сановника його пограбував. Промови ці записуються і в письмовому вигляді доставляються фараонові, такому ж любителю красномовства, як і сановник. Потерпілому відшкодовують понесені ним збитки, більш того — його винагороджують. Всі задоволені: фараон і сановник, що насолодилися промовами селянина, і селянин, що домігся правосуддя і нагороди за своє мистецтво. Разом з тим, промови пронизані ідеєю зміцнення внутрішнього становища країни, встановлення в ній справедливості і праведного суду.

«Повчання царя Гераклеópольського». В цьому творі за прикладом Птаххотепа царственний автор (ім'я його невідоме) ділиться з своїм сином Мерікара, майбутнім царем, досвідом в управлінні країною.

Текст «Повчання» містить ряд примітних думок: наприклад, «багатий народ не повстає»; або: «язик — це меч царя; промова сильніша від будь-якої зброї»; «не гнівайся — самовладання краще»; «створи собі пам'ятник любов'ю оточуючих тебе».

Багато уваги приділяється методам боротьби проти змовників і заколотників. Також цар вказує, як треба ставитися до підданих, відокремлюючи від основної їх маси своє найближче оточення: «Шануй сановників, сприяй успіхові народу твого» і т.д.

Разом з тим, закликаючи Мерікара з нещадністю ставитись до бунтівників і остерігатися черні, гераклеопольський цар радить наближати до себе людину за її заслуги («Не роби різниці між сином знатного і простою людиною»), не карати несправедливо і творити Маат, турбуватись не тільки про вельмож, але і про всіх підданих, тому що всі люди — це «стадо Бога», вони — «подоби, що вийшли з його плоті».

Напучуючи сина слідувати мудрим писанням предків, він говорить про особливу відповідальність, яку накладає на царя його сан, і вказує йому, що саме

благі вчинки правителя — краща пам'ять про нього серед людей і запорука виправдання на суді богів в загробному царстві, де доброчесність цінується вище, «ніж пожертвуваний бик злочинця».

Як бачимо, в цьому «Повчанні» фараон висловив примітну думку про те, що слово сильніше зброї. Цією думкою і скористалися перші фараони XII династії, бажаючи завоювати симпатії підданих і зміцнити свій авторитет. Прийшовши до влади, вони повинні були спиратися не тільки на силу зброї, але і на силу переконання, показати країні, що вони не прості авантюристи, але рятують країну від внутрішньої смути, відновлюють порядок, стурбовані благом народу, що вони є його благодійниками. З цією метою і були складені два літературні твори, що відносяться до самого початку періоду Середнього царства (кінець XXI—XX ст. до н.е.).

«Пророцтво Неферті» розповідає про те, як фараон IV династії Сно́фру, попередник Хуфу (Хеопса), нудьгує в себе в палаці і наказує придворним розшукати мудреця, який би його розважив. Приводять якогось Неферті і той запитує фараона, про що йому говорити — про минуле чи майбутнє. Цар хоче знати майбутнє.

Пророцтво жахливе: наступлять страшні роки, коли Ніл пересохне і стане сушею, а «південний вітер здолає північний, і не буде в небесах жодного подуву». Потім прийде голод, наступить смута, країну охопить бунт і люди будуть ненавидіти і боятися одні одних, а «всі вуста будуть благати про співчуття, але зникне все благе, і загине країна». Зі сходу вдеруться кочівники-азіати і стануть гнобити народ. Але ось на півдні з'явиться якийсь Амені з Верхнього Єгипту. Він займе престол країни, «твердою і справедливою рукою» відновить в країні порядок, покарає заколотників, прожене загарбників і країна відродиться.

Таким чином, рятівником країни від жахів і нещасть представлений Амені, що заволодіє престолом. Тим часом Амені — це зменшене ім'я Аменемхе́та I (XX ст. до н.е.), засновника XII династії. Для авторитету нових правителів було необхідно, щоб на їх родоначальника дивилися не як на одного з багатьох узурпаторів, що приходили до влади до нього, а як на *месію**, пророцтво про якого пролунало ще в давнину і поява якого була заздалегідь визначена. Тим самим в «Пророцтві Неферті» Аменемхет I виділявся з ряду численних претендентів на престол, його особистості надавався особливий авторитет.

«Повчання Аменемхета I» призначене його сину, співправителю і спадкоємцю Сенусе́рту I. На початку твору цар закликає сина прислухатись до порад, щоб щасливо царювати.

Поради ці в основному повинні застерегти від довіри до наближених і підлеглих, переконують покладатися тільки на себе самого, «тому що немає в людини друзів в дні нещастя». Цар в підтвердження цієї сумної істини посилається на власний досвід — він допомагав бідним і сиротам, але заслужив тільки невдячність і ворожість, ставши жертвою змови. Якогось вечора, коли фараон відпочивав в своєму палаці, на нього напали, а відбулося це тоді, коли Сенусерт, якому Аменемхет збирався передати владу, був відсутній. Аменемхет I ремствує, що він не зміг передбачити зради і допустив, щоб вона причаїлася в палаці. «Повчання» закінчується перерахуванням того, що Аменемхет I зробив для кра-

їни, вираженням батьківської любові до сина і надії, що царювання сина буде більш щасливим, ніж його власне.

Отже, згідно «Повчання», той самий *мессія** Амені, про якого пророкував Неферті, ставши фараоном і облагодіявши країну, пав жертвою змови через зайву довірливість до людей. Так перед читачем поставав людяний правитель, що турбувався про народ і поліг від рук зрадників-придворних. Немає сумніву, що цей образ не міг не привабити симпатій єгиптян до царя, який заснував XII династію і заповів трон своєму синові Сенусерту I.

«Пісня арфіста». В цей період в надрах єгипетської культури визріває сумнів в існуванні посмертного життя. В «Пісні арфіста» (XXI ст. до н.е.) стверджується, що все на землі приречене на зникнення, споконвіку покоління людей одне за одним йдуть до могили, надгробні пам'ятники руйнуються, і від цих людей не залишається навіть згадки; про мудреців пам'ятають лише тому, що всі повторюють їх сентенції; ніхто з померлих не повернувся з потойбіччя, щоб розповісти живим про долю, що на них чекає; а тому треба використати всі блага життя, веселитись і насолоджуватись, бо ніщо не відверне неминучої смерті.

Таким чином, «Пісня» не просто високо оцінює земне життя, але і повна неприкритого скептицизму по відношенню до загробних вірувань. Це є яскравим свідченням того, що єгипетська сакральна культура вже не постає як єдине ціле, а співіснує з ідеями неортодоксальними. Очевидно, що ці останні виникли в часи Першого Перехідного періоду, відобразивши в духовно-художній формі всеохопну соціально-політичну кризу.

Подібний скептицизм не був чимось винятковим в історії культури Стародавнього Сходу — подібні думки висловлювали автори «Епосу про Гільгамеша» і «Книги Екклезіаста». Це свідчить про те, що найбільш допитливі уми епохи Старожитності відчували недовідність і сумнівність релігійних догм вже в часи їх виникнення. Цілковито інший погляд висловлює герой наступного твору.

«Бесіда розчарованого з своєю душею». Цей твір представляє собою діалог людини, розчарованої в житті і прагнучої покінчити життя самогубством, і його душі, що заперечує проти цього і доводить необхідність жити. Висловлювані точки зору діаметрально протилежні і виключають одна одну. Людина прагне до смерті, оскільки життя для неї огидне і смерть представляється бажаним і щасливим рятунком від мінливості земного існування, переходом в незрівнянно кращий загробний світ:

«Мені смерть уявляється нині зціленням хворого, виходом з полону страждання. Мені смерть уявляється нині благовонною миррою, сидінням в тіні вітрила, повного вітру... Мені смерть уявляється нині домом рідним після довгих років в'язниці».

«Розчарований» скаржиться, що його ім'я (тобто його сутність як людини) «смердить» і між ним і оточуючими людьми немає нічого спільного. Думка ця виражена в ряді строф, кожна з яких починається риторичним питанням: «Кому мені відкритися сьогодні?». І характерні відповіді «розчарованого»:

«Жадібні серця, на чуже заздриться кожен»; «Роздолля гвалтівникові, вивелися добрі люди»; «Над жертвою глумиться нахаба, а людям потіха — і тільки!»; «Не пам'ятає минулого ніхто. Добра за добро не дочекаєшся»; «Друзі за-

черствили, шукай в чужих співчуття»; «Немає справедливих, земля віддана криводушним»; «Зло наводнило землю, немає йому ні кінця, ні краю» і т.д.

Ясно, що «розчарований» має на увазі пануючі в сучасному йому Єгипті суспільні порядки і нрави, що здаються йому протилежними колишнім, дорогим для нього і близьким («не пам'ятає минулого ніхто»). Словом, він відчуває себе самотнім в суспільстві, якому він далекий і яке йому вороже.

Заперечуючи «розчарованому», «душа» його нічого не говорить про земні порядки, але висловлює зовсім іншу точку зору на смерть і загробний світ. Власне кажучи, вона повторює ті думки, що виражені в «Пісні арфіста». На відміну від «розчарованого», для якого смерть — бажаний рятунок від нещасть, «вихід з полону страждання», «душа» переконана, що не варто мріяти про смерть і загробне життя, не варто турбуватися про заупокійний культ і споруджувати піраміди і гробниці — все одно вони запустіють і зруйнуються, а тому треба користуватися благами життя.

Таким чином, перед нами діалог представників двох протиборчих течій теологічної думки. «Розчарований» представляє «консервативний» напрямок (див. *Консерватизм**), він твердо переконаний в істинності традиційної *есхатології**, він таврує нові відносини в суспільстві як жорстокі і нестерпні. «Душа» ж його, навпаки, критикує загальновизнану релігійну догму про безсмертя, намагається примирити людину з життям, яким би воно йому не здавалася.

«Потерпілий кораблетрощу». На рубежі III і II тис. до н.е. література Єгипту вступає в нову епоху розквіту, одним з проявів якого стало зародження жанрів пригодницької повісті і літературної казки. Один з папірусів, відомий в науці під назвою «Потерпілий кораблетрощу», містить оповідь від першої особи про фантастичні пригоди на морі, точніше, на пустельному острові серед моря.

Герой оповіді відправився до рудників фараона на судні з командою з досвідчених мореплавців: «Чи озирають вони небо, чи озирають землю — серця їх безстрашніші, ніж в лева. І сповіщають вони бурю до приходу її і грозу до настання її». Але все-таки, коли розпочався шторм, судно з усією командою загинуло. Врятувався тільки оповідач: величезна хвиля викинула його на невідомий берег. Опинився він на квітучому острові зовсім один. Однак самотність єгипетського Робінзона була незабаром порушена: колосальний змій, володар острова, явився до нього і запитав, як і чому потерпілий кораблетрощу опинився в його володіннях, а потім напророчив йому, що через чотири місяці на острів прийде судно з Єгипту і герой повернеться додому. Про себе змій розповів малозрозумілу історію: на острові жило сімдесят п'ять змій і серед них дівчинка, дочка смертної жінки, але раптово з неба упав вогонь і всі змії, за винятком одного — того самого, котрий залишився хазяїном острова, — згоріли.

Пророцтво змія незабаром сповнилося: з Єгипту прибуло судно і потерпілий щасливо повернувся додому, розповів фараонові про свої пригоди і підніс йому багаті дари з острова.

«Фараон Хуфу і чародії». До зовсім іншого жанру відносяться казки папірусу Весткар, які одержали заголовок «Фараон Хуфу і чародії». Вони об'єднані загальною рамкою: фараон Хуфу (Хеопс) нудьгує і говорить своїм синам, що він хоче почути від них оповіді про старовину; його сини — мудрець Джедеф-

хор, потім Хафра (Хефрен), спадкоємець Хуфу на престолі країни і будівничий другої великої піраміди, і, нарешті, Бауфра — по черзі розповідають батькові казки.

Оповідь царевича Хафра присвячена чудесній події в правління царя III династії Небка. Герой цієї казки — обманутий чоловік, жрець-читець і маг Убаїнер, супруга якого зрадила йому з простолюдином.

Обманутий чоловік, дізнавшись про зраду, виліпив з воску невеликого чарівного крокодила і прочитав над ним заклинання. Фігурка крокодила набула магічної сили. Убаїнер наказав своєму слузі кинути фігурку в ставок, коли коханець його супруги піде купатися. Слуга виконав наказ, і маленька фігурка перетворилася в величезного живого крокодила, що схопив молодика і затягнув його на дно ставка, де він сім днів залишався бездиханним. Протягом всього цього часу маг знаходився при цареві. Після закінчення семи днів він запросив фараона до ставка, щоб показати йому чудо. Убаїнер наказав крокодилові винести молодика на берег. Потім він нахилився до крокодила, простяг руку, і крокодил негайно перетворився в маленьку воскову фігурку. Добившись таким чином уваги, жрець розповів царю про те, що відбулося, і розгніваний фараон наказав крокодилові знову втопити юнака. Натомість розпусна жінка була спалена, а порох її розвіяли над рікою.

Потім царевич Бауфра розповідає другу казку.

Щоб розсіяти нудьгу, фараон Снофру відправився кататися по ставку на великому човні, веслярами якого були двадцять молодих красивих жінок, одягнених в сітки замість одягу. Цар милувався ними. Раптово вони перестали гребти: виявилося, що в однієї з них дорогоцінна підвіска на шиї обірвалася і впала в воду. Фараон покликав свого головного жерця-читця; той вимовив заклинання над водою, і «одна половина води лягла на іншу», оголивши дно, звідки і була витягнута підвіска.

Нарешті, знаменитий Джедефхор замість того, щоб розповісти ще одну казку, запропонував фараонові викликати простолюдина-чарівника Джеді.

Володіючи магічною силою, Джеді міг приставити на місце відрізану голову, і цар забажав особисто побачити це чудо. Фараон запропонував магові для досвіду ув'язненого з темниці, але Джеді відмовився вбивати людину і показав своє уміння на птахові. Після цього чарівник повідомив фараонові Хуфу, що якась Раджедет, супруга жерця бога сонця Ра, вагітна, і пророчив, що вона народить трьох синів, з яких старший стане верховним жерцем бога Ра в Геліополі, а двоє молодших будуть царювати один після другого в Єгипті, змінивши на престолі IV династію, до якої належали і Хуфу, і його сини. Джеді завірив Хуфу, що ця зміна династій відбудеться після царювання його онука, і одержав від фараона щедру винагороду. Далі в папірусі іде опис чудесного народження в Раджедет трьох синів. Боги дали немовлятам імена, які дійсно мали перші троє фараонів V династії. Діти народилися з явними ознаками царського достоїнства, і Раджедет почала побоюватися, що Хуфу буде їх переслідувати. Тим часом служниця Раджедет, посварившись з своєю хазяйкою, вирішила донести фараонові Хуфу про чудесних дітей, але була схоплена крокодилом, не встигши здійснити свого злого наміру. Кінець папірусу не зберігся.

Цікаво відзначити, що, хоча в казці нічого не говориться про прямий намір Хуфу знищити дітей, така можливість явно передбачається всім контекстом оповідання. Тим самим цей епізод перегукується з відомою оповіддю Євангелія від Матфея, в якому говориться про те, як цар Ірод, довідавшись від волхвів про народження Ісуса Христа, наказав знищити всіх дитинчат чоловічої статі в віці до двох років. Функціональна роль героїв в обох оповідях подібна: Хуфу і Ірод, чарівник Джеді і волхви, що пророкують народження небезпечних для царя дітей, і, нарешті, сини Раджедет і Христос, яких відповідно Хуфу і Ірод переслідують.

«Оповідь Сінухе». Справжньою перлиною давньоєгипетської літератури є «Оповідь Сінухе», мабуть, найдавніший в світовій культурі твір, в якому навколишня дійсність була відтворена з надзвичайною повнотою і вірогідністю. Безсумнівно, що його обдарований і невідомий нам автор належав до середовища придворних, тому що йому добре знайомі палацевий побут і нрави. Він був знавцем єгипетської культури, глибоким психологом і відмінно володів пером. Пишучи свій твір, автор вдало використав форму надгробних «автобіографічних» написів єгипетських вельмож. Як і в усіх творах цього жанру, оповідання ведеться від першої особи. Перерахувавши свої титули, Сінухе приступає безпосередньо до оповіді.

Будучи придворним, він супроводжує сина Аменемхета I, його співправителя і майбутнього царя Сенусерта I, в каральній експедиції проти одного лівійського племені. В цей час Аменемхет I зненацька гине в своїй резиденції (тут оповідь Сінухе підтверджує свідчення «Повчання» Аменемхета I). Коли вночі гінці з царської резиденції сповіщають Сенусерта I про смерть царя, «ні на мить не забарився Сокіл — негайно полетів з супутниками своїми, не повідомивши навіть війську своєму», поспішаючи в столицю, щоб запобігти смуті. Сінухе, однак, не потрапляє в почет, що супроводжує Сенусерта I.

Тим часом з'являється новий гонець — без сумніву, від ворогів Сенусерта I — і починає переговори з іншими синами фараона, що брали участь в експедиції. Одну з розмов випадково підслухав Сінухе, і його охопив жах: стало ясно, що гряде кривава усобиця через престол, в якій він може втратити життя. І от Сінухе вирішив втекти з своєї країни на північний схід від Єгипту. При своїй утечі Сінухе обманює пильність єгипетських вартових, що охороняли північно-східну границю країни на «стіні князя», вибудованій для відсічі азіатам: «Скорчився я в кущах, побоюючись, що побачать мене з стіни воїни...» — а потім пішки заглиблюється в пустелю за межами Єгипту. Спека і спрага мучать його: «Задихався я, горло моє палало, і я подумав: "Це — смак смерті"». Рятує його кочівник-бедуїн, і Сінухе якийсь час доводиться вести мандрівний спосіб життя: «Країна передавала мене країні».

Зрештою, єгипетський втікач влаштувався в країні Кедем. Тут він зустрічається з Амуненші, правителем Верхньої Ретену. Той довідався від Сінухе про причини його втечі з Єгипту і про можливі наслідки смерті Аменемхета I. В відповідь Сінухе виголошує славослів'я новому фараонові Єгипту Сенусерту I, тому самому, котрого він, по суті справи, покинув в неясний і небезпечний час. Величаючи царя, він радить Амуненші встановити дружні стосунки з новим во-

лодарем Єгипту. Амуненші запрошує Сінухе до себе і обіцяє йому: «Добре тобі буде з мною — почуєш мову єгипетську» (ці слова свідчать про перебування в азіатських країнах того часу єгипетських втікачів, і, можливо, колоністів).

Потім Сінухе оповідає про те, як Амуненші женив його на своїй дочці, відвів йому родючі землі; як сам Сінухе став вождем племені, користувався загальною повагою, а потім встав на чолі військ Амуненші; про те, як сини Сінухе змужніли і, в свою чергу, стали вождями племен. Сінухе приводить ще одну, дуже цікаву подробицю: посланці фараона, що відправлялися з Єгипту в Азію і повертались назад, зупинялися в Сінухе, і, таким чином, фараон був обізнаний про нього і його становище.

Але доля Сінухе на далекій чужині піддалася важкому випробуванню: якийсь силач, прославлений в країні Ретену, викликав Сінухе на двобій з метою убити єгиптянина і заволодіти його худобою. Двобій, описаний дуже барвисто, відбувся при масовому скупченні народу, що співчував Сінухе. Закінчився він повною перемогою Сінухе, що, убивши ворога, заволодів всім його майном.

Роки летіли за роками, наближалася старість і Сінухе огортає глибока туга за батьківщиною. Вперше в історії світової літератури це почуття втілюється в благанні Сінухе:

«О боже, що визначив мою втечу, хто б не був ти, будь милосердним, приведи мене до царського двору! Бути може, ти даси мені побачити краї, де серце моє буває щодня. Що може бути бажанішим від поховання в тій країні, де народився? Прийди мені на допомогу! Минуле — прекрасне: дарував мені бог милість свою. Нині знову хай стане милість його, хай прикрасить він кончину того, кого перше принизив».

Бажання Сінухе стає відомим Сенусерту І. Фараон посилає йому дари і листа, в якому переконує його повернутися до Єгипту, обіцяє йому почесне становище при дворі і гідне поховання після смерті. Сінухе посилає цареві свою згоду. Потім він передає все своє майно старшому синові і, супроводжуваний азіатами, направляється в Єгипет.

Після прибуття фараон приймає Сінухе в присутності своєї супруги, дітей і синкліту придворних. Так, після багаторічної розлуки Сінухе знову зустрівся з Сенусертом І, якого він, всупереч обов'язку і честі, покинув після смерті Аменемхета І. Але фараон не тільки не проявив злопам'ятства, але виявився великодушним, обмежившись тільки іронічним зауваженням на адресу малодушного підданого: «От прийшов Сінухе, він, як азіат, перетворився на кочівника». Сінухе зупинився в палаці спадкоємця, а потім йому був дарований дім і все те, на що мав право вельможа при житті і після смерті.

«Оповідь Сінухе» — чудовий твір, який чи не вперше в світовій літературі представляє суб'єктивний образ світу: оповідач-герой не тільки відверто ставить своє власне життя вище наказів суспільної моралі, але і надзвичайно достовірно описує свої переживання.

4. ІСТОРИКО-СВІТОГЛЯДНІ АСПЕКТИ КУЛЬТУРИ НОВОГО ЦАРСТВА. МИСТЕЦТВО

Єгипет в XVI—XI ст. до н.е. Панування гіксосів тривало майже півтори сотні років. Процес звільнення Єгипту був тривалим і болісним і очолити визвольну боротьбу змогли тільки правителі Фів. Остаточно завойовники були вигнані в першій пол. XVI ст. до н.е. царем Яхмо́сом I, який і став засновником XVIII династії фараонів. Так почалась епоха Нового царства — період правління XVIII—XX династій, при яких Єгипет зайняв провідне становище в Східному Середземномор'ї.

Фараон Тутмо́с I (друга пол. XVI ст. до н.е.) здійснював завойовницькі походи в Нубію, Лівію і Месопотамію, розгромив могутню державу Мітáнні. Після смерті його наступника Тутмоса II престол захопила його супруга Хатшепсу́т. Її син Тутмос III (XV ст. до н.е.) здійснив багато походів в Сірію і Палестину, а його імперія простягалась від четвертого порогу Нілу до північного кордону Сірії.

В першій пол. XIV ст. до н.е. в Єгипті загострюється соціально-політична боротьба, найяскравішим проявом якої стала релігійна реформа фараона Аменхоте́па IV (Ехнато́на). Держава знову консолідується в кінці століття за правління засновника XIX династії Рамсеса I. Його онук Рамсес II (XIII ст. до н.е.) став великим завойовником і провадив успішні війни з Хеттським царством.

Нове царство в цілому було епохою бурхливого економічного розвитку, що забезпечувався завезенням сировини, худоби, золота, робочої сили. Починає широко застосовуватись бронза. Вдосконалюється плуг, здійснюється винахід міхів з ніжним приводом для металургії і вертикального ткацького станка. Розвивається нова галузь тваринництва — конярство. Величезне значення мав винахід шадуфа — водопідіймального пристрою. Однак, в XII ст. до н.е. на Єгипет накотились хвилі завойовників — таємничих «народів моря». Ледь відбивши їх натиск, держава ослабла; почались змови і заколоти, часті зміни правителів сприяли посиленню провінційної знаті і жрецтва. Внаслідок всього цього Нове царство незабаром припинило своє існування.

Міфологія і релігія. Політична консолідація і централізація країни, перетворення Фів в столицю світової держави привели до того, що гермопольський бог Амо́н зайняв панівне становище в пантеоні; для цього Амона поєднали з Ра і він став богом-деміургом, творцем всього сущого. З ним пов'язувалось обожнення фараона, який вважався його сином: бог і цар єдині, обидва вони є володарями світу, його правителями.

Реформа Ехнатона. Ці уявлення сприяли зміцненню існуючого порядку Маáт, як встановленого самим Амóном-Ра. Його безмежна перевага над іншими богами спонукала теологічну думку Єгипту до *монотеїзму**, спробою встановлення якого стала релігійна реформа фараона Аменхотепа IV в середині XIV ст. до н.е.

На 12-у році свого правління він порвав з традиційним політеїзмом і впровадив державний культ сонячного диска — Атóна, який мислився єдиним богом — творцем і володарем Всесвіту. Сам фараон змінив своє ім'я на Ехнатóн

(«Угодний Атону») і оголосив себе сином цього бога. Він також побудував місто Ахетатóн («Місто Атона»), до якого переніс столицю. Зараз на цьому місці знаходиться арабське село Амáрна, від якого період правління Ехнатона одержав назву амáрнського.

Як єдине божество Атон не мав ні супруги, ні дітей, ні родичів, не мав він ні людського, ні тваринного образу, не втілювався в статуях. Це було абстрактне божество, що уособлювалося в сонячному диску. Оскільки Атон розглядався як єдиний бог, решта божеств стали непотрібними. З наказу Ехнатона їх імена знищувалися, жертви їм не приносилися. Зберігся гімн Атону — справжній шедевр релігійної лірики. Атон освітлює і зігріває землю і все, що на ній живе, він є втіленням краси природи, джерелом життя на землі, творцем всіх країн і народів:

«Ти встановив хід часу, щоб знову і знову народжувалося створене тобою, — встановив зиму, щоб остудити ріллі свої... Ти створив далеке небо, щоб сходити на ньому, щоб бачити все, створене тобою. Ти єдиний, ти сходиш в образі своєму, Атóне живий, сяючий і блискучий, далекий і близький! З себе, єдиного, твориш ти мільйони образів своїх. Міста і села, поля і дороги, і Ріка радіють тобі, кожен погляд спрямований до тебе».

Однак, концепція єдиного божества не була сприйнята жрецтвом і народом: після смерті Ехнатона культ Атона був повністю ліквідований, а єгипетський пантеон знову очолив Амон-Ра. Втім, цьому останньому надали багато рис Атона, і в гімні до нього є епітети, що нагадують Атона: «володар правди», «один-єдиний з багатьма руками», «батько богів», «творець людей, тварин і плодоносних рослин». Таким чином, значення релігійної реформи Ехнатона для розвитку світової культури полягає в тому, що вперше в історії людства була сформульована (нехай і в незавершеному вигляді) ідея *монотеїзму**.

«Книга Мертвих». В епоху Нового царства відбувається подальша «демократизація» заупокійного культу, що, очевидно, було своєрідною реакцією суспільства на посилення тиску державної релігії і ідеології. Тепер практично кожен єгиптянин міг бути впевненим в безсмерті своєї особи і в загробному блаженстві: умовою цього було придбання згортку папірусу з необхідними заупокійними текстами, які і одержали назву «Книга Мертвих».

Її порівняна дешевизна зробила загробне царство «загальнодоступним» і переписування священних текстів перетворилось на прибуткове ремесло; залежно від ціни виготовлялись екземпляри «Книги» з більш повними або скороченими версіями, з заставками або без них. Писар тільки залишав порожнє місце, де необхідно було згадувати ім'я померлого — його просто вписували після придбання згортку.

Зі змістового і ідейного боку «Книга Мертвих» є розвитком «Текстів Пірамід» і «Текстів Саркофагів». Поділяється вона на три частини: 1) опис похоронального ритуалу, в центрі якого був обряд «відкривання уст покійника», що мав на меті звільнити його душу для загробної мандрівки; 2) «путівник» по загробному царству, який допомагав душі небіжчика обрати правильний шлях до раю, подолати труднощі і пройти суд Осіріса; 3) «інструкції» щодо уникнення небезпек під час мандрівки по загробному царству.

Кульмінаційним моментом «Книги Мертвих» є загробний суд (глава CXXV частини II), на якому небіжчик в присутності самого Осіріса перераховував перед суддями гріхи і злочини, які він не вчинив. Ось лише деякі з них:

1) «я не робив зла людям»; 2) «я не шкодив худобі»; 3) «я не чинив блюзнірства»; 4) «я не робив огидного перед богами»; 5) «я не був причиною сліз»; 6) «я не вбивав»; 7) «я не наказував вбивати»; 8) «я не псував хліби богів»; 9) «я не чинив перелюбства»; 10) «я не лаявся»; 11) «я не тиснув на гирю»; 12) «я не ловив рибу богів в ставках її»; 13) «я не пропускав днів м'ясних жертвоприношень»; 14) «я не крав»; 15) «я не брехав»; 16) «я не підслуховував»; 17) «я не залишався глухим до мови правди»; 18) «я не подавав знаків в суді»; 19) «я не робив огидного з іншим чоловіком»; 20) «я не виставляв себе кращим за інших».

Після цієї «негативної сповіді» під наглядом богів Анубіса і Тота здійснювався обряд «зважування серця»: на одну шальку терезів клали серце покійного, на іншу — статуетку Маат. Якщо обидві шальки урівноважувались, Тот сповіщав, що «в серці небіжчика не було жодного гріха» і судді виносили вердикт: померлий є «святим і справедливим», а тому має право увійти на «поля спокою» — до «Країни Блаженства» Іáру. Якщо ж результат зважування був негативний, то судді могли накласти різні покарання: приречення на вічний голод і спрагу, вічне перебування в темній труні тощо. В особливо тяжких випадках присутнє на суді страхітливе чудовисько вимагало передати грішника йому і роздирало його.

Отже, принципи загробного правосуддя ясні і зрозумілі: душа людини, поведінка і вчинки якої на землі були визнані правильними і відповідали нормам моралі (тобто законам Маáт), винагороджувалась вічним життям в «Країні Блаженства»; душа ж грішника піддавалась повторному — цього разу остаточному умертвінню. Це значить, що в «Книзі Мертвих» вперше в історії ясно виражалась ідея загробного воздаяння.

В цілому твір свідчить про посилення морального елементу в єгипетській релігії. Разом з тим, переоцінювати його роль не слід, тому що високий етичний зміст буквально «втоплений» в магічних формулах і заклинаннях, мета яких — вплинути на загробних суддів і змусити їх визнати підсудну душу праведною — навіть якщо насправді померлий був останнім негідником. Тому більшість тверджень і заяв, вкладених в уста небіжчика, є брехливими і цинічно обманюють божественних суддів.

Архітектура. Величезний приток багатств і зв'язки з іншими культурами позитивно вплинули на розвиток мистецтва, яке в епоху Нового Царства відрізняється грандіозністю і блиском, великим різноманіттям форм і частковим звільненням фігур від статичності, зберігаючи в цілому відданість традиції. Панівний клас, прагнучи зміцнити владу, встановив єдині загальнодержавні релігійні культи, в зв'язку з чим основне сакральне будівництво присвячувалось заупокійному культу і богу Амону, шанування якого включило і поклоніння геліопольському сонячному богу Ра.

«Долина царів». Починаючи з Тутмóса I (перелом XVI—XV ст. до н.е.) фараони з міркувань безпеки стали влаштовувати свої усипальниці окремо від зау-

покійних храмів — в ущелинах, скелястих обривах і кам'янистій основі долини на лівому березі Нілу, яка тепер називається арабською «Бібан-ель-Молук» («Долина царів»).

Ці гробниці являють собою ретельно сховані тайники, що складаються звичайно з коридору, комори, поховальної камери, зали для каноп (судин з царськими нутрощами) і особливо цінних дарів. Стіни приміщень розписували сценами, що головним чином відносились до заупокійного культу. Поховальна камера, в якій стояв саркофаг, розмальовувалась жовтими і золотими тонами: вважалось, що стійкість золота вплине на мумію, сприяючи її збереженню. В залі для каноп з квадратними *пілястрами** уміщені також колісниця і оздоби поховального поїзду фараона. Стіни і пілястри прикрашені текстами і зображеннями, що символічно представляють перетворення померлого фараона в Сонце і передачу ним влади наступникові.

Храм Хатшепсут. Найбільш повно і яскраво характер Нового царства проявився в монументальному храмовому зодчестві. На початку XV ст. до н.е. в долині Дейр-ель-Ба́хрі видатний архітектор Сенмут спорудив заупокійний храм цариці Хатшепсу́т. Споруда відноситься до типу терасових храмів, розробленого в епоху Середнього царства будівничими храму Ментухотепа I, однак значно переважає прототип розмірами і багатством декору.

Строго спланований вздовж однієї осі, ансамбль починався *пропілеями** на західному березі Нілу. Далі алея сфінксів завдовжки понад кілометр провадила до самої будівлі, спорудженої біля підніжжя крутого скельного обриву Лівійського плоскогір'я, який не тільки служить небувалим фоном для архітектури, але і зливається з нею в неповторне ціле.

Храм розташований на трьох терасах, з'єднаних *па́ндусами** і обрамлених стовпами і колонами. Щоб відвідати храм, треба було піднятися по терасах до самого святилища, вирубаного в скелях. Строгий вигляд храму урізноманітнювали статуї цариці Хатшепсут в образі Осіріса; колони, на капітелях яких була вирізьблена голова богині кохання Ха́тор; розписи і розфарбовані рельєфи, частина яких представляла мандрівку єгипетської експедиції до далекої країни Пунт. На просторих терасах розташовувались басейни, росли дерева. Важливо, що конструкція храму звернена до людини: святиня наче огортає віруючого і веде його до таємничих надр гори, сприяючи нагнітанню піднесеного, містичного стану учасників культових процесій.

Заупокійні храми. Решта заупокійних храмів Нового царства розташовані на краю оброблених земель і побудовані згідно єдиного плану. Вони складаються з вхідної споруди в вигляді двох пілонів із з'єднуючим їх порталом, яка вела до відкритого подвір'я з колонадами праворуч і ліворуч і ще одним входом на протилежному боці, який відкривав доступ до другого подвір'я з колонадою — свого роду зали для свят на честь богів. За цим подвір'ям слідували кілька *гіпостильних** зал, навколо яких по периметру розташовувались культові приміщення, скарбниці, крамниці для продажу священних предметів, призначених для обрядів, бойня, де готувалося м'ясо для жертвоприношень, і молитовні, в яких містилися священні зображення богів. Навколо храму зводили глуху кам'яну огорожу. Буквально кожен квадратний метр храмових стін і колон всередині і зовні

був покритий розфарбованими рельєфами, що прославляють війни і інші діяння царів, щоденні храмові ритуали і великі релігійні свята. Довгі ієрогліфічні написи повідомляють про подвиги царів і про їх приношення богам.

Карнак і Луксор. В Фівах в XVI—XV ст. до н.е. споруджуються знамениті храми Амона-Ра Іпет Рес і Іпет Сут — зараз біля них знаходяться арабські села Карна́к і Луксо́р, тому вони відомі світові як Карнакський і Луксорський храми.

Іпет Рес. Карнакський храм Іпет Рес являє собою величезний комплекс споруд, завдовжки понад 1,3 км, який зводився протягом 2000 років. Потрапивши в цей чудовий хаос, відвідувач губиться серед нескінченних рядів колон, руїн *пілонів**, перекинутих кам'яних блоків; монументальні *обеліски** дотепер височать на тих місцях, де 3500 років тому їх спорудили Тутмос I і його дочка Хатшепсут; деякі з розфарбованих рельєфів добре збереглися, інші втратили первісний вигляд, а треті обернулися в порох; і всюди нескінченні рядки і стовпці ієрогліфічних написів. Половина всієї історії Єгипту так чи інакше відбита в цих письменах. Кожен фараон робив все можливе, щоб спорудити ще один пілон, нову колонаду, портал або зал, встановити новий колос або обеліск або хоча б залишити ієрогліфічний напис з своїм ім'ям і титулом в славу великого Амона-Ра.

Разом з тим, Іпет Рес не позбавлений архітектонічної єдності і цільності завдяки тому, що основу ансамблю заклали видатні архітектори Інені, Аменхотеп, син Хапу, і Аменхотеп Молодший. До нашого часу перед храмом збереглась частина алеї, обрамленої сорока кам'яними сфінксами — цілковито однаковими, з тілом лева і головою барана Хнума — священної тварини бога Амона. Алея сфінксів підводила до першого входу, що провадив до відкритого подвір'я, оточеного стінами, колонами і статуями.

Через вузький другий вхід потрапляли до шедевру світової архітектури — *гіпостильної** зали, в якій понад 130 колон (найбільші з них висотою понад 20 м і діаметром понад 3,5 м) з *капітелями** в формі квітки лотоса вишикувані в 16 рядів. Цей «ліс колон» колись підтримував стелю густо-синього кольору, прикрашену жовтими зірками і ширяючими священними шуліками. Все це утворювало таємничу атмосферу і мало на меті викликати в віруючого ілюзію потойбічного світу і ввести його в стан релігійно-містичного трепету.

Іпет Сут. В давнину Іпет Рес був з'єднаний з Іпет Сут трьохкілометровою алеєю сфінксів, по якій проходили урочисті процесії. Майже повністю збудований Аменхотепом Молодшим, Луксорський храм менший за розмірами від Карнакського, але саме він зробив величезний вплив на подальший розвиток усієї храмової архітектури Нового царства.

Іпет Сут відзначається виключно чітким плануванням. До культових приміщень і молитовень з статуями богів в глибині будівлі веде велично розгорнена *анфілада** з двох подвір'їв з *портиками**. За першим подвір'ям струнко височать могутні стовбури великої процесійної колонади з 14 колон, майже 20 м заввишки, з капітелями в вигляді широко розкритих квітучих віял папірусу. Ця колонада, тип колон, а також їх чисельність (всього в Луксорі 151 колона) зробили вплив на оформлення гіпостильних зал в храмах наступних періодів.

Рельєф. Пластичні мистецтва Нового царства характеризуються прагненням до *експресивності**. На рельєфах в Дейр-ель-Ба́хрі бачимо, як готується експедиція до далекої країни Пунт, як хвилі несуть кораблі з тугими вітрилами, як тубільці приймають гостей; чудово передані типи місцевих мешканців, особливо негрів.

На рельєфах з Мемфісу бородаті чужоземці красномовно виявляють свою пошану фараонові, при цьому жваво жестикулюючи: їх бурхлива міміка протиставляється єгипетській стриманості і самовладанню.

Серед рельєфів Нового царства також зустрічаються релігійні сцени: жертвоприношення, урочисті молебні, оплакування померлих. Одним з найцікавіших є рельєф з Мемфісу «Плакальниці» (XIV ст. до н.е.). Тіла ридаючих жінок ніби пронизує страждання: наскільки в часи Стародавнього царства до смерті ставились із спокоєм і мужністю, а жалобний лемент був в першу чергу елементом ритуалу, настільки в «Плакальницях» смерть викликає біль, розпач і глибоке співчуття.

Живопис Нового царства відзначається прагненням до жвавіших і сміливіших композицій. На стінах храмів, в гробницях знаті і вищих чиновників передані найрізноманітніші сюжети: від робіт в майстернях до повних динаміки битв. На розпису з гробниці в Фівах (XV ст. до н.е.) показано як човен фараона вторгається в глиб нільських заростів, від чого згинається квітуча тростина, злітають птахи, лопочучи крилами; рудий кіт встигає схопити зубами качку, а лапами двох іволг.

Декоративно-прикладне мистецтво також досягає серйозних успіхів, про що свідчать оздоби і ювелірні вироби з гробниці Тутанхамона (XIV ст. до н.е.).

Це золоті діадеми, підвіски, оздоблені золотими квітами, персні, браслети, навіть предмети туалету, що супроводжували єгиптянок за життя і не покидали їх після смерті: бронзові дзеркальця, алебастрове начиння, глиняні мисочки, металеві блюдця. Всі речі відзначаються винятково елегантними формами: так, начиння для пахощів виглядає як напіврозкрита квітка, шкатулку для кремів підтримує оголена, різьблена з кістки чарівна плавчиха.

Амарнське мистецтво. В кінці XV ст. до н.е. в мистецтві утверджується пишність і декоративність. В рельєфі і живописі фігури набувають об'ємності і м'якості, художники надають персонажам тонких характеристик (наприклад, рум'янець на обличчі) і навіть моделюють прозорий одяг на тілах музикантоk і танцівниць («Музикантки і танцівниці на бенкеті», розпис в гробниці в Фівах). Цей стильовий напрям розквітає в мистецтві Амарнського періоду (XIV ст. до н.е.).

Згідно принципів релігійної реформи Ехнатона відбувається свідоме порушення ряду традицій в художній культурі: поети і художники розглядають світ в його єдності і одухотвореності як породження благої променистої сили Атона. Погляд цей характеризується прийняттям життя в всіх його проявах, що радикально відрізняє світобачення епохи Ехнатона від єгипетської традиції «любові до смерті». Про це чудово свідчать твори мистецтва, знайдені при розкопках Ахетатона.

Місто перетинала головна вулиця; в центрі знаходились Великий палац і храм Атона, в якому замість традиційних колонад розташовувались великі, відкриті для сонця подвір'я з жертовниками. Великий палац прикрашали статуї Ехнатона, поліхромні розписи, рельєфи з інкрустацією і позолотою. Особливо гарними були барвисті розписи підлог в царських покоях. Вони представляли басейни з плаваючими рибами, зарості лотоса і квітучих рослин, в яких літали птахи і метелики. Чудові твори мистецтва передають ліричний настрій, природні людські почуття.

Ці особливості характеризують скульптурні зображення самого Ехнатона, його супруги Нефертіті і їх шістьох дочок.

На рельєфах цариця і царівни супроводжують Ехнатона: він постає тут як люблячий чоловік і батько. Ось царська сім'я зображена в момент горя — жалоби по старшій царівні: в жесті відчаю і співчуття цар ніжно торкається руки супруги.

З розпису парадної зали Великого палацу найкраще зберігся фрагмент з двома оголеними маленькими принцесами, що сидять на мережаних подушках. Одна з дівчаток торкається рукою підборіддя іншої, і ж обіймає її за плечі, їх ніжні, рожево-золотисті обличчя з величезними очима зворушливі в своїй беззахисності.

Найвідоміші скульптурні твори походять з майстерні начальника скульпторів Тутме́са.

Весь світ знає бюст Нефертіті, виконаний з вапняку, розфарбований і обвитий золотою стрічкою. Він дає уявлення про досконалу красу цариці: гармонійність її витончених строгих рис, бездоганний овал обличчя, стрункую шию, гордовиту і вільну посадку голови.

Інший портрет Нефертіті — невелика голова з золотистого пісковику — повний чару жіночності; вражаюче м'які лінії щік, скронь, шиї, трепетних губ передають ніжність юного обличчя, ніби торкнутого легкою засмагою. Ще одна статуетка представляє Нефертіті в літах — з її все ще прекрасного обличчя проглядає глибокий смуток.

7. ЛІТЕРАТУРА НОВОГО ЦАРСТВА

В епоху Нового царства постійно зростаючий вплив релігії і офіційної ідеології відобразився також і на змісті морально-дидактичної літератури, в якій все більш виразно став проявлятися елемент лицемірства.

«Повчання писаря Ані своєму синові» (XV ст. до н.е.). В цьому творі постійно фігурують постулати покірності богам і любові до них:

«Хвали бога, коли настане його час, тому що боги гніваються на тих, що поступають проти їхньої волі».

Також підкреслюється необхідність безумовного підкорення начальникам:

«Будь слухняним, виконуй все те, що він накаже і ти переконаєшся, що це корисно», «остерігайся непослуху начальникові».

Тому нічого дивного немає в тому, що Ані багато місця присвячує таким якостям як обережність і пильність:

«Будь пильним, не говори забагато, помовкуй і підтакуй, і буде тобі добре».

Якщо хтось бідує, то мораліст і тут радить повну покірливість і терплячість: «Якщо ти бідний, то неси з покорою свою долю».

На цьому фоні особливо зворушливо звучать слова, присвячені любові до матері:

«Дай їй хліба вдосталь і носи її на руках так, як вона носила тебе. Ти був для неї важкою ношею, поки не народився після своїх місяців, потім вона і надалі носила тебе, а її груди три роки були в твоїх устах. Вона віддала тебе до школи і коли ти вчився писати, чекала тебе з хлібом і пивом. Тому зараз, коли ти став дорослим, оженився і завів свій дім, пам'ятай про труди матері, про виховання, яке вона тобі дала».

«Казка про Правду і Кривду». В цю епоху релігійного бродіння деякі міфи втрачають *сакральний** характер і стають сюжетами казок. Міф про Осіріса і Ісіду використовується в кількох розважальних творах, в яких боги позбавлені будь-якого священного ореолу і авторитету і наділені не просто недоліками, але і пороками, що засуджувались «Книгою Мертвих». Наприклад, «Казка про Правду і Кривду» показує моральну дійсність Нового царства, яка далеко не узгоджується з ідеалами, що проголошувались морально-дидактичною літературою. Правда і Кривда представлені тут як посварені брати, являючи собою антропоморфні втілення справедливості і несправедливості.

В результаті зіткнення між братами молодший брат Кривда наказує схопити старшого — Правду і притягає його до суду, звинувативши в крадіжці. Боги, визнавши слушність аргументів Кривди, засуджують Правду на осліплення і рабство в Кривди. Останній, однак, не витримавши докорів сумління, наказує кинути брата в пустині на поталу левам. Правду врятувала якась знатна жінка, якій сподобався молодий і вродливий сліпець — і від їх скороминущого кохання народився син. Син дізнається від матері, хто його батько, знаходить Правду і з'ясовує, хто винуватець його осліплення. Наприкінці казки син за допомогою обману притягає Кривду до того самого суду богів і добивається справедливості.

Таким чином, «Казка про Правду і Кривду» є гострою сатирою на офіційну релігію, боги якої відзначаються крутійством і тупістю. Автор висміює їх і намагається показати, що вони не мають жодного впливу на людське життя — людина живе в зіпсованому світі, в якому Правда сліпа і перебуває в рабстві в Кривди. Правда рятується від смерті випадково, бо його врода сподобалась аристократці, але і після цього його ситуація не дуже покращилась. Тільки син Правди тріумфує над Кривдою, вдаючись, однак, до далеко не моральних методів відновлення справедливості.

«Казка про двох братів» переносить дію міфу в селянське середовище. Двоє братів тяжко працюють, причому молодшому братові на ім'я Бата всі селянські труди вдаються краще і він, по-суті, забезпечує добробут і старшому братові, і його супрузі.

Якось ця хтива жінка, побачивши, як Бата з легкістю підняв величезний глек, в якому було понад 380 літрів зерна, «захотіла пізнати його, як пізнають чоловіка», підійшла, обійняла його і сказала: «Багато сили в тобі! Я бачу твої досто-

їнства щодня... Йдемо, полежимо разом годинку. За це я подарую тобі гарний одяг». Однак, цнотливий юнак з обуренням відкинув її пропозицію, заявивши, що вона для нього замість матері, а її чоловік замість батька: «Адже він старший брат, він виховав мене». Зазнавши невдачі, перелякана жінка оббрехала Бату, заявивши чоловікові, що той намагався її збезчестити.

Принижений і зневажений, Бата рятується від люті старшого брата і поселяється в країні Ліван. Там він одружується, але зрадлива жінка погубляє його заради того, щоб стати супругою фараона. Бата проходить низку чудесних перетворень, втілюючись в бика, дерево і новонароджене немовля. Врешті-решт старший брат, занепокоєний долею молодшого, допомагає йому добитись справедливості. Віроломну жінку страчують, а воскреслий Бата стає фараоном.

Хоч обидві ці казки за своїм змістом не є міфологічними, в них безсумнівно відчувається вплив міфу про Осіріса і Ісіду: в казці про двох братів Осірісу відповідає молодший брат Бата, а старший брат Анупу — Сетові. В казці про Правду і Кривду, навпаки, старший брат Правда нагадує Осіріса, молодший Кривда — Сета, знатна жінка — Ісіду, а її син — Гора, що мститься за батька. І в цій, і в іншій казці несправедливо потерпілий брат в кінцевому рахунку відомщений. Таким чином, перемога справедливості в обох казках — відображення тієї ж перемоги в міфі про Осіріса і Ісіду.

«Казка про приреченого царевича». В «Казці про двох братів» також висловлене переконання, що все зло на світі походить від жінок, які здатні штовхнути чоловіків на будь-які злодіяння. Навпаки, в «Казці про приреченого царевича» показана сімейна ідилія.

Герой твору — царевич від народження приречений богами на загибель від крокодила, змії або собаки. Батько-фараон виховує сина в спеціальному приміщенні під особливою охороною. Але от хлопчик виріс і, піднявшись на дах, побачив людину з собакою. Він теж захотів обзавестися собакою, і прохання його було виконане. Потім він на колісниці в супроводі собаки покидає батьківщину і відправляється до країни Нахаріна (в Сирії і Месопотамії). В правителя цієї країни була дочка, що мешкала в вежі заввишки 36 метрів. На її руку було багато претендентів з синів місцевої знаті, і правитель обіцяв віддати її в супруги тому, хто зуміє доплигнути до її вікна. Ніхто, однак, не може цього зробити. Але от з'являється єгипетський царевич, і, хоча він стомлений довгим шляхом, йому вдається домогтися того, чого не зуміли інші.

Ставши чоловіком дочки правителя Нахаріни, він розповідає своїй молодій супрузі, що приречений на загибель від крокодила, змії або собаки. Пильність супруги рятує його від змії, і супруга ж переконує його убити собаку, але він відмовляється. Потім царевич зустрічається з крокодилом і вступає з ним в розмову.

На цьому казка обривається, але, задум письменника очевидний: в центрі її проблема долі і приречення, яка займала авторів багатьох єгипетських творів.

«Казка про Апопі і Секененра». Поряд з чарівними казками існували і інші, на змісті яких відбилися історичні події Нового царства, епохи воєн і перемог єгипетської зброї. Казка про сварку гіксоського царя Апопі і правителя Фів Се-

кененра переносить читача в епоху визвольної війни єгиптян проти гіксосів-загарбників, і до деякої міри історично правдива.

Гіксоський цар Апопі перебуває в своїй резиденції в Аварісі, в Дельті. Номінально підпорядкований йому правитель Південного Єгипту Секененра перебуває в Фівах. Апопі явно шукає сварки з Секененра і посилає до нього молодика з вимогою, щоб Секененра втихомирив гіпопотамів в ставку біля Фів, які заважають своїм шумом йому, царю Апопі, спокійно спати. Секененра відповідає примирливо, але одночасно скликає раду своїх воєначальників.

На цьому папірус обривається. Не дивно, що багаторічна героїчна епопея звільнення Єгипту породила подібного роду сказання. Цікаво відзначити, що мумія Секененра знайдена і досліджена: Секененра загинув від важких ран, отриманих ним, можливо, в сутичці з гіксосами.

«Казка про взяття міста Юпи» розповідає про часи великого завойовника фараона Тутмóса III (перша пол. XV ст. до н.е.).

Неприступну фортецю Юпу (десь в Східному Середземномор'ї) обложило єгипетське військо, очолюване полководцем Джехуті. Оскільки він не зміг взяти міста силою, то вдався до хитрощів: запросив до себе в табір для мирних переговорів правителя Юпи і віроломно вбив його, а потім послав городянам дари в величезних глечиках, в яких насправді були сховані воїни. Вночі вони вилізли з судин і відкрили брами міста.

Подібного роду спосіб проникнення в вороже місто нагадує відомий епізод Троянської війни («Троянський кінь»), докладно розказаний Вергілієм в «Енеїді», а також перегукується з казкою про Алі-Бабу і сорок розбійників з «Тисячі і однієї ночі» і деякими іншими сказаннями в світовій літературі.

Історичні твори. Поряд з казковими оповідями про перемоги єгиптян збереглося кілька написів царів і вельмож, в яких фантастичний елемент відсутній і опис подій близький до історичної дійсності. Деякі з цих написів цілком можуть вважатися художніми творами. В першу чергу це стосується «Анналів» Тутмоса III, записаних на стінах Карнакського храму Амона в Фівах. Своїми художніми вартостями виділяється запис 23 року правління фараона, де барвисто оповідується про взяття ворожого міста Мегіддо.

Також необхідно відзначити так звану «Поему Пентаура», що містить опис знаменитої кадешської битви між Рамсесом II і хеттами, що мала місце на початку XIII ст. до н.е. Автор починає виклад подій оповідним стилем, а коли доходить до кульмінації (вороги оточили фараона), застосовує епічно-патетичний стиль.

Цікаво, що прославлення царя тут доведене до абсурду: виявляється, що все єгипетське військо порозбігалось і фараон, попередньо звернувшись по допомогу до свого «батька» — бога Амона (причому бог відповів йому, «вливши в душу царя мужність»), сам-один витримав натиск ворожих колісниць і одержав блискучу перемогу.

«Подорож Ун-Амона», яка відноситься до XII ст. до н.е., коли почався занепад єгипетської держави, виділяється своєю історичною і життєвою вірогідністю, щирістю і ліризмом. За своєю формою цей твір представляє собою літературну версію справжнього звіту, складеного жерцем Карнакського храму Амо-

на Ун-Амоном, який був посланий до Сірії для закупівлі лісу, потрібного для будівництва священної барки Амона.

В «Подорожі» яскраво відбилося внутрішнє і зовнішнє становище Єгипту, що ослаб і розпався на окремі області: в Фівах правив жрець Амона, в Дельті — місцевий номарх, отже, влада фараона Рамсеса XII була номінальною. Не вистачало і коштів, бо податки надходили з дуже обмеженої території. Власне з цієї причини і було вирішено відправити в сірійське місто Бібл з жерцем Ун-Амоном зображення самого бога Амона, щоб з його допомогою добитися одержання потрібних матеріалів. Проте, авторитет Єгипту до цього часу вже настільки підупав, що правитель Бібла, виконуючи просьбу, вважав можливим підкреслити свою цілковиту незалежність і добровільність дарів, піднесених Амону. Виконання місії супроводжувалось розмаїтими драматичними пригодами, які, власне, і перетворили звіт в цікаву повість, написану так щиро і безпосередньо, що це дозволяє її прирівняти до знаменитої «Оповіді Сінухе».

«Повчання писаря». Кількість і якість текстів Нового царства дають підставу стверднти, що чисельність писарів, їх освіченість, культурний рівень і самосвідомість значно зросли. Збереглось повчання, в якому писар переконує свого учня в тому, що визначні твори краще від будь-якого надгробного пам'ятника увічнюють імена їх авторів:

«Імена їх повторюють, читаючи ці книги, і пам'ять про тих, хто написав їх, вічна. Книга краща від барвистого надгробка і міцніша за стіну. Написане в книзі зводить будинки і піраміди в серцях тих, хто повторює імена писарів, щоб на устах була тільки істина. Людина згасає, тіло її стає прахом, всі рідні її і близькі також зникають з лиця землі. Але твори, написані нею, змушують згадувати її устами тих, хто переписує їх для інших».

Це очевидно, що подібне самоусвідомлення «тих, хто переписує твори для інших», свідчить про появу свого роду інтелігенції в Стародавньому Єгипті, якій була притаманна своя власна *субкультура**. Яскравим проявом цієї останньої була любовна *лірика**, що розвинулась з народної поезії, зокрема — любовних пісень.

Любовна лірика. Серед ліричних творів можна розрізнити два типи: складні, манірні «салонні» вірші і більш прості і щирі «народні». До перших відноситься, наприклад, вірш, в якому про кохання героя і героїні розповідають садові дерева.

Вічнозелений гранатник згадує про те, як під його шатром закохані в спекотний день, «від вина і браги захмеливши», знаходять собі притулок; шовковиця скаржиться, що вони, «самі насолоджуючись сп'янінням», їй «вина ні краплі не дали», а «маленький сикомор» співчуває закоханим, обіцяючи жодним словом не обмовитись про те, що він бачив.

«Народні» вірші більш безпосередні.

Закоханий бажає перетворитись в кільце на пальці своєї коханої, стати її служницею і прати її одяг, терпляче вислуховуючи докори; він готовий кинутись до річки, повної крокодилів, якщо кохана стоїть на протилежному березі. В іншому вірші безнадійно закоханий хоче залізти під ковдру і удавати з себе тяжкохворого. Рідні викличуть лікарів, але ті виявляться безсилими «з усіма

своїми папірусами». Тоді, вирішивши, що юнак вже близький до смерті, зійдуться сусіди і його кохана прийде разом з ними. Ось тоді, згідно наївного задуму, «тяжкохворий» одужає і лікарі «будуть осоромлені», бо тільки «вона в моїй хворобі допоможе».

Цікаво, що в любовній лірици свої почуття проявляють не тільки чоловіки, але і жінки.

Так, одна з них обіцяє коханому, що прийде «скупатись в нього на очах», щоб дозволити йому «оглядати свої принади в сорочці з найтоншого полотна, скроплені найдорожчою олією і уквітчані миртом».

Інша описує своє кохання так:

«Бальзамом умастивши коси свої, // І взявши в руки галузки персеї, // Собі здаюсь царицею Єгипту, // Коли мене стискаєш ти в обіймах».

5. КУЛЬТУРА ПІЗНЬОГО ЦАРСТВА

Єгипет в X—IV ст. до н.е. Після розпаду в XI ст. до н.е. Єгипет вже не зміг відновити свою могутність. Країну наводнюють лівійські і нубійські військові поселенці і до влади поперемінно приходять їх вожді.

Лівійський воєначальник Шешóнк I заснував XXII (Лівійську) династію (сер. X—VIII ст. до н.е.) і прославився своїм походом в Палестину і взяттям Єрусалиму. Цар Нубії Піанхі, загарбавши єгипетський трон, заснував XXV (Ефіопську) династію, панування якої було припинене ассірійським завоюванням в першій пол. VII ст. до н.е. Звільнив країну в кінці VII ст. до н.е. фараон з міста Саїса в Дельті Псамметіх I, який заснував XXVI (Саїську) династію.

Його наступник Нéхо II (610-594 до н.е.) встановив на певний час контроль над Сірією і Палестиною, а також намагався поширити вплив Єгипту в регіоні Червоного моря. За його наказом експедиція фінікійців вперше в історії людства обігнула Африку і повернулась до Єгипту з заходу, через Гібралтарську протоку.

В часи Саїської династії в країні вперше засновуються торгівельні поселення греків і розпочався процес складання греко-єгипетського культурного *синкретизму**, в якому особливу роль судилося зіграти Нáвкратісу — колонії в дельті Нілу.

Після Нехо II Єгипет ще певний час бере участь в близькосхідній політиці, однак в 525 р. до н.е. потрапляє під владу Перської держави, цар якої Камбіз проголошується єгипетським фараоном. Щоб надати загарбанню країни законного характеру, єгипетські жерці створили легенду про народження Камбіза від шлюбу його батька з дочкою фараона.

Єгипет став однією з найрозвиненіших сатрапій Персії і безпосередньо включився до життя цієї величезної поліетнічної країни. В долину Нілу переселяється багато вихідців з Азії: арамеїв, фінікійців, вавілонян, євреїв, персів, мідійців, хорезмійців тощо, які приносили із собою свої звичаї і вірування. Єгиптяни ж, що з тієї чи іншої причини покидали батьківщину, все сильніше прилучались до культури тих країн, де вони осідали, змінювали імена і починали жити новим життям.

Єгипет ще кілька разів добивався незалежності від персів, поки в 332 р. до н.е. не був завойований Александром Македонським, в якому єгиптяни спочатку бачили визволителя від гніту персів, а потім, змирившись з втратою незалежності, проголосили фараоном. В III—I ст. до н.е. Єгиптом правили Птолемеї — нащадки греко-македонських завойовників. Від 30 р. до н.е. по IV ст. н.е. тривав період римського панування. В V—VI ст. н.е. Єгипет входив до складу Візантійської імперії. В VII ст. н.е. країну завоювали араби.

Міфологія і релігія. По мірі вгасання Стародавнього Єгипту з новою силою проявились найдавніші риси його культури, що було викликане не тільки прагненням єгиптян відстояти свою самобутність в часи прямого протистояння з чужоземними цивілізаціями, але і розгубленістю мешканців колишньої імперії перед лицем нових історичних реалій. До релігійного життя повернулась архаїчна строкатість, різні традиції і культи займають рівнозначне становище.

Одна з пам'яток цього періоду — стела фараона Піанхі (VIII ст. до н.е.) розповідає, що цей нубійський правитель виявляв пошану до богів тих місцевостей, які він збирався підкорити: в Фівах він поклонявся Амону, в Мемфісі — Птаху, в Саїсі — богині Нейт. Наступник Піанхі фараон Шабака наказує переписати з стародавнього оригіналу знаменитий «Мемфіський теологічний трактат» — найважливіше джерело теології і культу бога Птаха, який осмислюється як *деміург**, що створив вісьмох перших богів, Всесвіт і все, що в ньому існує «язиком і серцем», тобто «задумавши творіння в своєму серці і назвавши задумане язиком».

Ця тенденція продовжилась в період правління Саїської династії (VII—VI ст. до н.е.), коли Єгипет пережив короткочасне піднесення економіки і культури. Відійшла в минуле слава Фів, тут вже не споруджують грандіозні будівлі на честь Амона.

Культовим центом стає місто Саїс в Дельті, де шанували богиню-воїтельку Нейт, яка поєднувала в собі чоловіче і жіноче начала і мала функції *деміурга**. Її називали «Велика Нейт — батько батьків і матір матерів». Вважалось, що Нейт володіє магічною силою: лікує хворих і відганяє злі сили. Імпонували сучасникам також її риси Великої Матері — покровительки людей.

Саїські фараони активно протидіяли чужоземному впливу в релігії, видаляючи з *пантеону** азіатських богів, проявляючи особливий інтерес до предковічних вірувань і різко посилюючи культ тварин, який завжди відігравав важливу роль в єгипетській релігії і надавав їй в очах іноземців екзотичної таємничості. Також поглиблюється синкретична тенденція (див. *Синкретизм**), що виразилась в химерному поєднані образів і культів самих найрізноманітніших богів, в шануванні в одному храмі поряд з головним божеством інших численних богів пантеону, які розглядались як прояви (*іпостасі**) його сутності.

Підкоривши Єгипет, перси заради зміцнення свого панування здійснювали політику релігійної *толерантності**. Цар Дарій I зображався в єгипетських військових обладунках. Цар Камбіз був посвячений в містерії Нейт і, як саїські царі, мав титул «син Ра, подоба Нейт», підтримуючи таким чином ідею неперервності фараонівського панування. Знову стали споруджувались храми: за Дарія I на стінах нового храму Амона в Великому оазисі був записаний гімн, де

він оспівується як божество, тотожне Космосу: «Ти — небо, ти — земля, ти — пекло, ти — вода, ти — повітря, що знаходиться між ними». Згодом подібної політики стосовно Єгипту дотримувались і греки, і римляни.

Література. Релігійний синкретизм і культурна архаїзація епохи Пізнього царства відобразились також і на розвитку літератури: створюються численні релігійні (наприклад, вже згаданий «Мемфіський теологічний трактат») і морально-дидактичні («Повчання Анхшешонка») твори, що відроджують традиції минулого.

«Демотична хроніка». В руслі цієї тенденції також перебуває «Демотична хроніка» (III ст. до н.е.), змістом якої є вислови *ора́кула**, супроводжені тлумаченнями. В основі хронології твору — календарні дати розливів Нілу, яким надано міфологічної форми. Натомість тлумачення пов'язані з історією XXVIII—XXX династій, пануванням персів і династією Птолемеїв. В цілому хроніка свідчить про підвищений інтерес єгипетського суспільства до свого минулого і про спроби певним чином систематизувати знання про нього. Вона також дихає патріотичними сподіваннями — один з висловів оракула звучить так: «Після чужоземців правити країною буде виходець з Гераклеополя».

«Оповіді про Петубаста». З художніх текстів Пізнього Єгипту найбільше значення мають історизовані легенди і казки. До часів ассірійського завоювання відноситься цикл легенд «Оповіді про Петубаста» — царя однієї з провінцій Єгипту. В одній оповіді йдеться про *амазонок**.

Єгипетське військо під проводом могутнього правителя Геліополя Інара, якого супроводжує його родич Петухоне, йде походом до Азії, де вступає в битву з амазонками. Інар гине і військо очолює Петухоне. Він зустрічається з царицею амазонок Серпет і між ними відбувається запеклий двобій, що триває цілий день. Зрештою, амазонка і єгиптянин покохали одне одного.

В іншій легенді мова йде про боротьбу за бойові обладунки Інара. Після смерті Інара царі прагнуть заволодіти його зброєю і панцирем, бо вони є талісманом, джерелом могутності і сміливості.

Лейденський папірус. Твори казково-байкового характеру представлені досить широко. Однією з найцікавіших пам'яток літератури греко-римського періоду є Лейденський папірус (I ст. н.е.), який містить казку, що розвиває один з міфів солярного циклу про те, як «око Сонця» — богиня кохання Ха́тор, дочка Ра, образилась на батька і, прийнявши образ кішки, втекла до Ефіопії.

Ра послав за нею бога мудрості, творця писемності Тота і той, перетворюючись то в павіана, то в шакала, оповідав Хатор *байки** з світу тварин. Серед них були оповіді про кішку і шуліку, про лева і мишу. Ця остання схожа з байкою Езопа: миша рятує життя могутньому леву, коли той потрапив в пастку, тому що лев перед тим дарував життя миші.

Кожна байка Лейденського папірусу закінчується мораллю, що роз'яснює її суть.

«Оповіді про Хаемуаса». Також в греко-римські часи записується цикл оповідей про Хаемуаса — старшого сина фараона Рамсеса II. Перша казка описує пригоди Хаемуаса під час пошуків магічної книги бога мудрості Тота.

Хаемуас знаходить книгу в гробниці царевича Неферкаптаха і забирає її, незважаючи на те, що дух жінки царевича попереджає його, що її чоловік загинув разом з своєю сім'єю з-за цієї книги, яку він дістав з дна моря, і що така ж доля загрожує і Хаемуасові і його рідним. Але той не слухає, і скоро зустрічає красуню Табубу, жрицю богині-кішки Баст, безтямно закохується в неї і передає їй всі свої багатства. Табуба вимагає, щоб Хаемуас повбивав своїх дітей, бо вони можуть претендувати на спадщину батька. Охоплений хтивістю, він погоджується... і раптом прокидається — все це лише кошмар. Коли Хаемуас приїхав додому в Мемфіс, фараон порадив йому повернути книгу на місце, що той з полегшенням і зробив.

Друга казка оповідає, як в жінки Хаемуаса, завдяки її молитвам, народжується хлопчик — Са-Осіріс.

Народження його було провіщене з неба: неземний голос якось вночі повідомив Хаемуасові, що жінка народить йому сина-чудотворця. Справді, хлопчик з дитинства виявляє дивовижні здібності: коли його віддали до школи, він швидко став освіченішим за свого вчителя-писаря, а потім, в «Домі Життя» при храмі Птаха, він вже не поступається знаннями мудрецям самого фараона. І ось маленький Са-Осіріс бере свого батька-мага за руку і відводить до загробного світу, на суд Осіріса, де нагороджують праведників і карають грішників. Поруч з самим Осірісом Хаемуас побачив одягнену в найтонші тканини людину шляхетного вигляду — це був самотній бідняк, убогі похорони якого Хаемуас бачив на землі. Натомість чоловік, якого мучили чудовиська, був багатієм, пишні похорони якого теж довелося побачити Хаемуасові. Са-Осіріс пояснює батькові, що в царстві мертвих покійники одержують ту нагороду, яку вони заслужили на землі.

В цій казці, таким чином, розвивається ідея, викладена в CXXV главі «Книги мертвих». Разом з тим, історія виховання Са-Осіріса нагадує оповідь Євангелія від Луки про те, як 12-річний Ісус загубився в Єрусалимі і як через три дні його знайшли в храмі серед вчителів, яких він слухав і запитував, дивуючи своїм розумом (більш докладно про це розповідається в апокрифічному Євангелії від Фоми). Також епізод мандрівки до загробного світу перегукується з сюжетом про бідного Лазаря, який лаконічно виклав той самий Лука. Все це робить казку про Са-Осіріса надзвичайно важливою для кращого зрозуміння витоків християнства.

«Оповідь Петеїсе». Осібно в літературі Пізнього Єгипту стоїть «Оповідь Петеїсе», в якій викладена історія жрецької родини. Її родоначальник Петеїсе I в часи засновника Саїської династії фараона Псамметіха I (VII ст. до н.е.) оселився в місті Таюджі і став жерцем бога Амона.

Його посада перейшла в спадок до його сина, а від того до онука, що мав на ім'я Петеїсе II. Цей останній супроводжував фараона в його поїздці до Сирії. За час відсутності Петеїсе II в місті жерці позбавили його посади і йому довелося довго боротися за відновлення справедливості. Він таки зумів повернути втрачене і передав посаду в спадок своєму синові, Петеїсе III. Однак, разом з родинною професією той одержав і родинну ворожнечу: з-за підступів колег Петеїсе III потрапив до в'язниці, а коли зумів звільнитися, то лише випадково не

загинув від їх рук; на додачу до всього вороги спалили його дім. Це були вже часи перського панування (кінець VI ст. до н.е.), і ось, будучи вже в похилому віці, Петеїсе III вирішує звернутись до високого начальника з клопотанням про повернення йому втраченого сану і майна; там він і викладає драматичну історію своїх власних нещасть і поневірянь своїх предків.

В цілому «Оповідь Петеїсе» насичена достовірними побутовими деталями, що робить її схожою на оповіді Сінухе або Ун-Амона, і цілковито позбавлена фантастичних або надприродних елементів. Значення цього твору також в тому, що він розповідає про долю однієї родини протягом кількох поколінь, являючи собою першу в історії людства «родинну сагу».

Архітектура. В зв'язку з частою зміною центральної влади і нестачею коштів в Пізній період будували дуже мало монументальних споруд. Для поховання фіванських фараонів в некрополі Фів використовували занедбані скельні гробниці. В Танісі для влаштування скромних усипальниць місцевих правителів уживали частини старих будівель. Тільки за лівійського царя Шешонка I зодчий Харемсаф спорудив велике подвір'я хеб-седу і розпочав будівництво велетенського пілона (понад 20 м заввишки) в храмі Амона в Карнаку, що був закінчений вже в епоху Птолемеїв (III—I ст. до н.е.). За нубійського фараона Тахарки посеред подвір'я Шешонка I звели монументальну колонаду з капітелями в вигляді розкритих віничків папірусу. Короткий розквіт мистецтва простежується в часи правління саїської династії. Снову розгорнулося будівництво, цього разу головним чином в столиці — Саїсі, про будівлі якого відомо з описів грецького історика Геродота.

Образотворче мистецтво. Важка політична і економічна ситуація не сприяла розвитку і образотворчого мистецтва. Правда, навіть в періоди смути попит на роботу художників забезпечував тісний зв'язок мистецтва з заупокійним культом, тому майстерні продовжували працювати. З них іноді виходили твори, що не тільки технічно, але і образною глибиною не поступалися кращим творам мистецтва попередніх періодів. Загалом, протягом XI—IX ст. до н.е. в пластиці збереглося тяжіння до ошатності в подачі зображень, характерним свідченням чого є бронзова статуетка лівійської цариці Каромами. Великої вишуканості надають цій скульптурі намисто і орнамент одягу, виконані з тонкого золотого дроту, вбитого в поверхню бронзи.

Деяке пожвавлення художнього життя наступило за ефіопської династії (кінець VIII — перша пол. VII ст. до н.е.), коли виконувалися заупокійні портрети знатних осіб, наділені індивідуальними характеристиками. Типові для цього часу бронзова статуетка фараона Тахарки і статуя з чорного граніту градоначальника Фів Ментуемхета. За традиційності загальної композиції, об'ємного монументалізованого трактування форми, декоративності в проробленні деталей, в цих скульптурах переконливо і тонко передані етнічні (негроїдні) і психологічні риси моделей. Живою характерністю силуетів, об'ємів, рухів відрізняються численні бронзові, кам'яні і дерев'яні статуетки богів в вигляді різних тварин: наприклад, богині Баст в образі кішки або бика Апіса. Однак більшість портретів цього часу, технічно довершених і декоративно оброблених, в образному відношенні порожні і холодні.

Реалістичні традиції давньоєгипетського мистецтва не вмерли і після саїського періоду і навіть після перського завоювання. Вони яскраво проявляються в ряді портретних зображень жерців, наприклад голові жерця з зеленого базальту V ст. до н.е. з різко індивідуальною характеристикою літньої, суворої людини з втомленим, але владним і холодним обличчям.

Мистецтво часів еллінізму. Після греко-македонського завоювання єгипетське мистецтво, незважаючи на сильний тиск античної культури, зуміло зберегти творчі імпульси і традиційну майстерність в всіх сферах. Птолемеї сприяють спорудженню строгих і стрункіх храмів, що успадкували головні елементи архітектоніки храмів Нового царства. Такі храм богині Ісіди на острові Філа (II ст. до н.е.), храм бога Гора в Едфу (III—I ст. до н.е.), храми богині Ха́тор в Дендера (I ст. до н.е. — I ст. н.е.) і бога Себека в Ком-Омбо (II—I ст. до н.е.).

Загальний вигляд їх був менш грандіозний і урочистий, однак пропорції і форми основних архітектурних елементів і декору, а також рельєфів і круглої скульптури гармонізовані так, що утворюють, як і в попередні епохи, органічне ціле. Монументальні рельєфи на їх стінах і пілонах, як і раніше, величаво оспівують образи давньоєгипетських культів, характеризуються контрастною, дуже живописною грою світла і тіні. Урочисто зустрічають відвідувача величавоспокійні монолітні фігури соколів, що уособлюють Гора, в храмі цього бога в Едфу.

Правда, в деталях плани храмів стають більш складними: відстані між колонами при переході з подвір'я до гіпостилю до половини висоти перекривають стіни, перетворюючи, таким чином, залу в більш замкнуте, відгороджене від подвір'я приміщення, що відповідає духу складних культових церемоній — *містерій**. Колонади на подвір'ях споряджаються капітелями різноманітних, навіть еклектичних форм, що свідчить про пізніший час їхнього створення. Поява в єгипетському зодчестві таких «композитних», тобто складних капітелей раніше було неможливе і відбулося під впливом елліністичної архітектури.

§2 КУЛЬТУРА ШУМЕРУ

1. ВИТОКИ ШУМЕРСЬКОЇ ЦИВІЛІЗАЦІЇ

В епоху неоліту Південна Месопота́мія являла собою заболочену низовину, малопридатну для життя. Під час весняних паводків великі ріки регіону — Євфрат і Тигр іноді зливалися, і вся долина перетворювалася в справжнє море, викликаючи враження «всесвітнього потопу». В кінці V тис. до н.е. в ній поселяються шуме́ри — народ невстановленого походження, мова якого не входить до жодної з відомих на планеті мовних груп. Протягом століть наполегливої праці вони, осушивши болота і проклавши сітку каналів від ріки Євфрат, перетворили Південну Месопотамію на квітучу країну.

Історичні умови формування шумерської культури. Вже в другій половині IV тис. до н.е. шумери живуть в поселеннях міського типу з храмами і громадськими будівлями, а на рубежі IV—III тис. до н.е. в Шуме́рі остаточно склалася іригаційна система (див. *Іригація**), що проіснувала без корінних змін до середини II тис. до н.е. З мережею головних каналів були пов'язані основні центри шумерської цивілізації — *поліси**, що концентрували навколо себе дрібніші міста і поселення. Серед них найбільше значення мали Ереду, Ур, Урук, Кіш, Ніппур, Умма, Лагаш. Розташовані на пагорбах, вони мали оборонні мури; в кожному полісі проживало 40-50 тис. чоловік.

Основною галуззю господарства Шумеру було іригаційне землеробство, але значне місце займало і скотарство. Високого рівня досягло будівництво і металургія, хоча країна була цілковито позбавлена сировинних ресурсів. З місцевої сировини ремісники мали в своєму розпорядженні тільки глину, очерет, шкіру і льон. Глиняні блоки обпалювали в печах, а для облицювання будівель використовували глазуровану цеглу.

Структура суспільства була типово полісною: повноправні громадяни утворювали народні збори, голови знатних сімейств — раду старійшин міста; правитель держави — ***лугáль*** (шумерською «велика людина») звичайно обирався з їх числа. Існували також різні категорії неповноправного населення: некорінні мешканці, напівзалежні, залежні і раби. Лугаль спирався на військо і державних посадових осіб — чиновництво. Між полісною общиною і урядом лугаля виникали конфлікти, іноді внаслідок придворних змов чи народних повстань правляча династії переривалась і до влади приходили інші люди, не обов'язково чоловіки і представники знаті: відомий випадок, коли царську династію заснувала власниця публічного дому.

Тим не менше, незважаючи на елементи демократії і періоди анархії, в цілому державна влада в шумерських полісах була міцною, діяла чітко і безкомпромісно, вирішуючи насущні проблеми життя суспільства. Причину цього слід шукати в самих основах шумерської цивілізації: функціонування іригаційної системи вимагало постійної турботи, нагляду і захисту, а це було можливим тільки за умови організації великих мас трудящих, управління ними, забезпечення їх утримання і відтворення їх чисельності (шляхом заохочення високої народжуваності і захоплення полонених в війнах), з чим, зрозуміло, могла

справитись тільки дуже сильна державна влада. Власне з цієї причини полісам була притаманна тенденція до централізації влади і управління, а також до встановлення *деспотії**.

Немає сумніву, що подібна організація вимагала відповідної *ідеології** і *світогляду**, в основі яких, зважаючи на архаїчний характер шумерської цивілізації, могли бути тільки *міфологія** і *релігія**, що, засновуючись на вірі в надприродні сили і забобонний страх перед ними, обгрунтовували і направляли всі аспекти суспільного і особистого життя людей. Власне це і визначає шумерський поліс як *теократію**, в якій верховним законодавчим органом оголошувалась рада богів, а верховним правителем — головний бог *пантеону**. Згідно такого розуміння, боги здійснюють свою владу на землі через *жрецтво** і його керівника, який мав титул енсі (шумерською «пан»). Важливо звернути увагу на те, що в чіткій соціальній структурі поліса жерці розглядались не як прямі представники богів, а як державні чиновники, що служили «по релігійному відомству».

Писемність. Управління великими господарствами (храмовим, царським тощо), а також планування і проведення складних будівельних робіт викликали потребу в фіксації різноманітної інформації, що стало передумовою виникнення писемності. Ще в кінці IV тис. до н.е. шумери винайшли систему письма, в основі якої були знаки, утворювані комбінаціями клинців; всього клинопис нараховував понад 600 знаків. В Месопотамії не було такого матеріалу як папірус, але шумери пристосували для письма глину, виготовляючи з неї таблички.

Найдавніші тексти — це переліки виданих або одержаних продуктів, знарядь праці і майна, а також документи, що реєструють обмін матеріальними цінностями. Оскільки кожен клинописний знак мав багато значень, ця писемність в усіх її тонкощах була доступна тільки досить обмеженому колу писарів, багаторічна підготовка яких здійснювалась шумерською школою — едубою (букв. «дім табличок»).

Шумерська школа — едуба. Очолював едубу «умміа» (знаюча людина, вчитель), якого також називали «отець школи». Учнів називали «синами школи», а помічника вчителя «старшим братом».

В обов'язки останнього входило виготовлення каліграфічних табличок — взірців, які потім переписували учні, а також перевірка письмових завдань і опитування вивченого матеріалу. До викладацького складу входили також вчитель малювання, шумерської мови і «володар різки» — наставник, що слідкував за відвідуваністю і дисципліною. Оплата за навчання вносилась батьками учнів «отцеві школи», а вже той виділяв кожному педагогу його частку. Доходи вчителя були невеликими, а тому він дуже радів, коли одержував від батьків додаткові подарунки.

Клинопис і система його навчання були запозичені іншими народами: аккадцями, ассірійцями, персами тощо. Досить рано виникли зібрання таких табличок — бібліотеки.

Релігія. Вирішальний вплив на формування релігійних уявлень шумерів зробила залежність їх життя від природи, її благотворних і згубних явищ. Це знайшло відображення в обожненні стихій (води, землі, вогню, повітря тощо) і

в характерному для *матріархату** культі богині-матері, що уособлювала продуктивні сили природи; найдавніші її статуетки відносяться до VI тис. до н.е.

До культу богині-матері згодом приєднався культ підпорядкованого їй богачоловіка, божества плодоріддя; корені цього культу, сягають в *тотемізм**. Тотемічні уявлення збереглися і в історичний період, про що свідчить зображення шумерських богів в вигляді тварин або напівтварин.

Велике місце також займали анімістичні образи (див. *Анімізм**): благодатні і згубні сили природи уособлювались і перетворювались релігійною уявою в божества і духи. Пізніше сформувалось уявлення про антропоморфне божество — покровителя полісної общини — яке поєднало в своєму образі уособлення продуктивних і руйнівних сил природи з функціями політично-релігійної влади.

Пантеон. Згідно шумерської космогонії, споконвіку існував Абзу́ — первісний океан, споконвічний і безмежний. В певний момент з нього вийшли Ан, бог неба, і Кі — богиня землі, які породили інших богів, що початково мешкали в божественному місті Ніппу́рі на Євфраті, а потім розселилися, засновуючи свої власні міста і стаючи в них царями. Лугалем самого Ніппура став бог повітря Е́нліль, відібравши владу в своїх батьків. Його брат, бог прісних вод і підземного океану Е́нкі, збудувавши місто Ереду, підняв його з водяної безодні і став в ньому царем. Перший син Енліля, бог Місяця На́нна заснував місто Ур, другий, бог планети Марс Нінгі̀рсу — місто Лага́ш. В свою чергу діти Нанни: бог Сонця У́ту і богиня планети Венери Іна́нна стали правителями Уру́ка, а друга дочка Ере́шкігаль одержала в подарунок похмуре підземне царство.

З розвитком полісу боги набували суспільних функцій. Енліль став богом, що визначив долі людей, створив продуктивні сили природи і суспільства, винайшов мотику і плуг; він також міг бути жорстоким, караючим богом — охоронцем справедливості. Е́нкі вважався богом мудрості, винахідником ремесел, писемності, наук і мистецтв. Іна́нна вшановувалась як богиня плодоріддя, кохання і війни, а У́ту, відав судом і справедливістю. Важлива роль також належала чоловікові Інанни, покровителю скотарства Думу́зі: будучи героєм *календарного міфу**, він уособлював весняне відродження природи. Жорстоким богом війни став Нінгірсу.

Поряд з культами богів була поширена віра в *демонів** добра і зла. Найстрашнішими були представники «Злої сімки»; їм протиставлялись «Сім мудреців» — корисних і добрих демонів. Демони уявлялись фантастичними істотами: добрі в вигляді лама́ссу і ше́ду — крилатих п'ятиногих биків з людською головою, і грифо́нів — тварин з тулубом лева, орлиними крилами і головою людини, орла або лева. В злих демонів людське тіло поєднувалось із звірячою, спотвореною огидною гримасою пикою. Шумери шанували демонів добра і намагались умилостивити демонів зла, що вважалися причиною різноманітних хвороб і смерті. Проти злих духів рятуватися за допомогою заклинань і амулетів.

*Есхатологія**. Уявлення шумерів про посмертний уділ людини відзначались песимізмом і похмурістю, тому основним бажанням шумера було жити якнайдовше — він панічно боявся смерті. В жертвах богам і набо́жності шумер бачив

засіб земного процвітання і довголіття; дуже рідко згадуються випадки самогубства.

Загробний світ був царством тіней, де вони харчувались лише глиною, екскрементами і пилюкою, і вічно страждали від спраги. Тому шумери великого значення надавали жертвоприношенням померлим і молитвам за них — це полегшувало їх незавидну долю. Спадкоємець був зобов'язаний хоронити батьків і шанувати пам'ять про них, тому кожен хотів мати сина. Взагалі, підземне царство було сферою безнадію, «країною без вороття» — навіть богам, які потрапляли туди, доводилось вдавались до хитрощів, щоб звідти вийти.

Храми і жрецтво. Осередком релігійного життя був храм з святилищем і жертовним вівтарем. Початково доступ до храму і здійснення ритуалів мав кожен шумер, але поступово відносини з богами монополізувало *жрецтво**. З утвердженням *теократії** воно стає таким численним і могутнім, що концентрує в межах своєї верстви всю повноту влади в державі, а посади лугаля і енсі поєднуються в руках однієї особи — правителя-жерця. Храм в цьому випадку стає центром не тільки релігійного, але і політичного, і навіть економічного життя поліса. Жерці, впливаючи на народ *містикою** ритуалів, віщуваннями, заклинаннями і тлумаченням різних знамень, змушували його повірити в надприродне походження своєї влади. В жерцях і правителях народ повинен був бачити посередників між ним і богами і виконавців волі богів. Зовнішнім виразом цих ідей була сама будівля храму із ступінчастою баштою — зіккуратом, на вершину якої міг підніматись тільки правитель-жрець, щоб почути волю богів і передати її народові.

Шумерське жрецтво було організоване згідно ієрархічного принципу і складало замкнену суспільну групу. Розрізнялись різні посадові ранги, пов'язані з відповідними функціями і доходами. Очолював їх енсі, вступ якого на посаду був настільки важливою подією, що за його іменем називався відповідний рік. В храмі енсі керував ритуалами, а поза храмом відав доходами з нерухомості, дарів і жертвоприношень.

Рядове жрецтво виконувало окремі функції: були жертвоприносителі, тлумачі снів, заклинателі, *орáкули**, псаломщики, музиканти тощо. Поряд з жерцями були жриці; як правило, вони мешкали в «монастирях» при храмах або в місті. Верховна жриця і її заступниці давали обітницю бездітності, хоча і могли вступати в шлюб. Втім, вони мали право привести чоловікові заступницю — жрицю нижчого рангу або рабиню: народжені нею діти вважались законними. Жриці нижчих рангів займались храмовою проституцією; вони також могли вступати в шлюб і народжувати дітей.

Найважливішим святом в шумерів були новорічні урочистості, які влаштовувались під час весняного рівнодення, перед початком сільськогосподарських робіт. Під час свята, яке тривало сім днів, суди не розглядали справ, батьки не карали дітей, багатії подавали біднякам, панувала свобода звичаїв. Правитель-жрець в ролі бога-покровителя міста здійснював обряд священного шлюбу із жрицею, що грала роль богині. Це, на думку шумерів, мало забезпечити плодоріддя і процвітання країни.

Храми також були культурними центрами. При них функціонували архіви, бібліотеки і школи. Зіккурат служив обсерваторією: переважну частину року небо в Месопотамії було безхмарним і це створювало чудові умови для розвитку астрології і астрономії.

Культура Ель-Убейд. Історико-міфологічна традиція шумерів вважала колискою своєї цивілізації «рай перших людей» — острів Дільму́н (сучасний Бахрейн в Перській затоці). Згодом шумери почали засновувати міста в Південній Месопотамії, поширюючи свою владу на місцеві племена і частково сприймаючи їхні культурні досягнення. Матеріальним свідченням цього процесу є культура Ель-Убейд, названа за пагорбом Телль-Ель-Убейд неподалік Євфрату, де вперше було знайдено її пам'ятки. Ця культура дала назву цілому етапу розвитку шумерської цивілізації, який охоплює останню третину V — середину IV тис. до н.е.

Саме в цей період створюється іригаційна система, розквітають ремесла: керамічне (з'являється гончарний круг), металургійне (розробляється техніка лиття), ткацьке. Поряд з дрібними поселеннями виникають і великі центри, де з цегли-сирцю споруджуються монументальні будівлі — резиденція вождя і общинний склад (комора) для зберігання запасів зерна і продуктів. Слід припустити, що цей другий вважався священним, адже там лежав хліб — основа життя, а отже, були присутні і благі надприродні сили в роді «духу зерна» чи інших божеств, від яких залежали достаток і процвітання общини.

На цьому складі і навколо нього здійснювались важливі *ритуали**, пов'язані з завантаженням до сховища нового врожаю, з початком сівби і іншими святами. Тут немає нічого дивного, оскільки в примітивних землеробів склад і святилище часто невіддільні одне від одного, і ця двоєдність збереглася протягом існування не тільки шумерської, але і всіх похідних від неї месопотамських цивілізацій. Поряд з складом-святилищем влаштовували загін для худоби (гіпару) і відгороджували спеціальну ділянку землі, де жив жрець, якщо община поклонялась жіночому божеству, або жриця, якщо головним було чоловіче божество. Саме в гіпару здійснювався найважливіший ритуал «священного шлюбу» між жерцем і богинею або між жрицею і богом, що мав на меті забезпечити плодоріддя общини. Знайдені глиняні статуетки, що представляють жіночі і чоловічі божества плодоріддя. Всі вони відрізняються стрункими пропорціями, чітко відтвореними основними формами тіл і ознаками статі; вони також мають фантастичні, схожі на жаб'ячі або гадючі голови.

Еред у. На крайньому південному заході Месопотамії, на березі лагуни Перської затоки ще в VI тис. до н.е. виникло місто Ере́ду, яке називають «прелюдією шумерської цивілізації». Піку свого розвитку місто досягло в сер. IV тис. до н.е., але внаслідок наростання річкових наносів воно віддалилося від моря і на початку III тис. до н.е. занепало. Для всіх шумерів Еред у було центом *культу** одного з головних богів пантеону — Е́нкі. На місці стародавнього міста археологи виявили руїни жител, храмів і *некрополь** — понад 1000 могил з цегли-сирцю, де люди були поховані з особистими речами, їжею, посудом, культовими предметами і домашніми тваринами (наприклад, собаками), що супроводжували господарів в загробний світ.

Основи архітектури. Розливи Тигру і Євфрату, часто катастрофічні, змушували обирати для поселення піднесені місця. Згодом з віку в вік нове будівництво здійснювали на місцях старих будівель. Пояснюється це тим, що цегла-сирець, як основний будівельний матеріал Месопотамії, була важкою і неміцною, так що стіни доводилось робити дуже масивними. Однак, під їх вагою фундамент, підточений вологою, просідав і будівля трухлявіла настільки, що дешевше було її зруйнувати і, утрамбувавши рештки, звести на цьому ж майданчику нову споруду. Міські житла пройшли шлях розвитку від невеликих одно-кімнатних, прямокутних в плані споруд з круглою прибудовою до багатокімнатних будинків з пласкими або двосхилими дахами.

Храм в Ереду, найдавніший з відомих шумерських храмів, був споруджений в першій половині IV тис. до н.е. і відбудовувався 12 разів. Його планування і загальна композиція стали типовими для сакральної архітектури Месопотамії. Храм височів над міськими будинками завдяки тому, що був зведений на високій платформі, що захищала його від грунтової вологи. Для підйому на платформу служили сходи або *пандуси**. Прямокутна будівля храму розташовувалось не в центрі платформи, а ближче до одного з її країв. Планування споруди засноване на розподілі приміщень навколо центральної зали або подвір'я. В подальшому в різних містах Месопотамії зала ця або була відкритою, або мала балкове перекриття. Стіни храму всередині і ззовні, а також бокові стіни платформи членували невисокі прямокутні в плані виступи — лопатки. Це був засіб для укріплення сирцевої кладки і одночасно її оздоблення.

Культура Варки. Надзвичайно важливе значення для розвитку шумерської цивілізації мав поліс Уру́к, рештки якого були знайдені і досліджені на пагорбі, що арабською називається Варка. Ранні шари поселення дали ім'я археологічній культурі Варки (друга пол. IV тис. до н.е.), що, поширившись на всю Південну Месопотамію, прийшла на зміну культурі Ель-Убейда. В сер. IV тис. до н.е. на місці майбутнього міста ще знаходилась сільська округа — понад 100 сіл, що групувалися навколо мережі проток і невеликих штучних каналів. Її центром була обнесена стіною священна ділянка Е-Анна, місце шанування богині Інанни.

Білий храм. На території священної ділянки виявлені фундаменти декількох храмів, з яких особливе значення має Білий храм (кінець IV — поч. III тис. до н.е.) на сирцевій платформі заввишки 13 м — прообраз майбутніх зіккуратів. Розташований не в центрі платформи товстостінний храм створював багато різних точок зору для людей, що піднімались сходами, викладеними плитами вапняку. Не менш характерна відсутність вікон, непотрібних в спекотному кліматі: для притоку повітря і освітлення застосовувались невеликі отвори під стелею. Стіни храму, їх побілка, а також вивищення на платформі виділяло його серед споруд міста, нагадуючи людям про нерозривний зв'язок Землі і Неба. На внутрішньому подвір'ї, в одному його кінці знаходилась статуя бога, в іншому — жертовник. Сам храм був невисокий, з балковим перекриттям (пізніше стали застосовуватись склепіння і куполи), зате вхід був арковим, значно вищим від самої споруди.

«Червоний будинок». Поруч розташовувався сучасний Білому храмові архітектурний комплекс, що одержав назву «Червоний будинок», що, можливо, був місцем засідання ради старійшин. Він являв собою оточене стінами з масивними *пілястрами** і колонами велике подвір'я площею понад 600 кв. м. Біля однієї з стін знаходився майданчик-узвишшя з сирцевої цегли — своєрідна «трибуна» полісної демократії. Пілястри і колони оздоблені геометричним орнаментом, одержаним за допомогою вбивання в сирцеву кладку кам'яних або глиняних обпалених конусів, пласко зрізані кінці яких забарвлені в червоний, чорний і білий кольори. Очевидно, ця оригінальна декорація імітує плетення циновок. Храм в Телль-Укайрі кінця IV тис. до н.е. зберіг настінні розписи: це передані декоративно-виразними силуетами великомасштабні фігури биків, леопардів і контрастуючі з ними невеликі орнаментальні фризи.

Скульптура і рельєф. Єдина пам'ятка скульптури цього періоду — мармурова жіноча голова, представляюча богиню Інанну (поч. III тис. до н.е.) — є унікальною за рівнем художнього виконання. Пласко стесана ззаду, вона була призначена для прикріплення до стіни. В обличчі богині монументалізоване трактування об'ємів поєднується з легким моделюванням форм навколо носа і губ, завдяки чому жіночим рисам надано похмурої, навіть скорботної урочистості. Не заважає навіть те, що не збереглась інкрустація очей і брів, що частина носа відбита і зник головний убір. Шляхетність, ясність і внутрішня гармонійність образу якби попереджають на півтора тисячоліття мистецтво Еллади.

Для рельєфів цього періоду характерні виразність силуетів, м'яка, об'ємна обробка форм, урочистість рухів і поз людей і тварин. Визначились також і канони зображення фігур на площині: людина представлялась з головою і ногами в профіль, а очами і тулубом в фас; фігури тварин показували в профіль, але з очима в фас і з рогами або крилами якби видимими в фас.

В зв'язку з винайденням свердла в період Варки створювалось багато скульптурок тварин — биків, овець, баранів, телят. З одного боку, ці фігури виражали релігійно-магічні уявлення, пов'язані з культом плодоріддя, з іншого — втілювали ідею безжальної влади, заснованої на чистому насильстві. При передачі характерних ознак тварин завжди виразно узагальнюються як основні маси фігур, так і деталі (кам'яна фігура теляти із срібними ногами, підставка в вигляді лежачого вепра, дві овечі голови, знайдені на пагорбі Варка).

Культура Варки характеризується рядом видатних досягнень в історії становлення цивілізації Шумеру. В цю епоху з'являється гончарний круг і перші гончарні майстерні, що робили нерозписну кераміку різних типів. Для періоду Варки характерне поширення різьблених циліндричних печаток з зображеннями тварин, культовими сценами і геральдичними композиціями. До поч. III тис. до н.е. відносяться самі ранні пам'ятники писемності — покриті *ідеограмами** глиняні таблички, що відображають господарську діяльність жителів Варки: списки товарів, підрахунок поголів'я худоби, видаткові записи. Цікаві знахідки перших навчальних текстів, що служили для запам'ятовування знаків і їхніх сполучень, переліків професій і назв посадових осіб.

2. ШУМЕРСЬКА МІФОЛОГІЯ

Майже всі відомі міфологічні пам'ятники були знайдені в шкільній бібліотеці Ніппура, однак вони передають не тільки традицію ніппурського циклу міфів, але також перекази Ереду і Урука. Це пов'язано з тим, що III династія Ура, за якої складався спільний для всієї країни ніппурський канон, виводила своє походження від легендарних героїв Урука.

Космологія. З досить великої кількості творів міфологічного характеру жоден не присвячений питанням походження Всесвіту і його структури, тому *космологію** шумерів доводиться реконструювати з уривкових свідчень. Звівши певним чином космогонічні фрагменти кількох творів, одержимо наступну картину. Спочатку був первісний океан, споконвічний і безмежний; він породив першу пару космічних богів — Ана, що уособлював небо і Кі, що уособлювала землю. Ан і Кі перебували в тісних обіймах і від їх любові народився бог повітря Енліль, який відірвав батька від матері, піднявши небо догори, а матір опустивши донизу. Потім Енліль взяв шлюб із своєю матір'ю-землею і поклав початок влаштуванню світу: створенню рослин, тварин, людини і цивілізації.

«Оповідь про народження бога Місяця Нанни». Це єдиний відомий астральний міф шумерів. Нанна, був сином бога Енліля і юної богині Нінліль.

В старожитні часи, коли людина ще не був створена і в Ніппурі жили боги, Нінліль всупереч пораді своєї матері відправилася купатися. Її побачив Енліль, запалав до неї хтивістю і згвалтував її. Вчинок цей страшенно розгнівав богів (Нінліль була занадто юна, в діалозі з Енлілем вона говорить йому: «Моє лоно мале, не знає любові воно, мої вуста малі, цілувати не вміють вони...»). Боги виганяють Енліля в пекло. Але Нінліль, що в череві своєму вже носить дитину, майбутнього владику небес — бога місяця Нанну, слідує за Енлілем. І тоді Енліль, якого турбує думка про те, що його первісткові призначене життя під землею, здійснює дивні і загадкові вчинки. Він перетворюється на одне з нижчих божеств — «сторожа пекельних брам» і коли приходить Нінліль, просить її віддатися йому, тому що «сім'я Енліля належить небу, а сім'я сторожа — землі». Богиня погоджується і ось Енліль під видом сторожа «в опочивальні з нею ліг, її цілував він, її милував він, корінь здіймаючи, її обіймаючи, сторожа сім'я в неї він злив». Потім Енліль кохається з Нінліль ще двічі: під виглядом «людини підземної ріки» і «перевізника», так що юна богиня народжує чотирьох дітей. Оскільки підземний світ — це «країна без вороття», в якій панує принцип «голова за голову», то хитрощі Енліля стають цілком зрозумілими: трьох дітей, народжених від себе в образі нижчих богів він залишає в підземному світі, що дає змогу йому самому, його супрузі і їхньому первістку, богу Місяця, повернутись на землю.

«Ходіння Інанни до підземного світу». В цьому міфі відображені календарні (див. *Календарні міфи**) і есхатологічні (див. *Есхатологія**) уявлення шумерів.

Богиня кохання Інанна, будучи володаркою небес (її ім'я означає «повелителька неба»), і маючи за чоловіка пастушого бога Думузі, вирішує поширити свою владу ще і на підземний світ, де царювала її старша сестра Ерешкігаль —

богиня мороку і смерті. Міф починається з детального опису її підготовки до походу:

«Свої таємні сили — їх сім — зібрала, зібрала сили, в руці затиснула. На її голові вінок, на лобі її стрічка «Принада чола», намисто блакитне шию обвиває, подвійна підвіска груди прикрашає, золоті зап'ястя руки прикрашають. Прикриті груди сіткою «до мене, мужчини, до мене», прикриті стегна пов'язкою «одяг володарок», притиранням «прийди, прийди» підведені очі».

Однак, передчуваючи небезпеку затіяного діла, богиня залишає своєму візиру Ніншубуру докладні настанови, що він повинен робити, якщо вона не повернеться. Потім Інанна досягає воріт підземного царства і вимагає, щоб її впустили. Цариця пекла Ерешкігаль, довідавшись про її прибуття, приходить в лють і наказує привести Інанну до свого трону оголеною. На всі питання здивованої Інанни, коли її проводять через сім брам пекла, їй відповідають:

«Зберігай мовчання, Інанна, закони підземного царства досконалі; о Інанно, не засуджуй звичаїв підземного царства».

Коли Інанна, зовсім гола, стала перед Ерешкігаль, і викрикнула прокляття, і Інанна перетворилася на труп, який підвішують на гак.

Тим часом проходять три дні — термін, який призначила Інанна Ніншубуру, і візир відправляється її виручати. Енліль і Нанна відмовляються допомогти йому, але Енкі розтривожився:

«І з-під нігтів своїх бруду дістав, кургара зробив, з-під нігтів своїх, фарбованих червоним, бруду дістав, галатура зробив. Кургару трави життя дав, галатуру води життя дав».

Кургар (євнух) і галатур (блазень) відправляються з цими дарунками в підземне царство, заклинають Ерешкігаль клятвою «небес і землі», вимагають труп Інанни і оживляють його, але коли Інанна хоче залишити «Країну без вороття», судді підземного світу її затримують:

«Хто з тих, що спустився до світу підземного, вийшов неушкодженим? Якщо Інанна хоче покинути Країну без вороття, за голову хай залишить голову!»

Робити нічого, такий закон підземного царства, і Інанна шукає собі заміну. Вона піднімається на землю, переслідувана безжалісними демонами галла, готовими в будь-яку хвилину схопити її або того, на кого вона вкаже. Інанна йде в міста Умму і Бад-тібіру, але божества-покровителі цих міст простираються перед нею ниць, і вона їх милує. Інанна і демони приходять в Куллаб, місто її чоловіка, бога-пастуха Думузі:

«Думузі в шатах володаря, в покої царському на троні сидить. Демони галла його схопили. Семеро їх — його груди роздерли, його кров пролили! Семеро їх — немов в гарячці на нього напали! Пастушу флейту, сопілку його на очах в нього розбили! Вона подивилась на нього — погляд її смерть! Закричала вона — в словах її гнів! Лемент видала — прокляття лемент: "Його хапайте, його!" Світла Інанна пастуха Думузі в їх руки віддала».

Думузі в благанні піднімає руки до брата Інанни, богу сонця Уту, і той перетворює його в газель. Думузі шукає притулку в сестри своєї Гештінанни (букв. «Виноградна лоза небес»), але демони і там його знаходять. Гештінанна готова

пожертвувати собою і відправитися в підземне царство замість брата, однак Інанна вирішує інакше:

«Півроку — ти (тобто Думузі), півроку — твоя сестра».

Міф про ходіння богині родючості в підземне царство, її смерть і воскресіння, про заміну її власним чоловіком, про переслідування його жорстокими демонами і його трагічну кончину був чи не самим розповсюдженим в Шумері: до нас дійшли численні його варіанти. В одному варіанті Інанна віддає Думузі демонам в гніві, в іншому благає пожертвувати собою заради неї; одна з оповідей про переслідування Думузі демонами починається з плачу Інанни по коханому, інша — з похмурого сну Думузі, який тлумачить Гештінанна, передвіщаючи йому нещастя і близьку смерть. Існування численних варіантів міфів, об'єднаних загальною ідеєю вмирання і воскресіння божества, пояснюється роз'єднаністю общин, а також самою еволюцією міфологічних уявлень, що давали широкий простір для поетизації *метафори** «життя — смерть — життя». Якщо відхід Енліля і Нінліль може розглядатися як рання стадія уявлень про померлого і воскреслого бога, то трагічна загибель Думузі — як найбільш повне їх втілення.

Міф про Емеша і Ентена. Значну частину шумерської міфологічної літератури складають міфи про створення божеств, яким доручено стежити за порядком на землі, про розподіл божественних обов'язків, про встановлення божественної ієрархії, про заселення землі живими істотами і навіть про створення окремих сільськогосподарських знарядь. Творцями-деміургами виступають головним чином Енкі і Енліль. Так, Енліль створює скотарських богів — Емеша і Ентена (літо і зиму), що приходять на землю і роблять багатою і родючою:

«Ентен вівці наказав народити ягня, корові і телиці звелів дати м'яса і жиру. В долинах широких козлу і ослу, газелі і лані радість він дав, небесним птахам в вільнім небі — дозволив їм вити гнізда. Рибам в морі, в заболочених ріках — дозволив їм мати потомство. Дерева він посадив, наказав їм родити плоди, зерна і траву створив він в достатку. Емеш сотворив поля і дерева, зробив він просторі хліви і пасовища, в полях він створив достаток».

Після цього Енліль доручив Ентенові землеробство, а Емешеві скотарство. Якось між братами виникла суперечка, яку Енліль вирішив на користь Ентена (пор. історію Каїна і Авеля в Біблії).

«Енкі і Шумер». Діяльність Енкі близька трудам Енліля: він також благодіє земний світ. В сказанні «Енкі і Шумер» бог відправляється в подорож і визначає долю окремих міст і країн:

«О дім Шумеру, хай повними будуть стійла твої, хай зростають череди твої, хай повними будуть кошари і незліченними будуть отари».

Енкі створює плуг, мотику, форму для цегли, він доручає кожну область господарства турботам якого-небудь божества: богові Енкімду він вручає піклування над каналами і ровами; наповнивши долини рослинами і тваринами, віддає «царю гір» Сумукану; пастуха Думузі призначає господарем кошар і стійл. В іншому міфі Енкі створює місто Ереду і піднімає його нагору з безодні морської, а потім пливе в Ніппур до Енліля, щоб той освятив його місто.

Подорож богів за милістю до Енліля була змістом ще цілого ряду міфів. Так, до нас дійшов міф про подорож в Ніппур Нанни, де бог Місяця їде до батька з Ура з багатими дарунками і просить його наділити ріки, гаї і поля родючістю і багатством, що Енліль охоче виконує.

Міф про поїздку Інанни до Енкі. Так само як в Енліля, просили милості і благословення в Енкі. Значний інтерес викликає міф про поїздку до Енкі богині Інанни. «Володарка небес», бажаючи зробити благодіяння своєму місту Урукові, вирішує здобути для нього Ме — божественні закони і інституції, які управляли Всесвітом і суспільством.

Ці закони зберігались в місті Енкі Ереду і були недоступними ні для богів, ні для людей. Щоб добитись свого, Інанна вдається до хитрощів і підступу: очарувавши Енкі, вона напоює його дóп'яну, а потім, виманивши в нього дозвіл взяти все, чого забажає, вантажить Ме до свого судна і таємно відпливає до Урука. По дорозі їй доводиться тричі зустрітися з чудовиськами, яких насилав протверезілий Енкі, але мандрівка її завершується щасливо.

В цих Ме, які Інанна видурила в Енкі, відображені культурологічні уявлення шумерів. Автор тексту поділив цивілізацію свого часу на сто з лишнім елементів. Цей перелік представляє собою список найрізноманітніших інституцій, жрецьких функцій, ритуальних приладь, емоційних і інтелектуальних станів, різних вірувань і мистецтв.

«Енкі і Нінмах». Також збереглось декілька антропогонічних міфів, важливих для зрозуміння уявлень шумерів про людину, її місце і призначення. В оповіді «Енкі і Нінмах» розповідається, що після влаштування світу необхідно було підтримувати в ньому порядок: обробляти землю, випасати худобу, збирати плоди.

Але боги скоро потомились і Енкі з Нінмах вирішують створити людей: вони ліплять їх з глини Абзу, підземного світового океану. Таким чином, мета створення людей вказується прямо — вони необхідні для того, щоб трудитись на богів: обробляти землю, випасати худобу, збирати плоди і годувати богів (тобто панівний клас, що править людьми від імені цих богів) своїми жертвами. Сам процес творення показаний як ряд проб: боги дістають і замішують глину, ліплять фігурки і оживляють їх. Енкі зазнає невдачі: виліплена ним людина не може ні стояти, ні лежати, ні говорити, ні їсти. Натомість зусилля Нінмах завершуються успіхом і боги визначають людині її долю. З цього приводу влаштовується учта і захмелілі Енкі і Нінмах починають знову ліпити людей, але виходять в них тільки каліки; створивши таким чином шістьох істот, боги припиняють безнадійну справу. Вранці наступного дня, поміркувавши, вони вирішили не знищувати калік, а знайти їм застосування: безплідна жінка була призначена працювати в «жіночому домі» або стати жрицею, а євнух повинен був служити царю.

«Зіусудра і світовий потоп». Шумерську *есхатологію** представляє міф про світовий потоп. Оповідь розпочинається з створення тварин, рослин і «чорноголових» (самоназва шумерів), потім на цих останніх з небес зійшла царська влада (нам-лугаль) і було засновано перших п'ять міст. Міф вихваляє богів за

те, що вони так майстерно створили людину і так досконало все влаштували — це був справжній «золотий вік»:

«Давним-давно це було, коли змій не було, скорпіонів не було, гієн не було, левів не було, шакалів не було, вовків не було, страху не було, жаху не було, в людини ворогів не було...»

І ось боги чомусь вирішують знищити людство потопом. Правда, один побожний правитель на ім'я Зіусудра чує голос бога, що наказує йому збудувати судно. Потоп тривав сім днів і сім ночей, поки не показався бог Сонця Уту, якому Зіусудра приносить вдячні жертви. З заключної частини твору дізнаємося, що боги нагородили праведника, «спасителя роду людського» безсмертям і оселили на «острові блаженства» Тільмун.

Підсумовуючи огляд міфів, слід ствердити, що в них виразно виступає дві тенденції. Перша це прагнення жерців внести до міфів елементи моралі, притаманні теократичному суспільству: треба працювати на богів, тому що вони цього хотіли, створюючи людину; треба бути богобоязливими і дотримуватись обрядовості, як це робив Зіусудра; треба терпіти всі напасті, що їх насилають боги, тому що тільки вони і можуть порятувати і т.д. Друга — збереження, незважаючи на всі зусилля жерців, архаїчного (до-етичного) характеру шумерської міфології: хоч боги є творцями всього сущого на землі, вони часто бувають злими, брутальними і жорстокими, їх рішення є незрозумілими і нерідко пояснюються лише примхами, пияцтвом і розпусністю.

3. КУЛЬТУРА РАННЬОДИНАСТИЧНОГО ПЕРІОДУ (XXVIII—XXIV СТ. ДО Н.Е.)

Історичні умови розвитку. Протягом першої половини III тис. до н.е. шумерські поліси зміцнюються. Розвиваються рабовласницькі відносини, однак, незважаючи на значне зміцнення панівного класу, збереглось багато рис і інституцій «первісної демократії». Оскільки між полісами тривають запеклі війни, то значного розвитку одержує військова справа.

В XXVIII—XXVII ст. до н.е. підноситься поліс Кіш, один з правителів якого Ета́на став міфологічним героєм, що піднявся за допомогою орла на небо, звідки приніс особливу силу — «нам-лугаль» («царственість»), яка давала божественну санкцію політичній владі. Могутність Кіша залишила по собі таку гучну славу, що згодом багато правителів добивались звання «лугаль Кіша», яке робило його гегемоном всієї країни.

На початку III тис. до н.е. поселення Варки об'єднались і виник поліс Урук, імена і діяння перших правителів якого зберегла історико-міфологічна традиція. Так, правитель Енмерка́р встановив відносини з гірською країною Араттою, що знаходилася далеко на сході. Наступник Енмеркара Лугальба́нда вже ходив на Аратту з війною. А найбільшої слави домігся син Лугальбанди — Гільгамеш: він обгородив місто цегляною стіною завдовжки дев'ять кілометрів і звільнив його від гегемонії Кіша.

В середині III тис. до н.е. гегемонію в Південній Месопотамії захопив поліс Ур. Свідченням могутності урських правителів є виявлені археологами понад

16 так званих «царських гробниць». Незважаючи на те, що більшість поховань були розграбовані ще в старожитності, деякі з них зберегли інвентар, що супроводжував покійних правителів і членів їх роду до загробного світу. Найбагатшими виявилися гробниці Пуабі (Шубад), Абарги і Мескаламдуга, які також називають «великими шахтами смерті», бо ритуал поховання правителів включав людські жертвоприношення. Наприклад, царицю Пуабі в загробний світ супроводжував великий почет: дві служниці, десять придворних жінок в багатих одіяннях, арфіст, п'ять стражників і два погоничі з запрягом волів.

Гегемонію Ура перервав поліс Лага́ш, де правила династія, заснована правителем Ур-Нанше. Він розбудував місто і його храми, спорудив ряд каналів і дамб, сприяв розвиткові торгівлі. Найбільшої могутності Лагаш досяг за його онука Еанату́ма (друга пол. XXV ст. до н.е.), якому вдалося підкорити майже весь Шумер. В самому Лагаші лугаль займався великою будівельною і господарською діяльністю, місто при ньому процвітало, були споруджені міські стіни, численні канали, басейни і храми.

Останнім гегемоном став поліс Умма, правитель якого Лугальзаге́сі (2336-2311) поширив своє панування майже на весь Шумер. Однак, він же і зазнав нищівної поразки від свого північного сусіди — Аккадського царства.

Архітектура. Теократична організація шумерського суспільства пронизує всі сторони художньої творчості. В архітектурі провідну роль відіграє будівництво храмів і святилищ. Храм, збудований з цегли, є релігійним центром міста: до нього примикають склади, майстерні, адміністративні приміщення. За планом в центрі розташовується подвір'я, до якого можна потрапити через монументальний вхід з великими сходами.

Храм Нінхурсаг в Урі. Споруджений в сер. III тис. до н.е. на честь богині плодоріддя, цей храм є зразком зодчества Ранньодинастичного періоду. В архітектоніці споруди з'явились нові риси, що ускладнюють її конструкцію. Платформа розміщена на додатковій овальній терасі, облицювання платформи виконане з обпаленої цегли, до прямокутного входу добудований навіс, підтримуваний тонкими дерев'яними стовпами, оббитими міддю і покритими вкладками з перламутрової черепашки, червоного каменю і чорного асфальту. Цей орнамент інкрустації передає фактуру стовбура фінікової пальми — священного дерева.

Стіни тераси були розчленовані вертикальними прямокутними виступами і забарвлені двома широкими смугами — червоною і білою. Стіни храму були декоровані фризами, що представляли похід биків, літ голубів, доїння корів жерцями. Пласкі фігури вирізані з жовтувато-білого вапняку, а фон зроблений з платівок темно-сірого шиферу. Всі деталі фризу були втиснуті в шар асфальту на стіні. Біля входу знаходились дві мідні статуї левів-вартових, а над дверним отвором — мідний рельєф з геральдичною композицією, що зображала символічне поєднання фігур левоголового орла Імдугуда і двох оленів. Територія храму була відокремлена від решти міста могутнім, овальним в плані муром.

Адоранти. Найбільш поширеним типом скульптури був адорант (молільник), який представляє собою невеликих розмірів (35-40 см) фігурку чоловіка із складеними на грудях руками. Ремісники виготовляли статуетки з гіпсу, алебастру, *теракоти**, нескінченно копіюючи одну і ту ж саму традиційну анонімну

модель. Всі вони служили в якості «представників» людини, гарантували їй постійну присутність в храмі і символізували постійне виявлення шани божеству. Схрещені на грудях руки, очужілий вираз обличчя, великі уважні очі, облямовані бітумом, підкреслюють вираз зосередженої набожності, щире спілкування з божеством. Очевидно, шумери вважали, що скульптура цілком здатна «заступити» людину в храмі: постійно «благати» богів про добробут і благоденство свого власника, а також «бути присутньою» при здійсненні церемоній. Характерна для мистецтва Месопотамії любов до круглої форми, особливо в порівнянні з кубізмом єгипетських статуй, проявляється в цих фігурах, одягнених в овечі шкіри, представлених сидячими, стоячими чи лежачими.

Молитовна поза і міміка благаючого — ось те головне, що вимагалось виразити при виконанні цієї скульптури. В шумерській цивілізації була відсутньою релігійно-містична вимога втілювати конкретні, індивідуальні риси «оригіналу». В зовнішності людини передавались характерні етнічні ознаки: великий ніс, тонкі губи, маленьке підборіддя, великий похилий лоб. Невипадково на спині або плечі більшості фігур вирізували в прямокутній рамці ім'я того, кого скульптура «представляла», а також ім'я бога, якому вона була присвячена. Смисловим центром адоранта були очі: величезні, вони виражали здивованість, захоплення, а іноді незворушно-лукаве споглядання чогось, що бачать тільки вони. Скромні розміри, що відрізняються від колосальних єгипетських статуй, пояснюються, з одного боку, рідкістю і важкодоступністю каменю в цьому регіону, а з іншого — цілковито іншими релігійними уявленнями. Могутність правителя тут підкреслювалась монументальністю всього архітектурного і декоративного ансамблю.

Існували регіональні стилістичні особливості адорантів. В містах на півдні країни панували приземкуваті, вкорочені пропорції фігур, кругла, кулеподібна форма голів (статуя Курліля з Ель-Убейда, статуя молільниці з Лагаша — сер. III тис. до н.е.). Натомість для північних полісів були властиві стрункі, видовжені пропорції, більш подовгаста форма голови і обличчя (фігура бога Аб-В з міста Ашнуннака — сер. III тис. до н.е.). Всесвітньо відомою є статуя іаковито голомозого вельможі Ібі-Іла з Марі (бл. 2400 р. до н.е.). Меншого (ніж в інших адорантів) розміру очі статуї, виготовлені з блакитного і білого каменю, прохально піднесені догори, надають всьому вигляду цього бородатого чоловічка виразу наївності. Ібі-Іл сидить на круглому «табуреті» в пишній спідниці, яку прикрашають пасма густої вовни. Вся фігура реалістична, пропорційна. Сильний торс і руки оголені. За контрастом з полірованою поверхнею відкритих частин тіла верхньої половини статуї майстерно вирізаний рисунок вовняного одіяння утворює для неї ніби ошатне оточення. Красиво, декоративно прорізані прядки бороди, що облямовують ледь усміхнені чуттєві губи.

Рельєф Ранньодинастичного періоду відмічений виразністю і декоративністю. Найбільш поширені сюжети: закладання храмів, перемога над ворогами, бенкет після закладання або перемоги.

«Стела Еанатýма» (або «Стела шулік», XXV ст. до н.е.) була створена в ознаменування перемоги Лагаша (царем якого якраз і був Еанатум) над Уммою. Композиція рядкова, події розгортаються послідовно, ярусами.

Перемогу уособлює велика фігура бога війни Нінгірсу, яка займає весь лицевий бік плити. Однак, бог цілком реально і безжально добиває булавою полонених воїнів Умми, що борсаються в сітчастому мішку. З іншого боку стели показано щільну шеренгу озброєних списами довгоносих вояків з щитами, яких веде сам Еанатум.

Правитель тут не вищий від своїх воїнів — можливо, художник прагнув показати його «єдність з народом». Всього дев'ять голів в шоломах видно над щитами, що захищають їх тіла, але виникає відчуття великої маси людей, що нестримно суне в наступі, страшної своєю незламною, організованою силою. Такий результат одержаний за допомогою зображення висунених з-за щитів численних рук, стискаючих списи.

«Плита Ур-Наше», засновника I династії Лагаша (сер. III тис. до н.е.) має вотивний (посвячувальний) характер — рельєф відмічає таку богоугодну справу як закладання храму. Композиція виконана грубувато і лаконічно. Фігури самого правителя і його дітей, імена яких написані великими знаками, воістину є символами їх реальних прототипів. Так само символічними є жести їх молитовно стиснутих біля грудей рук, кошик будівельника, який Ур-Наше притримує на голові, — верхньому рядку рельєфу і бенкетний келих в нього в руці — в нижньому рядку. Обидва рельєфи вирізані на нейтральному порожньому фоні чіткими більше чи менше площинними силуетами. Обличчя і фігури типізовані, їм надані етнічні риси шумерів. Площинність, силуетність зображень, а також графічна пророблення волосся, борід, торочок, а також супроводжувальних малюнкових написів — все це надає рельєфам значної декоративності.

Гліптика. Особливе місце в шумерській образотворчій спадщині належить *гліптиці**. Збереглось багато різьблених печаток в формі циліндра. Печатки прокочували глиняною поверхнею і одержували відбиток — мініатюрний рельєф з численними персонажами і ясною, ретельно вибудованою композицією. В гліптиці на зміну урочистій незворушності статуй і рельєфів приходить фантазія, винахідливість і смак оповідача, жвавість і *реалізм**. Більшість зображених на печатках сюжетів представляють лежачих баранів і биків, а також сутички різних тварин або фантастичних істот. Для жителів Месопотамії печатка була не тільки знаком влади, але і магічним символом; її зберігали як талісман, дарували храмам, клали в поховання.

Декоративно-прикладне мистецтво. В зв'язку з вдосконаленням техніки ремесла відбувся дальший розвиток декоративно-прикладного мистецтва. Шумери вміли обробляти мідь, золото, срібло, *електр**, інкрустувати їх кольоровим каменем, застосовувати техніки філіграні і зерні. Більшість високохудожніх ювелірних виробів походять з поховань правителів міста Ура часів I династії (XXVII ст. до н.е.) — Пуабі (Шубад), Абарги, Мескаламдуга.

Особливе місце займає так званий «Штандарт з Ура» — твір мистецтва, що складається з двох прямокутних дерев'яних платівок, з'єднаних рейками. Обидві платівки прикрашені мозаїкою з перламутру, черепашок, червоного вапняку і ляпіс-лазурі, прикріплених до основи з чорної бітумної маси. На одній платівці представлена послідовно, поясами розгорнена розповідь про перемогу над ворогами, на другій — зображення ритуального бенкету.

Високими художніми вартостями також відзначаються золотий шолом Мескаламдуга, золотий посуд і прикраси цариці Пуабі. В гробницях також знаходились зброя, музичні інструменти, чотириколісні вози, прикрашені пластикою з металу. Слід відзначити високий художній рівень скульптурних прикрас на дишлах колісниць (коза, що стоїть на задніх ногах біля квітучого куща, чвалуючий віслюк і ін.), а також на арфах (голови биків і корови). Вони вирізняються точно спостереженими і переданими характерними ознаками кожного виду тварин — в силуетах і формах всіх частин фігур. Як і в круглій пластиці і рельєфах, в всіх цих виробах панують монументалізуючі їх крупні членування, їх відзначає також майстерна колористика, заснована на поєднанні глибоких, насичених барв напівкоштовних каменів (темно-синього лазуриту, оранжево-жовтого сердоліку), золота і срібла.

Література. Діяння трьох лугалів міста Урука — Енмеркара, Лугальбанди і Гільгамеша — знайшли відображення в героїчному епосі шумерського народу. Зрозуміло, що народна фантазія оголосила цих політичних діячів синами богів і наділила надприродними здібностями. Власне кажучи, це міфологічні твори — в них діють боги і чудовиська, творяться чудеса, а діяння героїв іноді набувають космічного виміру.

«Енмеркар і жрець Аратти». Ця поема розповідає про суперечку між правителем міста Урука Енмеркаром і верховним жерцем міста Аратти. Якось цар Урука вирішив побудувати храм Інанні, а кошти на будівництво здерти з мешканців далекого міста Аратти. Інанна радить досягти цього таким способом: загадати жерцеві Аратти задачу-загадку, і якщо він не знайде відповіді, то нехай його місто платить данину. Гонець Енмеркара все це передає правителю Аратти і той спочатку розгубився:

«Серце верховного жерця затріпотіло, і він захитався. Відповіді не знаходить, шукає відповіді. Під ноги собі очима брехливими дивиться, підбирає відповідь».

Зрештою, це йому вдається і він «говорить гінцеві відповіді слова, наче бик реве...». Далі йде довга розповідь про те, як гонець ходить від Урука до Аратти і назад, передаючи правителям загадки; сенс цих останніх є переважно незрозумілим, оскільки вони носять чарівний характер і щоб розгадати їх, герої вдаються до магії. Поступово загадки стають настільки складними, що Енмеркарові доводиться винайти писемність і записувати їх на глиняних табличках. Врешті-решт жрець не витримує і погоджується дати золото, срібло, лазурит і сердолік на будівництво храму Інанни.

«Лугальбанда і орел Анзуд». В цьому творі зав'язкою сюжету теж служить історія відносин Урука з Араттою: герой Лугальбанда в складі війська йде походом на вороже місто, але дорогою захворює і його залишають в горах. Однак Лугальбанді вдається вижити і він відправляється на пошуки велетенського орла Анзуда, надіючись, що той допоможе йому повернутись до війська. Герой приходить до величезного дерева, де Анзуд звив собі гніздо і, полетівши на полювання, залишив своє орля:

«Лугальбанда кмітливий, чинить розумно: до солодкої їжі — «божої страви» — меду вливає, в гнізді орлиному перед орлям ласощі розставляє. Пташеня по-

жирає жир овечий, а герой йому страву в дзьоб запихає. І ось сидить орля в гнізді орлиному, Лугальбанда підвів його очі сурьмою, підфарбував, голову запашним ялівцем прикрасив, вінок Шугур з галуззя зробив».

Повернувшись з полювання, Анзуд кличе пташеня, але відповіді не чує. Орел в жаху, але, підлетівши до гнізда, бачить орля задоволеним, ситим і в вінку. Задоволений орел обіцяє нагородити того, хто це зробив. Він пропонує герою багатство, славу, непереможну зброю, але той відмовляється. Тільки коли орел наполягає:

«Що ж ти, мій Лугальбандо? Обдаруй же мене заповітним бажанням! Я не зламаю слова! Доля твоя — в бажанні твоєму!», — герой просить наділити його ноги магічною силою, зробити невтомними, на що той охоче погоджується: «В піднебесся Анзуд злітає, по землі Лугальбанда мчить. Орел з небес оглядає землю, шукає військо урукське, Лугальбанда з землі стежить за курявою, яку піднімає військо урукське». Перед розставанням Анзуд заклинає героя нікому не відкривати свого чудесного дарунка і відлітає.

Лугальбанду радісно зустріли родичі і соратники, і всі разом вони продовжили шлях до Аратти. Але підійти до міста вони не можуть, їм заважає якась чарівна перешкода, і командир війська, лугаль Енмеркар, викликає добровольців відправитися до богині Інанни — віднести його послання. Ніхто не наважується на це, крім Лугальбанди, і, завдяки чарівному дарунку Анзуда, він вже ввечері прибігає до Інанни і передає їй послання Енмеркара.

Від богині Лугальбанда одержує таку відповідь: в «водах Інанни» розплодилося багато риби, серед них «велетенська риба, що наче бог поміж рибами басує, хвостом плескоче, і блищить луска її хвоста в священному місці, в очереті сухому». Крім того, навколо виросло багато тамарисків, серед яких один стоїть осторонь. Енмеркар повинен зрубати цей тамариск, видовбати з його стовбура чан, вирвати очерет, яким заросли «священні місця», виловити велетенську рибу і принести її в жертву Інанні, попередньо зваривши. Після цього, як передвіщено на закінчення оповіді, він здобуде перемогу над Араттою.

Важливе місце в шумерському героїчному епосі займає постать сина Лугальбанди, легендарного лугаля Гільгамеша, який, згідно шумерського переказу, правив 126 років. Про його діяння розповідають п'ять поем.

«Гільгамеш і Агга» відображає реальні події кінця XXVII ст. до н.е. Тодішній гегемон Шумеру — поліс Кіш, спостерігши зміцнення Урука, вирішує в зародку знищити потенційного суперника і пред'являє йому ультиматум. Лугаль Гільгамеш звертається до ради старійшин міста з закликом піднятись на боротьбу проти ворога:

«Перед Кішем голови не схилимо, Кіш зброєю вра́зимо!»

Однак старійшини вважають, що діяти треба навпаки: і голову схилити, і зброю не застосовувати. Тоді Гільгамеш збирає «мужів міста» і вони палко підтримали свого правителя:

«Як зраділо серце від промов воїнів, звеселилась печінка!»

«Гільгамеш і Гора Безсмертного» розповідає про пошуки героєм безсмертя і вічної слави. Твір починається з того, що Гільгамеш задумує похід в кедрові

гори. За порадою «раба свого» Енкіду він звертається по допомогу до бога сонця Уту:

«Гільгамеш козеня чисте, світле взяв, козенятко руде, жертовне до грудей пригорнув, руку до вуст в молитві підніс, богу Уту в небеса закричав: "Уту, в гори тримаю я шлях, ти ж поможи мені! До кедрових гір тримаю я шлях, ти ж поможи мені!" Уту з небес каже йому: "Могутній і шанований ти, навіщо ж в гори прагнеш?" Гільгамеш відповідає: "Уту, слово тобі скажу, до мого слова вухо схили! Про мої задуми скажу, до моїх надій слух зверни! В моєму місті вмирають люди, горює серце! Люди відходять, крається серце! За стіну міську дивися я, трупи в ріці бачив я, хіба ж не так само піду і я? Воістину так, воістину! Найвищий не досягне небес, найбільший не покриє землі, ворожіння на цеглі не обіцяє життя! В гори піду, слави здобуду! Серед славних імен себе прославлю, де імен не славлять, богів прославлю!" Уту благання його сприйняв прихильно, як благодійник, зробив милість».

Милість Уту полягає в тому, що він дає на допомогу Гільгамешу сім чудовиськ-амулетів (більшість з них в вигляді змій). Гільгамеш кидає клич, збирає помічників — 50 неодружених молодців свого міста, що «як одна людина на його бік стали», йде в кузню, де йому виковують знаряддя (одне з них — подвійна бронзова сокирка), і відправляється в похід. Дорогою герої перетинають сім гір і, очевидно, кожну з цих гір долають за допомогою одного з чудовиськ-амулетів.

Потім воїни зупиняються, а Гільгамеш занурюється в магічний сон, бажаючи одержати пророкування. В сні до нього приходить рішення вбити Хумбабу, охоронця кедрового лісу. Як тільки Гільгамеш і його супутники наблизилися до житла Хумбаби, той кидає в них свої сім страхітливих «жахів-променів». Але супутники Гільгамеша починають рубати кедри, і як тільки падає кедр, втрачає свою силу один з магічних променів. Коли зрубане сьоме дерево, Гільгамеш вступає в покої Хумбаби, що втратив свою силу і ляскає його по щоці. Хумбаба починає благати пощади, і Гільгамеш м'якшає, але Енкіду противиться цьому і сам відрубує Хумбабі голову. Потім герої несуть голову Хумбаби до верховного бога Енліля. Однак, той страшенно розлючується і проклинає вбивцю охоронця кедрового лісу, а його магічну силу розподіляє серед явищ природи і живих істот.

«Гільгамеш і небесний бик» розповідає про гнів богині кохання Інанни, яку герой зневажив, відмовившись стати її коханцем. Щоб помститися, вона посилає небесного бика, щоб той знищив Урук, але Гільгамеш умертвляє звіра.

«Гільгамеш, Енкіду і підземний світ». Поема оповідає про те, як вітер повалив дерево хулуппу, і як Інанна посадила його в своєму саду, маючи намір зробити з нього собі ложе і трон.

Але під корінням дерева поселилась змія, в стовбурі — демонічна жінка Ліліт, а в кроні — орел Анзуд. На прохання богині Гільгамеш вбив змію, вигнав демона і орла, але зробив не ложе і трон, а «пукку» і «мікку»» (барабан і барабанні палички), гучний звук яких змушував без упину танцювати юнаків Урука. Прокльони потривожених шумом жінок міста привели до того, що «пукку» і «мікку» провалилися під землю і залишилися лежати біля входу до пекла. Енкі-

ду береться їх дістати, але, порушивши магічні *табу**, залишається там назавжди. Герой викликає дух Енкіду і той розповідає про понуре і безнадійне життя померлих.

Таким чином, шумерські сказання багаті мотивами чарівних казок (чудесного помічника і чудесних дарів, що вручаються героєві, вдячної тварини, подорожі героя в потойбічний світ, обміну проханнями-загадками і т.д.). Частина цих мотивів побічно відображає обряд *ініціації**, інші мотиви і елементи композиції можуть бути пов'язані з ритуалом в більш прямій формі: наприклад, ворожіння Гільгамеша за допомогою сновидіння, хорові заклинання його воїнів і т.д. Слід також звернути увагу на богобоязливість шумерських героїв: вони намагаються діяти тільки з санкції божества і заручитися його підтримкою, що свідчить про майже цілковиту відсутність в шумерському героїчному епосі елементу богоборства.

4. КУЛЬТУРА АККАДСЬКОГО ПЕРІОДУ (КІНЕЦЬ XXIV—XXIII СТ. ДО Н.Е.)

Історичні умови розвитку. Починаючи з XXVII ст. до н.е. Північну Месопотамію заселили аккадці — семітські скотарські племена (див. *Семіти**). Живучи в безпосередній близькості від шумерів, аккадці за декілька століть засвоїли їх культурні досягнення, зробивши величезний крок вперед в своєму цивілізаційному розвитку. Першим містом, заснованим семітами в Месопотамії, був Аккад, пізніше столиця держави з тією ж назвою.

В кінці XXIV ст. до н.е. царем Аккаду став Саргон Стародавній (2316-2261 до н.е.), виходець з суспільних низів. Він говорив про себе:

«Мати моя була бідна, батька я не знав... Зачала мене мати, народила таємно, поклала в очеретяний кошик і пустила по ріці».

Пізніше цей мотив став досить поширеним в різних культурних традиціях (напр., оповіді про Мойсея, Ромула і Рема тощо).

Походячи з простого народу (історичні перекази називають його садівником або слугою лугаля Кіша), цей правитель спирався на військових і чиновників, яких висував з огляду на їх ділові якості і ініціативність, а не знатне походження. Цей особистісний момент становив суттєву рису культури Аккадського періоду, що, втім, не означало розриву з шумерськими традиціями: аккадці з повагою ставились до блискучої культури підкореного народу, перейняли клинопис, зберегли стародавню літературу і мистецтво. Навіть релігія шумерів була сприйнята завойовниками, тільки боги одержали нові імена.

З підкоренням Шумеру аккадці здійснили ряд походів, приєднавши великі території аж до «Кедрового лісу» і «Срібних гір» (тобто до гірських хребтів Аману і Тавру). Також споруджувались нові канали, в загальнодержавному масштабі була налагоджена зрошувальна система, введена єдина система мір і ваг. Аккад вів морську торгівлю з Індією і Східною Аравією.

Починаючи з Саргона I, п'ятеро царів правили країною протягом 150 років. Найвищої могутності Аккад досяг за Нарам-Сіна (2236-2200 до н.е.). Він успішно воював і вперше в Месопотамії наказав поклонятись собі як «живому бо-

гу»; його і зображали рогатим, що символізувало належність царя до *пантеону**.

Нарам-Сін і його наступник Шаркалішаррі надзвичайно розширили царське господарство, яке підпорядкувало собі храмове, громадське і приватне землеволодіння. Таким чином, політична влада в Месопотамії остаточно набрала форми *теократії**, а організація суспільства в силу повного підпорядкування всіх сфер соціально-економічного, політичного і культурного життя державі дає певні підстави назвати його «тоталітарним». Однак, зберегти монолітність Аккаду вдалося ненадовго: після смерті Шаркалішаррі держава хилиться до занепаду і близько 2200 р. до н.е. її завойовують племена гірського народу кутіїв, що приводить до розпаду царства і відродження незалежності шумерських полісів.

Аккадські часи знайшли відображення в літературному творі «Прокляття Аккадові», який розповідає, що богиня Інанна полюбила простого смертного Саргона і зробила його великим царем; країна при ньому процвітала. Потім його онук Нарам-Сін осквернив храм Енліля і за це країна була спустошена кутіями.

Мистецтво. Як вже зазначалось, особистісний момент становив суттєву рису духу Аккадського часу і відобразився в мистецтві посиленою увагою до людини, її долі, її відношення до богів. Мистецтво прагне передати образ людини більш визначено, навіть портретно, а не по-шумерському типізовано, символічно.

Найбільш виразно індивідуальні риси вольової, мужньої людини знайшли втілення в монументальній, з декоративно проробленими деталями мідній «Голові Саргона Великого» з Ніневії (XXIII ст. до н.е.). Образ царя сповнений спокою, шляхетності і внутрішньої сили. Відчувається, що майстер прагнув втілити в скульптурі образ ідеального правителя і воїна, наділеного божественною гідністю. В цілому ж характерними стилістичними особливостями круглої пластики і рельєфів періоду Аккаду були стрункість пропорцій, природність вільно переданих рухів, м'яке ліплення всіх форм, живописність загальних силуетів і декоративно проробленних деталей.

Найбільш майстерно застосовані ці зображувальні засоби в рельєфі на стелі Нарам-Сіна (кінець XXIII ст. до н.е.), присвяченій його перемозі над гірським плем'ям луллубеїв. Художніми засобами в цій пам'ятці втілена ідея «героїчного сходження до переможних вершин». Фігура самого Нарам-Сіна виділена масштабно і композиційно, наділена атрибутами вищої божественності: голова правителя увінчана рогатою тіарою, над ним сяють сонце і місяць, під його ногами гинуть переможені вороги. Для твору притаманні і нові стилістичні риси: більша пластична м'якість, об'ємність рельєфних фігур, скульптурне пророблення окремих груп м'язів на оголених частинах тіл, впровадження елементів гірського пейзажу. Однак найголовнішим нововведенням є подолання рядкової композиції і нова інтерпретація традиційного сюжету.

Гліптика. Різьблення на кам'яних циліндричних печатках аккадського періоду характеризуються динамічними композиціями, прагненням до природності в зображенні людських фігур, розвиненістю і детальністю сцен в порівнянні з аналогічними шумерськими пам'ятками.

В цілому ж характерні риси аккадського мистецтва — точне відчуття пропорцій, вільна робота з матеріалом, динамічність і краса композицій — збереглись і в мистецтві пізніших часів.

Правління п'яти аккадських царів — один з найяскравіших періодів в історії Месопотамії, про який пізніша традиція зберегла в легендах, літературних творах і переказах пам'ять як про «золотий вік» єдності країни і безмежної могутності її правителів.

5. КУЛЬТУРА ПІЗНЬОШУМЕРСЬКОГО ПЕРІОДУ (КІНЕЦЬ XXII—XXI СТ. ДО Н.Е.)

Спустошення кутіїв менше зачепило Південну Месопотамію, що дозволило шумерським містам на поч. XXII ст. до н.е., сконсолідувавшись, звільнитись від панування Аккаду. Після цього знову повернулось старе шумерське суперництво і боротьба міст-держав за гегемонію. В кінці XXII—XXI ст. до н.е. домінують Урук і Лагаш.

Лагаш. На останню третину XXII ст. до н.е. припадає піднесення Лага́ша, одного з тих небагатьох полісів, що зберігали відносну незалежність від кутіїв. Його процвітання було зв'язано з правлінням енсі Гудéа (пом. бл. 2123 до н.е.) — царя-будівничого, за якого вплив Лагаша в Шумері поширився від Ура до Ніппура. Гудеа звів неподалік від Лагаша новий грандіозний храм, сконцентрувавши культи Шумеру навколо лагашського бога Нінгірсу. До нашого часу дійшла безліч монументальних стел і статуй Гудеа, поцяткованих написами, прославляючими його будівельну діяльність.

В одному з написів енсі не просто розповідає про спорудження храму, а називає причини, що спонукали його за це взятися:

«В сновидінні якийсь чоловік явився мені. Великий він, як небо, як земля великий, корона бога на його голові, орел Анзуд на його руці, буря внизу, біля його ніг, праворуч і ліворуч леви лежать. Дім свій побудувати він наказав, але значення сну я не зрозумів. Над обрієм світло засяяло — жінка явилася. Хто така вона, хто така вона? Правителеві мати його, богиня Нанше, говорить: «Пастир мій! Сон твій так поясню тобі! Чоловік, що як небо великий, як земля великий, з короною бога на голові, з орлом Анзудом біля руки, біля ніг якого бурі, праворуч і ліворуч — леви, це брат мій Нінгірсу воістину був, храм його Енінну тобі наказав він побудувати».

Потім Гудеа описує підготовку і хід будівництва, вихваляє красу і оздоблення зведеної будівлі, розмаїтість і цінність застосованих матеріалів, привезених з далеких країн.

Мистецтво. В пізньошумерський період продовжували будувати храми традиційного типу, однак, тепер вони набувають загальнодержавного значення: в них вміщують адоранти царя і його оточення.

В Лагаші в такому храмі було знайдено більше півтора десятка статуй Гудеа, його рідних і придворних — витесаних з діориту, в майже натуральну величину фігур. Крім того, збереглись рельєфи на стелах Гудеа і посвячувальних (вотивних) посудинах.

Всі ці пластичні зображення характеризуються поєднанням стилістичних особливостей ранньодинастичного і аккадського періодів. Від аккадського мистецтва іде портретність рис обличчя. Одні скульптури показують Гудеа в зрілому віці, інші — юнаком. В одних статуях фігура Гудеа (а також його сина Ур-Нінгірсу) є стрункою і пропорційною, в інших — приземкуватою, з умовно скороченими пропорціями. На оголених торсах усіх скульптур передано добре розвинуті м'язи, — слід думати, з метою символічного прославлення могутності правителя за допомогою надання скульптурному образові цілком конкретної фізичної сили. Натомість статика і фронтальність постановки, загальна масивність скульптур сходять до ранньодинастичного мистецтва: ці прийоми надають навіть невеликим за розмірами зображенням монументальності.

Рельєфи є аналогічними круглій пластиці в стилістичному відношенні. Зображений на одній з стел похід богів, що підводять Гудеа до трону верховного божества є урочистим і величавим. Як і в мистецтві ранньодинастичного періоду живописно витесані на поверхні кам'яних полірованих скульптур деталі: декоративні пасма зачісок, рисунок брів, складки одягу. Але в тому, як м'яко, еластично, в вільній манері прорізані всі зображення і їх частини, відчувається жива аккадська спадщина.

Ур періоду III династії. На початку XXI ст. до н.е. Південна Месопотамія знову об'єднується під верховенством поліса Ура в часи правління в ньому III династії. Встановлюється культ «царя-бога»; в відповідних храмах поклоняються статуям правителя. Влада, управління і економіка централізуються: правителі міст (патесі) втратили самостійність і стали намісниками-чиновниками царя; створюється велике державне господарство. Правителі Ура провадять завойовницьку політику. Однак, на початку XX ст. до н.е. об'єднані сили царів Марі і *Еламу** розгромили Ур.

Від часів III династії Ура дійшов так званий «Царський список», дуже важливий для встановлення хронологічної канви історії Шумеру. «Список» містить ідею єдиної і вічної «царственості» — «нам-лугаль».

Це якась магічна субстанція (царське достоїнство), що зійшла з небес і якою володіли правителі. Список перераховує царів, які мали цю «царственість», і іноді, крім стандартної формули («такий-то цар правив стільки-то років, таке-то місто було уражене його зброєю»), повідомляє про того або іншого царя додаткові дані, звичайно легендарні. Згідно концепції «Царського списку», під час світового потопу «царственість» повернулася на небо, а потім знову спустилася з небес.

Таким чином, династії, згадані в «Царському списку», поділяються на «допотопні» і «післяпотопні». Хоча багато перерахованих в ньому династій правили одночасно, тут вони представлені як такі, що послідовно змінювали одна одну. Це пояснюється тим, що завданням списку було вселити читачеві думку про божественне походження влади III династії Ура і єдиної від початку світу наступності цієї влади по прямій лінії.

Зіккурат Ура. З'явившись в аккадський період, в пізньошумерському одержує розвиток новий тип храму — зіккурат. Це ступінчаста піраміда, на вершині якої вміщувалось невелике святилище. Нижні яруси зіккурату, як правило, за-

фарбовували чорним кольором, середні — червоним, верхні — білим. Символіка форми зіккурату проста і зрозуміла в усі часи — це «сходи до Неба». В XXI ст. до н.е. в Урі був споруджений трьохярусний зіккурат, посвячений богові місяця Нанні.

До наших днів збереглась велична нижня тераса площею 65×43 м і висотою 20 м. Початково ж зіккурат, очевидно, здіймався на 60 м трьома монументальними уступами, лаконічними за об'ємами і чіткими за силуетами. В плані споруда є прямокутною, бокові і задня сторони якої трохи вигнуті назовні для надання їй вигляду ще більшої масивності. Прямокутний план зіккурату є в органічному зв'язку з архітектурою більш ранніх храмів на платформах. Однак, велична споруда в Урі досить прямолінійно виражає ідею зв'язку світу людського із світом божественним; центральною ланкою цього зв'язку є постать обожненого правителя: зіккурат був місцем здійснення головного річного ритуалу — священного шлюбу царя (цариці) з богинею (богом), що мав на меті поновлення контакту Землі з Небом.

Рельєф Ура пізньошумерського періоду теж поєднує традиції пізньошумерського і аккадського періодів, однак, втілені вони в особливо строгих, стриманих, вже канонізованих композиціях і формах.

На стелі царя Ур-Намму (кін. XXII — поч. XXI ст. до н.е.), присвяченій спорудженню зіккурату в Урі, витесані рядками розташовані композиції. Каменярі з кошиками, повними цегли, піднімаються один за одним драбиною, приставленою до стіни. Сам цар Ур-Намму в супроводі жерця іде до урочистого закладання «дому бога» — зіккурату; на його плечі мотика будівельника — символ його ревного служіння богам. Оповідь розгортається послідовно знизу догори, підводячи до все важливіших сцен. На верхніх рядках цар чотири рази показаний стоячим перед богом і богинею. Він здійснює жертвоприношення, а боги вручають йому символи влади — жезл і кільце (варіант — згорнуту мотузку і міру довжини — атрибути «будівничого во славу богів»). Сонячний диск і серп Місяця, вирізані в найвищій, напівкруглій частині стели, якби освячують богоугодну справу.

Стиль рельєфних композицій — свідчення збереження відібраних столітньою практикою, найбільш дієвих засобів втілення ідеї божественного походження влади, а отже, її безперечного і непорушного характеру. Від ранньодинастичного шумерського мистецтва прийшли прийоми неспішної оповіді в ілюстраціях, а також величава статика рухів і поз, геральдичність розміщення персонажів, повторюваність сюжетів. Аккадське мистецтво привнесло сюди стрункість фігур, а також об'ємне, живописне моделювання тіл і одягу. В подальшому ці особливості продовжували впливати на мистецтво Месопотамії і сусідніх регіонів.

В зв'язку з процесами теократизації і централізації суспільства в Пізньошумерський період одержує розвиток релігійна література (гімни, молитви, псалми, плачі, заклинання, весільно-обрядова поезія) і морально-дидактична (тексти едуби).

Релігійна література. В гімнах вихва́люють те чи інше божество, перераховують його імена і діяння. Оскільки ці твори були призначені для хорового ви-

конання, то в них переважають колективні уявлення і емоції. Численні повтори створюють особливу емоційну напругу і сприяють кращому запам'ятовуванню тексту. Більшість гімнів, що дійшли до нас, відноситься до ніппурського канону, тому значна частина їх присвячена Енлілю і його сину богу місяця Нанні. Так, великий гімн «Енліль! Всюди...» (в ньому бл. 170 рядків), очевидно, виконувався в зв'язку з коронацією правителів в Ніппурі:

«Енліль! Всюди грізні кличі його, священна мова його! // Те, що з вуст його, — непорушне, що присудив він — дано навіки. // Він погляд підносить — стрясає гори! // Він світлом сяє — проймає гори! // Отець Енліль державно сидить в священному храмі, в могутньому храмі! // Досконале його владування, його царювання! // Боги землі перед ним похилились, // Ануннаки-боги до нього приходять, // З вірою в мудрість його приходять! // Велет! Владар! В всесвіті він найбільший! Він мудрець і знавець законів! Розумом він незрівнянний!...»

В *плачах** виражалась скорбота з приводу різного роду нещасть. Збереглося літературно відредагований плач якогось Лудінгіри по своєму померлому батьку, який мав ім'я Нанна. В пролозі пісні описується хвороба батька. Далі докладно викладені обставини його смерті, оспівані горе жінки покійного, скорбота синів, наведене голосіння жриці-плакальниці. Заключає пісню благання богів бути милостивими до померлого в підземному царстві:

«О Нанно, хай радіє дух твій, нехай серце твоє заспокоїться! Уту, великий владар підземного світу, коли його темноту осяє, коли темні місця зробить світлими, нехай судить тебе судом своїм благосним! Нанно, в «день сновидіння» нехай благодушно вирішіть долю твою! Нергал, Енліль загробного світу, хай прихильним до тебе буде! Щоб назвати твоє ім'я в місці Долі хай благосно їжу вкушають. Ти в покрові владарки підземного світу, хай жалісно грають для тебе. В місцях узливання хай свіжую воду твої домочадці возлиють для тебе».

«Людина і її особистий бог». За своїм емоційним настроєм і художніми засобами близький до поховального плачу релігійно-філософський твір «Людина і її особистий бог», в якому ставляться питання про причину страждань, про світову несправедливість і про сліпоту долі, що піддає непомірним випробуванням хорошу людину. Якийсь чоловік — ім'я його не назване — був багатим, мудрим, праведним, мав він безліч рідні і друзів. Одного разу він захворів і все втратив, причому ніхто не прийшов йому на допомогу — ні рідня, ні друзі:

«Мій погонич, — скаржиться праведник, — той, кому не ворог я, поклав на мене руку злу, товариш мій не мовив мені вірного слова, мій друг не повірив словам моїм щирим. Брехун оббрехав мене потай. Боже, і цьому ти не перечив! Мудрець я, але до молодиків безграмотних чому я закинутий? Знаючий, але до невігласів чому прилічений? Хліба досить, а моя їжа — голод. В день, коли наділяли щастям, моєю долею стало страждання».

Однак чоловік не збунтувався проти волі богів, не став богохульствувати, а смиренно звернувся він до свого бога з сльозами і стогонами і вилив свою душу в благаннях і молитві. Бог, дуже задоволений і розчулений, почув його благання, позбавив від напастей і перетворив його страждання в радість.

Основна думка твору полягає в тому, що серед страждань і прикростей, якими б несправедливими вони не здавалися людині, їй залишається тільки один

розумний вихід: постійно вихваляти свого бога, волати до нього, плачучи і стенаючи, поки він сам не захоче прихильно почути благання нещасного. Щоб підкріпити свою точку зору, автор твору не прибігає ні до філософських міркувань, ні до богословських доказів. Замість цього він з типовою для шумерів практичністю наводить конкретний приклад. Зрозуміло, що бог, про якого йде мова, — це особистий бог страждальця, тобто особливе божество, що, згідно шумерських уявлень, служило посередником і покровителем людини перед радою богів.

Любовна лірика. Як вже говорилось, центральним в Месопотамії був ритуал священного шлюбу. В залежності від того, бог чи богиня патронували полісній общині, жрець чи жриця виконували функцію партнера божества. Роль же самого бога чи богині виконували царські особи. Діти від такого «священного шлюбу» вважалися дітьми бога. Так, правитель Лагаша, Гудеа, був сином богині Нінсун (тобто жриці, що виконувала роль богині в ритуалі), а його батько, попередній правитель держави, виступав як чоловік богині.

В місті Урі цар уособлював бога Думузі, а жриця — богиню Інанну, тому основою ритуалу був міф про цих богів, окремі епізоди якого розроблялись поетами і співцями. Так був складений цикл любовних пісень, присвячених сватанню Думузі до Інанни, про зародження їхньої любові, причому закохані боги постають в цілком земному образі. В одному з діалогів Думузі вмовляє Інанну обдурити її матір, сказавши, що вона піде «поспівати і потанцювати» з подругою, а самій провести ніч кохання з ним. Інша пісня починається з сварки закоханих, причому змальовується несосвіте́нний і зарозумілий характер Інанни:

«Якби не мати моя, на вулицю і в степ тебе б прогнали! Герой! Якби не батько мій Нанна, на вулицю і в степ тебе б прогнали! Якби не брат мій Уту, на вулицю і в степ тебе б прогнали!»

Думузі не схильний до нагнітання пристрастей і намагається врозумити кохану:

«Дівчино, не заводь сварки! Інанно, обміняймось словами гідно! Моя Нінегалло [тобто «Пані великого будинку»], порадьмось спокійно! Мій батько твого не гірший! Моя мати твоєї не гірша! Сам я бога Уту не гірший! Нінегалло, порадьмось спокійно! Слова, що сказані, — це слова жадання! З сваркою в серце ввійшло жадання!»

Тексти едуби. Специфічним жанром є морально-дидактичні твори або тексти едуби — шумерської школи. Їх складали самі педагоги з навчальною метою, тому вони відображали певні моральні норми і нрави шумерського суспільства.

«День школяра». В цьому творі осмислюється проблема неуспішності і розглядається спосіб її розв'язання. На прохання сина, що був поганим учнем і тому часто піддавався покаранням в школі, батько запросив вчителя в гості, щоб піддобрити його. Гостя посадили на почесний стілець, нагодували хорошою вечерею і обдарували цінним подарунком, після чого він став вихваляти хлопчика як здібного і сумлінного учня.

Це поверхневий, житейський смисл твору. Однак, текст дозволяє здійснити ще одну інтерпретацію, яка відтуляє більш складну систему стосунків між вчителем, учнем і його батьками. Невдачі учня в навчанні представлені не як зако-

номірний наслідок лінощів і глупоти, а як збіг нещасливих обставин: спочатку він спізнився, потім розмовляв на уроці, крутився, вставав з місця; на перерві, очевидно пустуючи, вибіг за шкільні брами і т.д., причому за кожен проступок його били палицею. Після всіх цих потрясінь учень (а текст свідчить, що це маленький хлопчик) наробив помилок в своїй роботі і був побитий ще раз. Взявши це до уваги, легко зрозуміти всю гуманність спроби батька допомогти своєму синові:

«Батько почув слова учня, вчителя шкільного він покликав. В дім запросив, на місце почесне його посадив. Школярик прислужував йому, а потім перед ним він встав, і все, що в грамоті осягнув, батькові своєму показав».

Отже, запрошення вчителя здійснювалось не тільки з метою задобрити його, але і довести випадковість невдачі: учень, який не зміг проявити себе в школі, вдома, в спокійних умовах, відчуває себе впевнено і легко відповідає на поставлені запитання. Вчитель, в свою чергу, вдячний батькам і за честь, виявлену йому, і за тактовність прийому:

«Вчитель каже в радощах серця: малюку, ти слів моїх не відкидав, не забував. Мудрості писарської вершин ти досягнеш, досконало її осягнеш! Дещо зумів мені дати ти так, що я від тебе прийняти. Хліба — їжі моєї, над міру ти дав, виявив честь велику мені».

«Про непутящого сина». Другий відомий твір з шкільного життя — досить велика поема-притча «Про непутящого сина». Це діалог, змістом якого є викладення напучень батька, писаря за професією, синові, який погано вчиться і взагалі відбився від рук. В Пізньошумерський період освітня програма значно розширюється — в школі викладаються всі тодішні галузі знань: математика, медицина, граматика, а також музика і спів. Навчання було нелегким і коштувало недешево, але дозволяло зайняти досить високий соціальний статус. Заради досягнення цієї мети батько звільнив сина від домашніх робіт:

«Я ніколи тебе на болото не слав очерет носити. В очеретяні хащі, в які всіх малолітніх посилають, не ходив ти. Ти очерету ніколи в житті своєму не носив! Вслід за биками моїми іти я тобі не наказував. Так, це правда, трудитись — услід за биками моїми іти — я тобі не наказував! Та і з мотикою в полях моїх трудитись я тебе не змушував. Так, ця праця — поле сапати — до неї я тебе не змушував. І, чесно кажучи, до жодної іншої роботи тебе я не силував».

Однак, одержавши вільний час, син використав його зовсім не для навчання, тому цілком зрозумілим є обурення батька поведінкою свого непутящого сина:

«Став ти товстим, став ти жирним, весь розлізся, весь розплився! Вся рідня твоя вважає, що погано ти скінчиш! Чому не хочеш людиною стати, чому веселишся? А мене веселощі твої вже доконали! Коли ти з блазнями, з мандрівними співаками, з ними і навколо них все кружляєш. То це вся робота твоя — стрибати і скакати! Для цього тільки ти і годишся!»

Читаючи нарікання, ми дізнаємося, що професія писаря є спадкоємною і батько дуже хоче, щоб його справа залишилась в родинному колі, оскільки це свідчить про досить високий соціальний статус сім'ї. Одночасно звучить висока похвала писарській справі:

«Серед премудростей людських, існуючих на світі, з тих, що богом Енкі на ім'я названі, важчого діла, ніж писарська мудрість, того, що обрав я, назвати не можуть! Хіба що мистецтво співу — якщо не вмієш співати, до середини пісні, як до берега морського не допливеш! Так і писарське діло! Ти не думаєш зовсім про справу мою, про те, що Енліль долею визначив людям — діло батька свого має обрати син».

Далі йде 41 рядок, де батько, втративши терпець, лає свого сина-ледаря, причому збудований цей пасаж психологічно дуже достовірно, з урахуванням відтінків стану люті: по мірі того, як батько розпалюється і втрачає самоконтроль, висловлювання стають все міцнішими, поки не переходять в майже непристойну лайку. Однак, досягнувши певної критичної точки, старий писар якби опам'ятовується і знову приступає до повчань, що завершуються висловленням сподівань, що син виправиться.

«Песимістична трилогія». До текстів едуби також відноситься діалог «Песимістична трилогія»: в кожній з трьох пар дискутуючих один стверджує, що все добре, а другий — що все погано. Закінчувались суперечки, звичайно, перемогою оптиміста, хоча сам тон дискусії залишає, скоріше, похмуре враження. Іноді в подібних діалогах-диспутах містились елементи соціальної критики.

Прислів'я. Освітня програма едуби включала переписування і вивчення прислів'їв і байок, оскільки фольклорні тексти, лаконічні і виразні, дуже зручні для запам'ятовування. Ці тексти дають змогу наблизити до нас давно зниклий народ, з його гумором і лукавством, влучною спостережливістю, його сприйняттям реальності. Ось зразки шумерських прислів'їв:

«Не рубай голову тому, в кого вона вже відрубана» (тобто «Не бий лежачого»); «Кинь тебе в воду — вода засмердиться; пусти тебе в сад — всі плоди погниють» (про невдах); «В кого немає жінки і дитини, немає; і кільця в носі!» (кільце в ніс чіпляли в'язням); «Радість в серці в нареченої, горе в серці в жениха»; «Щастя — в одруженні, а як подумати — то в розлученні»; «Собака коваля не зміг перекинути ковадло, зате перекинув глечик з водою»; «Кого б це коханням своїм одарити, в кого всього в достатку, хто багатий з чоловіків?» (тобто «Хто чоловіка багатого хоче мати, мусить добре пошукати»).

Байки. Шумерські байки короткі, зате дуже виразні: «Лисиця помочилась в море і сказала: "Все море створила я!"»; «Лисиця несла офіційний документ і питала: "Чого б мені ще вимогти?"»; «Сука казала з гордістю: "Мені байдуже, які песенята в мене, руді чи плямисті, — я все одно їх люблю!"»; «Лисиця стала дикому бику на копито і питає: "Тобі не дуже боляче?"»; «Мій ослик не створений для швидкого бігу, він створений для того, щоб ревти!»; «Осел зжере і свою підстилку».

§ 3. КУЛЬТУРА ВАВІЛОНІЇ

1. ІСТОРИКО-СВІТОГЛЯДНІ ПЕРЕДУМОВИ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ

Історичні умови розвитку. Протягом другої пол. XX ст. до н.е. в Месопотамію з сірійського степу масово переселяються *аморе́ї** — кочовий семітський народ (див. *Семіти**), з середовища якого правителі шумерських і аккадських полісів стали набирати наймане військо. Згодом деякі з аморейських воєначальників зуміли захопити владу і заснувати власні царські династії. Саме таким чином в кінці XIX ст. до н.е. виникло самостійне царство з центом в аккадському місті Вавілоні (аккадською — «Брами бога») на Середньому Євфраті.

Цілеспрямована політика одного з аморейських царів — Хаммура́пі (1792-1750 до н.е.) мала наслідком перетворення Вавілона в столицю держави, що підкорила майже всю Месопотамію. Об'єднання країни сприяло її розквіту: вавілонські царі дбали про розвиток іригаційних систем, що створило основу для розвитку економіки.

Після смерті Хаммурапі почалась боротьба за владу між його нащадками і держава поступово послаблюється. В кінці XVI ст. її завойовують племена касситів. Лише вторгнення *Еламу** дало змогу вавілонянам скинути касситську династію і за царя Навуходоносора I в XII ст. до н.е. відновити вплив і значення своєї країни.

Останній період історії Вавілонії пов'язаний з нашестям народу *арамеїв**, одне з племен якого — халдеї, заселивши в X ст. до н.е. південь Месопотамії, асимілювали місцеве населення, зробивши арамейську основною розмовною мовою країни.

В VIII—VII ст. до н.е. Вавілонія потерпає від *Ассирії**. Тільки в кін. VII ст. до н.е. цар халдейського походження Набопаласа́р в союзі з *Мідією** завдав Ассирії поразки. Він також вів успішні війни з Єгиптом, а в 586 р. до н.е. розтрощив Іудейське царство, захопив Єрусалим і депортував його населення. Свій останній розквіт Вавілонія переживає за правління його сина Навуходоносора II (604-561 до н.е.), який також успішно воював і зробив Вавілон «столицею світу». Однак, невдовзі по його смерті, в 539 р. до н.е. Вавілонія була підкорена Перським царством.

Релігія і міфологія. Вавілоняни, утворившись внаслідок злиття шумерів, аккадців і амореїв, в цілому залишились вірними традиційній релігії, сприйнявши шумерських богів в їх семітській транскрипції. Так, шумерський Ан став Ану́, Енліль — Е́лліль, Енкі — Еа, Нанна — Сін, Уту — Ша́маш, Інанна — Іштар, Думузі — Тамму́з і т.д. Разом з тим, коли в XVIII ст. до н.е. Вавілон стає столицею майже всієї Месопотамії, то на чолі пантеону опиняється головний бог цього міста Ма́рдук, відсунувши в тінь «царя богів» Енліля. Щоб обгрунтувати панівне становище свого бога, вавілонські теологи змінюють існуючі міфи і розробляють нові. Найбільш повне уявлення про цей процес дає космогонічна поема «Коли вгорі...»

«*Коли вгорі...*» Розпочинається поема з *теогонії**: бог прісних вод Апсу́ і богиня першопочаткового хаосу і солоних вод Тіа́мат породили перших богів:

«Коли вгорі — небеса були безіменні, // А внизу земля ще не мала назви, // Коли Апсу́, первородний їхній творець, // І хаос Тіáмат, що їх породила, // Води свої воєдино мішали, // Ні боліт, ні будівель не було видно, // І боги не сяяли в славі, імен не давали, не вершили доль, // Тоді серед хаосу перші боги зародились, // Лахму і Лахаму нарекли імена їм. // І перш, ніж виросли ці боги, Аншар і Кішар великі створені були. // Проходили дні, протікали роки, // І Ану, їх спадкоємець, // Батькам своїм рівний, зрівнявся з Аншаром, його син первородний. // Собі рівним Ану породив Нудіммуда. // Нудіммуд, батьками своїми порожденний, // Розумом ясний, всемудрий і всесильний, // Перевершив він Аншара, свого діда, // Серед братів не було йому рівних. // Збираються разом боги-брати, турбують Тіамат, нагору прагнуть, // Утробу Тіамат вони тривожать, // Посеред небес своїми веселощами».

Особливо обурений веселощами молодих могутніх богів Апсу. Разом з своїм візиром Мумму він йде до Тіамат і просить дозволу погубити неспокійних богів. Тіамат згоди на загибель богів не дає. Тоді Апсу і Мумму вирішують діяти самостійно. Але Нудіммуд (Еа) — «бог всевідаючий і премудрий», проникає в їх плани і випереджає ворогів. Він вбиває Апсу, попередньо приспавши його, а Мумму бере в полон. Над убитим Апсу він зводить житло — світовий прісноводний океан, в якому народжується божественне дитя, «дитина-сонце», Мардук, що перевершує всіх створених до нього богів, в тому числі і батька свого Нудіммуда (Еа).

Тим часом боги старшого покоління дорікнувши Тіамат: «Коли Апсу, чоловіка твого, вбивали, ти з ним не була, сиділа мовчки...», закликали її помститися за Апсу, вона, роз'ярившись, починає готуватися до битви: створює полчища страшних драконів і чудовиськ і на їх чолі ставить бога Кінгу, якого робить своїм чоловіком. Потім збори старших богів обирають Кінгу правителем, і Тіамат вручає йому скрижалі доль.

Проти цього війська боги безсилі, тільки Мардук здатен його перемогти, але він вимагає за це становища верховного божества. Влаштовується бенкет:

«Вони їли хліб, вино вони пили, // Солодке вино їхню плоть зв'язало, // Обважніли тіла їх після пива. // Велика утома скувала печінку».

Тоді Мардук демонструє сп'янілим богам свою могутність: за його наказом зникає і знову з'являється зірка. Враженим богам нічого не залишається як обрати його своїм володарем:

«І Мардуку вони рятувати себе доручили — // Йому поставили вони престол величчя, // Перед своїми батьками він сів в Раді».

Виконуючи зобов'язання, Мардук вступає в битву: знищує чудовиська, бере в полон Кінгу, а саму Тіамат ловить сіткою і вбиває стрілою. Після цього починається творення Всесвіту: розрубавши труп Тіамат на дві частини, Мардук з однієї робить небесне склепіння, з другої — землю. Потім він влаштовує на небі житло для богів, поділяє рік на 12 місяців, створює бога Місяця і решту небесних світил і визначає порядок їх руху. Землю Мардук заповняє рослинами і тваринами і наказує «молодшим богам» обробляти ріллю і доглядати худобу. Однак, боги швидко втомились і звернулись до верховного бога з проханням створити істоту, яка б працювала замість них.

«Мардук, почувши богів благання, // В серце своєму образ задумав, // Вуста відкрив він і мовить Еа // Про те, що вирішив в серці і замислив: // "Зв'яжу я кров'ю остів із глини, // Зліплю істоту, назву Людиною. // Сотворю я істоту — на ім'я Людина. // Нехай богам вона служить, а ті відпочинуть"».

За порадою Еа боги вбили Кінгу і на його крові замісили глину, з якої Мардук і виліпив людину. Потім боги вирішують віддячити Мардукові за всі його благодіяння і будують йому «небесний Вавілон» із храмом Есагіла, а також встановлюють на небі «лук Мардука».

Розглядаючи поему «Коли вгорі...», слід звернути увагу на декілька нових моментів. По-перше, розвиток Всесвіту трактується в ній як наслідок боротьби між поколіннями богів: «молодший бог» Мардук бере гору над «старшими богами», знищивши чудовиська, породжені предковічним хаосом. Згодом ідея боротьби поколінь богів буде запозичена іншими народами Стародавнього Світу, зокрема, хурритами і хеттами, а від них потрапить до греків і вже в умовах еллінської цивілізації дасть поштовх до виникнення філософії.

По-друге, людина створюється Мардуком як істота, що має в собі божественну частку — «в її жилах тече кров бога». Це, з одного боку, пояснює «чому людина є такою розумною і хитрою», а з другого — встановлює нерозривний зв'язок людського роду з світом божественним. Звідси випливає ціла низка ідей розвинутих світовими релігіями і філософськими вченнями: прагнення людини до безсмертя, героїзм і богоборство, богонатхненність і богопризначення людського існування, свобода волі тощо.

Значне місце в вавілонській міфології займає *есхатологія**, виражена в оповідях про людські нещастя, загибель людей і руйнування Всесвіту. Як і в шумерських, так і в вавілонських міфах підкреслюється, що причина нещасть — злобливість богів, їх бажання знищити людей цілком або частково. Нещастя ці розуміються не як законна відплата за людські гріхи, але як злий каприз якого-небудь бога або групи богів. Разом з тим, вавілонська есхатологія містить ряд важливих новацій.

«Сказання про бога чуми Ерру» є характерним в цьому відношенні, оскільки воно в своєрідній формі відобразило духовну атмосферу навали арамеїв на переломі II—I тис. до н.е.

Спочатку розповідається, як до Мардука, що сидить на троні в Есагілі, приходить бог Ерра і говорить, що храм і його оздоблення струхля́віли, їх варто оновити. Верховний бог заперечує, тому що для цього він повинен покинути свій трон і спуститися в безодню Апсу, а це обіцяє незлічимі нещастя: коли минулого разу, перед потопом, він залишив своє місце, то «зірки збилися з свого шляху». Злобний Ерра, мета якого — погубити людство, пропонує призначити себе заступником, поки Мардук спуститься до Апсу. Мардук погоджується, і, коли він покидає небеса, на країну обрушуються всілякі нещастя: на неї нападають вороги, «правителі забувають свій обов'язок» і т.д. Зрештою, богам вдається зм'якшити гнів Ерри — його душа наситилася видом нещасть і руйнувань, і він обіцяє знову відродити Вавілонію.

Ця поема особливо цікава тим, що вона проливає світло на еволюцію вавілонської *теології**, зокрема на формування уявлення про певну фізичну і духовну рівновагу світу, яка залежить від присутності на своєму місці верховного бога.

«Атрахасіс і світовий потоп». Інше сказання про загибель людей і світу — міф про Атрахасіса, в основу якого ліг шумерський переказ про Зіусудру. Перша частина твору розпочинається з *антропогонії** — опису процесу творення людини в варіанті, близькому до шумерського міфу: боги змушені трудитися (копати канали, тягати кошики з вантажами) і дуже незадоволені цим.

Особливо важко доводиться богам Ігігам, що працюють на Ануннаків. Ігіги піднімають бунт, збирається Рада богів, яка вирішує звернутися до богині Мамі-Нінту і до Енкі, щоб ті створили людину, яка б стала працювати за богів. Людина створюється з глини і з крові вбитого бога. Але «не пройшло в дванадцяти сотень років, країна розрослася, розплодилися люди». Шум людей заважає Енлілю, який скликає Раду богів, і на ній приймається рішення вразити людство хворобами. Тут вперше на сцені з'являється Атрахасіс (аккад. «Переважаючий мудрістю»), що виясняє в Енкі причину покарання людей і можливість уникнути цього покарання. За порадою Енкі він звертається до старійшин з закликом умилостивити Намтара, бога долі. Щедрі жертвоприношення Намтару виявились дієвими, тому що знову «не пройшло і дванадцяти сотень років, країна розрослася, розплодилися люди».

Друга частина твору починається з опису нового нещастя, насланого на людей на вимогу Енліля, — посухи і страшного голоду: «чорна рілля побіліла, широке поле родить сіль» (засолення грунту — нещастя, що поступово знищило родючість грунтів Месопотамії). За порадою Енкі цього разу люди приносять жертви богу дощу і бурі Ададу, і країна знову рятується від загибелі. Тоді боги вирішують влаштувати всесвітній потоп, описові якого і присвячена остання, третя, частина епосу. Енкі, що разом з богами заприсягся не відкривати рішення богів людям, все-таки повідомляє його «стіні і очеретяній хатині» і наказує Атрахасісу побудувати великий корабель, названий «Судно, що зберігає життя». Згідно пророкування Енкі, потоп повинен тривати сім днів і сім ночей. Атрахасіс бере на корабель свою сім'ю і родичів, а також тварин і рослини. Потім йде сам опис потопу:

«День почав змінив обличчя, // Загримів Адад в чорній хмарі. // Почувши голос Адада, // Залив він смолою і задраїв двері. // Заревів Адад в чорній хмарі, // Забушували люто вітри, // Тріснув канат, зашпурляло судно. // Ураганом потоп пронісся, // По людям пройшовся як битва, // Один не може розпізнати іншого, // Побачити один одного в руйнуванні. // Наче бик ревучий, потоп бушує, // Як осел дикий, завиває вітер!»

Зрештою боги, самі злякавшись потопу, припиняють його. Атрахасіс з родиною кладе початок новому поколінню людей і за це Рада богів дарує йому вічне життя.

«Міф про царів Підземного світу». Вавілонська міфологія також відобразила процес втрати жіночими божествами свого панівного становища і підпорядку-

вання їх божествам чоловічої статі. Про це йдеться в міфі про одруження Ерéшкігаль і Нергáла — правителів підземного царства.

Основний зміст твору зводиться до наступного: боги влаштовують бенкет, на який Ерешкігаль відправляє свого посла Намтара для того, щоб він одержав її бенкетну частку. Тільки він з'явиться на бенкеті як всі боги встають з місць, крім Нергала. Довідавшись про те, що трапилося, розгнівана Ерешкігаль вимагає відшукати винного і доставити в підземне царство. Тричі шукає Намтар винуватця в юрбі богів, але Нергал щораз ховається за його власною спиною. Нарешті, Намтару вдається розпізнати Нергала. Нергал спускається в підземний світ, підходить до трону, хапає Ерешкігаль за волосся і стягує з трону, загрожуючи смертю. Перелякана богиня благає про пощаду, пропонує себе в супруги і обіцяє владу над підземним царством. Нергал милостиво погоджується.

Культ Іштар, в порівнянні з її шумерським аналогом Інанною, набуває деяких нових рис. В першу чергу, в образі Іштар більш чітко проступають її функції покровительки життя, плодоріддя в всіх його проявах, помічниці при пологах. Її культ в Вавілонії був пов'язаний з оргіастичними святкуваннями, які включали самокатування (аж до самооскоплення), прояви сексуальної свободи, принесення в жертву цноти жрицями – «кадішту». Також Іштар вважалась покровителькою повій, гетер і гомосексуалістів. З кінця II тис. до н.е. робляться спроби позбавити цей культ оргіастичних рис — але безуспішно.

Культ Сіна. Досить цікавим є те, що серед халдеїв, які оселились в Месопотамії, найбільшого поширення одержав культ бога Місяця Сіна. Коли до влади в Вавілоні прийшов халдей Набонід (536-539 до н.е.), бог Сін почав висуватись на перше місце на шкоду культові Мардука. Цим Набонід прагнув об'єднати навколо себе численні арамейські племена і таким чином зміцнити державу. Однак, релігійна реформа викликала конфлікт Набоніда з верховним жрецтвом Вавілонії. Коли перський цар Кір II став безпосередньо загрожувати країні, жерці Мардука відкрито перейшли на бік завойовників, посприявши таким чином падінню своєї держави.

2. ЛІТЕРАТУРА ВАВІЛОНІЇ

Вавілонська література розвивалась на основі шумерської, однак, це не було репродуктивне запозичення. Використовуючи свою семітську міфопоетичну традицію, вони творчо переробили спадщину шумерів, комбінуючи звичні мотиви свого фольклору з творами, перекладеними з шумерської мови. Також в зв'язку з культурними змінами і історичними обставинами до старовинних шумерських сюжетів вносились значні поправки, що часто приводило до корінного переосмислення першопочаткових ідей і образів. Літературні твори Вавілонії поділяються на епічні, ліричні і морально-дидактичні.

Епічні твори. В порівнянні з шумерською, в вавілонській літературі значного розвитку одержують сюжети, мотиви і образи героїчних міфів. Пов'язано це було з буремністю епохи, коли в умовах творення і руйнування імперій, навал чужоземних орд і змішання народів більшого значення набуває людська індивідуальність — особисті якості і характеристики учасників історичних подій. Са-

ме це і спонукає вавілонян складати епічні поеми (див. *Епос**) про подвиги богів і героїв, які вступають в боротьбу з міфологічними потворами, що символізують деструктивні сили Всесвіту і історії (див. *Хтонічні істоти**). Найважливішими з ідейної і художньої точки зору є епічні поеми про подвиги Адапи, Етани і Гільгамеша.

«Поема про Адапу». Головним мотивом поеми про героя Адапу є прагнення до безсмертя. В місті Ереду жив премудрий Адапа, син бога Еа.

Адапа — «мудрець і пекар Ереду», до того ж він рибалка і постачає свого батька рибою. Одного разу під час риболовлі налетів Південний вітер і перевернув човен героя, знищивши його улов, а самого ледь не втопив. Розгніваний Адапа схопив вітер за крила і переламав їх, за що був викликаний богом Ану на небесний суд. Еа, прагнучи захистити сина, повчає його, як поводитися при зустрічі з Ану: «Тобі запропонують їжу смерті — не їси. Тобі запропонують воду смерті — не пий. Дадуть тобі чистий одяг — облачися в нього, єлеєм умастися». (Слід зауважити, що все це дуже нагадує виконання ритуалу підготовки до смерті). Крім того, Еа порадив Адапі заручитись підтримкою охоронців небесних брам, для чого вдягти жалобні шати. Прибулого до небесних брам героя двоє охоронців — боги Думузі і Гішзіда — питають, по кому він вдягнув жалобу і той відповів: «В країні нашій пропало двоє богів — Думузі і Гішзіда, і по них-то я і ношу траур». Розчулені боги задобрюють Ану і той, змінивши рішення, збирається подарувати Адапі вічне життя. Однак, навчений батьком герой відмовляється від запропонованої «їжі життя» і «води безсмертя», після чого здивований Ану наказує скинути його на землю.

Так мудрець втратив шанс стати безсмертним — і ніхто, крім нього самого, в цьому не винен.

«Поема про Етáну». В цьому творі легендарний лугаль міста Кіша подружився з орлом і літав на ньому в небеса. Перша частина поеми розповідає, як орел заприятелював з змієм і тварини дають клятву вірності перед богом сонця — «всевидючим оком правосуддя» Шáмашем:

«День за днем вони клятву тримають; // Чи онагра, чи тура орел спіймає — // Їсть гад досхочу́ і їдять його діти. // Чи газель, чи оленя змій упіймає — // Їсть від пуза орел і їдять його діти... // І діти орлині зросли і зміцніли, // А як зросли і зміцніли орлята, // В серці орлиному зло зародилось, // Дітей в друга зжерти вирішив він, // І відкрив він вуста, і своїм дітям говорить: // "Діток зміїних пожерти я хочу "... // Мале пташеня, дуже розумне, // До батька-орла каже слово: // "Не їж, батьку мій, бо Шáмаша сіті тебе покриють. // Той, хто зневажив Шамаша шлях, // Шамаш-сонце карає рукою безжальною". // Не чув він, не вислухав крихітки слів, // Пожер, спустившись, діток зміїних...»

Змій звертається до бога з благанням про помсту, і Шамаш, що карає всяку несправедливість, пропонує змії сховатися в туші дикого бика, дочекатися там орла і з ним розправитися. Змія робить, як їй радить Шамаш. От птахи злітаються до туші покуштувати м'яса:

«...А орел, чи вгадає він підступ? // Разом з плем'ям пташиним буде їсти він м'ясо? // Орел вуста відкрив, каже так до дітей: // "Ну ж бо злетімо, бичачої туші поїсти". // Мале пташеня, дуже розумне, // До батька-орла знову слово звер-

тає: // "Не лети, батьку мій! Може змій зачаївся в туші..." // ...Та не слухав орел слів розумних, // Він спустився, сів на тушу бичачу. // Дзьобне м'яса орел, навкруги озирнеться, // Знову дзьобне він м'яса, навкруги оглянеться, // Ось підходить до черева він, заглядає в бичачу утробу. // А як увійшов він в утробу — Схопила змія його за крила. // Орел вуста розкрив, до змії він звернувся: // "Пожалій! Все, що захочеш, дам тобі я в подарунок!"// Змій вуста розкрив, до орла так звернувся: // "Якщо дам тобі волю — // Як тоді відповім я перед вишнім Шамашем? // Бо тоді твоя кара на мене звернеться, // Кара, якій я тебе піддаю". // Й обскубав він йому крила, пір'я і пух, // Пошматував його і кинув в яму. // Щоб помер він жадібною і голодною смертю».

Друга частина поеми розпочинається з того, що лугаль міста Кіша Ета́на горює, бо його супруга не може народити йому сина і благає Шамаша зарадити його нещастю. Відгукнувшись на молитви лугаля, бог сонця повідомляє, що допомогти може тільки «камінь поло́гів», який знаходиться на небі, і дає пораду врятувати нещасного орла. Етана витягає обскубаного напівмертвого птаха з ями, годує і лікує, після чого орел пропонує підняти його на небо:

«"Сідай, вознесу я тебе до А́ну, // На спині моїй зручно влаштуйся. // За крила тримайся своїми руками, // По обидва боки розкинь руки". // І той на спину орла всівшись, // За крила його схопився руками, // По обидва боки розкинув руки, // Великий тягар на орла опустився. // Й нагору на одну версту піднявшись, // Говорить орел до Етани: // "Подивись, друже мій, яким світ ти бачиш? // Роздивися море по сторонах Екура!" // "Пагорбом земля стала, море— потоком!" // І нагору на другу версту піднявшись, // Орел говорить йому, Етані: "Подивись, друже мій, яким світ ти бачиш?" // "Маленьким гаєм вся земля стала". // І нагору на третю версту піднявшись, // Орел говорить йому, Етані: " Подивись, друже мій, яким світ ти бачиш?" // "Земля ариком садівника стала!" // І вони долетіли до неба Ану. // Перед престолом Ану, Енліля і Еа, // Орел і Етана перед ними схилились».

Боги видали Етані «камінь поло́гів» і приятелі щасливо спускаються на землю. Слід думати, що ця поема відтворює в трансформованому вигляді ритуальну оповідь про мандрівку медіума (духовидця, шамана, чаклуна) до потойбічного світу з допомогою духа-покровителя. Згодом в світовому фольклорі сюжет про дружбу героя і орла і про їх політ в небеса одержав поширення.

Епос про Гільгамеша. Знаменитим пам'ятником епічної літератури є *епос** про Гільгаме́ша — лугаля міста Урука, написана на основі шумерських оповідей. Однак, на відміну від цих останніх, образ самого Гільгамеша, образи решти персонажів значно переосмислені, а сюжетні лінії і мотиви об'єднані в логічну і послідовну художньо-ідейну цілісність. Все це дало змогу відобразити в поемі реалії саме вавілонського світу і поставити проблеми, що хвилювали людину в епоху становлення і розквіту вавілонської цивілізації.

Розпочинається епос з оповіді про те, як Гільгамеш став гнобити жителів свого міста: він змушує чоловіків весь час працювати на будівництві міських стін, а сам «вдень і вночі буйствує плоттю», не даючи спокою їхнім жінкам і дочкам. Втомлені городяни звернулися до богів з благанням позбавити їх від свого царя. Коли їх скарги набридли богам, Ану, бог неба, звелів богині Аруру

створити героя, що зміг би помірятися силою з Гільгамешем, а «Урук тим часом спочине».

Енкіду живе в степу з тваринами і захищає їх від мисливців. Один з цих останніх, повернувшись ні з чим з полювання, пішов скаржитись до Гільгамеша. Лугаль вирішив скористатись цією нагодою і поборотись з «степовим богатирем», щоб жителі Урука змогли переконатися в його доблесті. За порадою одного мудреця в степ була відправлена проститутка з завданням спокусити Енкіду і привести його в місто. Енкіду цілий тиждень «неустанно пізнавав її», після чого звірі порозбігались від нього. Тоді проститутка «за руку взявши, повела його як дитину до міста». Дорогою вони зайшли до пастухів і там богатир, вперше прилучившись до благ цивілізації, «уподібнився людям»: їв хліб, пив пиво, умастився єлеєм і одягся.

В Уруці Енкіду перепинив шлях Гільгамешу на порозі житла однієї богині, до якої лугаль збирався «на шлюбне ложе» і на очах в всього міста відбувся двобій. Сили суперників виявились рівними, тому вони стали друзями. Гільгамеш звірився, що його душу охопила туга, бо «без діла сидить він, дарма пропадає сила». Щоб створити собі «вічне ім'я» він закликає приятеля піти в гори Лівану, вкриті кедровим лісом, вбити лютого бога Хумбабу, що живе там, нарубати дерев і таким чином «вигнати з світу все, що є в ньому злого». Енкіду сумнівається в успіху справи, тому що боги ввірили чудовиську «страхи людські»:

«Хумбаба — ураган його голос, вуста його — полум'я, подих — смерть».

Однак Гільгамеш стверджує, що це не повинно їх зупинити, оскільки життя людське швидкоплинне і тільки славний подвиг може зберегти ім'я героя в людській пам'яті:

«Хто, друже мій, зміг вознестись на небо? // Там лише боги з Сонцем вічно живуть, // А людина — злічені її роки, // Що б не робила вона, — усе вітер! // Ти і зараз боїшся смерті, // Де ж вона, сила твоєї відваги? // Перед тебе я йтиму, ти ж скажеш мені: "Йди, не бійся!" // Якщо ж упаду я — залишу ім'я: // "Гільгамеш прийняв бій з Хумбабою лютим!" // Ось народиться в домі моєму дитина, — // До тебе прийде: "Скажи мені, все ти знаєш: // Що зробив батько мій і друг твій?" // Ти відкриєш їй славну долю мою!»

В ході важкої битви приятелі вбили Хумбабу і одразу «спокій обійняв високі гори і лісисті вершини». Однак, на красу Гільгамеша «підняла очі» володарка небес Іштар, запропонувала йому стати її чоловіком і «подарувати їй зрілість свого тіла», обіцяючи за це всі багатства світу і владу над «царями і владарями». Однак герой не спокусився, кинувши їй докір, що в минулому вона без кінця змінювала чоловіків і не здатна на постійне почуття. Ображена такою зухвалістю, Іштар розлютилася і послала проти сміливця жахливого бика. За допомогою Енкіду Гільгамеш вбив чудовисько. При цьому Енкіду наніс богині тяжку образу, кинувши їй в лице фаллос вбитого бика з словами, що, якби він міг добратися до Іштар, він убив би і її. За цю образу боги засудили Енкіду до смерті.

Відчай Гільгамеша не має меж — він тужить за товаришем і вперше гостро відчуває, що і сам є смертним:

«Гільгамеш за Енкіду, своїм другом, // Гірко плаче, біжить в пустелю; // "Чи я не так само помру, як Енкіду?" // Туга в утробу мою проникла, // Смерті жахаюсь, біжу в пустелю».

Палко бажаючи уникнути долі всіх людей, він блукає світом в пошуках безсмертя і потрапляє на острів блаженних Тільмун до Ут-Напішті і його жінки — єдиних людей, що сподобились вічного життя. Ут-Напішті розповідає героєві історію всесвітнього потопу, дуже барвисту і драматичну, але маловтішну для нього, тому що боги вже не збиратимуться на Раду, щоб дарувати безсмертя ще комусь. Тоді жінка Ут-Напішті вмовляє його відкрити таємницю квітки вічної молодості, яка росте на дні океану.

З величезними труднощами Гільгамеш дістає квітку, але не поспішає нею скористатись: він вирішує спочатку випробувати її на своєму народові: «як старий помолодіє», тоді і він спробує — «поверне собі юність». Це і губить справу його життя: по дорозі Гільгамеш купається в холодній водоймі, а тим часом змія з'їдає квітку і відразу молодшає, скинувши стару шкіру. Гільгамеш гірко плаче і побивається за назавжди втраченою молодістю, але вид рідного Урука умиротворяє його і він пропонує своєму супутникові помилуватись мурами, спорудженими за його наказом.

Ліричні твори. В порівнянні з шумерською, в вавілонській літературі збереглось набагато більше ліричних творів (див. *Лірика**). В першу чергу це гімни богам і покаянні псалми. Для деяких з них характерна адекватна передача емоційного стану молільників. Ось, наприклад, фрагмент «Молитви піднесення рук перед Іштар»:

«Добре молитись тобі, як легко ти чуєш! // Бачити тебе — благо, воля твоя — світоч! // Помилуй мене, о Іштар, подаруй долю! // Ласкаво поглянь, прийми молитви! // Обери мені шлях, укажи дорогу! //...// В здоров'ї плоті, в радощах серця веди щодня мене! // Продовж мої дні, додай життя мені, богине! // Хай я буду живий і здоровий, твою божественність восславлю!»

В деяких гімнах можна зустріти «філософські» роздуми. Так, в творі «Молюсь до Тебе, володарко владарок» молільник скаржиться на незаслужене нещастя і запитує богиню, чому люди, менш за нього достойні, не знають турбот:

«Бог мій покровитель, богиня покровителька, в чому ж мої гріхи? // Поряд з нечестивцем, що богів не шанує, мене повержено! // Наслано лихоманку на мене, головú недугу, розорення, втрати! // Суджено злидні мені, відвертання обличчя, безмірність скорботи! // Гнів і шал, божу і людську лють! // Темні дні я побачив, владарко, місяці мороку, знищення роки! // Я побачив, владарко, бунту судилище і заколот! // Біда і смерть стережуть мене нині! // Спорожніли каплиці, завмерли храми! // Над оселею, брамою, нивою висне мовчання! // Свій погляд від мене мій бог відвернув, звернув на іншого! // Розпорошено рід мій, розкидано мою покрівлю! // На тебе, владарко, сподіваюсь, до тебе звертаю слух мій! // Тебе благаю — розплутай пута! // Зніми з мене гріхи і узи!»

В псалмах, які були елементом індивідуальної релігійної практики, молільник каявся в гріхах і благав богів відвернути від нього нещастя і біди. Окремі

псалми являються справжніми шедеврами лірики. Наприклад, «Молитва до нічних богів» містить зворушливий опис ночі:

«Заснули князі, закрились засуви, закінчився день, // Гамірні люди затихли, розчахнуті замкнені двері. //...// Твориться ніч, палац спорожнів, затихли чертоги, // Місто вляглося моє, лиш Нергал кричить, // І благаючий суду вже снить...»

З творів світської лірики слід відмітити любовний діалог, який має назву «Випробування коханої». Він представляє собою оповідь про сварку двох закоханих, в якій він звинувачує, а вона оправдовується; втім, закінчується все примиренням. Із змісту твору не зовсім зрозуміло, чи герой випробовує вірність своєї коханої навмисне чи охоплений ревнивим почуттям щиро; однак, емоційна напруга діалогу все ж таки змушує схилитись до другого припущення. Роздратований коханець заявляє:

«Облиш докори! // Сперечатись годі! // Слово є словом! // Я не змінюю власних рішень! // Покірливий жінці // Пожне ураган!»

Його подруга намагається виправдатись:

«Не зламайсь, моя правдо, // Перед Іштар-царицею! // Вірність моя хай переможе, // Наклепницю осором! // Сумирно і ласкаво // Милому служити — // Так Нанайя звеліла навік! // Де розлучниця?!»

Морально-дидактичні твори. Для розвитку вавілонської морально-дидактичної літератури основою послужили шумерські тексти Едуби.

«Повість про невинного страдника». Деякі твори відзначаються медитативним характером (див. *Медитація**) і песимістичним настроєм. Так, в «Повісті про невинного страдника» якийсь чиновник скаржиться на свою жорстоку долю, яка переслідує його, хоч він жив праведно і дотримувався всіх божественних встановлень і людських законів:

«Щойно жити почав я — час мій минувся! // Куди не погляну — скрізь бачу лихо! // Ростуть знегоди, правди ж немає! // Заволав я до бога — лик відвернув він, // До богині молився — голови не схилила, // Віщун ворожінням не висвітлив правди, // Обряд заклинальний не відвернув покарання. // Що ж то за справи діються в світі! // В грядущому бачу лиш гоніння і смути! // Ніби той, що в молитві не славить бога, // І в годину бенкету не шанує богиню, // Не схиляється ниць і не б'є поклонів, // Чиї вуста забули про благання і молитви...»

В цьому творі ставиться питання, чому Мардук допускає, щоб найкращі люди нескінченно страждали без будь-якої провини з їх боку? Відповідь така: воля богів незбагненна і тому люди повинні беззаперечно їм коритися:

«Хто ж волю небесних богів зрозуміє? // Хто підземного світу збагне закони? // Чи божі дороги спізнає смертний? // Хто живий був учора, вмирає нині. // Хто вчора тремтів, сьогодні веселий. // Він мить єдину співає і радіє, // Вона минеться — ридає гірко!».

Пізніше цей сюжет і комплекс ідей знайшли подальший розвиток в біблійних книгах Іова і Екклезіаста.

«Вавілонська теодицея». Спроби філософськи оцінити оточуюче приводять до того, що в літературі починають висвітлюватися не тільки особисті нещастя, але і соціальні пороки. Діалог «Вавілонська теодицея» являє собою цікавий приклад.

Сперечається «страдник», який перераховує народні біди і нещастя, вважаючи, що життя не має сенсу, і його приятель, який йому заперечує і переконує, що життя — це благо. Твір звучить дуже песимістично: «Люди прислухаються до думки вбивці, бо він є людиною сильною, але принижують людину безпорадну, яка нікого не може скривдити; підтримують підлу, що живе злочинами і утискують справедливу, яка чинить згідно волі богів». Зрештою, «оптиміст» вичерпує свої аргументи і приходить до парадоксального висновку: люди чинять зло, бо такими їх створили боги.

«Розмова пана і раба». Не менш цікавим є і другий діалог — «Розмова пана і раба». Розмова відбувається між паном і його слугою. Пан наказує, а раб готовий безперечно коритися його суперечливим бажанням:

«Рабе, слухай мене! — Так, пане мій, слухаю. // Я хочу зробити поганий вчинок. — Так, пане мій, зроби його! Бо якщо ти його не зробиш, то миска твоя порожньою буде. Хто ж тобі дасть хоч що-небудь, // Щоб ти наповнив своє черево?»

«Ні, рабе, не зроблю я поганого вчинку. — Не роби, пане мій, не роби. // Хто робить погані вчинки, того умертвляють або // Його катують або хапають і кидають до в'язниці!»

«Рабе, я хочу кохати жінку! — Кохай, мій пане, кохай! // Чоловік, що кохає жінку, забуває про скорботу і біль.»

«Рабе, не хочу я кохати жінки. — Не кохай, мій пане, не кохай! // Жінка — це прірва, яма, ринва. // Жінка — це гострий меч, що тне чоловікові горло».

Таким же чином обговорюються державна служба, полювання, судові тяганини, опозиція владі, релігія, збагачення і благодійність: все є відносним, все, зрештою, не має сенсу і не варте того, щоб присвятити йому життя. Подібний умонастрій згодом був розвинений в біблійній книзі Екклезіаста.

3. МИСТЕЦТВО ВАВІЛОНІЇ

Мистецтво Вавілонії сприйняло і розвинуло естетичні принципи шумерського і аккадського мистецтва, наповнивши їх новим ідейним змістом. Однак, від нього збереглось небагато творів мистецтва, оскільки країна не раз ставала об'єктом завоювань і руйнацій.

Старовавілонський період (XIX—XVI ст. до н.е.). В парадних композиціях, що представляють урочисте стояння царя перед богом, використовувались традиційні прийоми: фігури персонажів є нерухомими і напруженими, а деталі їх зовнішнього вигляду не розроблялись. В такому стилі виконана діоритова стела царя Хаммура́пі з його законами.

В верхній частині стели вирізьблено рельєфну композицію, яка представляє сцену інвеститури — одержання царем символів влади від бога сонця Ша́маша. Сидячи на стилізованому (див. *Стилізація**) зіккураті, Шамаш вручає царю кільцем згорнуту мотузку і жезл — атрибути «будівничого бога». В поштивій, молитовній позі, здійнявши перед лицем зігнуті в ліктях руки, Хаммурапі стоїть перед богом. Рельєф, наочно втілює ідею божественного походження влади.

Втім, якщо в художньому творі мова йшла не про богів і правителів, то манера зображення ставала цілковито іншою. За приклад можна взяти невеликий рельєф з Вавілону, на якому представлено двох музикантоk: одна грає на лірі, друга на тамбурині; їх пози граційні і природні, а силуети витончені.

Пластику старовавілонського періоду представляє діоритова чоловіча голова із Суз, можливо, портрет царя Хаммурапі (сер. XVIII ст. до н.е.). При монументальній компактності загального об'єму голови всі її частини передані пластично м'яко і живописно. Безсумнівною є портретність різких, вольових, навіть суворих рис вузького обличчя із запалими щоками. Аналогічно передані всі форми і силует в бронзовій фігурі чоловіка з Ларси, що молиться, клякнувши на одне коліно: в міру узагальнено, і в той же час з плавними пластичними переходами. Обрамлене бородою обличчя чоловіка також індивідуалізоване і тонко проліплене, так що виникає жива гра світла і тіні.

Для дослідження мистецтва цього періоду велике значення мають пам'ятки міста-держави Мáрі на середньому Євфраті, яку розгромив і знищив цар Хаммурапі. Палац царя Зімріліма (XVIII ст. до н.е.) мав традиційний план для архітектури Месопотамії: покої царя, кімнати для знатних гостей, приміщення, в яких працювали писарі і де зберігався архів господарських документів, — були розміщені навколо великих і малих подвір'їв. Сонячне світло проникало до приміщень крізь двері і продуховини під стелею. До складу комплексу палацу також входили два невеликих храми, один з яких був присвячений богині Іштар.

Славі палацу сприяли також два *стінни́х розписи** з великими сюжетними композиціями. На одній представлена ритуальна процесія, яку очолюють жрець і хтось величезного зросту — бог чи цар. В центральній частині другої композиції представлена сцена інвеститури, в якій знаки влади від бога приймає Зімрілім. Трохи нижче — боги ллють із священних посудин свіжу воду. Обабіч цих двох головних, симетрично розташованих сцен, намальовано фігури биків і *грифо́нів**, а також дві великі постаті богинь, що моляться. Поруч з богинями підносяться чотири струнких дерева. Два з них — це фінікові пальми, на кожній з яких по двоє чоловіків зрізають плоди.

Композиція чітко побудована і ясно передає ідею плодоріддя, безперервності життя. Всі зображення прорисовані виразними, вільно нанесеними коричнево-червоними контурами, всередині ці силуети розписані майстерно поєднаними яскравими барвами.

Високими художніми якостями відзначається алебастрова статуя богині Іштар з її храму в палаці Зімріліма. Маючи невеликі розміри (бл. 1 м), вона є монументальною — і це завдяки спокійній фронтальній постановці і мінімальній розчленованості загального об'єму фігури. Сукня богині вільно спадає до землі важким дзвоном, однак, легкі складки, що оточують одяг, оживляють цю дещо колоноподібну форму. Верхня частина скульптури — торс і голова в сферичній шапці (у вигляді тіари, увінчаної двома масивними рогами, загнутими над лобом) — завершує цю статую подібно капітелі.

Богиня представлена вродливою жінкою з обличчям, що дихає внутрішньою силою. Спокійно і прямо дивиться Іштар на віруючих, бо це в її владі витоки життя: вона підтримує біля талії масивний глечик, з якого колись текла джерельна вода, «вода життя».

Середньовавілонський або каситський період (XVI—XII ст. до н.е.). Мистецтво цього часу представлене прикордонними межовими каменями — кудурру — з рельєфами, побудова яких звичайно відтворює композицію стели Хаммурапі. Зображені на кудурру сцени з богами і героями є важливим джерелом вавілонської міфології.

Своєрідною рисою архітектури каситського часу було впровадження в якості декоративного елемента монументальної глиняної скульптури — як в храмі Караїндаша в Уруку (кінець XVI ст. до н.е.).

Нововавілонський період (VII—VI ст. до н.е.). Ставши за царів халдейської династії одним з найбагатших міст світу, Вавілон перетворився також на релігійний центр, який нараховував 53 храми. Незважаючи на сильний вплив *Ассирії**, нововавілонська культура в цілому не вийшла за рамки шумерських і аккадських традицій. На жаль, уявлення про розвиток мистецтва дають лише свідчення історичних джерел, так як самих пам'яток майже не збереглось.

Самою знаменитою спорудою міста був зіккурат Етеменанкі («Дім основи землі і небес») заввишки 90 м, присвячений Мардукові. Це ступінчаста вежа, квадратна в основі. Нагору провадили сходи, які гвинтом оточували споруду. Нагорі був встановлений храм, всередині якого стояло велике ліжко з вигадливими ніжками, а біля нього золотий стіл. Саме там відбувався ритуал «священного шлюбу» жриці з царем, який представляв бога Мардýка. Цей зіккурат прийнято вважати прототипом біблійної Вавілонської вежі.

Іншою знаменитою спорудою міста був величезний палац Навуходоносора II з Висячими садами Семіраміди, які греки вважали одним з семи чудес світу. Вони розміщалися на широкій чотириярусній вежі. Платформи терас були складені з кам'яних плит, покритих шаром очерету і залитих асфальтом. Далі йшли прокладки з двох рядів цегли, скріпленої гіпсом і свинцевими плитами, які не пропускали воду в нижні поверхи саду. Вся ця складна споруда була покрита товстим шаром родючої землі, з якої зростали великі дерева. Яруси піднімалися уступами, з'єднані широкими сходами з плитами рожевого і білого кольору. Щодня тисячі рабів качали воду з глибоких колодязів на вершину в численні канали, звідки вона стікала на нижні тераси. Чудом здавалися дзюркіт води, тінь і прохолода серед дерев, вивезених з далекої *Мідії**.

Єдиною спорудою Вавілону, що збереглась до нашого часу, є брами Іштар, що являють собою чотири масивні квадратні в плані вежі з арковим проходом між ними. Стіни їх прикрашені глазурованою цеглою з рельєфними зображеннями левів, биків і драконів з лускатим тілом, зміїною головою і шиєю, ногами собаки і хижого птаха. Біло-жовті фігури цих тварин — символів Іштар і Мардука — чергувались з оранжевими, що створювало багатий контраст з синім кольором фону.

§4. КУЛЬТУРА СТАРОДАВНЬОЇ ПЕРСІЇ І СХІДНОГО СЕРЕДЗЕМНОМОР'Я

1. КУЛЬТУРА СТАРОДАВНЬОЇ ПЕРСІЇ

Історичні умови розвитку. В II тис. до н.е. на величезній території від Гіндукушу до Дону і від Уралу до Перської затоки розселилися іранські народи: мідійці, перси, скіфи, сармати, саки, согдійці і ін. На переломі II—I тис. до н.е. їх племена розпалися на кочові і осілі; між ними не припинялись конфлікти. На початку I тис. до н.е. захід Іранського плоскогір'я займають мідійці (див. *Мідія**) і перси; в X—VIII ст. до н.е. в них тривають процеси державотворення. Перську державу заснував цар з роду Ахеменідів Кір I (перша пол. VI ст. до н.е.). Його наступники Кір II, Камбіз і Дарій I підкорили весь Близький Схід і утворили зразково організовану Перську імперію. Лише спроба завоювання Греції в першій пол. V ст. до н.е. завершилась невдачею. Панування Персії на Сході тривало два століття і було припинене в 334-329 рр. до н.е. Александром Македонським, який утворив на цій території свою світову державу.

Міфологія і релігія. В іранській міфології особливого розвитку одержало дуалістичне вчення, згідно якого сутність речей, істот і всього Всесвіту в цілому розглядається як боротьба двох протилежних першопочатків: вогню і води, духу і матерії, добра і зла, осілих і кочовиків. Основою його виникнення був природний контраст між світлом і темрявою, холодом і спекою, оазисом і пустинею, а також розвиток архаїчного дуалістичного міфу про двох деміургів* (доброго і злого), який відображав традиційний дуально-фратріальний устрій іранських племен. Вирішальний же вплив на закріплення дуалізму зробив конфлікт осілих племен Ірану із скіфо-сарматськими кочовиками.

Особливе місце в світогляді іранських народів відводилось вогню: згідно космогонічного міфу деміург створив небо, води, землю, рослин і людей і «в усьому цьому був розподілений вогонь». Однак, вогонь є смертним, йому постійно загрожують сили пітьми, звідси поширився звичай підтримання вічного вогню в храмах; саме тому іранську релігію чужоземці назвали «вогнепоклонництвом».

Заратуштра. Розклад родоплемінного ладу і виникнення держави викликали запеклу релігійну боротьбу. Висуваються пророки, що пропонують своє розуміння іранських вірувань і міфології. В VI ст. до н.е. виступив Заратýштра (Зороáстр), який від імені верховного бога Ахýра-Мáзди порвав з предковічними віруваннями і оновив релігію. Він провів в життя кардинальну релігійну реформу і заснував віру в остаточну перемогу Ахура-Мазди.

Авеста. На основі проповідей Заратуштри виникла Авéста — священна книга зороастризму, згідно якої, Ахура-Мазда — це єдиний всемогутній і всюдисущий бог добра і світла, символ життя і правди; він існував споконвічно і став творцем Всесвіту. Однак поряд з ним існував і дух зла — Áнхра-Мáнью, що уособлював пітьму, безлад і смерть. Бог добра і дух зла невпинно борються між собою, спираючись на свої війська. Ахура-Мазда («Господь мудрість») очолює

ахурів — духів добра, Анхра-Манью («Князь мороку») керує девами — духами зла.

Людина створена Ахура-Маздою: вона наділена свободою волі, тобто може робити вибір між добром і злом, а отже, є доступною для впливу духів зла. Всіма своїми думками, словами і ділами людина зобов'язана боротись проти Анхра-Манью і девів. Суттєвим є те, що перемога сил добра в зороастризмі була поставлена в залежність від праведності людини, її вірності благим думкам, словам і ділам. Посмертна доля людини також залежала від її праведності: душа через три дні після смерті прямує на суд богів, де її вчинки зважуватимуться на терезах справедливості.

Перські завоювання, що об'єднали більше вісімдесяти народів в одній державі, сприяли розширенню культурних горизонтів. Це був період етнічного взаємопроникнення і *синкретизму** культур і релігій різних народів. По-суті, елліністичні держави, а потім і Римська імперія успадкували ці процеси, що і визначило інтенсивність їх культурного розвитку. Разом з тим, падіння імперії Ахеменідів не припинило релігійної творчості іранських народів. Так, в елліністично-римські часи відродився прадавній культ Мітри, вмираючого і воскресаючого бога, відкинутого Заратуштрою, а в III ст. н.е. на основі давньоіранського дуалізму виникла нова релігія — *маніхе́йство**. Мітраїзм і маніхейство зробили суттєвий вплив на становлення християнства.

Мистецтво. Перським митцям в блискучому оточенні стародавніх цивілізацій нелегко було знайти самостійний шлях в мистецтві, однак, вивчаючи і переймаючи чужі традиції, вони зуміли створити власну художню систему — «імперський стиль».

Архітектура. Художніми центрами імперії Ахеменідів були царські палацові комплекси, в спорудженні яких брала участь величезна кількість людей, зігнаних з загарбаних територій. Кожен палац являв собою архітектурно-скульптурний ансамбль, підпорядкований єдиній архітектонічній ідеї. Він включав три основні будівлі: пропілеї (монументальний вхід-портал), обрамлені велетенськими фігурами ше́ду (людинобиків), апада́ну (палац для урочистих прийомів) і таджа́ру (житловий будинок). Кращими є резиденції в Персе́полі і Су́зах — столицях імперії часів її розквіту. В перській архітектурі вперше широко застосовувались стрункі колони, які підтримували перекриття ападани.

Рельєф і панно. Загальнодержавне, ідеологічне значення палаців підкреслювалось рельєфами, яких було дуже багато і вони повторювались безкінечно, подібно узору на килимі. Фігури звичайно розташовані по плінту і тому здаються якби крокуючими підлогою зали. Хоча з дуже точними подробицями відтворені етнічні типи і костюми, художники, однак, не турбувалися про індивідуалізацію своїх персонажів. Основна увага зосереджена на царській персоні, возвеличення якої було головним завданням перського мистецтва. Рельєфи були яскраво розфарбовані *Основними кольорами**. Крім того, колористичні ефекти досягались поєднанням темних порід каменю і яскравих золотих, бронзових деталей і кольорових паст.

Перське мистецтво також прославилось своїми глазурованими *панно́** з рельєфними багатобарвними зображеннями. Найвідомішим є фриз палацу в Сузах з

фігурами «безсмертних» — царської гвардії в одежах, розкішно розфарбованих яскравим узором. Ці воїни, що декорують стіни палацових зал, повинні були, згідно магічних уявлень персів, охороняти царя в випадку зради живої охорони. Панно виконане так само як і рельєфи на камені: увага художника зосереджена головним чином на одежі, різноманітне трактування якої створює чудовий декоративний ефект. Поширеними також були зображення левів і фантастичних тварин: їх вервечки займають почесне місце в оздобленні стін палаців. Фризи з фігурами крокуючих тварин уміщувались між смугами з розеток і пальметок.

2. КУЛЬТУРА СТАРОДАВНЬОГО СХІДНОГО СЕРЕДЗЕМНОМОР'Я

Історичні умови розвитку. З IV—III тис. до н.е. Східне Середземномор'я (сучасні Сірія, Ліван, Ізраїль, Йорданія) заселяли семітські народи (див. *Семіти**) ханаанейсько-аморейської мовної групи. За весь період старожитності вони не утворили політичної єдності, залишившись на стадії співіснування численних полісів. В Палестині (країна між східним узбережжям Середземного моря і Йорданським озером) виникли поліси Єрихон, Мегіддо, Єрусалим і ін. В Фінікії (країна, що займала прибережну смугу біля підніжжя Ліванських гір) — Тір, Бібл, Арад. В Сірії (країна, що простягалась від східного узбережжя Середземного моря до річки Євфрат) найбільш значними були поліси Ебла і Угаріт. З XIV ст. до н.е. до Східного Середземномор'я починають проникати споріднені ханаанеям і амореям племена арамеїв і євреїв. В XII ст. до н.е. узбережжя Палестини завоювали філістимляни — один з егейських народів.

В XIII ст. до н.е. кілька племен *амореїв** і *арамеїв** об'єднались навколо культу бога Я́хве і вторглась до Палестини. Цьому передував «вихід» з Єгипту «ядра» вірних Яхве на чолі з Мойсеєм. В боротьбі з ханаанеями і філістимлянами склався союз з дванадцяти племен, що прийняв назву «Ізраїль». В кінці XI ст. до н.е. виникає давньоєврейська держава; епоха царів Давида і Соломона (X ст. до н.е.) стала її «золотим віком». Однак, блиск Ізраїлю був недовговічним: після смерті Соломона (928 до н.е.) держава розпалась на Іудейське і Ізраїльське царства.

З IX—VIII ст. до н.е. виступають пророки, що закликають повернутись до родоплемінних моральних норм взаємодопомоги, засуджують збагачення і пропонують релігійно-етичний ідеал як вихід з суспільних суперечностей. Деякі царі під впливом пророків йшли на реформи, що, однак, не могло змінити ситуацію, оскільки територія Східного Середземномор'я розглядатись сусідами як об'єкт експансії. В 722 р. до н.е., ассірійський цар Саргон II завоював Ізраїль, а в 587 р. до н.е. вавілонський цар Навуходоно́сор II — Іудею. Мешканці, переважно знать і ремісники, були депортовані.

З загарбанням Вавілонії Персією євреї одержують дозвіл повернутись на батьківщину і відбудувати Єрусалим (V—IV ст. до н.е.). Очолили відновлення релігійні фанатики Ездра і Неємія. Прагнучи обмежити чисельність «обраного народу», вони заборонили змішані шлюби, а також не визнали рівноправними самаритян — тих євреїв, які після розгрому Іудеї залишились на батьківщині.

В IV ст. до н.е. Східне Середземномор'я завоював Александр Македонський і розпочався процес еллінізації місцевого населення, особливо панівного класу. В II ст. до н.е. євреї під керівництвом Маккавеїв повстали і відвоювали незалежність. В 63 р. до н.е. до Єрусалиму ввійшли римляни, а в 6 р. до н.е. Іудея стає провінцією Риму. Після двох повстань в I—II ст. н.е. Єрусалим був вщент зруйнований, що і стало кінцем культури Стародавнього Східного Середземномор'я.

Незважаючи на постійні переміщення народів, культура Східного Середземномор'я відзначалася внутрішньою єдністю. Частково це пояснюється етнічною близькістю народів, але в основному зв'язане з тим, що скотарські племена, що проникали на територію осілих оазисів і змішувались з місцевим населенням, в остаточному підсумку сприймали норми панівної культури. Творчо використовуючи досягнення своїх високорозвинених сусідів, в першу чергу Єгипту і Месопотамії, народи Східного Середземномор'я створили власну, дуже своєрідну культуру, що зробила значний вплив на цивілізацію *Античності**.

Алфавітне письмо. Протягом II тис. до н.е. в містах-державах Східного Середземномор'я йшли інтенсивні пошуки раціональної системи писемності. Клинопис Месопотамії і ієрогліфіка Єгипту були тут добре відомі і знаходили своє застосування. Однак обидві писемності були громіздкими і вимагали запам'ятовування сотень і тисяч знаків. В Біблі створюється складове письмо спрощеного типу, що мало близько ста знаків. В XV—VII ст. до н.е. в Угаріті вживалася своєрідна клинописна система — алфавітна, що містила всього тридцять знаків. Найдосконалішим виявився фінікійський алфавіт, застосування якого зробило грамотність доступною кожному, що мало величезне значення для розвитку торгівлі і мореплавання. Власне кажучи, всі сучасні алфавіти або прямо сходять до фінікійського, як грецький і латинський, або створені з врахуванням прийнятої в ньому системи.

Релігія і міфологія Східного Середземномор'я виникли в умовах аграрно-міської (полісної) цивілізації. Верховне місце займав Ел («бог») — батько богів і людей, творець світобудови і всього сущого. Син Ела, володар неба Баа́л, уявлявся як божество, що сидить на хмарах, жбурляє блискавки і насилає дощ. Він був богом плодоріддя і врожаю, оскільки на території Сирії, Фінікії і Палестини врожай великою мірою залежав від дощу. Різкий контраст між зимою, коли буяє рослинність і сухим, спекотним літом, коли діяльність Баала виразно припинялась, вплинув на формування уявлень про вмираючого і воскресаючого бога. З часом культ Баала висувається на провідне місце.

Популярним богом був Ку́сар-і-Ха́сіс — мудрий ремісник, винахідник знарядь і зброї, першовідкривач заліза; в міфах він будує і облаштовує храми і палаци для богів, а також музикує. В пізнішій фінікійській космогонії Кусар-і-Хасіс стає богом-деміургом, який створив Космос: саме він розколов світове яйце на дві частини, з яких виникли небо і земля.

Посуху і неврожай уособлював Му́ту — бог смерті і царства мертвих, втілення хаосу. В міфах він виступає як головний противник Баала. Муту мав велетенський зріст і пожирав все живе, роззявляючи пащу від землі до неба.

Серед жіночих божеств виділяється Ана́т — діва-воїтелька, сестра і супруга Баала, яка іноді відзначається жорстокістю і несамовитістю. Так, в одному міфі,

перемігши в битві «силу-силенну мужів з сходу і заходу», вона влаштувала бенкет, на який запросила багато гостей; спочатку весела, богиня раптом розгнівалась і вчинила криваву розправу над усіма присутніми.

В добіблійному пантеоні євреїв Анат була супругою Йахве — бога-покровителя міста Беріта, героя-переможця *Хтонічних істот**. Великою пошаною користувалась Аста́рта — богиня кохання і плодоріддя; культ якої мав оргіастичний характер.

Добіблійна міфологія Східного Середземномор'я переважно відома з текстів, знайдених в сірійському місті Угаріті, які відносяться до середини II тис. до н.е. З найбільшою повнотою представлені оповіді про Баа́ла і Анат, їх кохання, війни з супротивниками, серед яких — Муту і Астар (чоловік Астарти, вавілонської Іштар, втілення злого начала).

В міфі про боротьбу Баала і Муту цей останній запросив першого на бенкет і вбив його. На місце Баала Ел ставить Астара. Між тим Анат збирає останки Баала, оплакує і приносить заупокійні жертви. Потім вона перемагає і знищує Муту, розмелює його тіло і розсіює по полю; після цього відроджується життя, а з ним і Баал. Цікаво, що разом із Баалом воскресає і Муту, так що боротьба між ними ведеться постійно, уособлюючи щорічний землеробський цикл.

В місті Угаріті влаштовувались храмові дійства, що інсценізували міф про породження Елом і його супругою богів вранішньої і вечірньої зорі Шахару і Шаліммy, після чого прокидались сили природи. В Палестині Шаліммy вважався також засновником і покровителем Єрусалима (Єрушалем — «побудований Шалімом»).

Цикли міфів, що групувались навколо місцевого бога-покровителя, складаючи локальну храмову традицію, існували і в інших суспільствах Східного Середземномор'я. В храмі Беріта зберігались записи міфів, присвячених богу-покровителю цього міста Йахве; власне з них і виросла біблійна традиція.

Святими місцями в жителів Східного Середземномор'я, де вони вступали в контакт з божествами, були пагорби. В Біблії вони згадуються часто — це узвишшя, на яких здійснювались жертвоприношення. Поряд з пагорбами місцями культу були священні гаї і джерела. При святилищах нерідко влаштовувались кладовища. Згодом, з розвитком міської цивілізації, розпочалось будівництво храмів, які повинні були замінити пагорби. В Угаріті знайдено рештки храму Баала, що складався з передпокою і святилища — великої зали, право на вхід до якої мали тільки жерці. Найважливішим елементом цієї останньої була «святиня святинь», яка вважалась місцеперебуванням самого бога. Сюди міг входити тільки верховний жрець під час свят. Біля входу до храму знаходилось подвір'я з вівтарем. Поруч розташовувались помешкання для жерців. Також при храмах знаходилась колегія співаків і писарська школа.

Центральне місце в релігії Східного Середземномор'я займав акт жертвоприношення. В жертву приносились тварини, плоди землі, напої і люди: наприклад, в фінікійців людські жертвоприношення збереглися до римських часів. Тривалий час вважалось, що ханаанеї і амореї мали бога Моло́ха, якому приносились людські жертви, особливо діти. Зараз встановлено, що Моло́х — це назва само-

го ритуалу жертовного спалення людей або тварин, яке ханаанейською звучить як «молк» і яке було сприйняте іноземцями за ім'я божества.

Людські жертвоприношення здійснювались переважно з приводу обрання місця проживання або закладення будівлі (дому, храму, міських мурів тощо). Умертвлялось немовля, його останки покладались до урни і замуровувались в фундамент. Також в ханаанеїв і євреїв (до утвердження культу Яхве) був ритуал, в центрі якого — спалення живих людей. Це підтверджується численними археологічними даними (розкопки Карфагена, Угаріта, Єрусалима тощо), а також угарітськими текстами і книгами Старого Заповіту. Згідно останніх, на південь від Єрусалиму знаходилась долина Хінном. Саме там здійснювались ритуали, під час яких в жертву приносились діти; звідси ненависть до цього місця вірних культові Яхве євреїв, що назвали долину Хінном «геєною вогняною» тобто пеклом.

Одним з елементів релігії Східного Середземномор'я була сакральна проституція, тісно пов'язана з священними пагорбами і гаями. Їй приписувалась магічна сила, а здійснення набирало переважно оргіастичної форми. Посвячені богам чоловіки і жінки віддавались цьому заняттю в стані релігійного ошаленіння, в який впадали всі учасники ритуалу: в зв'язку з цим храми утримували спеціальних рабинь і рабів. Як випливає з Старого Заповіту, цей різновид культу не був чужий і євреям. Пізніше подібні звичаї гостро засуджувались пророками.

Давньоєврейська релігія спочатку мало відрізнялася від ханаанейскої — те ж поклоніння скелям і деревам, те ж шанування зображень богів з каменю, міді або срібла. Євреї поклонялись численним божествам, яких очолював небесний бог Я́хве, владика дощу, грому і блискавки.

Однак, поступово стала викристалізовуватись концепція договору (заповіту) народу з Я́хве як його єдиним богом-покровителем. Її ключову роль можна пояснити труднощами становища кочівників-євреїв в чужій землі, що змушувало їх до консолідації. Саме цю концепцію взяли за основу пророки після розпаду Ізраїльського царства. Діючи від імені Яхве, вони пристрасно закликали народ зректися інших, з їх точки зору — фальшивих богів. Поступово складалося розуміння Яхве як *деміурга** — єдиного і всемогутнього Бога-творця. Мислився він досить абстрактно — з цим і була пов'язана заборона його зображення засобами мистецтва («не сотвори собі кумира»).

Концепція заповіту робила відносини між Яхве і людиною надзвичайно емоційними: абстрактний Бог не міг мати розвиненої міфології і місце богині-супруги зайняв народ Ізраїлю. Яхве і ставиться до нього як до непостійної і легковажної супруги: здається, що в нього немає інших справ в Всесвіті, як тільки ревниво слідкувати за поведінкою «обраного народу».

Зрозуміло, що для такої релігії виконання традиційних культових приписань є далеко недостатнім, тому в вченні пророків особлива увага приділяється дотриманню моральних норм, причому не тільки релігійних, але і соціальних. Саме звідси різке засудження ними поневолювання бідноти, скупки земель і несправедливої наживи багатіїв. Під впливом пророцького руху в 622 р. до н.е. іудейський цар Іосія, оголосивши Яхве єдиним Богом і зробивши єрусалимсь-

кий храм винятковим місцем його культу, вдався до кривавого винищення жерців і віруючих інших богів.

Цілком закономірно, що лиха, які обрушилися на Ізраїльське і Іудейське царства були сприйняті пророками як кара, накладена Господом, щоб очистити від гріха «обраний народ». Депортовані Навуходоносором II євреї мріяли про появу спасителя-месії і майбутнє своє торжество. Але майбутнє все частіше представлялося їм не як відновлення влади земних царів, але в вигляді правління самого Яхве на землі. Закінчення «вавілонського полону» не означало політичної незалежності Іудеї, але під верховною владою перських царів виникла автономна громадянсько-храмова громада. Як офіційна її ідеологія і оформляється в V—III ст. до н.е. яхвізм, який згодом трансформувався в іудаїзм.

3. СТАРИЙ ЗАПОВІТ

Релігійні, філософські, художньо-естетичні і соціально-політичні погляди стародавніх євреїв знайшли своє вираження в Старому Заповіті — зводі священних книг, що складають першу, дохристиянську частину Біблії.

Цей звід формувався в V—I ст. до н.е., а редагувався до VII ст. н.е. В III—II ст. до н.е. в столиці елліністичного Єгипту Александрії для потреб єврейської діаспори, що забула рідну мову, був здійснений переклад біблійних книг грецькою, який одержав назву Септуагінта. З цього часу єврейська і грецька редакції розвиваються самостійно — деякі книги і фрагменти, які містить Септуагінта, не мають єврейського аналогу. З виникненням християнства Септуагінта повністю увійшла до складу Святого Письма під назвою Старий Заповіт. Він поділяється на чотири розділи: П'ятикнижжя Мойсеєве, книги історичні, книги поетичні і книги пророцькі.

П'ятикнижжя. Перші п'ять книг є ядром Старого заповіту. Дослідники виділяють три основних шари цього розділу, що були створені в різні часи: 1) морально-етичні і суспільні норми (XI—X ст. до н.е.); 2) оповідний матеріал — міфи, легенди, пісні і оповіді (XI ст. до н.е.); 3) опис ритуалів і жрецький кодекс (V—IV ст. до н.е.). Разом з тим, більшість міфів, прозових і поетичних творів і суспільно-етичних норм своїми витоками сягають середини II тис до н.е., тобто бронзового віку з його примітивним світоглядом і архаїчною культурою.

Основний зміст П'ятикнижжя — світоглядні, релігійні і юридичні норми, покликані регулювати життя суспільства і окремої людини. Зрозуміло, що всі людські закони виводяться з законів Всесвіту, а закони Всесвіту з космогонічного першопочатку — моменту творення Всесвіту Богом. Тому першопочаток — це не просто точка відліку часу, а певне лоно споконвічності, основа і принцип буття. Він не минувся безслідно, а продовжує існувати і співіснувати з теперішнім як особливий рівень буття, на якому «все правильно». Тому суспільство і людина, які бажають жити і діяти «правильно», зобов'язані звірятися з першопочатком як з абсолютним взірцем.

В П'ятикнижжі першопочаток Всесвіту доповнюється початком «обраного народу». Відповідно, цей розділ відкривається двома книгами: «Буття» і «Вихід», що містять основні зводи релігійних і соціальних законів, обрамлені опо-

відями про створення світу і людини: про рай, про непослух перших людей і всесвітній потоп, про патріархів і перебування їх нащадків в Єгипті, про вихід євреїв під проводом Мойсея і їх блукання в Сінайській пустині.

Кульмінацією «Книги Виходу» є урочисте укладення заповіту євреїв з Яхве біля гори Сінай, — момент народження народу як релігійної спільноти. Під грім грому і звук сурми Мойсей піднімається на охоплену вогнем і димом гору, щоб одержати від Яхве закон. Серцевиною цього закону є Десять заповідей, які визначають в цілому орієнтири старозаповітної етики.

Перші чотири заповіді відносяться до сфери сакрального права, інші шість — до сфери мирського права, однак, і ті, і другі безпосередньо виведені з уявлення про Яхве. Бог є незримим, тому його неможливо уречевити в зображенні, оволодівши ним через це зображення; його ім'я заборонене для «призивання надаремно» і таким чином виведене за межі магічних уявлень і практик.

Бог єдиний і тому ревнивий: він може спрямувати на людину таку караючу енергію, яка просто неможлива навіть для наймогутнішого божества політеїзму. Звідси беззастережність заповідей, в яких немає жодних «якщо» і «але». Одразу дається страхітливий образ головної загрози заповітові — народного відступництва, яке карається з нелюдською жорстокістю. В цьому — сконцентрований підсумок всього П'ятикнижжя, бо мало дати закон — треба ще всіма засобами змусити народ його дотримуватись.

Книги історичні. Шістнадцять книг II розділу викладають історію стародавніх євреїв від приходу до Палестини в XIII ст. до н.е. до загибелі Іудейської держави в 586 р. до н.е., а також від вавілонського полону VI—V ст. до н.е. до зародження нової державності в II ст. до н.е.

Книги цього розділу є багатошаровими: в їх основі лежать стародавні сказання про військові походи племен («колін»), оповіді про спорудження святилищ, уривки з героїчного епосу і фольклорні оповідання, літописи, написані придворними і храмовими писарями, зразки художньої прози тощо. Весь цей різнорідний матеріал об'єднаний наскрізною концепцією, суть якої зводиться до наступного: якщо євреї і їх правителі зміцнювали свій заповіт з Яхве, то держава і народ процвітали, і навпаки, якщо вони зневажали його, це неминуче оберталось катастрофами.

Немає сумніву, що цикл історичних творів склався на основі ідеології пророцького руху. Впливом пророків пояснюється і засудження ханаанеїв і філістимлян з їх культами, і перебільшення масштабів знищення цих народів: насправді євреї значною мірою засвоїли їх мову і культуру і асимілювали масу їх представників.

Загибель держави і зруйнування храму, вавілонський полон і зародження нової державності — все це змушувало переглянути картину історичних доль «обраного народу». На рубежі V—IV ст. до н.е. створюються «Книга Ездри» і «Книга Неємії» — про утворення єрусалимської громади після полону, пишеться «Книга Параліпоме́нон», в якій історія царя Давида і його спадкоємців переосмислюється в містичному дусі.

Книги поетичні. Книги III розділу також були створені в перські і елліністичні часи (VI—I ст. до н.е.). Вони включають тексти морально-дидактичного і

поетичного характеру, також 150 псалмів («Псалтир») — культових і царських гімнів, плачів, жалобних пісень тощо, створених в основному професійними музикантами і поетами Єрусалимського храму.

«Книга Іова» — це велична поема про випробування богом Яхве праведника за допомогою незаслужених ним особистих нещасть. Твір відноситься до традиційної на Сході морально-дидактичної літератури і має своїми джерелами шумерську поему «Людина і її особистий бог», вавілонську «Поему про невинного страдника», єгипетську «Казку про двох братів» тощо.

На початку книги виникає образ щирої ревності багатого патріархального глави роду, який неухильно оберігає себе від гріха і в усьому що поступає як належить. При зустрічі з сатаною Яхве запитує: «Чи примітило серце твоє раба мого Іова? Адже немає на землі чоловіка такого як він». Сатана заперечує, що благочестя Іова корисливе, оскільки Яхве охороняє його добробут; ледь цьому буде покладений кінець, скінчиться і відданість праведника Богу. Яхве приймає виклик і дозволяє сатані почати випробування, забороняючи тільки зазіхати на саму особу Іова.

Чотири вісники лиха по черзі повідомляють Іову про загибель його ослів, овець і верблюдів разом з пастухами і погоничами, нарешті, синів і дочок. Іов роздирає на собі одіж, голить голову в знак жалоби, падає на землю і вимовляє слова, гідні його колишньої ревності: «Господь дав, Господь і взяв — благословенне ім'я Господнє!» Сатана знову з'являється перед Яхве і пропонує поширити випробування на тіло Іова, на його «кістки і плоть». Одержавши згоду, він наводить на Іова страшну хворобу (проказу): «І взяв Іов черепок, щоб зіскрібати з себе гній, і сів серед попелу».

Віра Іова в справедливий божественний порядок вступає в болісний конфлікт з його знанням про свою безвинність (і безвинність багатьох нещасних, на чиї страждання відкриваються його очі), аж до сумніву в божественної справедливості. На один вихід з цього конфлікту вказує супруга Іова: «Прокляни Бога і вмри». Протилежний вихід пропонують троє друзів Іова: якщо всяке страждання є покаранням, що накладається Богом, то Іов повинен зробити умовивід від свого страждання до своєї гріховності. Але Іов рішуче заперечує друзям: «Чи ви для Бога будете брехати і неправду сповіщати заради нього, в угоду йому кривити душею, в спорі вигороджувати його?» Після «докучних утішників» в дискусію з Іовом вступає молодий мудрець Еліу, що переводить проблему на інший рівень: страждання посилається богом не як кара, але як засіб духовного пробудження.

Все-таки останнє слово в суперечці належить Яхве, який замість всякої раціоналістичної відповіді закидає Іова питаннями про незбагненний устрій космічного цілого, не вимірного ніякою людською мірою (особливо вражає опис чудовиськ бегемота і левіафана). Іов оголошує про своє смиренне каяття. Вирок Яхве визнає правоту Іова перед друзями, які говорили про Бога «не так правдиво», як він; Яхве погоджується помилуватися друзів тільки по молитві Іова.

Після молитви Іова близькі приходять утішати його і обсипати його дарами. Яхве повертає йому все багатство, в нього народжуються нові сім синів і три

дочки. В цьому новому блаженстві Іов живе ще 140 років і вмирає, «наситившись днями».

Всесвітньо-історичне значення «Книги Іова» визначається тим, що вона підсумувала центральну для Стародавнього Сходу проблематику сенсу життя перед лицем страждання невинних і в цьому узагальненому виразі передала європейській культурі.

«Книга Екклезіаста» своїми витоками сягає шумерських і вавілонських «філософських діалогів» (особливо «Вавілонської теодицеї» і «Розмови пана і раба»). Так само як і в його месопотамських попередників, погляди Екклезіаста вкрай песимістичні:

«Суєта суєт, — сказав Екклезіаст, — суєта суєт, — все суєта! Що користі людині від праці її, якою вона трудиться під сонцем? Покоління відходять, покоління приходять, а земля залишається навіки. Сходить сонце, заходить сонце, повертається назад і знову сходить. Йде на південь, повертається на північ, кружляє, кружляє на шляху своєму вітер — і на круги свої повертається вітер. Течуть усі ріки в море, а море не переповниться: і від витоку ріки течуть знову... Що було, те і буде, що вершилося, буде вершитись, і нічого нового немає під сонцем...»

Суєтними автор оголошує всі діла і труди людські:

«Бачив я всі діла, які робляться під сонцем, і ось, все — суєта і знемога духу»; «І оглянувся я на всі діла мої, що їх зробили руки мої, і на труд, яким трудився я, роблячи їх: і ось — все суєта і знемога духу, і немає від них користі під сонцем!»; «І побачив я, що перевага мудрості над дурістю така ж, як перевага світла над темрявою. В мудрого очі його — в голові його, а дурний ходить в пітьмі. Але пізнав я, що однакова доля призначена для всіх. І мовив я в серці своєму: "І мене спіткає і ж доля, що і дурного: навіщо ж тоді я став таким мудрим?"»; «Є і така суєта на землі: праведників спіткає те, чого заслуговували б діла нечестивців, а з нечестивими буває те, чого заслуговували б діла праведників. І сказав я: і це — суєта!»; «Хто любить срібло, той не насититься сріблом; і хто любить багатство, тому немає пожитку від нього. І це — суєта! Примножується майно, множаться і споживаючі його: що за благо для того, хто володіє ним, хіба що дивитись своїми очима?»

Навіть саме життя, на думку Екклезіаста — лише суєта:

«Краще добре ім'я, ніж дорогий єлей, і день смерті кращий від дня народження. Краще ходити в дім плачу по померлому, ніж ходити в дім учти: бо таким є кінець всякої людини, і живий прикладе це до свого серця»; «Все йде до одного місця; все з'являється з праху, і все повертається в прах».

Не сподівається Екклезіаст і на загробне воздаяння:

«Ось це-то і є поганим в усьому, що діється під сонцем, що одна доля для всіх, і серце синів людських повне зла, і безумство в серці їх; і після всього цього вони відходять до померлих. Хто перебуває між живими, в того ще є надія, оскільки і псові живому краще, ніж мертвому леву. Живі знають, що помруть, а мертві нічого не знають, і вже немає для них воздаяння, бо і пам'ять про них відійшла в забуття. І любов їх, і ненависть їх, і заздрощі їх вже зникли, і немає їм в світі частки вовіки ні в чому, що робиться під сонцем».

Отже, весь досвід Екклезіаста переконав його в ненадійності людських зусиль і в недостатності їх для надання людському життю сенсу і цінності. Звідси логічно випливає висновок (хоч прямо автор його і не формулює), що все, що людям залишається, це довіритись Богу:

«І пам'ятай Творця свого в дні юності своєї, доки не прийшли тяжкі дні і не наступили роки, про які ти будеш казати: "Немає мені задоволення в них!" Доки не потьмарилось сонце і світло, і місяць і зірки, і не насунули нові хмари вслід за дощем. Того дня, коли затремтять охоронці дому, і зігнуться мужі сили; і перестануть молоти мельники, тому їх небагато лишилось; і спонурюють споглядаючі в вікно. І замикатися будуть двері на вулицю; коли затихне звук жорна, і буде вставати людина за криком півня і замовкнуть дочки співу. І пагорби лякати їх будуть, і на дорозі жахи; і заквітне мигдаль; і обважніє ковалик, і розсиплеться каперс жадання. Бо відходить людина до вічного дому свого, і готові вже оточити її на вулиці жалібниці... і повернеться прах в землю, чим він і був; а дух повернеться до Бога, який дав його».

Книги пророцькі. Ці книги є одними з найважливіших: без них Старий Заповіт був би цілковито іншим. Вони доносять до нас образ і дух пророцького руху — єдиного в своєму роді суспільного феномену, що стояв в центрі духовного життя євреїв в кризові часи VIII—VI ст. до н.е. Кожен народ на зорі свого розвитку знав фігуру шамана, відуна, волхва, віщуна, здатного в стані трансу пророкувати від імені духу або божества. Поступово, однак, передвічна стихія шаманського *екстазу** наповнюється цілковито новим, моральним змістом, бо пророк спілкується вже не з темним *демоном**, але з єдиним, праведним і милосердним Яхве. Він зобов'язаний йому особистою вірністю, в ім'я якої доводиться вступати в конфлікт з земною владою. Нове уявлення про пророка як полум'яного ревнителя зневаженого Яхве, обвинувача царів, готового на будь-які переслідування, який до кінця відрікається від себе заради своєї місії, втілене в оповіді про Ілію з III і IV «Книги Царств».

Після оповідей про пророків звучать голоси самих пророків: З VIII ст. до н.е. їх проповіді починають записуватись. Передати записом можна не темне маячіння навіженого шамана, а осмислену вістку, з якою звертається до людей їх духовний вождь, що навіть в стані екстазу залишається особистістю. Такі учасники пророцького руху як Амос, Ісайя, Ієремія, Ієзекіїл відзначені яскравою своєрідністю свого внутрішнього світу: це перші творчі індивідуальності культури Східного Середземномор'я. Їх голос — це перш за все голос моральної свідомості, а благочестя — совісна вірність патріархальній моралі, яку зневажили багаті і владні. Всі учасники пророцького руху VIII—VI ст. до н.е. рішуче докоряють владарям. Недарма пізніший переказ твердить, що більшість пророків заплатили життям за свою вірність правді: Ісайя був розпиляний дерев'яною пилкою, Ієремія — побитий камінням, Амос і Ієзекіїл — також знищені тими, кого вони звинувачували.

РОЗДІЛ ІІІ. КУЛЬТУРА СТАРОДАВНЬОЇ ГРЕЦІЇ

Стародавні греки (е́лліни) створили унікальну культуру, яка, вирішальним чином вплинувши на розвиток культури Стародавнього Риму, згодом стала фундаментом і ідеалом європейської цивілізації. Обидві культури — давньогрецька і давньоримська — об'єднуються поняттям *Античності**. Сучасна наука розглядає культуру цієї епохи в нерозривному зв'язку з історією формування, розквіту і загибелі рабовласницького ладу (див. *Рабство**) в басейні Середземного моря, Причорномор'я і суміжних країн протягом 3500 років — з ІІІ тис. до н.е. по V ст. н.е.

Історія давньогрецької культури поділяється на такі періоди: 1. Егейська цивілізація (ІІІ—ІІ тис. до н.е.;— 2. Гомерівський період (XI—IX ст. до н.е.); 3. Архаїчний період (VIII—VI ст. до н.е.); 4. Класичний період (V—IV ст. до н.е.); 5. Еллініcтичний період (ІІІ—І ст. до н.е.).

§1. ВИТОКИ ДАВНЬОГРЕЦЬКОЇ ЦИВІЛІЗАЦІЇ. КУЛЬТУРА ГРЕЦІЇ АРХАЇЧНОГО ПЕРІОДУ

1. ЕГЕЙСЬКА ЦИВІЛІЗАЦІЯ (ІІІ—ІІ ТИС. ДО Н.Е.)

В старожитню епоху Греція (Елла́да) займала південь Балканського півострова, острови Егейського моря, узбережжя Фракії і західну берегову смугу Малої Азії. В ІІІ—ІІ тис. до н.е. тут мешкали численні етноси: тельхіни, пеласги, лелеги, карійці, критяни, про походження і мовну належність яких відомо дуже мало достовірного, і грецькі племена іонійців і ахейців. Всі ці народи є творцями високорозвиненої Егейської цивілізації, яка, власне, і заклала основи давньогрецької культури.

Згідно міфології, Крит був місцем виховання царя богів Зевса, який потім віддав острів своєму синові Мі́носу — могутньому «володарю морів», по імені якого культуру Стародавнього Криту називають «мінойською». До кінця ІІІ тис. до н.е. на Криті формуються царства, центрами яких були палаци. Найвизначнішим з них є Кносс — резиденція царя Міноса, що являє собою грандіозний архітектурний ансамбль. Споруда мала 2-3 поверхи і складалась з 1500 приміщень — саме про неї міфи розповідають як про лабіринт, де ховалась жахлива биколюдина Мінотавр. Центральну частину ансамблю займало прямокутне подвір'я, навколо якого розташовувались палацо́ві приміщення: житлові і гігієнічні кімнати, зали для церемоній, майстерні і склади. Важливим елементом конструкції палацу були встановлені на кам'яних базах колони мінойського типу, що розширювались знизу вгору.

Під час розкопок Кносса і інших палаців було знайдено багато творів мистецтва і художнього ремесла: статуетки жінок, вази, *ритони**, персні-печатки тощо. Значний інтерес викликають *фрески**, представляючі життя природи і релігійні церемонії критян, в тому числі всесвітньо відома сцена «таврокатапсії» — «гри з биком».

В сер. III тис. до н.е. на Кікладських островах в Егейському морі виникає розвинута культура з містами і купольними гробницями. Острови багаті на мармур, який широко використовувався для будівництва і скульптури. Серед творів останньої — знамениті «кікладські ідоли», представляючі богинь, жінок з немовлятами і музикантів. На острові Фера неподалік Акротірі було розкопане стародавнє місто з «храмами» — великими будинками для здійснення ритуалів. Стіни кімнат прикрашені барвистими розписами, зображаючими свята на честь морських і землеробських богів.

На рубежі III—II тис. до н.е. на південь Балкан переселяються грецькі племена *ахейців**, які, підкоривши місцеве населення, заснували держави з центрами в містах, збудованих на пагорбах і обнесених могутніми стінами так званої «циклопічної кладки» з величезних кам'яних брил (Мікени, Тірінф, Пілос, Афіни, Спарта тощо).

Міста мали два рівні — нижній служив притулком для околишнього населення, а верхній являв собою *акрополь** з палацом правителя. Цей останній називався ме́гарон («велика зала») і являв собою прямокутну в плані будівлю з входом, що знаходився в торцевій частині, передпокоєм і покриттям, обгородженими з боків стінами, а спереду — мінойського типу колонами. Далі знаходилась зала з вогнищем, оточеним колонами, що підтримували дах. Праворуч біля стіни знаходився трон правителя. Стіни були розписані фресками, а підлога покрита товстим шаром тиньку і теж розмальована. В тронній залі приймали послів, збиралась Рада і здійснювались ритуали, відбувались учти. Позад тронної зали знаходилось приміщення, де зберігались скарбниця і предмети культу. Живопис мегаронів представлений фресками, що зображали церемонії, полювання, від'їзд на війну, сцени боїв.

Ахейські правителі здійснювали агресивну політику, спрямовуючи її вістря головним чином в бік узбережжя Малої Азії. Там в місці, яке займало ключові позиції на підступах до проток, з'єднуючих Середземне і Чорне моря, існувало багате місто Троя (Іліон). Воно було зруйноване в результаті військових дій в середині XII ст. до н.е. Нападниками були ахейці і ця війна збереглася в пам'яті нащадків як грандіозна кампанія, оспівана Гомером в поемах «Іліада» і «Одіссея». Втім, скоро занепали і самі ахейські держави: в кінці XII ст. до н.е. на Грецію напали невідомі вороги, яких не змогли зупинити могутні мури ахейських цитаделей. Ці нападники дуже полегшили проникнення до Еллади нової хвилі грецьких племен — *дорійців**.

2. КУЛЬТУРА ГОМЕРІВСЬКОГО ПЕРІОДУ (XII—IX СТ. ДО Н.Е.)

Цей період одержав свою назву по імені епічного поета Гомера, поеми якого «Іліада» і «Одіссея» є основним джерелом для вивчення культури XI—IX ст. до н.е. Матеріальна культура в цей час в порівнянні з Егейською цивілізацією перебувала на нижчому рівні, оскільки різко занепало ремесло і торгівля, припинилося будівництво фортець і будинків з кам'яних блоків. Однак греки освоюють обробку заліза, що мало величезні наслідки для прогресу цивілізації.

Держави ахейців були зруйновані і гомерівські греки живуть первіснообщинним ладом в замкнених общинах, які складаються з патріархальних сімей. Чоловіки утворювали народні збори, а голови сімей — раду старійшин. З розвитком цивілізації починає виділятись знать — аристократичні сім'ї (див. *Аристократія**), які зосереджують в своїх руках військово-політичні функції і багатіють. З їх середовища висуваються басилевси (царі), рада яких стає реальним органом управління, а народні збори втрачають свій вплив. Основним заняттям аристократів була війна і розбійництво, які не тільки давали здобич, але і визначали етичні норми цього суспільного прошарку: в них бачили прояв доблесті, гідної благородного героя.

Міфологія. В гомерівський період завершується формування міфології. Згідно уявлень еллінів, споконвіку існували Хаос, Ге́я (Земля), Та́ртар (підземний світ) і Е́рос — життєве начало. Гея породила зоряне небо — Ура́н, який став першим володарем світу і чоловіком Геї; в них народилось друге покоління богів — титани. Титан Крон (бог землеробства) звергнув владу Урана. В свою чергу діти Крона — Аїд, Посейдон, Зевс, Деметра і Гея під проводом Зевса скинули Крона і титанів (їм допоміг титан Прометей) і захопили владу над Всесвітом.

Верховним богом став Зевс — владар неба, грому і блискавки. Посейдон вважався богом моря, Аїд (Плутон) — володарем підземного світу, супруга Зевса Гера стала покровителькою шлюбу. Як покровительку землеробства шанували Деметру, дочка якої Персефо́на (Ко́ра), викрадена Аїдом, стала його супругою і царицею країни мертвих. Від шлюбу Зевса і Гери народились Аре́с — бог війни, Гефе́ст — уособлення вулканічного вогню і покровитель ремесел.

Серед нащадків Зевса особливо виділявся Аполло́н — бог світла і світлого (розумного) начала в природі, його нерідко називали Фебом — Сяючим. Він вбив дракона Піфо́на і на місці, де він здійснив цей подвиг — в Дельфах — греки спорудили храм на його честь. Аполлон був покровителем мистецтв, богом-цілителем, але одночасно — караючим богом, що насилав епідемії; пізніше він став покровителем колонізації.

Сестра Аполлона Артемі́да була богинею полювання, цноти і покровителькою породілей. Гермéс початково був богом достатку, потім торгівлі, покровителем злодіїв і шахраїв, а також ораторів і атлетів. Діо́ніса (Вакха) шанували як бога родючості, виноградарства і виноробства. Це був також герой *календарного міфу** — він загинув, а потім воскрес. Великою пошаною користувалась Афіна, що народилась з голови Зевса — богиня мудрості, всякого раціонального начала і «правильної» війни (Арес уособлював безтямну відвагу, лють і кровожерність). Постійною супутницею Афіни була богиня перемоги Нікa. Афродіті, що народилась з морської піни, поклонялись як богині краси і кохання.

Уявлення про єдиного бога греки не виробили — в них над світом олімпійських богів панувала безособова сила — доля Ана́нке. З точки зору грека не було неподоланної грані між світом людей і світом богів — посередниками між ними виступали герої. Такі герої як Гера́кл (Геркулес) за свої подвиги приймались до світу богів. Боги греків і самі були антропоморфними, вони корились людським пристрастям і могли страждати, подібно людям.

В грецькій міфології знайшли фантастичне відображення примітивні суспільні відносини. Так, оволодіння мистецтвом добувати і підтримувати вогонь складає основу оповіді про титана Прометея, який викрав небесний вогонь і подарував його людям. В оповідях про Персея і про мандри Одіссея розпізнаються мотиви *героїчного міфу**, в якому герою доводиться швидше хитрістю, ніж силою, долати всілякі перешкоди для досягнення мети, поставленої перед ним явним недоброзичливцем в сподіванні на його загибель.

Разом з тим, якщо в героїчному міфі суттєву роль відіграють всілякі чудесні предмети, зачаровані люди і тварини, добрі і злі чаклуни, що допомагають героєві або чинять йому перешкоди, то в давньогрецьких оповідях героєві доводиться мати справу з такими ж, як він сам, людьми, а в ролі його покровителів або ворогів виступають цілком антропоморфні боги, що тільки зрідка вдаються до чародійства.

Поряд з цим, величезні можливості для осмислення міфів створила відсутність релігійної догматики: навіть в класичну епоху Греція залишилась поділеною на *поліси**, кожен з яких мав свої культи. Не існувало канонів, що наказували притримуватись якихось раз і назавжди встановлених уявлень про походження, генеалогію і навіть функції численних богів. Система створених старожитнім греком цілком «за його образом і подобою» богів і героїв відкривала найширший простір для їх художніх і філософських інтерпретацій і для насичення міфологічних образів і ситуацій актуальним ідеологічним змістом.

Важливо відмітити ще одну особливість грецьких міфів. В той час як, наприклад, чарівна казка уникає вказівок на час і місце описуваних нею подій, грецькі міфи досить точно локалізують своїх богів і героїв і розташовують їх в певній хронологічні послідовності. Народження і виховання Зевса пов'язані з Критом, діяльність переможця Мінотавра Тесея — з Афінами, подвиги Геракла — з Аргосом; в сусідніх Мікенах мешкав рід Атрея, нащадками якого є герої Троянської війни Агамемнон і його брат Менелай, чоловік прекрасної Єлени. В свою чергу, самі учасники Троянської війни вважають себе наступним поколінням після героїв походу аргонавтів і «Сімох проти Фів»; з цим містом незмінно асоціюється історія Едіпа.

Таким чином, в грецькій міфології існували досить чіткі уявлення про зміну поколінь богів і героїв, які уособлюють історію еволюції Космосу і людського суспільства. Можна поділити міфологічну історію еллінів на такі періоди:

1) першопочатковий (хаотичний) стан Всесвіту; 2) вік Урана і *хтонічних істот**; 3) вік Крона і титанів; 4) вік Зевса і олімпійських богів; 5) вік героїв походу аргонавтів (Ясон, Орфей, брати Діоскури, Геракл — всього 67 героїв); 6) вік героїв Калідонського полювання (Мелеагр, Тесей, Амфітріон, батько Одіссея Лаерт, Нестор — всього 50 героїв); 7) вік «Сімох проти Фів» (Едіп, його сини Етеокл, Полінік і дочка Антігона, Кадм і ін.); 8) вік героїв Троянської війни (Ахілл, Гектор, Одіссей, Єлена, Пенелопа, Патрокл, Агамемнон, Менелай і т.д.).

Гомерівський епос. Біля витоків грецької культури стоїть Гоме́р — поет, ім'я якого нерозривно пов'язане з героїчним епосом, зокрема з «Іліадою» і «Одіссеєю». Однак, вже в Античності про особу Гомера і час його життя не було відомо нічого достовірного, натомість аналіз тексту поем свідчить, що вони

складались протягом другої пол. VIII — поч. VII ст. до н.е., натомість остаточна їх фіксація відбулась тільки в сер. VI ст. до н.е.

«Іліада». В поемі, названій по місту Іліон (Троя), описаний 49-денний відрізок часу десятирічної війни між *ахейцями** і троянцями, що розпочалась з-за прекрасної Єлени — жінки спартанського правителя Менела́я, яка, закохавшись в троянського царевича Парі́са, втекла з ним до його рідного міста.

Головний персонаж поеми — патологічно гордий герой-аристократ Ахі́лл (Ахіллес), смертельно образившись на царя ахейців Агаме́мнона, відмовився від участі в боях і попросив свою матір, богиню моря Фетіду, покарати царя. Зевс на її прохання сприяє троянцям і битва вже триває біля самих кораблів ахейців.

Агамемнон змушений благати Ахілла вгамувати свій гнів, але герой непохитний, він лише дозволяє найкращому другу Патро́клу взяти свою зброю, лати і шолом і, вступивши в бій, відігнати троянське військо. В бойовому запалі юнак занадто віддалився від табору і був убитий Ге́ктором, вождем троянського війська, що (як і всі троянці) прийняв його за самого Ахілла. Смерть приятеля настільки вразила героя, що він забув про образу і кинувся трощити ворогів, заваливши їх трупами річку. Ахілл також викликав на двобій самого Гектора і після важкого і тривалого поєдинку вбив його, а потім, справляючи тризну по Патроклу, став волочити тіло поверженого ворога навколо могили приятеля.

Батько Гектора, цар Трої Пріа́м прийшов вночі до Ахілла, і, впавши перед ним на коліна, слізно запропонував величезний викуп за тіло сина. Горе старого царя розчулило серце героя і змусили згадати про власного батька, так що стогін обох «сумно лунав по покоях». Зрештою сльози очистили душу Ахілла, збудили в ньому співчуття і він повернув старому тіло сина, наказавши слугам омити його і переодягнути. Ахілл дав Пріаму дев'ять днів на похорон Гектора, описом якого і закінчується поема.

«Одіссея». Друга складова гомерівського епосу розповідає про 10-річні мандри, які після падіння Трої випали на долю хитромудрого Одіссея — царя Ітаки, і про його повернення додому. На початку епохи Великої колонізації (VIII—VII ст. до н.е.) цей матеріал актуалізується, тому мотив мандрів далекими, повними чудес країнами відтіснив на задній план військові походи ахейських вождів. Соціальні відносини, відображені в поемі, а також елементи нового, «негероїчного» світосприймання свідчать про початок нової епохи в історії грецької цивілізації, коли аристократичні цінності починають втрачати провідне місце в культурі.

Розпочинається поема оповіддю про нараду богів, на якій приймається рішення послати вісника богів Гермеса до німфи Каліпсо́, яка сім років утримує в себе Одіссея, з наказом відпустити його додому (пролог). Книги I—IV оповідають про надокучання молодих людей з аристократичних родин Ітаки Пенело́пі — супрузі Одіссея (згідно звичаю, вона повинна знову вийти заміж, оскільки Одіссея всі вважають давно загиблим), їх безчинства в палаці царя і безсилля його сина Телема́ха. Зрештою, напоумлений богинею Афіною, Телемах відправляється до соратників батька з метою щось дізнатись про його долю. Скориставшись цим, «женихи» готують для нього пастку. В книзі V Одіссей будує пліт

і відправляється в подорож; Посейдон піднімає бурю і лише з допомогою Афіни він допливає до берега невідомої країни.

В книзі VI стає ясно, що це острів Схерія, країна божественного народу феáків, якими править цар Алкінóй. Дочка царя Навсікáя знаходить героя і приводить його до палацу батька. Книги VII—VIII оповідають про бенкет в царя Алкіноя, де рапсод виконує пісні про Троянську війну. Розчулений Одіссей описує свої пригоди і поневіряння після закінчення війни: осліплення циклопа Поліфема і гнів його батька Посейдона (кн. IX); зустріч з лестригонами — велетами-людожерами і загибель всіх кораблів ітакців, крім корабля самого Одіссея; небезпечне гостювання в чарівниці Кірки — лише допомога Гермеса дає змогу уникнути ітакцям злої долі коханців Кірки (кн. X); відвідини Одіссеєм підземного царства і зустріч з віщуном Тірéсієм (кн. XI); вдале уникнення загибелі від спокусниць Сирен, Сцілли і Харибди, вбивство корів Геліоса і загибель супутників Одіссея, його прибуття до острова німфи Каліпсó (кн. XII).

Після бенкету чарівний корабель феаків доставляє сплячого Одіссея до рідного острова, де йому об'являється Афіна, попереджаючи про небезпеку в його власному домі (кн. XIII). Книги XIV—XVI розповідають про перетворення героя Афіною на старого жебрака, його зустріч з сином Телемахом, якого Афіна щасливо провела повз засідку женихів і рішення Одіссея переселитись до свого палацу, щоб на місці підготувати помсту. В книгах XVII—XIX представлені сцени розгулу женихів, їх знущання над старим жебраком; невтішне горе Пенелопи; упізнавання старою нянькою героя за старим шрамом. Далі описується змагання в стрільбі з лука і винищення Одіссеєм всіх женихів (кн. XXI—XXII). Завершується поема оповіддю про повернення Одіссею його звичайної зовнішності, зворушливу зустріч з Пенелопою і батьком Лаертом, сутичку з родичами женихів, втручання Афіни і встановлення миру на Ітаці (кн. XXIII—XXIV).

Історико-культурний зміст епосу. Поеми Гомера повні ремінісценцій з минулого: описи військового і мирного побуту і відносин між героями, географічні назви стосуються ахейської Греції. Також схожість деяких мотивів з сюжетами і героями східної літератури свідчать про активні контакти ахейців з цивілізаціями Сходу (наприклад, дружба Ахілла з Патроклом нагадує дружбу Гільгамеша і Енкіду; мандри Одіссея — поневіряння «потерпілого кораблетрощу»). Натомість відомості соціально-економічного і політичного характеру (панування аристократії, розвиток ремесел, побут і звичаї тощо) повністю відносяться до гомерівської Греції.

В поемах розгорнутий справжній «моральний кодекс» аристократа: відвага, сила, щедрість, загострене відчуття власної гідності і героїчної честі (слава і неслава вождя поширюється на все плем'я). Найбільш бажаним підсумком життя аристократа є посмертна слава, тому впертий «гнів Ахілла» пояснюється його намаганням будь-якими засобами відновити свою репутацію, хоча це і шкодить спільній справі. Це не викликає осуду з боку Гомера і його персонажів, адже поняття патріотизму обмежується захистом інтересів свого племені. Єдиний виняток — це Гектор, доблесть і героїзм якого випливають з його становища керівника ополчення; тут слід вбачати перші паростки полісної свідомості. Натомість в «Одіссеї» вже відображається розклад родоплемінних стосунків: нрав

самого Одіссея явно є «неаристократичним», йому притаманні обережність, спритність, акторство і довіра до власного розуму і волі. Також про відхід епохи «первісної демократії» свідчить свавілля знахабнілих женихів і безсилля народних зборів.

Дуже важливим в поемах є божественний план: всі події і вчинки героїв визначаються Ана́нке (Долею) і богами, останні є головним рушієм дії. Боги Гомера мають ще цілком архаїчний, родоплемінний характер: вони цілковито позбавлені морально-етичних зобов'язань перед людьми і керуються виключно своїми емоціями, пристрастями і особистими інтересами (втім, як і персонажі «Іліади»). Разом з тим, в «Одіссеї» простежується зародження релігійно-етичної проблематики: боги намагаються застерегти героїв від ганебних, нечестивих вчинків.

Мистецтво Гомерівського періоду зростає на егейському грунті, але не менш важливу роль в його становленні відіграють світогляд і традиції *дорійців**. Стиль мистецтва XII—IX ст. до н.е. одержав назву «геометричного»: посуд оздоблювався геометричним орнаментом (комбінаціями трикутників, зигзагів, кіл, шахівниць, меандрів), зображення тварин, людей і цілих сцен були схематизованими, а скульптурні фігурки людей і тварин *стилізованими**, тобто зведеними до спрощених, принципових форм. В архітектурі відбувається запозичення від ахейців форми ме́гарона, яку пристосовують для потреб храмового будівництва. В храмах уміщувались ксо́ани — статуї богів в вигляді дерев'яних стовпів з ледь зазначеними формами людського тіла; їх прикрашали тканинами і гірляндами квітів.

3. ЗАГАЛЬНІ РИСИ КУЛЬТУРИ АРХАЇЧНОГО ПЕРІОДУ. РЕЛІГІЯ І МІФОЛОГІЯ

Історичні умови розвитку. Архаїчний період — час кардинальних змін в усіх сферах життя Греції. Занепадають родоплемінні відносини, суспільство розпадається на *аристократію** і *демос**, виникають *поліси**. Аристокра́тія формується як панівний клас, якому властиві особливий спосіб життя і своя система цінностей; ці останні переважно виховувались на гомерівському епосі. Вона домінує в суспільно-політичній сфері і прагне встановити свій контроль над демосом, захопивши общинні землі. Обезземелення демосу спонукало Велику *колонізацію** VIII—VI ст. до н.е.: знедолені селяни покидали батьківщину і засновували колонії на узбережжях Середземного і Чорного морів.

Зростання колоній і розвиток торгівлі сприяли розквіту *товарного господарства**, яке дало змогу частині демосу розбагатіти. Сформувалась ціла суспільна верства ділків — торгівців, промисловців і фінансистів, які розпочинають боротьбу за владу. В тих полісах, де встановилась рівновага сил, виникла тиранія — одноосібна влада правителя. Рання тиранія VII—VI ст. до н.е. відіграла позитивну роль в розвитку полісів: були сформовані армії, кодифіковане право, здійснювався благоустрій міст, вкладались кошти в сферу культури.

В VI ст. до н.е. *по́ліс** набуває класичних форм. Реформи Солона, Пісістрата і Клісфена в Афінах закладають основи демократичного полісу, для якого харак-

терна рівність громадянських прав і соціальна спрямованість політики держави. Натомість в Спарті виникає аристократичний поліс, в якому все було підпорядковане військовій справі: встановлена рівність в користуванні землею, ліквідована приватна власність, обмежений майновий рівень громадян, запроваджений суворий контроль над усіма сторонами життя, різко скорочені зовнішньополітичні відносини, повністю позбавлене політичних прав підкорене населення — ілоти.

Епоха Архаїки — це час пожвавлення культурних контактів греків з навколишніми країнами. Це не тільки збагачує культуру самих греків, але і сприяє пробудженню усвідомлення єдності всього еллінського світу: виникають загальноелліністські святилища і *Загальногрецькі ігри**, найвідомішими з яких були *Олімпійські ігри**.

Величним досягненням грецької культури було вироблення алфавітного письма. Трансформувавши фінікійську систему, греки створили простий спосіб фіксації інформації, який дозволив поступово зробити практично всіх громадян письменними. Тим самим знання були секуляризовані (див. *Секуляризація**), що стало однією з причин відсутності в Греції жрецького стану і сприяло підвищенню духовного потенціалу суспільства в цілому.

Полісна ідеологія. Всі ці процеси супроводжуються формуванням полісної *ідеології**, в основі якої принцип домінування колективних цінностей над особистими (вища доблесть громадянина — захист поліса).

Основними її категоріями є: «агоністика» (змагальність), «арете́» («чеснота» — вищий ступінь моральної досконалості); «пайде́йя» («виховання» — цілеспрямоване формування громадянина); «*калокагатія**» (довершеність тілесного і морального складу людини: крім краси і фізичної сили ідеальна особистість повинна володіти справедливістю, цнотливістю, мужністю і поміркованістю).

Важливе місце займає категорія «*ка́тарсісу**» — очищення, яка зародилась в галузі медицини, але поширилась на мистецтво і навіть суспільне життя. Згідно уявлень античної медицини тілесне і душевне здоров'я людини залежать від гармонійного поєднання всіх її «елементів» і «сил». Таким чином, лікування відновлює зруйновану гармонію катарктичними (очищувальними) процедурами; поезія і музика теж «очищують» і «звільняють» душу людини своїм благотворним впливом. Оскільки поліс часто мислився по аналогії з живим організмом, то для підтримання його «здоров'я» також застосовувався «ка́тарсіс» — «очищення» від неугодних громадян і політичних партій шляхом *остракізму**.

Міфологія і релігія. Величезні історичні зсуви Архаїчної епохи не могли не викликати значних світоглядних змін (див. *Світогляд**). В першу чергу простежується поступовий відхід гомерівських культурних цінностей і народження нових — полісних. В сфері релігії це проявилось в втраті олімпійськими богами свого панівного становища і відродженні старожитніх культів, в центі яких — проблеми життя, смерті, загробного існування і спасіння душі.

Культ Діоніса. З розвитком полісної демократії пов'язане відродження культу Діо́ніса (Вакха) — сина Зевса і Персефони.

Малим хлоп'ям його роздерли на шматки титани і зжерли, залишивши тільки серце. Зевс спалив їх блискавкою і з цього попелу створив людей. Серце сина

Громовержець віддав богині Семелі і Діоніс народився вдруге. Подорослішавши, Діоніс-Вакх мандрував світом, навчаючи людей виноробству. Його жриці-вакханки в стані релігійного *екстазу** ловили диких тварин, роздирали їх і поїдали сире м'ясо (*омофáгія**), що символізувало роздирання і поїдання бога титанами. Титани були *Хтонічними істотами**, але, з'ївши Діоніса, вони набули іскринки божественності. Так і людина частково земна, а частково божественна, і діонісійські ритуали були покликані «роздмухувати» в ній цей тліючий духовний первісток.

В VII ст. до н.е. релігія Діоніса об'єднала в своєму служінні богу всі стани, вона була демократичною і спрямованою проти аристократичного Олімпу. Екстаз і екзальтація вірних Діоніса створювали ілюзію внутрішнього єднання з божеством і тим самим якби усували неподоланне провалля між людьми і богами. Пізніше *містерії** Діоніса стали основним джерелом виникнення театру.

Гесіодівська космогонія. Втрата гомерівсько-аристократичною релігією свого панівного становища і поширення оргіастичних культів спонукали поета Гесіóда в кінці VIII — на поч. VII ст. до н.е. систематизувати і впорядкувати олімпійську *космогонію**.

В своїх поемах «Теогонія» і «Каталог жінок» він розгорнув грандіозну картину виникнення і розвитку світу — від першопочаткового Хаосу через Гею (Землю) і Ерос (космічну любов) до Зевса — творця світового ладу. Далі поет виклав історії жінок, які від богів народили героїв — родоначальників аристократичних родів. Таким чином, концепція Гесіода мала консервативний характер (див. *Консерватизм**): він бачив крах аристократичного ладу і намагався переконати сучасників, що зневажаючи традиції, вони тим самим виступають проти самих богів.

Орфізм. В VI ст. до н.е. виникає міфологічно-філософська концепція, спрямована проти олімпійської релігії — орфізм.

Його творці твердили, що легендарний співець Орфей, учасник походу аргонавтів, побувавши в царстві мертвих, одержав одкровення щодо найважливіших істин буття, які він виклав в релігійних гімнах. Оскільки аргонавти виступили раніше від героїв Троянської війни, то, на думку орфіків, вчення Орфея є давнішим, «ближчим до богів», а значить, авторитетнішим, ніж теологія Гомера і Гесіода.

Втім, теогонія óрфіків дуже близька до гесіодівської з точки зору концепції поступального розвитку Всесвіту; новим же в ній було посилення етичного елементу. *Омофагія** переосмислюється орфіками як первородний гріх титанів. Спокутувати цей спадковий гріх, що лежить на всьому людстві, міг тільки «чистий» — той, хто був посвячений в *містерії** і дотримувався орфічного способу життя, заснованого на вегетаріанстві. Завдяки такому«чистому життю», вважали орфіки, діонісійська природа людини посилюється, а титанічна слабшає. Врешті-решт, орфік звільняється від гріховності і матеріальності, що дозволяє йому «злитись» з Діонісом і вже ніколи не повертатись в тіло, на землю. Однак, після «звільнення» на душу чекає багато небезпек в загробному світі, тому до гробниць померлих орфіків клали таблички, які містили настанови щодо мандрівки потойбіччям:

«Ліворуч від дому Аїда побачиш криницю, // Із кипарисом високим, що коло неї росте. // До тої криниці не слід наближатися близько. // При Озері Пам'яті знайдеш ти другу криницю, // Її стережуть вартові — в ній прохолодна вода. // Без страху скажи вартовим: "Землі і Небес народився я сином, але, // Рід мій чисто небесний, що відомо вам, // Та мучить мене нестерпимая спрага — від неї я гину, // То ж дайте води, що із Озера Пам'яті лине!" // Й нап'єшся води із криниці святої, // І житимеш вічно — свій серед богів».

Криниця, з якої душа не повинна пити — це Лета, яка приносить забуття (кипарис — символ царства мертвих), друга криниця — Мнемозіна, тобто Пам'ять. Душа на тому світі, якщо їй судилося спасіння, не тільки не повинна забути про минуле, але навпаки, набути божественної пам'яті, тобто «пригадати все».

Орфізм також переосмислив ритуал пиття вина: вино для нього стало чистим символом, як згодом в християнстві Святі Дари. Сп'яніння, про яке часто говорять їх гімни — було чисто духовним, це був «ентузіазм» єднання з богом. Орфіки вірили, що в такий спосіб вони набудуть містичного знання, недосяжного іншими шляхами. Цю ідею розвинув Піфагор, а від нього орфічні ідеї і образи перейшли до *філософії**, давши її розвиткові сильного поштовху.

4. ВИНИКНЕННЯ ФІЛОСОФІЇ

Епохальним досягненням культури Греції був перехід від міфологічного до філософського розуміння світу, для якого характерні: постановка і формулювання проблем; опора на розум, як основний засіб пізнання; орієнтування на пошуки причин всього, що відбувається, в самому світі, а не поза ним.

Значний вплив на становлення філософії зробила поема «Теогонія» Гесіода (бл. 725-650 до н.е.), в якій він раціоналістично систематизував давньогрецьку міфологію. Перші філософи запозичили в поета наступне: 1) уявлення про первинний, хаотичний (безформний) стан Всесвіту; 2) мотив відокремлення неба від землі; 3) ідею еволюції Всесвіту в напрямку більшої впорядкованості і кращого влаштування; 4) мотив періодичної загибелі і відродження Всесвіту.

Також не слід відкидати впливу історичних процесів, адже філософія, по-суті, була відображенням соціально-політичного досвіду громадянина поліса — поліс і відносини в ньому стали моделлю, по аналогії з якою перші філософи досліджували світобудову. Саме це дозволило їм вилучити з гесіодівської космогонії антропоморфізм і зооморфізм і розпочати мислити філософськими *категоріями** часу і простору, матерії і духу, руху і спокою.

Іонійська філософія. В багатих і демократичних полісах Іонії виникла матеріалістична філософія. Першим філософом вважається фінікієць за походженням Фале́с Мілетський (VII—VI ст. до н.е.). На противагу космогонічному міфу про народження світу від Геї він дав пояснення світобудові як *антиномії** єдиного і множинного, що примирюється загальною першоосновою всіх речей — водою. Також Фале́с був переконаний, що речовина (матерія) є одушевленою і здатною до саморозвитку.

Учень Фалеса Анаксіма́ндр вважав, що першопочатком всіх речей є особлива речовина — а́пейрон (нескінчене, вічне, незмінне, що не піддається емпірично-

му сприйняттю). З апейрону виділяються дві пари основних протилежностей: «холодне—тепле» і «сухе—вологе», взаємодія між ними утворює речі і світи. Філософ також був переконаний, що Земля є циліндричною, що спочатку вона була покрита водою; що перші тварини походять з моря, а людина є однією з тварин; що в часі і просторі існує безліч світів.

Учень Анаксімандра Анаксіме́н (VI ст. до н.е.) первинною субстанцією вважав повітря, з якого при розрідженні утворюється вогонь, а при згущенні вітер, хмари, вода, земля, камені; повітря є душею світу. Пласка Земля висить в повітрі, а небеса являють собою напівкругле тверде склепіння, в яке, ніби цвяхи, забиті зірки.

Замикає плеяду іонійських мислителів Геракліт з Ефе́са (551-433 до н.е.). Він бачив першооснову світу в постійному русі, змінах, «течії» речей («все тече, все змінюється»), причиною яких є зіткнення («війна») протилежностей.

Для Геракліта змінність світу втілювалась в вогні: з нього розвинулась вода, земля і повітря, трансформуючись згідно вічних законів *Ло́госу** — загального закону, розумної першооснови світу. По-суті, Логос і первинний вогонь є тотожними: світ розвивається подібно до спалахів і затухання, властивих вогненній стихії. Геракліт також заявляв, що світ є вічним — він ніколи не виникав і ніколи не зникне. Основним інструментом пізнання світу є розум: дані органів чуттів є ненадійними.

Елейська філософія. В місті Еле́я в Південній Італії сформувалась ідеалістичний напрям філософії.

Засновник елейської школи Ксенофа́н (570-480 до н.е.) був першим мислителем, що відкрито критикував традиційну релігію і засуджував Гомера і Гесіода за *антропоморфізм** їх богів, твердячи, що поети приписали божествам найгірші людські пороки. Насправді бог — це невіддільний від світу, пронизуючий його Світовий Дух, який управляє Всесвітом силою свого розуму. Форма цього бога є кулястою, він бачить і чує всією своєю істотою, але не дихає; весь він — свідомість і розум, що існують вічно.

Учень Ксенофана Парменід (540-480 до н.е.) був переконаний, що існує тільки одне-єдине, незмінне, матеріально мислиме Суще — не-Сущого не існує. Суще є тотожне мисленню, а тому всі явища зовнішнього світу є лише обманом чуттів, між ним і Сущим не існує ніяких зв'язків: всі існуючі в світі речі «конструюються» розумом з «протилежностей»: світлого і темного, вогню і землі, щільного і розрідженого тощо.

Ідеї Парменіда розвинув Зено́н Елейський (перша пол. V ст. до н.е.), винахідник *діалектики**. Найбільше прославився Зенон своїми апоріями — важко вирішуваними проблемами, пов'язаними з суперечністю між даними спостереження і їх розумовим (науковим) аналізом.

Наприклад, апорія «Стадій» гласить, що перш, ніж пройти стадій, необхідно пройти половину стадія, але перш, ніж пройти половину стадія, необхідно пройти половину половини, — і так далі, аж до нескінченності.

Піфагор. Синтезом ідей ранньої грецької філософії стало вчення Піфаго́ра Самоського (друга пол. VI ст. до н.е.), який вчився не тільки в іонійських мислителів, але і відвідав Єгипет і Вавілон, де ознайомився з тамтешньою наукою і

релігією. Він розробив концепцію структурної єдності світу, заснованої на закономірності числових пропорцій, яка простежується в рухах небесних світил (теорія «гармонії сфер»). В зв'язку з цим філософ і його учні багато уваги приділяли математичним дослідженням.

Найбільше ж прославився Піфагор своїм вченням про безсмертя душі і переселення душ (метемпсихóз): після смерті людини її душа переселяється в тіла інших людей, а також тварин, рослин, мінералів, *демонів** і божеств. Звідси випливали концепції анáмнесісу («пригадування» людиною своїх попередніх втілень) і спорідненості всіх живих істот (піфагорійці, як і орфіки, відмовились від *омофагії**). Вищою етичною метою піфагореїзму був кáтарсіс — «очищення» людини, яке досягалось: для тіла — через вегетаріанство і інші *табу**, для душі — через пізнання музикально-числової структури Космосу і злиття з ним.

5. МИСТЕЦТВО АРХАЇЧНОГО ПЕРІОДУ

Мистецтво Архаїки, розвиваючись в переломну епоху, відображало найрізноманітніші культурні тенденції: аристократизм і демократизм, віру в богів-олімпійців і віру в богів-спасителів, міфологізм і раціоналізм, еллінські традиції і вплив культур Сходу.

Архітектура. В зв'язку з зростанням міст, розширенням масштабів будівництва і вдосконаленням будівельної техніки до сер. VII ст. до н.е., починають з'являтись монументальні споруди з каменю, головним чином з вапняку м'яких порід. Основним видом споруд були храми, які в еллінській цивілізації відігравали роль не тільки культових, але і громадських будівель. Народ не мав вступу до святилища, а тільки крізь відкриті двері шанував статую бога.

Храми повторювали форму егейського мéгарона і були спорудами колонними: колонада могла оточувати храм навколо (перúптер) або тільки оздоблювати вхід (прóстиль). В період Архаїки виникли два основні стилі (óрдери) архітектури: дорійський і іонійський.

Дорійський стиль сформувався на Пелопоннесі (в Áргосі і Спарті) і поширився на Крит і декілька інших островів, заселених дорійцями. Тут аристократична культура з войовничим духом збереглися довше, тому дорійське мистецтво мало суворий характер, чужий насолодам і зніженості — вже в давнину його називали «мужнім» або «чоловічим».

Дорійський óрдер відзначався простотою форм і мінімумом прикрас. Храм споруджувався на триступінчастій основі — стереобаті, верхня платформа якої називалась стилобат. Колони не мали баз і стояли прямо на стилобаті. Стовбур колони, складений з барабанів, мав жолобки (каннелюри), а посередині — невелике потовщення (ентазис). Верхня частина колони — капітель складалася з круглої подушки (ехін) і плити над нею (абак). Горизонтальна конструкція, що лежала на колонах (антаблемéнт) мала три елементи: архітрáв (балку), фриз з прямокутними тригліфами (трохи виступаючими частинами) і метопи (дошки, що знаходяться між тригліфами). На фризі кріпився двосхилий дах.

Найдавнішими дорійськими спорудами є храми Гери в Олімпії (кін. VII ст. до н.е.) і Пестумі в Південній Італії (перша пол. VI ст. до н.е.), а також храм Аполлона в Коринфі (друга пол. VI ст. до н.е.). Це перúптери, збудовані з вапняку; в давнину вони були оштукатурені, а в верхніх своїх частинах яскраво розфарбовані, так само як і скульптура, що їх оздоблювала. Пропорції архаїчних храмів були ще важкими, а окремі деталі громіздкими. Лише в храмі Аполлона в Коринфі намітились риси, що одержали розквіт в період Класики.

Іонійський стиль. Зовсім інше мистецтво розвинулося в багатих демократичних полісах Іонії. В VII—VI ст. до н.е. тут виникає оригінальний художній напрямок, що черпав натхнення з традицій східного мистецтва, чим пояснюється його швидкий розвиток і високий рівень декоративності.

Іонійський ордер, відзначаючись виразною схильністю до вишуканості, характеризувався стрункими пропорціями і багатством декоративних деталей — його часто називали «жіночним». Колона мала профільовану базу, що складалась з кілець і валиків; є також заглибини. Стовбур колони прорізували глибокі каннелюри. Капітель мала дві подібні до черепашки деталі, що називаються волютами. Тонка плита (абак) відокремлювала капітель від перекриття, яке, в свою чергу, складалось з ступінчастого архітраву, гладкого фризу (щоб було місце для рельєфів) і карнизу.

Храми іонійського стилю часто мали форму діптера (прямокутного в плані приміщення, оточеного зовні двома рядами колон) і відзначались іноді грандіозними розмірами. Найбільш значними іонійськими храмами VII—IV ст. до н.е. були храми Артеміди в Ефесі, Гери на острові Сáмос і Аполлона в Дідімах недалеко Мілéта.

Скульптура. В Архаїчну епоху виникає монументальна *скульптура** — вид мистецтва, раніше невідомий Греції. Вдосконалення техніки обробки каменю привело до виникнення кам'яної скульптури, а техніки обробки металу — до лиття скульптури з бронзи. В VII—VI ст. до н.е. панують два типи зображень: оголена чоловіча фігура (кýрос) і задрапована жіноча (кóра).

Поява першого типу пов'язана з основними тенденціями розвитку суспільства. Курос — це прекрасний і доблесний громадянин, переможець *Загальногрецьких ігор**, що прославив своє рідне місто. З естетичної точки зору, курос — це втілення принципу *калокагатії**. За цим же типом стали виготовляти надгробні статуї і зображення божеств.

Статуї кор були елементом *містерій** Деметри і представляли Персефону, що повертається з загробного світу; кора — це уособлення радості і веселощів, втілення краси і повного надії майбутнього.

Рельєф. Поява рельєфу в основному пов'язана із звичаєм ставити стели — надгробні плити. В подальшому рельєфи в вигляді складних багатофігурних композицій стали неодмінною частиною антаблементу храму; статуї і рельєфи, як правило, розфарбовувались. В цих композиціях проявились риси архаїчної релігійності. Так, на фронтоні храму на острові Керкіра (перша пол. VI ст. до н.е.) центр композиції займала величезна фігура Медузи Горгони; по обидва боки її, заповнюючи більшу частину площі фронтону — дві пантери, а в кутах

— сцени битви богів з велетами. Фігури, ближчі до кутів, різко зменшуються в розмірах, таким чином, батько богів Зевс виявляється мізерним в порівнянні з *демоном** — Медузою.

Живопис. Найвищі досягнення мистецтва періоду архаїки були зроблені в галузі розпису керамічних виробів — ваз.

Греки виробили декілька різновидів ваз, які відповідали певним цілям. Стрункá ámфора з двома високими ручками призначена для зберігання олії і вина; крáтер, що розширявся догори і часто мав дві ручки, служив для змішування вина і води; кілік, пласка чаша з двома ручками, був призначений для пиття.

Самі по собі форми ваз є естетично довершеними; очевидно, справа полягає в відповідності форм глиняного начиння формам людського тіла: завжди в різних видів ваз можна знайти аналогії до стегон, шиї і плеч.

В VII — на поч. VI ст. до н.е. переважали коринфські і родоські вази з строкатими розписами так званого килимового стилю. На них звичайно зображувався рослинний орнамент і розташовані в ряд різні тварини і фантастичні істоти.

Чорнофігурний вазóпис. В VI ст. до н.е. в вазописі панує чорнофігурний стиль: зафарбовані чорним лаком фігури різко виділялись на червонуватому фоні глини. Розписи часто представляли багатофігурні композиції на міфологічні сюжети: різні епізоди з життя богів або подвигів героїв (особливо часто Геракла), а також Троянської війни. Рідше зустрічалися сюжети, пов'язані з повсякденністю: двобій важкоозброєних *гоплітів**, змагання атлетів, сцени учти, хоровод дівчат тощо.

Особливого розвитку цей стиль досяг в Афінах: тамтешні вази вирізнялись вишуканістю форм і високою якістю, сюжетною різноманітністю. Збереглись імена деяких художників. Авторство чудового кратеру для вина (ваза Франсуа) належить гончареві Ерготіму і художнику Клітію. Ємність покрита розписом в п'ять смуг з дев'ятьма міфологічними сценами: похід богів на весілля Пелея і Фетіди, битва лапіфів з кентаврами, корабель Тезея, Калідонське полювання тощо.

Другий чудовий зразок стилю — кілік Ексекія. Всю круглу поверхню чаші для вина вазописець зайняв однією сценою: на пливучому під білим вітрилом судні возлежить бог Діоніс, навколо щогли в'ються виноградні лози, звисають важкі грона. Навколо пірнає семеро дельфінів, яких Діоніс щойно перетворив на тірренських піратів.

Червонофігурний вазопис. В останній чверті VI ст. до н.е. з'являється новий спосіб розпису ваз — червонофігурний, коли фігури залишались в кольорі глини, а фон покривався чорним лаком. Деталі в такій техніці не треба продряпувати, їх можна малювати найрізноманітнішими лініями, що значно розширює можливості рисунку. Художники стали зображувати одяг з дрібними складками, узори облямівки, тонкі пасма волосся і дрібні локони.

Одним з найвидатніших майстрів цього стилю був Єфроній, твори якого відзначаються багатством рисунку і віртуозністю виконання. В знаменитому розписі на кратері «Боротьба Геракла і Антея» він зумів досягти величезної емоційної сили. Герої охарактеризовані дуже яскраво: Геракл з тонкими рисами обличчя, гарно укладеними кучерями і гнучким, сильним, тренованим тілом

протиставляється грубому, дикому Антеєві з безладною кучмою волосся на голові.

Значно розширюється тематика вазопису. Зі все більшою свободою і динамікою використовується міфологія: сцени битв і хороводів покривали керамічні вироби як гірлянди (наприклад, «Суперечка Аякса з Одіссеєм», розпис на вазі майстра Дурія). Художники з уподобанням малювали стрибаючих, розпусних сатирів — справжніх карикатур на людей. Багато місця займають любовні сцени, учти, *гетери**, а також сюжети з ремісничих майстерень і гімнасіїв.

Деякі теми могли б здатись вульгарними, але грецькі митці завжди вміли надати їм чарівної вишуканості. Найкраще про це свідчить композиція на кіліку авторства Брігія — «Юнак і гетера», що представляє наслідки бурхливого святкування: юнак вибльовує надлишок випитого вина, а гетера турботливо підтримує його голову. Брігій показує їх без тіні насмішки, без жодного моралізаторського наміру; тема трактована настільки природно і безпосередньо, що сприймається як своєрідна лірична сценка.

6. ЛІТЕРАТУРА АРХАЇЧНОГО ПЕРІОДУ

Епос. На початку Архаїчного періоду панівним жанром літератури був *епос**, успадкований від попередньої епохи. Правда, жодного твору до нашого часу не дійшло, лише із згадок пізніших авторів відомо, що вони називались «кіклічними поемами», тобто відносились до певного «кола» («кіклу», тобто циклу) легендарних подій. Саме з них брали матеріал драматурги і історіографи пізніших епох.

Гомерівські гімни. Епічний характер також мають короткі поеми або культові пісні, присвячені окремим богам — гомерівські гімни.

Їх змістом переважно є переказ легенд, пов'язаних із заснуванням храмів або культів. В гімні Аполлону йдеться про народження Аполлона і Артеміди на острові Мелос і заснування культу на їх честь. Гімн Гермесу — про те, як цей бог ще дитиною викрав в Аполлона священних корів і зробив ліру з черепахи. Гімн Афродіті — про її кохання до троянця Анхіза. Гімн Деметрі — про викрадення її дочки Персефони і установлення Елевсінських *містерій**. Гімн Діонісу — про його викрадення піратами і перетворення останніх на дельфінів.

«Батрахоміомахія». Вже в гімні Гермесу наявні елементи переоцінки героїчного епосу і критичного ставлення до його моральних норм: «низовинний» Гермес недвозначно осоромлює Аполлона — споконвічного бога аристократії. Натомість вже відвертою пародією на Гомера і кіклічні поеми є невеликий твір «Батрахоміомáхія» («Війна мишей і жаб», кін. VI ст. до н.е.).

Жаб'ячий цар Спухломорд береться перевезти на спині через болото мишеня Крихтожера, сина царя мишей Хлібогриза, але, злякавшись вужа, пірнає на дно і Крихтожер гине, закликаючи богів до помсти зрадникові. Починається війна, в якій миші рішуче переважають жаб доблестю і військовим мистецтвом:

«Як розтрощив Хлібогриз Спухломорду списом голінку, // Той з бойовища подавсь, кульгаючи в муці нестерпній, // І до канави метнувсь, щоб наглої смерті уникнуть; // Та ще не раз виринав він, нестерпної сповнений муки...»

Щоб врятувати жаб'ячий народ від повного знищення, Зевс кидає блискавку, але не може зупинити войовничого запалу мишей. Тільки коли на полі бою з'являються послані громовержцем раки, гризуни змушені відступити:

«Де не взялися тварюки — в панцирах і клишоногі, // Зігнуті, повзають рачки мов кліщі в них рот, твердошкірі, // Широкоплечі, кощаві, а спини яскраво лисніють; // Згорблені, руки в них — клешні, і і дивляться аж з-під грудей десь; // Ще і восьминогі, дворогі, в поході нестримні, а звуть їх // Раками. Хвостики раки мишам відгризати взялися // Й ноги і руки також, а мишачі леза згиналися. // І, налякавшися раків, не встояли миші нікчемні — // Кинулись притьмом тікати...»

Гесіод. Розвиток *Товарного виробництва** і утвердження грошових відносин не тільки підривали владу аристократії, але і руйнували традиційний селянський життєвий уклад. Захисником цього останнього виступив поет Гесіо́д (бл. 725-650 до н.е.) родом із землеробської Беотії. Йому належать епічні поеми «Теогонія», «Діла і дні» і «Каталог жінок».

«Теогонія» — це поема про походження богів і обожнених стихій з першопочаткового Хаосу і Землі (Геї). Творення світу тут розглядається як послідовна зміна трьох поколінь богів, очолюваних Ураном, Кроном і Зевсом, причому останньому доводиться, звергши свого злочинного батька з трону, витримати боротьбу з титанами. Зевс тут виступає не тільки сильним, але і мудрим правителем, що встановлює розумний і доцільний порядок в Всесвіті. Немає сумніву, що своєю «Теогонією» Гесіод намагався надати значення непорушних природних підвалин традиційним суспільним і етичним нормам, які опинились під загрозою нових віянь в культурі.

«Діла і дні» є першою пам'яткою європейського дидактичного епосу; головною його ідеєю є необхідність для людини чесно трудитись і зберігати вірність нормам добросусідства, оскільки поведінка людей перебуває під неослабним контролем богів — охоронців справедливості.

Щоб пояснити причину суспільних незгод, Гесіод висуває концепцію, згідно якої історія людства трактується як зміна віків: золотого, срібного, мідного, віку героїв і залізного, — причому простежується регрес людства і повний його занепад в залізний вік внаслідок зневаження моральних основ родинного і суспільного життя:

«Нащо ж судилося жити мені серед п'ятого роду? // Чом я раніш не помер або чом не родився пізніше? // Нині-бо плем'я існує залізне. Ні вдень, ні вночі вже // Не припочити йому від труда, не позбутися смутку. //...//...Нема односердя між батьком і сином, // Гостю немилий господар, товаришу давній товариш, // Навіть не дружні брати між собою, як перше бувало. //...// Праведні і добрі в погорді в них, а злочинця шанують. // Правого суду далекі, стида не плекають в серці. // Гірший і кращого мужа до зла і неслави призводить // Словом лестивої мови, брехливого свідчення словом. // Заздрість несита між людьми нещасними з зойканням диким, // З повним ненависті зором блукає, радіючи злому».

Єдиним виходом з похмурих обставин, на думку Гесіода, є дотримання в індивідуальній поведінці заповідей справедливості (дослухатись голосу правди, уникати судових тяжб і старанно працювати). Це цілком може стати основою

праведного, заможного і щасливого життя; поет підкріплює свої настанови порадами щодо ведення господарства і влаштування сімейного життя:

«Зрілим ти станеш коли, то веди в свій будинок супругу, // До тридцятьох як років небагато тобі залишилось //...// Діву в супруги бери, щоб її ти навчив поведінки; // Ту вибирай переважно, до тебе живе що найближче; // Добре раніш розпитай, не сміялись сусіди щоб з тебе. // Кращого, звісно, мужчині за жінку немає нічого // Добру, проте і немає вже гіршого лиха за жінку, // Що похітлива, така-бо його, хоч який він кремезний, // Палить без огнища, навіть і в старість жене передчасну».

Байка. Антиаристократична тенденція також яскраво виразилась в *байці**, найвідомішим представником якої є Езоп (сер. VI ст. до н.е.). Згідно легенди, він походив з Фрігії (країни в Малій Азії), мав потворну зовнішність і був рабом філософа — цілковитого невігласа. В словесних сутичках з приятелями хазяїна — аристократами — Езоп неодмінно одержував верх, переважаючи їх розумом і дотепністю. Згодом він був відпущений на волю і жив якийсь час при дворі лідійського царя Креза. Зрештою він потрапив в Дельфи, де, обвинувачений жрецькою аристократією в святотатстві, був скинутий з скелі. Зберігся великий збірник Езопових байок, багато з яких являють собою живі побутові сценки, взяті з самої гущавини народного життя:

«Голодна лисиця побачила виноградну лозу з звисаючими гронами, хотіла до них добратися, але не змогла; і, ідучи геть, сказала сама собі: "Вони ще зелені!" Отак і серед людей дехто не може домогтися успіху через те, що, не маючи сил, звинувачує в цьому обставини».

«Кішка почула, що на пташиному дворі захворіли кури. Вона одяглася лікарем, взяла лікарські інструменти, прийшла туди і, стоячи в дверях, запитала курей, як вони себе почувають? "Чудово! — сказали кури, — але тільки коли тебе немає поблизу". Так і серед людей розумні розпізнають поганих, навіть якщо ті і прикинуться хорошими».

Лірика. Принципово новим жанром, що виник в грецькій літературі в епоху Архаїки, була лірична поезія (див. *Лірика**), що відображала усвідомлення людиною змін, які відбуваються в світі, і пошуки нею свого місця в нових історичних умовах, коли привабливість «гомерівської» особистості безнадійно втрачена, а норми поведінки громадянина поліса ще не склались.

В творчості Калліна з Ефеса (перша пол. VII ст. до н.е.) і Тіртéя з Афін (друга пол. VI ст. до н.е.) пред'являються вимоги до суспільної поведінки громадянина в сувору пору важкої війни. На відміну від гомерівського епосу, чиїм ідеалом є шляхетний герой, який шукає в війні перш за все здобичі і особистої слави, елегія Тіртея звернена до колективу громадян, яких він спонукує взяти участь в війні і тим самим виконати свій громадянський обов'язок. Тіртей також піддає сумніву ідеал героїчної доблесті: для нього тільки той вартий пошани, хто, не шкодуючи життя, мужньо б'ється за батьківщину:

«Добре вмирати тому, хто, боронячи рідну країну, // Поміж хоробрих бійців падає в перших рядах. // Гірше ж немає нічого, як місто своє і родючі // Ниви

покинуть і йти жебракувати в світи́, // З матір'ю милою, з батьком старим на чужині блукати, // Взявши з собою діток дрібних і жінку смутну».

Ще далі іде Архілóх (VII ст. до н.е.), для якого воїнська честь і посмертна слава, які складали основу поведінки гомерівських героїв, вже нічого не значать:

«Носить тепер гордовито фракієць щит мій чудовий: // Я ж його кинув в кущах. // Лютої смерті зате я уник. І нехай пропадає // Щит мій. Не гірший новий зможу колись я здобуть».

В очах поета позбавлена сенсу гонитва за славою ціною життя: померлий не користується в співгромадян ні пошаною, ні славою, живі шукають прихильності в живих, а доля покійника — незавидна доля. Взагалі, в оточуючому світі він не бачить жодної закономірності і доцільності:

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

В цих умовах єдине, що залишається — бути стійким в нещастях і не дуже довіряти удачі, зберігаючи «непохитність серця»:

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

Також Семонід Аморгський (VII ст. до н.е.) заперечує всяку можливість зрозуміти сенс людського буття: в людях немає глузду, залежні від щоденних випадковостей, вони живуть, як отара овець, не знаючи, який кінець приготували для них боги. Даремні людські надії, очікування багатства і благоденства, замість них людину підстерігають старість, хвороби, загибель на війні або в хвилях моря, а хтось в відчаї сам лізе до зашморгу. Єдиний вихід з безнадію — насолоди і розваги.

Подібні висновки робив і Мімне́рм з Колофона (VI ст. до н.е.), для якого немає життя і радощів без таємних побачень і любовних зустрічей:

«Гасне життя, гасне радість, коли золота Афродіта // Кине нас. Краще сконать, як перестане манить // Тайне кохання, і ліжка принади, і дарунки солодкі. // Цвітом розкішним цвіте тільки життя молоде...»

Поет панічно боїться обтяжливої, ненависної і ганебної старості, що яскраво характеризує втрату «гомерівського» світовідчуття, для якого старість є предметом пошани і поваги. Мімнерм же мріє прожити без хвороб і турбот хоча б до 60-річного віку, його кредо — втеча в себе: насолоджуй душу, не зважай на громадянські і етичні норми.

Спадкоємцем Тіртея і Калліна був видатний політичний діяч Соло́н Афінський (638-588 до н.е.), поезія якого відмічена активним втручанням в життя рідного поліса. Збереглась оповідь про те, як він спонукав афінян відновити невдалу для них війну з сусідами з-за острова Саламіна і перемогти: з'явившись на

майдані, він привабив увагу своїм незвичним виглядом і прочитав *елегію**, в якій звинуватив співгромадян в боягузтві.

Так само неприйнятним для поета є жадоба збагачення, яку він помічає в багатьох своїх сучасників:

«І багатіють вони, вчинкам віддавшись лихим... // Ні із священних скарбів, ні із народних багатств // Не проминають, а тягнуть, грабуючи, кожен до себе, // Вже не шануючи геть Правди уставів святих».

Хоча Солон вважав прагнення людей до збагачення цілком природним, але праведним («угодним богам») є тільки те багатство, яке наживається «чесним шляхом», натомість багатство, одержане «насильством чи нахабством», кличе за собою біду, тому що Зевс бачить кінець усього і насилає на винних заслужену кару.

Творчість Феогніда з Мегар (друга пол. VI ст. до н.е.), поета-аристократа, що усвідомив загибель аристократичного ладу і страждає від цього, — пронизана ненавистю до народу і жагою помсти:

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

Разом з тим, на його думку, левина частка вини за такий стан справ лежить на самій аристократії: замість того, щоб берегти заповіти предків, вона «псує свою породу», злакомившись на гроші простолюдинів:

«Коней, ослів, баранів добираємо добрих ми, Кірне, // Кожен бажає від них мати найліпший приплід. // А благородний бере собі жінку із роду низького, // Лиш би побільше з собою грошей вона принесла».

Так само ненавидів прихід нових часів і Алкéй Мітіленський (кін. VI ст. до н.е.). Бачачи, як влада вислизає з рук старовинних родів, він переживає крах свого стану палко і щиро. З великою силою закликає поет своїх соратників взятись за зброю, щоб оборонити свої привілеї від «низької черні»:

«Збройною міддю сяє мій дім, прибраний в честь Ареса, // Тут шоломи, як жар, горять, і колишуться білі хвости на них... // Є булати халкідські, є і пояс, і перев'язь — готове все. // Ніщо не забуте тут — не забудьмо, друзі, і ми, за що взялись».

При цьому він не бачить в змінах ніякої доцільності, все здається поетові випадковим і безглуздим:

«Не розумію звади між вітрів. // Шаліють хвилі, линуть на всі боки...// А ми в розбурхану негоду // В чорнім судні серед хвиль кружляєм, // Жорстоко гнані шалом бурі злим».

Тільки на учті в колі друзів, при достатку «дару доброго сина Семели» (тобто — вина) Алкей знаходить забуття від тривог боротьби:

«Що ж нам робити узимку, коли // Вдень і вночі ллють дощі, а річки замерзають від вітру? // Так слухай: зиму вижени геть, яскравий вогонь розпаливши, // І, не шкодуючи, в кухоль глибокий хмільне наливай, // По вуха під ковдру сховавшись».

Співвітчизниця і сучасниця Алкея Сапфó зовсім не цікавилась політикою: головні теми її поезії — любов і краса її подруг, взаємні прив'язаності і горе розлуки; при цьому традиційні мотиви фольклорних «дівочих пісень» наповню-

ються гострими особистими переживаннями. Поетеса сприймає любов як страшну стихійну силу, з якою смертному важко боротись:

«Не в силах ткати я — // Серце болить, // О рідна мамо! // Жагою, мов вогнем, // Мучить мене // Кіпріда ніжна».

Її творчість – важливий крок, зроблений грецькою поезією на шляху до розуміння внутрішнього світу людини:

«Видається мені, мов з богами рівня // Муж, що супроти тебе засяде // І, схилившися, слухати буде твою // Мову солодку. // Той чаруючий сміх, що аж серце моє // В грудях жаром раптовим сповняє, // Той твій вид, що від нього в горлі мені // Дух запирає...»

Натомість для Анакреóнта з Теоса (друга пол. VI ст. до н.е.) любов — це солодка і приємна розвага, так само як і бенкети з вином і вишуканою їжею:

«Принеси води, юначе, і вина подай швиденько // І вінки духмяні з квітів, щоб з Еротом поборотись. // Ну же, пиймо не як скіфи, що без пісні сидять тихо. // Не люблю я нудьгувати: на бенкеті з вином разом // Давай пісню, серцю милу».

Відмітна риса його творчості — простота сприйняття світу, ясне і щире ставлення до життя і любові як до легкої гри; навіть до старості він ставиться з добродушною іронією, як до закономірного стану в житті людини, в якому теж є своя привабливість і свої радості:

«Знову кинув пурпурним м'ячем златокосий Ерот в мене // Дівчину в барвних сандалях наказавши мені забавляти. // Але загордилося кляте дівча, — // З Лесбосу славного родом, // І, осміявши мою сивину, // Підморгує іншому звабно...»

Безтурботна і життєрадісна поезія Анакреонта стала дуже популярною і згодом викликала безліч наслідувань античних і новоєвропейських поетів, так що виникла ціла літературна течія — *анакреонтична поезія**.

Світогляд аристократії знайшов свого виразника в поезії Піндара (518-442 до н.е.), який писав епінікії — пісні, що вславляли переможця на *Загальногрецьких іграх**. Однак, не можна оцінювати його творчість як добре оплачене вихваляння його замовника: в ній, в першу чергу, знаходить вираження власне світовідчуття поета і його ставлення до життєвих цінностей. Піндар бачить в земних подіях прояв влади і сили олімпійських богів, які дарують людям багатство, успіх і славу:

«Від богів всі основи серця високих прикмет // Саме з їх волі і мудрі, і сильні, і красномовні з'явились...»

Втім, даремно шукати в поета пояснення того, що відбувається в світі: ніхто на землі не знає, що йому призначено, ніхто не знайшов ще достовірного знаку, який дозволив би передбачити, що станеться з ним з волі богів.

§2. КУЛЬТУРА КЛАСИЧНОЇ ГРЕЦІЇ V СТ. ДО Н.Е.

1. ГРЕЦІЯ В V СТ. ДО Н.Е. РОЗВИТОК ФІЛОСОФІЇ І ІСТОРІОГРАФІЇ

Історичні умови розвитку. В кінці VI ст. до н.е. на провідні позиції елліністського світу починає висуватись область Áттика з центром в Афінах. Цьому

сприяло здійснення демократичних перетворень: всі громадяни незалежно від свого майнового стану володіли рівними політичними правами. Це позбавило аристократію панівного становища в державі і остаточно оформило *по́ліс**.

В зв'язку з цим виробилась система цінностей, в основі якої — переконання в тому, що поліс є найвищим благом, що існування людини поза його рамками є неможливим, що добробут і щастя окремої людини залежать від розвитку всього поліса. Звідси випливала головна особливість полісної демократії — здатність всіх соціальних груп до об'єднання і зречення громадянами своїх особистих інтересів на користь держави.

Саме це створило основу для перемоги афінян над персами в Марафонській битві (490 до н.е.) і об'єднаного флоту греків над переважаючими силами Ксеркса в Саламінській битві (480 до н.е.). Був утворений Де́лоський союз, який об'єднав майже всіх греків під головуванням Афін і став запорукою загальної перемоги в *Греко-перських війнах**.

Найвищий розквіт Афін пов'язаний з правлінням Перікла в 444-429 рр. до н.е. — сміливого і енергійного державного діяча, талановитого оратора і незалежно мислячої людини. При ньому рабовласницька демократія досягла найвищого розвитку, а самі Афіни стали культурним центром всієї Еллади.

Релігія. Патріотичне піднесення, яке переживали Афіни в першій пол. V ст. до н.е. осмислювалось сучасниками в релігійно-міфологічних образах: греки були впевнені, що перемогли персів завдяки покровительству богів. При цьому широкі маси все ще вірили в антропоморфних богів, всілякі віщування і прикмети.

В очах же освічених і широко мислячих афінян, знайомих з філософією Ксенофана і Геракліта, божество набувало більш абстрактних обрисів: його ототожнювали з іманентно властивим природі і суспільству порядком і закономірністю, а в богові бачили суворого суддю, непідкупно караючого всіляке відхилення від норм і законів «вічної справедливості».

Втім, незалежно від різниць в рівні релігійних уявлень, демократія вважала своє існування справою рук богів і бачила в непорушності традиційних установлень і етичних норм гарантію своєї довговічності. В V ст. до н.е. неодмінною частиною релігійного культу стало свято головного полісного божества, яке складалось з урочистої ходи громадян з його статуєю до *акрополя**, жертвоприношення перед храмом бога, і святкових заходів: бенкету, спортивних змагань і театральних вистав. В умовах греко-перських воєн це свято стало розглядатись як демонстрація сили і багатства поліса, огляд його досягнень і успіхів, як прояв єдності всього полісного колективу і засвідчення громадянами своєї лояльності. Такі свята як Олімпійські в Олімпії на честь Зевса, Піфійські в Дельфах на честь Аполлона, Істмійські в Коринфі на честь Посейдона стають *Загальногрецькими іграми**, а Панафінеї в Афінах на честь Афіни, і Діонісії на честь Діоніса одержують винятковий культурний резонанс.

Філософія. Ускладнення суспільного життя і нагромадження знань сприяли подальшому розвитку філософії. В V—IV ст. до н.е. в грецькій філософії були створені оригінальні філософські концепції, що стали основою подальшого розвитку світової філософської думки.

Анаксаго́р (500-428 до н.е.) був першим з філософів, кого звинуватили в безбожництві, зокрема, за твердження, що Сонце є вогненною масою. Вважаючи суще вічним, він, разом з тим, визнавав існування руху і розмаїття світу. Це останнє він пояснював існуванням нескінченної кількості надзвичайно дрібних елементів («насінин»), кожен з яких був носієм різних якостей:

«Насправді жодна річ не виникає і не зникає, але кожна з них з'являється внаслідок змішання існуючих речей або виділяється з них».

Цим процесом керує *Логос** — нескінченний і самодостатній, ні з чим не змішаний первісток, який Анаксагор уявляв як найтоншу і найчистішу з усіх речовин.

Емпедо́кл (484-424 до н.е.) вважав суще єдиним, складеним з чотирьох стихій: вогню, води, землі і повітря, які поєднує між собою Любов, а розділяє Ворожнеча. Отже, в світі немає ні народження, ні смерті («є лише змішування з розміщенням того, що змішалось»), а різноманіття речей залежить від кількісного співвідношення елементів, з яких вони складені. Пізнання Емпедокл пояснював «витіканнями» від об'єктів, які проникають в відповідні пори органів чуттів і сприйняттям подібних об'єктів подібним же елементом в органах чуттів:

«Ми бачимо землею землю, а воду водою, // Чудовим ефіром ефір, вогнем же нещадним вогонь, // Також любов'ю любов і роздор отруйним роздором».

Гіппократ. Такі ідеї вплинули на погляди лікаря Гіппокра́та (460-377 до н.е.), який запропонував нове трактування фізіологічних станів людини.

Переставши пояснювати хвороби втручанням божества, він встановив залежність людини від природи і шукав натуральних причин її здоров'я і захворювань. Людський організм він розглядав як мікрокосм, влаштований по аналогії з макрокосмом (Всесвітом), її здоров'я — як рівновагу тілесних «соків» (крові, слизу, жовчі і «чорної жовчі»), а хворобу — як порушення рівноваги і переважання одного з «соків».

Після Гіппократа виникла можливість осмислювати людське тіло як частину природи і причину недуг бачити в кліматі, покладаючи умовою здоров'я організму його гармонію з середовищем.

Демокріт. Визначним досягненням грецької науки була система Демокрі́та (460-360 до н.е.) — творця атомістичної теорії будови Всесвіту.

В основі світу, вважав мислитель, неподільні і незмінні частки — атоми, що відрізняються один від одного формою і вічно рухаються в порожнечі. Рух цей не має свого першопочатку і не наданий атомам ніякою зовнішньою силою; в процесі цього руху атоми стикаються, вступають в різноманітні комбінації і утворюють видимий світ речей, які через деякий час знову розпадаються на атоми. Цю теорію Демокріт поширив на органічне, психічне і навіть потойбічне життя: живі організми, душі і боги являють собою комбінації атомів. Наприклад, Зевс — це конструкція з тонких вогняних атомів, розчинених в повітрі. Рух атомів, їх порядок і положення є проявом загальної закономірності, властивої Космосу.

Таким чином, суттєві, «істинні» властивості речей утворюють розміри, форму і розташування атомів, натомість такі їх характеристики як температура, фа-

ктура, колір і т.д. — реально не існують, а є наслідком відчуттів, «погляду», «думки»:

«Тільки в загальній думці існує солодке, в думці — гірке, в думці — тепле, в думці — холодне, в думці — колір, в дійсності ж є тільки атоми і порожнеча».

Виникнення держави Демокріт пояснював згодою людей: вони повинні були прийти до неї, щоб уникнути насильства і свавілля, пануючих в природному стані. Найкращою формою державного устрою він вважав демократію:

«Бідність при демократії настільки ж краща від так званого достатку при монархії, наскільки краща свобода від рабства».

Історіографія. Ще в VI ст. до н.е. зароджується еллінська історіографія — наука, що вивчала історію і культуру самих еллінів і народів, які населяли *Ойкумену**. Втім, це ще не була чисто наукова дисципліна, вона сполучала елементи історичного дослідження, міфології і художньої літератури. Самі греки вважали історіографію одним з мистецтв — її покровителькою була муза Кліо́, дочка Зевса і богині пам'яті, титаніди Мнемосіни.

Геродот. Спочатку з'являються твори логогра́фів — авторів прозових оповідань, що являли собою поєднання місцевих хронік, сказань про заснування міст, напівміфологічних *генеалогій** і описів різних країн і народів. Спираючись на їх досвід, Геродо́т Галікарна́ський (485-425 до н.е.), узагальнивши величезний матеріал, зібраний ним під час 10-річних мандрів, написав працю «Історія в 9 книгах», за що його справедливо вважають «батьком історії».

Геродот побував в більшості грецьких полісів (в т.ч. в колоніях Північного Причорномор'я), в Єгипті, Фінікії, Вавілоні, але другою, духовною його батьківщиною стали Афіни. Тут він зійшовся з оточенням Перікла, особливо з Софоклом, близьким йому за світоглядом. До демократичного устрою Афін Геродот ставився з величезним співчуттям: закінчуючи свою працю в напруженій політичній обстановці початку *Пелопоннеської війни**, він посилено висуває історичну роль Афін і їх заслуги перед Елладою. Недарма «Історія» була зустріта афінянами з захопленням: згідно переказу вони нагородили автора величезною сумою в 10 талантів (талант — бл. 29 кг).

Весь величезний матеріал Геродот розміщує навколо єдиної теми — боротьби між Європою і Азією, яка привела до *Греко-перських воєн**. Вона служить рамкою, до якої вставляються оповідання про різні країни, по мірі того, як вони потрапляють в сферу уваги автора. Перші чотири книги «Історії» присвячені підкоренню іонійських полісів лідійцями, історії Лідії до перського завоювання, історії Персії, Вавілонії і Єгипту, опис Скіфії, Лівії і Фракії, нарешті, ряду подій грецької історії, хронологічно паралельних оповіданню про персів (та частина IV книги, яка присвячена Скіфії, являє собою найдавніше зв'язне джерело з історії України). Починаючи з книги V, Геродот зосереджується на Греко-перських війнах (відступів і вставок стає значно менше), доводячи оповідь до 478 р. до н.е. Головна тенденція цієї частини — уславлення афінян як «рятівників Еллади» і демонстрація переваг демократії. Таким чином, хронологічна оповідь про піднесення і падіння могутності Персії перетворилась в полотно загальної історії *Ойкумени**.

Заводячи мову про ту або іншу місцевість, Геродот згадує про її розміри, форму, клімат, річки; якщо він дає етнографічний екскурс, то розглядає країну, народ, чудесні історії; говорячи про народ, описує його передісторію, спосіб життя і звичаї.

При змалюванні історичних персонажів використовуються фольклорні мотиви і прийоми: недалекоглядному лідійському царю Крезу протиставлений мудрець Солон, перським царям Кіру і Камбізу — Крез, який набув мудрості в своєму нещасті. Опис їх життя прикрашений різноманітними казковими мотивами. Наприклад, до історії Креза включені три питання, які задає цар мудрецю, оповідь про полювання на кабана і про ненавмисне вбивство гостем сина свого господаря; в формі яскравої новели, побудованої на мотиві підкинутого царського онука, вихованого пастухом і упізнаного потім за дитячими пелюшками, показане дитинство Кіра; обрання Дарія на царство пов'язане з оповіданням про хитрого конюха, який спритно змушує заіржати жеребця свого пана і тим забезпечує своєму господарю перемогу.

Незважаючи на епічний характер «Історії», Геродот зумів створити цілісну картину: вся описана ним епопея постає як одна багатоактна драма, герой якої — перська держава — здійснює спочатку величні подвиги, підкорюючи величезні простори Азії, потім переступає покладену богами межу, прагнучи поширити своє володарювання на Європу, і в покарання за це скидається з досягнутих вершин.

2. ТЕАТР І ДРАМАТУРГІЯ

Походження трагедії і комедії. *Театр** зародився в рамках культу Діоніса, невід'ємною часткою якого був дифірамб — урочиста хорова пісня на честь бога, в якій викладались і осмислювались обставини його загибелі і воскресіння. В VII—VI ст. до н.е. культ Діоніса, одержавши широке розповсюдження, в умовах розкладу родоплемінного ладу набуває морального осмислення:

Діоніс, розтерзаний титанами (які уособлювали зло і тілесний початок), був за наказом Зевса зведений воєдино Афіною і Аполлоном, тобто відродився від «титанічного» (тілесного) до «діонісійського» (духовного). Загибель і воскресіння невинного бога символізували боротьбу добрих і злих сил, невинне страждання і торжество справедливості.

На святах Діоніса співали не тільки урочисті, але і карнавальні пісні. Галасливі веселощі влаштовували переряджені, що складали почет Діоніса — сатири і *силе́ни**, які одягали маски і козлині шкіри, накладали на обличчя «грим» з винної гущі. Звідси виросли три жанри *драми**: *трагедія**, *комедія** і сатирівська драма. Перша відображала страсний бік діонісійського культу, друга — карнавально-сатиричний, а третя являла собою середній жанр.

Веселі супутники Діоніса не могли довго розводитись про серйозні речі, тому їх оди (грец. «козлині пісні») були невеликі за розміром і жартівливо-глумливі за характером. Перетворення примітивного видовища в патетичну трагедію відбулося на чисто аттичному грунті: в VI ст. до н.е. культ Діоніса став в Афінах державним, а отже, і театральні постановки стали обов'язковими. Вони викону-

вались під час Великих Діонісій, які святкувались в кінці березня — на початку квітня. Поступово їх популярність і суспільне значення стали такими, що вистави не тільки зайняли домінуюче місце в релігійних і громадянських святах, але і відокремилися від церемоній як таких, перетворившись в самостійний вид мистецтва.

Спочатку сценічна дія розігрувалася як діалог між одним актором і хором, згодом були введені ще два актори і вистава ускладнилася, центр ігрової дії змістився на акторів, а роль хору зменшилася. Актори виступали в масках, що зображували обличчя всілякого типу, віку, суспільного становища, навіть передавали душевний стан і моральні якості. Змінюючи маски, один актор міг по ходу дії грати кілька різних ролей.

Театральні вистави, будучи наймасовішим видом мистецтва, розглядались державою як «школа виховання» суспільства в дусі полісної ідеології і патріотизму. Тому театральні споруди розраховувались на все населення міста (в Афінах театр мав 17 тис. місць, в Епідаврі — 20 тис., в Ефесі — 60 тис.), а уряд намагався забезпечити кожному громадянинові місце на виставах (наприклад, біднякам виділялись з цією метою гроші). В зв'язку з цим драматурги шукали в міфологічних сюжетах і образах відповіді на актуальні суспільно-політичні і морально-етичні питання, що їх ставили нові часи. Вперше здійснив це Фрініх (540-470 до н.е.), який на початку V ст. до н.е. поставив трагедію «Взяття Мілета», де оплакувалось розорення персами цього міста на узбережжі Малої Азії. Глядачі були так вражені зображенням бідувань своїх співвітчизників, що весь театр залився сльозами і Фрініх був покараний великим штрафом «за зловживання патріотичними почуттями співгромадян». Насправді причина цього була політична: афіняни могли консолідуватись для відсічі персам, що не входило в плани аристократів, які тоді очолювали державу.

Есхіл. «Батьком» грецької трагедії по праву вважається Есхіл (525-456 до н.е.), учасник Марафонської і Саламінської битв, пристрасний захисник демократії. Основною проблематикою його творчості є подолання пережитків родоплемінного ладу і соціально-етичних норм Архаїки (материнського права, тиранії, аристократичного егоїзму тощо) і створення такої картини світу, яка відповідала б демократичному рабовласницькому полісу. Хоча драматург щиро вірив в існування всемогутніх богів, однак в його п'єсах вони не втручаються безпосередньо в хід подій (як в Гомера), а діють через встановлені ними закони, моральні норми і державні інституції. В зв'язку з цим і людина в творах Есхіла постає як представник моральних і навіть космічних сил, тому в поведінці окремої особи він шукає в першу чергу прояв і дію наднидивідуальних, тобто божественних, сил. Це, однак, зовсім не відміняє особистої відповідальності людини, тому що саме від свідомого її вибору (правильного або помилкового) залежить втілення в життя «божественного плану».

«Перси». Ця трагедія присвячена осмисленню поразки перського флоту біля Саламіна. Есхіл трактує цю подію не як окремий епізод військово-політичної історії, а як прояв глибокої закономірності, властивої Космосу: перський цар Ксеркс, намагаючись підкорити Елладу, порушив споконвічний, богами встановлений порядок, згідно якого Європа і море належать грекам, Азія ж — пер-

сам. Есхіл в цій п'єсі проводить ідею невідворотності божественної кари за зневаження природного стану речей. Він глибоко переконаний в перевагах демократичного устрою Еллади над деспотичним режимом Персії, свідченням чого є підтримка богами афінського поліса і громадянського рівноправ'я.

«Семеро проти Фів». На основі міфологічного *Фіванського кіклу** Есхіл пише трагедію «Семеро проти Фів». Етеокл представлений як доблесний вождь і захисник вітчизни, а Полінік — як зрадник, що привів до батьківщини вороже військо; це останнє наділене рисами чужоземної, варварської орди. Незважаючи на те, що Етеокл знає про свою приреченість на загибель (батьківське прокляття має невідворотний характер), тим не менше, він сміливо і непохитно йде на самопожертву, в чому проявляється його патріотизм.

Створена на основі міфологічної *Пелопеї** трилогія «Орестея» (458 до н.е., трагедії «Агамемнон», «Хоефори» і «Евменіди»), розкриває ланцюг злодіянь, вчинених членами роду Атрідів.

«Агаме́мнон» починається з того, що жителі А́ргосу, де правив Агамемнон, одержують звістку про падіння Трої і його супруга Клітемнестра здійснює вдячне жертвоприношення.

Однак, на сцені панує атмосфера передчуття біди: двозначні промови і темні на́тяки цариці віщують лихо, хор стариків співає сумні пісні про мстиве божество, про принесення в жертву невинної Іфігенії, переможна радість переходить в скорботне і гнівне зображення жахів троянської війни. Хор роздумує про те, що злочин неминуче породжує нові злочини, а Правда воліє світити в задимлених хатинах, уникаючи осипані золотом чертоги багатіїв.

Незабаром з'являється цар з Кассáндрою — троянською царівною, яку він взяв в рабство. Зловісна атмосфера досягає найбільшого напруження в видінні цієї останньої: перед її очима проходять і старе злодіяння Атрея, і підготовлюване в стінах палацу вбивство Агамемнона, якого супруга вб'є в лазні ударом сокири, і її власна загибель від руки тієї ж Клітемнестри. Цар з рабинею входять до палацу і майже одразу чути крик царя: «Сокирою на смерть я вражений в власнім домі!» Вслід за цим з'являється заляпана кров'ю Клітемнестра, а в глибині палацу видніються тіла Агамемнона і Кассандри.

Вбивця відчуває себе правою, тому що мстить за дочку Іфігенію, задоволений і Егісф, тому що він і відплатив за злочин Атрея, і одержав царський трон. Слід зазначити, що ідея спадкоємного прокляття і неминучої відплати збережена тут в повній силі, однак, Есхіл вважає, що вона може проявитися тільки через свідому волю людей.

«Хоефори». В трагедії «Хоефори» бог Аполлон наказує синові Агамемнона Орестові помститись за батька і той вбиває свою рідну матір Клітемнестру. Есхіл тут дає морально-психологічне обгрунтування вчинку Ореста: зрадлива матір разом з своїм коханцем виганяють його на чужину і знущаються з його сестри Електри. Однак, виконавши свій обов'язок, Орест викликає на себе гнів страшних Еріній — богинь родової помсти.

«Евменіди». В останній частині трилогії — трагедії «Евменіди» Орест очищується Аполлоном від убивства, але Зевс відмовляється винести вирок, звалюючи все на відповідальність колективу богів.

Тоді Афіна скликає суд на пагорбі Ареса — ареопáг. Ерінії виступають як захисниці матріархату: вбивство Орестом своєї матері є непрощéнним, натомість вбивство Клітемнестрою свого чоловіка не має з цієї точки зору жодного значення, оскільки він не належить до її роду. Аполлон з підтримкою Афіни захищає батьківське право: вбивство Клітемнестрою чоловіка, голови сім'ї і батька її дітей є злочином, за який син справедливо помстився. Докази Аполлона визнаються слушними половиною ареопагу і Ореста оправдовують. Ерінії лютують, але Афіна запрошує їх оселитись в своїй країні і оберігати Аттику від бід. Так вони стали Евменідами — «Доброзичливими».

Таким чином, головна ідея трилогії — норми родової моралі і кровної помсти поступаються місцем авторитетові держави, освяченому самою Афіною.

«Прометей закутий». Найвидатнішим твором Есхіла є трагедія «Прометей закутий». В міфології Прометей — це *Культурний герой**, що досягав своєї мети хитрістю, двічі обдуривши самого Зевса. Есхіл переосмислює його образ в дусі полісної етичної проблематики. Титан в нього виступає як першовідкривач всіх культурних досягнень — до його появи люди жили так:

«Вони раніше і дивлячись не бачили // І слухавши не чули, в соннім маренні // Ціле життя без просвітку блукаючи. // Не знали ні теслярства, ні підсонячних // Домів із цегли, а в землі селилися //...// Весь труд їх був без тями...»

Саме Прометей навчив їх обробляти дерево і будувати житла, показав їм цілющі трави, першим запряг биків; він привчив коней ходити в вузді, винайшов корабель, навчив людей письму, наукам і мистецтвам. Коли ж Зевс задумав знищити людей, наславши на них страшний холод, Прометей викрав вогонь в богів, за що і був покараний.

Найважливішим є те, що Прометей, як віщий бог, знав про своє майбутнє, але не став від цього ухилятися; більше того, він мав засіб звільнитись від страждань (відкрити Зевсові ім'я жінки, котра народить від нього сина, якому судилося скинути громовержця), але відмовився видати таємницю, тому що вважав тиранічне правління Зевса глибоко несправедливим:

«Безчесні які мені вигадав пута // Блаженних богів новий господар. // От горе! З теперішніх мук і майбутніх // Я ридаю... Коли ж буде край // Безбережному цьому стражданню? // Що мовлю я! Прийдешнє все виразно я // Передбачаю завжди, і несподіваних нещасть нема для мене, — отже, легко я // Повинен долю зносити присуджену: // То — нездоланна сила Неминучості. // Та як мені мовчати і як повідати // Про долю нещасливу! Дав-бо смертним я // Почесний дар — за це мене і засуджено: // В сухім стеблі сховавши, джерело вогню // Я переніс таємно, і людям сталося // Воно на всі мистецтва їх навчителем. // Оцей-бо злочин я тепер покутую, // В кайданах лютих просто неба висячи».

Софокл. Наступник Есхіла Софóкл (496-406 до н.е.) творив в умовах найвищого піднесення афінської демократії і був її пристрасним прибічником. Однак, він вже бачив небезпеки, що їй загрожували і сили, що приведуть її до занепаду. В першу чергу непокоїв поета зростаючий індивідуалізм, відмова громадян від визнання зверхності полісних цінностей і зосередження на особистих інтересах, які часто йшли врозріз з інтересом державним. Таким чином, людина випадала з космічного ланцюга подій, наміри богів переставали бути для неї зро-

зумілими і вона перетворювалась на іграшку в їх руках: думаючи, що чинить згідно свого розуму, насправді людина лише виконувала волю богів — цілковито байдужих до її долі. В цих умовах в центрі уваги драматурга опинялась сама людина, яка вступала в конфлікт і з богами, і з їх творінням — державою.

«Цар Едіп». Найвідомішою трагедією Софокла є «Цар Едіп», яка належить до *Фіванського кіклу**.

Багато років Едіп спокійно правив Фівами, користуючись загальною повагою і пошаною. Коли в місті почалась епідемія чуми, Едіп послав до Дельфів свого шурина Креонта, щоб довідатись про причину біди; оракул сказав, що це кара богів за невідомщене вбивство царя Лая. Едіп енергійно береться за розслідування і поступово, крок за кроком прозріває, довідуючись про таємницю свого народження. Зрозумівши, що давне пророцтво збулося, Іокаста повісилась, а Едіп в розпачі осліпив себе застібками від її сукні. Згорьований цар прирік себе на вигнання (чим врятував місто від чуми) і його прощання з дочками завершує трагедію.

Софокл тут ясно показав, що над діями людей торжествує своєрідна «іронія» богів: розумні і оправдані заходи Лая і Едіпа з метою уникнення жахливого пророцтва, а потім розслідування Едіпом злочину приводять до прямо протилежних результатів. Недарма Іокаста і віщун Тіресій прагнуть відвернути Едіпа від пошуків вбивці. Але в цьому і полягає велич Едіпа, що він сміливо вступає в поєдинок з богами і сам карає себе. Самопожертва Едіпа — прояв почуття відповідальності вільної людини, яке свідчить про трагічну несумісність поведінки героїв з існуючими моральними нормами. Герой змушений сам розпоряджаються своїм життям, скоряючись голосу вищого обов'язку і відповідальності.

«Антігóна» також написана на матеріалі *Фіванського кіклу** і безпосередньо продовжує «Сімох проти Фів» Есхіла.

Після загибелі Етеокла і Полініка до влади приходить їх дядько Креóнт і наказує першого поховати з почестями, а тіло другого, як зрадника батьківщини, кинути за межами міста. Це суперечило народним звичаям, оскільки без поховання тіла душа померлого не знайде заспокоєння. Антігона, сестра полеглих братів, не послухалась заборони і здійснила символічне поховання — посипала тіло Полініка тонким шаром землі.

В цей час Креонт починає викладати перед хором фіванських старійшин програму свого правління і дізнається, що його наказ порушено. Цар бачить в цьому підступи громадян, незадоволених його владою, але в наступній сцені вже приводять схоплену Антігону. Вона впевнено захищає правоту свого вчинку, посилаючись на родинний обов'язок і непорушність божественних законів. Даремно Гемóн, син Креонта і наречений Антігони, вказує батькові, що моральне співчуття фіванського народу на боці Антігони. Креонт засуджує її на смерть в кам'яному склепі. Коли варта веде її до місця страти, мужня дівчина виконує похоронні голосіння по собі самій, але залишається переконаною в тому, що вчинила благочестиво.

Сліпий пророк Тіресій повідомляє Креонтові, що боги розгнівані його поведінкою, і готують йому страшну відплату. Опір царя зламано, він наказує поховати Полініка, а потім звільнити Антігону. Але вже пізно: Антігона повісилась

в склепі, Гемон на очах в батька заколов себе мечем біля тіла своєї нареченої, а супруга Еврідіка позбавила себе життя, проклинаючи чоловіка як дітовбивцю. Божественна справедливість, таким чином, торжествує: завдяки самопожертві юної дівчини спроба встановлення тиранії провалюється. Закінчується трагедія плачем Креонта і хору за померлими і відкритим попередженням: сила розуму тягне людину як до добра, так і до зла; через це треба додержуватись традиційної етики, заснованої на заповітах богів.

«Еле́ктра». Ця трагедія інтерпретує, як і «Хоефори» Есхіла, перипетії *Пелопеї**, однак в Софокла є суттєві відмінності. Ні автор, ні його Оре́ст не сумніваються в необхідності вбивства Клітемне́стри і Егісфа — наказ Аполлона не підлягає обговоренню і не потребує обгрунтування. Відповідно Орест перетворюється в другорядну дійову особу, що виконує божу волю без найменших вагань. головним же героєм стає його сестра.

Еле́ктра врятувала маленького Ореста після вбивства батька, а потім всі довгі роки жила однією пристрастю, плекаючи думку про повернення брата і справедливу відплату. Вона не приймає жодних доказів, якими Клітемнестра намагається виправдати свій вчинок, і відверто виражає свою ненависть до матері і її коханця. В такій ситуації застає обох жінок не впізнаний ними старий наставник Ореста, що виховав його в вигнанні і приніс тепер фальшиву звістку про смерть юнака: цим Орест намагається притупити пильність Клітемнестри і Егісфа і полегшити собі виконання помсти. Злочинна матір навіть не намагається приховати радості з цього приводу, а Електра в розпачі вирішує все зробити сама. Коли ж на сцені з'являється Орест (якого вона не впізнає), тримаючи в руках поховальну урну з прахом, за його словами, померлого, то вона впадає в такий відчай, що Орест відкривається сестрі, щоб обговорити план помсти разом з нею і разом з нею його ж виконати. Здійснення плану відбувається без перешкод: спочатку з палацу чути передсмертний крик Клітемнестри, а потім в пастку потрапляє обманутий фальшивою звісткою Егісф. На закінчення трагедії хор славить отриману перемогу.

В усіх трагедіях Софокла в кінцевому рахунку торжествує божественна воля, причому, це відбувається не в результаті безпосереднього втручання богів, а через цілком самостійну і свідому поведінку людей. Усвідомлення обмеженості людських можливостей перед лицем вічних богів не позбавляє героїв Софокла активності, але і не звільняє їх від відповідальності. Драматург міряє повною мірою гідність і велич людини, її відповідність полісним цінностям. Звідси — нормативність героїв Софокла, який сам говорив, що він створює людей такими, «якими вони повинні бути», відкидаючи другорядні або занадто індивідуальні риси характерів своїх персонажів: вони завжди є цільними натурами, що залишаються вірними собі протягом всієї дії трагедії.

3. МИСТЕЦТВО

Головним завданням мистецтва класичного періоду було правдиве зображення людини, сильної, енергійної, повної гідності і рівноваги душевних сил — пе-

реможця в *Греко-перських війнах**, вільного громадянина поліса, якому притаманна *калокагатія** — моральна довершеність, невіддільна від фізичної краси.

Основним типом громадської будівлі залишається храм. В першій пол. V ст. до н.е. були створені найвидатніші будівлі дорійського стилю: величні храми в місті Посейдонія в Південній Італії і храм Зевса в Олімпії. Останній вважався найвизначнішим серед усіх еллінських святилищ. В ньому знаходилась колосальна статуя Зевса, виконана скульптором Фідієм з золота і слонової кістки.

Акрополь. Особливе місце в історії давньогрецької культури займає комплекс споруд на Афінському *Акрополі**. Зруйнований персами в 480 р. до н.е., він заново відбудовувався до кінця століття. Ансамбль Акрополя вважається вершиною давньогрецької архітектури, символом епохи найвищого розквіту і могутності Афін. Він включав низку споруд: парадний вхід — *Пропілеї** з храмом Ніки Аптерос (Безкрилої Перемоги); Ерехтейон і головний храм Афін — Парфенон. Будівництво ансамблю здійснювалось за єдиним планом. В його створенні провідна роль належала Періклу і видатному скульптору Фідію (490-430 до н.е.).

Парфенон — храм Афіни-Діви (Парфенос); всередині нього знаходилась хризоелефантинна (зроблена з слонової кістки і золотих платівок на дерев'яній основі) статуя богині, виконана Фідієм. Особливе призначення храму полягало в тому, що він будувався і як пам'ятник, покликаний увічнити перемогу греків над персами і «еллінської цивілізації» над «східним варварством», і як символ слави і величі Афінської держави — голови Делоського союзу. Архітектори Іктін і Каллікрат спроектували його в дорійському стилі в формі *периптеру**, оточеного 46 колонами.

Храм мав багате скульптурне оформлення — 92 *метопи** і рельєфний фриз, які були створені колективом майстрів під керівництвом Фідія. В цілому скульптурний декор був покликаний прославити богиню Афіну і її місто. Тема східного фронтону — народження улюбленої дочки Зевса. На західному фронтоні майстер зобразив сцену спору Афіни з Посейдоном за панування над Аттикою. Згідно міфу, перемогла Афіна, що подарувала мешканцям країни оливкове дерево. Це символічний сюжет: богиня сприймалась як покровителька демократії, а Посейдон — як захисник аристократії.

Зображення на метопах пов'язані з міфами (боротьба богів з титанами, афінських героїв з амазонками, битва племені лапіфів з кентаврами, руйнування греками Трої), але скульптори переосмислили їх. Єдина ідейна основа об'єднує всі сюжети: боротьба світла, добра і цивілізації з силами темряви, зла і відсталості. В один смисловий ряд поставлені боги, лапіфи і греки, в інший — велети, кентаври і троянці. Всі ці міфи містили прекрасно усвідомлювану сучасниками алегорію боротьби і перемоги греків над персами. Завершує скульптурний декор Парфенону фриз, на якому представлена урочиста процесія під час свята великих Панафінеїв. За всієї композиційної єдності фриз вражає своєю різноманітністю — з більш як 500 фігур юнаків, стариків, дівчат, піших і кінних жодна не повторює іншої.

Фідій також створив скульптуру Афіни Промахос (Воїтельки), грізної і суворої захисниці свого міста, що височіла біля Парфенону. Правою рукою вона спиралася на списа, лівою тримала щита, на голові мала шолом *гоплíта**. Фігура богині панувала над містом, і з моря було чудово видно сяючі на сонці наконечник списа і гребінь шолома статуї.

Вже після смерті Фідія неподалік Парфенону споруджується храм, присвячений одночасно Афіні, Посейдону і легендарному царю Ерехтею (звідси його назва — Ерехтéйон). Він збудований на тому місці, де, за переказом, відбувалась суперечка Афіни з Посейдоном. В підлозі храму був отвір, крізь який показували слід на скелі, залишений тризубцем Посейдона, а біля храму росла священна олива. Ерехтейон вирізнявся незвичністю свого планування: він є асиметричним, а його окремі частини знаходяться на різних рівнях. Три різних портики долучаються до основної частини храму, з них особливо відомим є портик каріатид, де колони замінені фігурами дівчат, що ніби повільно рухаються до Парфенону.

Скульптура і живопис. Образотворче мистецтво Греції V ст. до н.е. розвивало традиції попереднього періоду. Основними залишались зображення богів — покровителів поліса, і атлетів — «ідеальних громадян». Однак, мистецтво зробило крок до реалізму, що було пов'язано з утвердженням естетичної категорії *мімéсісу**. Крім Фідія, скульптура цього часу представлена Міроном і Поліклéтом.

Мірон (485-420 до н.е.) працював в Афінах. Прославився статуями атлетів-переможців. Переборюючи застиглість скульптури епохи Архаїки, Мірон особливо цікавився зображенням руху, виявленням в людському тілі суперечливого динамічного початку. Його статуя «Дискобол» («Метальник диска»), відрізняючись гармонійною врівноваженістю композиції, представляє атлета в складній позі, в момент найвищого напруження сил при переході від розмаху до кидка. Не будучи портретом, вона втілює ідеальне уявлення про досконалу, гармонійно розвинену людину.

Статуя бігуна «Лада», виконана Міроном в Олімпії, здавалось, була готова зірватись з постаменту, а багатоборець «Тімант» піднімає руки до голови, щоб поправити шкіряну шапочку.

В іншому відомому творі — групі Афіни і Мáрсія — митець відобразив своє враження від театральних постановок. Він звернувся до відомого міфу: Афіна винайшла флейту, але, побачивши, як спотворились риси її обличчя під час гри, в гніві жбурнула інструмент, проклявши кожного, хто буде на ньому грати. Мірон показав, як Афіна, почувши шурхіт, напівобернулась і *силéн** Мáрсій, що підкрався до флейти, відсахнувся, зляканий прокляттям богині. Скульптор показав боротьбу двох начал: Афіни — втілення розуму і ясності, і Марсія — стихійності, почуттєвості. Фігура богині є струнною, лінії її тіла плавними, рухи ж потворного Марсія — поривчасті.

Поліклет. В творчості Поліклéта (480-420 до н.е.) також провідною темою було зображення атлетів, які сприймались як втілення кращих рис громадянина. Якщо Мірон прагнув відобразити мінливе і індивідуальне, то Поліклета цікавить в першу чергу побудова людської фігури, її ідеальні пропорції. В своїй те-

оретичній праці «Канон» художник, спираючись на математичні ідеї піфагорійців, розробив числові співвідношення між різними частинами людського тіла. Рівновага фігури досягається компенсацією протиборства між опорною і вільною ногою, нейтралізованих за допомогою перехрещення сил, що перетинають все тіло. Таким чином, Поліклет створює враження прихованого руху в цілком статичних фігурах. Найбільш відомими з його скульптур є «Доріфор» — могутній воїн з списом, і «Діадумен» — стрункий юнак, що увінчує себе пов'язкою переможця на змаганнях.

Фідій. Велич, споглядальність, неземна краса характерні для творчості Фідія. Самі греки вважали найвеличнішим творінням Фідія статую Зевса Олімпійського, вміщену в храмі в Олімпії. Вона була виготовлена в тій же техніці, що і статуя Афіни на Акрополі: оголену до пояса фігуру, зроблену з дерева, покривали платівки з слонової кістки, одяг — золота фольга. Зевс, що сидів на троні, правою рукою тримав фігуру богині перемоги Ніки, лівою — символ влади жезл. Цей твір мистецтва старожитні зараховували до чудес світу:

«Може, сам бог на землю зійшов і явив тобі, Фідію, образ сяючий свій. // Чи на небо ти сам бога узріти ходив?» — писав вражений її довершеністю поет.

Полігнот. Тенденція до реалістичного зображення людини простежується і в живописі. Полігно́т (470-440 до н.е.) писав багатофігурні композиції, прагнучи передати глибину простору і об'ємність фігур. Крім точного відтворення руху він намагався передати міміку обличчя, так що його герої переконливо виражали печаль, скорботу, відчай, жах, захват. Полігнот вмів показати вік людини і навіть такий стан як умирання. Особливо прославились величезні настінні розписи художника в Дельфах і Афінах: «Зруйнований Іліон», «Одіссей в підземному царстві», «Битва греків з амазонками».

Аполлодо́р Афінський (кін. V ст. до н.е.) відкрив ефект світлотіні, впровадивши до своєї палітри напівтони; старожитні прославили його за це, давши прізвисько Скіаграф («тіньописець»). Його по праву можна назвати першим в європейському мистецтві живописцем в буквальному і сучасному розумінні цього слова.

Зевксіс. Сучасником Аполлодора був Зе́вксіс, який вмів придумувати цікаві сюжети, що показували якусь захопливу дію, або зображав який-небудь образ як втілення ідеалу краси (картини «Єлена», «Ерот»). Особливо прославився він своєю живописною майстерністю. Відомий анекдот про птахів, що злетілись дзьобати виноград на картині, ним написаній, говорить, що ягоди були зображені майже ілюзорно. Найбільш знаменитими були композиції «Немовля Геракл душить гадюк» і «Єлена». Для створення цієї останньої Зевксіс обрав п'ятьох найвродливіших дівчат, щоб поєднати їх прекрасні риси в один образ незрівнянної Єлени.

§3. КУЛЬТУРА КЛАСИЧНОЇ ГРЕЦІЇ КІНЦЯ V—IV СТ. ДО Н.Е.

1. ІСТОРИКО-СВІТОГЛЯДНІ ПЕРЕДУМОВИ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ

Історичні умови розвитку. Перемоги Греції в війнах з Персією супроводжувалась напливом багатств, дешевих рабів і небувалим розширенням промислово-торгівельної діяльності, наслідком чого стало значне соціальне розшарування. Держава намагалась зрівняти майнові різниці, покладаючи на багатих громадян всілякого роду матеріальні повинності і забезпечуючи роботою міську бідноту, підтримуючи потребуючих і т.д. Зрозуміло, що подібна ситуація не влаштовувала великих землевласників і *нуворишів**, які жадали спокійно користуватися своїми статками для власної вигоди і не бажали ні з ким ділитися. Це стало основою зростання індивідуалістичних і егоїстичних настроїв, які вилились в критику демократії.

Втім, ці суперечності залишались прихованими, поки Афіни користувались благами миру і перевагами свого становища в Греції. Все змінила *Пелопоннеська війна**: майже на 30 років Еллада стала ареною жорстоких боїв, в яких загинули ідеали і ілюзії попередніх десятиліть. Ремісники, торгівці, фінансисти багатіли, селяни розорювались. Найкраще в таких обставинах почували себе політичні пройдисвіти — *демагоги**, які, користуючись недоліками демократії, наживались на війні, обертаючи державні кошти на свою користь.

Все IV ст. до н.е. пройшло в Елладі під знаком кризи поліса: греки перестали довіряти державі і все частіше стали шукати засобів існування за межами поліса, постачаючи кадри найманців навіть перським сатрапам. В суспільстві ширилась віра в «сильну руку», яка «наведе порядок» і «всім забезпечить добробут». В цих умовах Афіни не змогли організувати серйозного опору царю Македонії Філіппу II, і в вирішальній битві біля Херонéї (338 до н.е.) зазнали нищівної поразки, що означало не тільки втрату Елладою політичної незалежності, але і остаточний крах рабовласницької демократії.

Філософія. За самою своєю природою демократичний лад вимагає розвитку в кожному громадянинові здатності до самостійного судження, почуття відповідальності перед собою і співгромадянами, ініціативи і творчих можливостей. Також дебати в народних зборах з неминучим зіткненням думок, повороти в політиці, викликані перемінами ситуації, породжували думку про відносність існуючих моральних і правових норм, висували на перше місце не сліпу віру, а розум.

Софісти. В філософії ці нові віяння відобразили софісти («наставники мудрості»), як в сер. V ст. до н.е. стали називати платних учителів, професійних викладачів наук, необхідних для складання і виголошення майстерних за формою і глибоких за змістом промов в народних зборах і судах.

«Наставники мудрості» не утворювали корпорації, вчили незалежно один від одного і часто розходились в поглядах. Однак, їх об'єднувало спільне професійне і ідеологічне завдання — по-новому виховати людину, зробити її здатною до участі в політичному житті. Для цього софісти відмовились від аристократи-

чного розуміння людської гідності і доблесті як божественного дару і виробили нове, згідно якого гідність і доблесть досягаються вихованням і навчанням, тобто «шліфуванням» людської природи. Вони роз'їжджали по містам і зачаровували публіку своїми промовами, змушуючи учнів завчати їх напам'ять.

В основі софістичного вчення принцип відносності, відкритий Гераклітом: «Про кожну річ можна висловити дві протилежні думки». Спираючись на нього, софісти відмовились як від наукових пошуків абсолютної істини, так і від сліпої довіри релігійним авторитетам, спрямовуючи свої зусилля на те, щоб навчити людину користуватись цією властивістю амбівалентності судження. Тому об'єктом своїх досліджень вони робили не «істину факту», а суб'єктивну правильність поглядів і для цього пропонували нові критерії істинності.

Софіст Протаго́р (481-411 до н.е.) таким критерієм вважав чуттєвий досвід людини: «Людина є мірою всіх речей, існуючих — в тому, що вони існують, неіснуючих — в тому, що вони не існують». Людина — це індивідуальний суб'єкт сприйняття, тому «яким щось являється мені, таким воно правильне для мене, а яким тобі — таким для тебе».

Втім, софіст Го́ргій (484-383 до н.е.) відмовився і від цього критерію, стверджуючи, що «нічого немає», а якби що-небудь і існувало, то воно було б непізнаванним, його неможливо було б виразити в слові і пояснити іншому, тому що «ніхто не вкладає в слова однакового сенсу». Звідси висновок, що не існує жодних критеріїв в оцінці людської поведінки, крім вигоди даного моменту. Тому своїм завданням Горгій вважав навчання *риториці**, тобто мистецтву переконання, в якому він бачив ефективний засіб досягнення політичного успіху.

Таким чином, софістика ламала звичне для грека уявлення про закон і традицію як про щось священне і незмінне, і впроваджувала нову концепцію людини, розглядаючи її натуру як постійне, незмінне начало, а звичаї і мораль — як змінну умовність. Відповідно і боги, як творці і охоронці існуючого порядку речей софістами відкидались:

«Про богів, — говорив Протагор, — я не можу знати ні того, що вони є, ні того, що їх немає, ні як вони виглядають, тому що є багато перешкод знанню: і невиразність предмета, і недовговічність людського життя».

Сократ. Ідеї софістів розвинув і багато в чому подолав Сокра́т (470-399) — один з перших серйозних критиків демократії.

Найважливішим етапом становлення Сократа як мислителя стало проголошення його «наймудрішим з людей» Дельфійським *ора́кулом**. Міркуючи про ці слова і порівнюючи їх з власним переконанням в тому, що він «знає тільки те, що нічого не знає», Сократ дійшов висновку, що це переконання і робить його наймудрішим, тому що інші люди не знають навіть цього. Пізнання міри власного (і інших людей) незнання, до чого спонукує людину заклик «Пізнай самого себе», уміщений при вході до храму Аполлона в Дельфах, стало загальним принципом сократівських досліджень.

Навколо Сократа утворився гурток, до якого входили переважно молоді аристократи, яких приваблювали насмішки філософа з демократичних порядків Афін і з політиків-демократів, мудрість яких, на його думку, була ілюзорною. Мистецтво управляти державою він називав «царським мистецтвом», доступ-

ним лише небагатьом знаючим і достойним людям. І критика демократії, і прихильність до аристократії випливали з етичного вчення філософа про те, що доброчесність є знанням, що тільки знання робить людину кращою і що цього знання він, Сократ, не виявив не тільки в більшості, але навіть в тієї меншості, яка претендує на керівну роль в державі.

Подібно до софістів Сократ вчив «мистецтву життя», але увага його спрямовувалась не на уміння спритно користуватись вигодами моменту, а на пошуки стійкої основи людської поведінки. В зв'язку з цим, його інтерес зосереджувався на новому, раціоналістичному обгрунтуванні полісної *етики**. Якщо для софістів самі полісні норми втратили свою цінність, то Сократ прагнув знайти критерій моральності не в зовнішньому авторитеті, а всередині людини, в її розумі, в її знанні, в правильному розумінні того, в чому полягає людська гідність — властивість, яка в очах грека його часу об'єднувала в собі такі якості, як мужність, витримка, поміркованість, вірність дружбі, благочестя.

На противагу софістам Сократ не заперечував існування богів; він тільки стверджував, що пізнання «божественних справ» (тобто сутності речей) є недоступним для людини, оскільки людина, не будучи творцем *Космосу**, не володіє і поняттями, в яких розкривається сутність природних явищ, — пізнання Космосу доступне тільки божеству.

Інакше ставився філософ до «справ людських», творцем яких є сама людина: він вважав, що людина володіє об'єктивним критерієм своєї поведінки. Однак цей критерій відкривається через певний внутрішній голос свідомості, який розрізняє добро і зло, прекрасне і ганебне, набуваючи в Сократа містичної характеристики «голосу божества».

Пізнання «людських справ» спирається на цей «внутрішній голос» і здійснюється через виведення в формі визначень понять прекрасного як такого, справедливого як такого і т.д. Саме володіння цими визначеннями робить людину знаючою і доброчесною — і саме цього Сократ і не знаходить в своїх співгромадян і державних діячів, обраних простими ремісниками і моряками з числа собі подібних, і ще і за жеребом. Ось ці претензії Сократа на автономну моральність, що слухається не звичаїв, а «внутрішнього голосу» індивіда були сприйняті полісом як загроза афінській державності: за вироком суду присяжних Сократ випив смертельну чашу цикути за те, що, за словами офіційного звинувачення, «не шанував богів і розбещував юнаків».

На грунті ідей Сократа склались філософська школа Платона і сократичні школи — мегарська, кінічна і кіренська.

Сократичні школи. Найбільшої слави набула кінічна школа, засновником якої був Антісфе́н (450-360 до н.е.). Він був членом гуртка Сократа, однак, після смерті вчителя порвав з традиціями його школи і став проповідувати ідею «чистої доброчесності». Він зблизився з простими трудівниками і вчив просто неба такими словами, щоб їх розуміли і невчені люди. Всю витончену філософію він вважав нічого не вартою: те, що можна пізнати, може пізнати і проста людина. Він вірив в благо повернення до природи, твердячи, що ні держава, ні приватна власність, ні шлюб, ні релігія непотрібні для доброчесного життя —

навпаки, вони можуть перешкодити в його досягненні. Особливо небезпечними для чесноти Антісфен вважав розкіш і гонитву за любовними насолодами.

Діоге́н Сіно́пський (400-325), познайомившись з ученням Антісфена, став здійснювати його в своєму житті, прагнучи «переоцінити» всі загальновизнані цінності. Противники Діогена прозвали його «кінік», що означає «собачий», бо він вирішив жити так, як живуть собаки, відкинувши всі культурні умовності.

Мешкаючи в піфосі (величезному глекові; в піфосах зберігали вино, зерно і ін., а також ховали покійників), звівши до мінімуму свої потреби, він існував з милостині; досягнута таким способом незалежність від зовнішнього впливу була, за його твердженням, чеснотою і вищим щастям, що уподібнюють кініка божеству. Діоген жорстоко висміював всіх тих, хто дорожив традиційними формами життя, він не визнавав вітчизни, оголосивши себе «громадянином світу» («космополітом»). Його вчення мало етичний характер: будучи палким прихильником чесноти, мислитель вважав земні блага супроти неї нічого не вартими.

Діоген шукав доброчесності і моральної свободи в визволенні від жадань: будьте байдужими до тих благ, якими може обдарувати вас доля, і ви звільнитесь від страху. Він відкидав шлюб, ідеалізував життя тварин і первісних людей. В цілому, розум і виховання потрібні людині для того, щоб зректися досягнень цивілізації. В зв'язку з цим, Діоген вважав, що Прометея спіткала заслужена кара за те, що він приніс людям знання і ремесла, які додали ускладненості і штучності їх існуванню.

Школа кірена́їків одержала свою назву за місцем її заснування Арістіппом з Кірени (435-360 до н.е.). Зацікавившись оповідями про Сократа, він приїжджає до Афін і стає його учнем. З вчення Сократа Арістіпп запозичив ідею провідної ролі розуму в оцінці різних благ, але саме́ благо він ототожнив з насолодою (грец. hedone). З цієї причини його послідовників часто називають гедоні́стами. Разом з тим, він учив, що треба зберігати самовладання і не робитись рабом насолод. Арістіпп високо цінував особисту свободу і, як Діоген, був космополітом, прагнучи всюди жити в якості чужоземця. Майно може обтяжувати того, хто до нього прив'язаний, так що мислитель радив друзям мати його стільки, скільки можна врятувати в випадку кораблетрощі.

Платон. Учнем Сократа був і знатний афінянин Плато́н (428-347 до н.е.), засновник *Платонівської Академії**. Його філософія грунтується на твердженні, що реальний світ, який сприймається людськими почуттями, є лише слабким відображенням, блідим відбитком світу «ідей» — надчуттєвих прообразів речей, які існують вічно і незмінно. Предмети чуттєвого світу, властивості і дії людини набувають тих чи інших якостей лише по мірі своєї причетності до цих «ідей»: для того, щоб людина стала розсудливою, вона повинна осягнути, що таке «розсудливість» як така, для того, щоб стіл став столом, в ньому повинна бути втілена ідея «стола».

Таким чином, істинне знання — це занурення думкою в стихію «ідей», духовних сутностей, загальних понять. Пізнання є можливим, тому що це не що інше, як спогад: до народження людини її безсмертна душа блукала в світі «ідей», споглядаючи загальні поняття, які, таким чином, є ніби «вродженими» людині.

Поки людина живе, її безсмертна душа знемагає в смертній тілесній оболонці — вслід за орфіками і піфагорійцями Платон називає тіло «гробницею душі».

Відгукуючись на кризу полісної системи, афінський філософ виступив з проектом утопічної держави (див. *Утопія**), обравши за взірець аристократичні порядки Спарти. Ідеальною державою Платона управляють філософи; заснована вона на натуральному господарстві і взагалі обходиться без торгівлі і грошей. Громадяни цього поліса поділяються на три стани: філософів, воїнів і трудівників. Оскільки пізнання «суті речей» доступне лише філософам, то вони і утворюють правлячий клас.

В державі Платона немає приватної власності і сім'ї, так як вони породжують егоїзм і шкодять спільній справі. Все життя, включаючи економіку, виховання, військову справу, мистецтво суворо регламентоване і організоване раціонально. Влаштовується все це з однією метою: забезпечення морального вдосконалення і очищення душі, що створить основу для вічного блаженства в загробному світі. Необхідною умовою цього є стабільність і непорушність держави, яка досягається жорсткою системою виховання громадян.

Детально аналізуючи «ідеальну державу», Платон ставить питання про сутність мистецтва і його роль в житті суспільства. Джерелом всякої творчості мислитель визнає не знання або уміння, а божественний *екстаз**, натхнення, *інтуїцію**. Поезія позбавлена пізнавального і морального значення: ремісник або полководець краще за поета розуміються на тому, чим вони займаються, а філософ краще за поета знає, в чому полягає благо, краса і істина; натомість поети часто говорять дурниці і брешуть. В поезії зовсім інша роль: вона передає божественне натхнення своїм слухачам, вона «формує і ліпить» їхні душі, і психологічна сила її ефекту залежить не від того, що вона говорить, а від ступеня «одержимості Музами».

До *естетики** Платон ввів поняття мімéсісу (наслідування), яке означало і пряму мову дійових осіб в поезії і театрі, і засвоєння глядачем і слухачем того, що він бачить і чує, і відтворення характеру в музиці і танці, і рисунок художника. Виражальні засоби мистецтва і його зміст («міфи») наслідують внутрішню сутність поета, співця, актора або художника і одночасно формують душу глядача або слухача.

Вважаючи мистецтво необхідним, Платон, тим не менше, відмічав, що безконтрольне існування художньої творчості таїть в собі небезпеку шкідливого *індивідуалізму**, здатного підірвати внутрішню єдність суспільства. Тому до поета повинен бути приставлений філософ-критик, який є причетним до пізнання сутності блага і краси, йому відомі норми «правильності», якої поет повинен дотримуватись в своїй творчості. Платон намітив цілу програму «запланованого мистецтва» в вигляді гімнів, що їх співають всі громадяни утопічної держави. Разом з тим, він відмовився допустити до цієї держави Гомера, Гесіода і трагіків, тобто ту реально існуючу в грецькому суспільстві поезію, на якій виховувались його співвітчизники.

Арістотель. Один з найвидатніших грецьких філософів Арістóтель (384-322 до н.е.) був учнем Платона, але потім відійшов від поглядів вчителя і створив власну систему, відмовившись від теорії «ідей».

На його думку, основою світу є матеріальний початок, але матерія розглядається ним як пасивний елемент; для того, щоб розвиватися і перетворитися в диференційований світ, вона повинна одержати творчий імпульс, першопоштовх ззовні, з боку «божественного розуму». Після цього поштовху матерія починає розвиватися і набувати форм речей, закладених в ній споконвічно. Прагнення до закладеної в кожній речі форми є кінцевою метою всякого розвитку. Таким чином, форма є в Арістотеля організуючим початком, що одухотворяє безладну матерію.

Він також відкинув умоглядну *дедукцію** і впровадив індуктивну класифікацію за родами і видами (див. *Індукція**), що дало йому змогу узагальнити величезний фактичний матеріал з життя природи і людського суспільства, систематизувати його і покласти в основу своїх теоретичних побудов.

Як на природу в цілому, так і на розгляд окремих явищ він переносить біологічну схему цілеспрямованого розвитку живого організму: «матерія — енергія — форма», і робить цю схему методом науки. Чи розглядає Арістотель державний устрій, чи етику, чи мистецтво — всюди він виходить з реального становища речей, з загальновизнаних фактів і прагне вказати ті засоби, які сприяють найкращому здійсненню мети даного явища, тобто потенційно закладених в ньому можливостей.

Арістотель по-новому класифікував саму галузь наукового знання, розділивши його на теоретичне і практичне. До теоретичного він відніс математику, фізику і *метафізику**, до практичного — ті науки, що мають справу з людською діяльністю і оперують не універсальними істинами, а загальними правилами. До них, поряд з політикою і етикою, Арістотель зарахував поетику і *риторику**. Його трактати «Поетика» і «Риторика» містять визначення предмета, його класифікацію і керівництво до діяльності поета і оратора.

Арістотель дає нове розуміння мистецтва, засноване на відмові від теорії ідей, від позаматеріального, позачасового існування загальних понять і родови́х сутностей. Хоч він сприйняв в Платона вчення про *мімесіс** як про основну ознаку мистецтва, але покладав об'єкт наслідування в самих речах, а не поза ними. Мімесіс стає джерелом всякої творчої діяльності і родовою ознакою мистецтв, до числа яких Арістотель включив поезію, музику, скульптуру і живопис. Платонівську думку, що наслідування лише копіює дійсність і саме не створює реальних цінностей, він спростовує твердженням, що саме наслідування дає знання родово́ї сутності речей — воно відтворює людське життя не в його одиничних, випадкових фактах, а в необхідному зв'язку явищ. Ця властивість мистецтва показувати не окремі факти, а людські «можливості», не те, що відбулося одного разу, а те, що може відбуватись в силу психологічної достовірності, зближувало мистецтво з філософією і робило в очах Арістотеля поезію більш філософською, ніж історію.

Приписавши міметичним мистецтвам критерій істинності, Арістотель так само вирішує і питання про їх етичний і моральний ефект. Мірило цінності мистецтва він вводить до самого мистецтва — його метою він оголошує особливу «очищувальну насолоду» — катарсіс.

*Ка́тарсіс** Арістотель розглядає як природний психологічний процес, робить його видовою ознакою поезії і тим самим знімає з неї докір Платона в збудженні низьких інстинктів. В зв'язку з цим, Арістотель особливу роль відводить трагедії: її кінцевою метою і специфічною функцією є здійснення «через посередництво співчуття і страху очищення (катарсіс) подібних пристрастей».

2. РИТОРИКА І ІСТОРІОГРАФІЯ

Риторика. Красномовство завжди займало в еллінській культурі значне місце: вже в Гомерівському суспільстві басилевси-царі були зобов'язані володіти мистецтвом публічної промови, щоб виступати в раді і на народних зборах. Особливо посилюється його роль з установленням демократії, в якій успіх політика прямо залежить від уміння говорити. Протягом другої пол. V ст. до н.е. під впливом софістики красномовство стає цілою наукою і окремим літературним жанром — *риторикою** — і займає в античній цивілізації одне з провідних місць.

Виникнення риторики. Вирішальний вплив на становлення риторики зробив софіст Го́ргій, вважаючи, що завданням словесного мистецтва є «створення ілюзії», тобто — «обман»:

«Промова, переконуючи, обманює душу».

Отже, промова — це «навіювання» і «заклинання», яке має на меті «зачарувати» слухача. Найважливішим засобом досягнення цього Горгій вважав *стиль** промови, в якій він справді розвинув ряд прийомів шаманського заклинання в художні засоби.

Так, характерними ознаками його стилю є численні *метафори** і членування речення на рівні частини, пов'язані між собою смисловими протиставленнями і звуковими повторами, покликаними захоплювати уяву слухача і «заколисувати» його розум. Все це давало змогу софісту на практиці втілювати принцип *релятивізму** і доказувати, що «чорне є білим, а біле — чорним». Так, в «парадоксальній» промові «Єлена» Горгій доводив, що Єлена, утікши з красенем Парісом від осоружного чоловіка, зовсім не заслуговує на осуд.

Згодом риторика стала самостійним літературним жанром і диференціювалась на судову, епідиктичну і політичну, далеко вийшла за рамки чисто практичних завдань, вплинувши на розвиток драматургії, історіографії і філософії.

Судова риторика. Оскільки в античному судочинстві не було ні державного обвинувачення, ні попереднього судового слідства, самі позивачі і відповідачі повинні були збирати матеріал і викладати його в своїх виступах прямо на засіданні. Звідси виникла потреба в логогра́фах — професійних складачів промов. Судова промова мала таку структуру: вступ, розрахований на здобуття доброзичливої уваги суддів; виклад фактичної сторони справи в вигідному для того, хто судиться, висвітленні; полеміка з противною стороною; заключне звертання до суддів.

Видатним логографом був Лісій (459-380 до н.е.), який дав блискучі зразки побутової оповіді і розробив метод *етопеї** — відтворення характеру клієнта як представника конкретної соціальної групи. Майстерність Лісія спрямована на

те, щоб створити в суддів позитивну думку про виступаючого, щоб його *етос** (характерний образ) постав перед ними в найбільш вигідному світлі, зберігаючи при цьому всю свою природність і життєвість. Чи виступає на суді честолюбний аристократ, чи жадібний ділок, чи одурений чоловік, чи інвалід, що живе на пенсію за каліцтво — для кожного ритор знаходить відповідний його характеру, соціальному становищу і культурному рівню стиль, привабливий своєю невимушеністю. Створені за таким методом портрети завжди представляють їх як добропорядних і чесних громадян, що, зрозуміло, іноді було дуже далеким від дійсності.

В оповідній частині промов Лісія постають яскраві картини приватного життя клієнтів, описуються дрібні деталі, з яких вибудовується загальна структура ситуації, іноді оповідь набуває закінченості і захопливості сюжетної дії. Так, промова «Про вбивство Ератосфена» розповідає наступне.

Пересічний афінянин Евфілет одружується і приводить в свій дім молоду жінку. Поглинений справами, він цілковито довіряє їй, особливо після народження сина. Вона ж тим часом за допомогою служниці-звідниці заводить знайомство з місцевим ловеласом Ератосфеном і зраджує чоловіка в його ж домі. Все організоване за хитромудрим планом: вночі служниця роздражнює дитину, жінка начебто йде її заспокоювати і впускає коханця. «На світанку, — розповідає Евфілет, — вона повернулася і відімкнула двері. Коли я запитав, чому двері вночі рипіли, вона відповіла, що в кімнаті в дитини згасла лампа, і тоді вона послала взяти вогню в сусідів. Я промовчав, думаючи, що так і було. Але здалося мені, мужі афінські, що лице в неї було набілене, хоча не пройшло ще і місяця з смерті її брата». Зрештою, чоловік дізнається про все від колишньої коханки Ератосфена, з допомогою тієї ж звідниці застає спокусника на місці злочину і вбиває його, в чому і виправдовується перед судом як суворий захисник моральності.

Епідиктична риторика. Новий етап розвитку риторики нерозривно пов'язаний з іменем учня Горгія Ісократа (436-338 до н.е.). Він жив в умовах кризи полісної системи, коли падав політичний престиж Афін і розривались тісні узи, що об'єднували полісну общину в органічне ціле. Тому всю свою творчість і діяльність Ісократ присвятив завданню відновлення цієї втраченої єдності шляхом виховання громадян в дусі раціоналістичної *ідеології**. З цією метою він в 391 р. до н.е. заснував риторичну школу, яка, подібно до *Платонівської Академії**, готувала своїх учнів до керівних ролей в суспільстві.

В центрі ісократівської педагогіки — епідиктична (повчально-виховна) риторика, яка розуміється як найважливіша загальноосвітня дисципліна, що містить в собі основи моралі і державної мудрості. Навчання риторики означає не тільки набуття вміння виголошувати промови, але і опанування всією сумою знань і навичок, необхідних для політичної діяльності. Спираючись на досвід софістів, Ісократ розробив цілу систему риторичної освіти, в основі якої було літературне навчання — прищеплення мистецтва вільного володіння словом, вміння дискутувати і висловлюватись з усіх найважливіших питань державного життя.

Отже, епідиктична риторика, по-суті, заміняє за своєю соціокультурною роллю епічну поезію, що була основою грецького виховання, і конкурує в цій сфері

з філософією. Недарма багато провідних діячів IV ст. до н.е. були вихованцями Ісократа.

Риторична школа мала свою політичну програму військової експансії на Схід, яка відповідала інтересам аристократії і ділків, що прагнули дешевих рабів, свободи підприємництва і торгівлі, нових ринків збуту для своєї продукції. Для цього, вважав Ісократ, необхідно об'єднати всю Елладу під владою монарха (маючи на увазі македонського царя Філіппа II), а потім спільними силами завоювати Персію. Це буде і відплата персам, і засіб подолання кризи полісного суспільства:

«Селянство, що потребує землі, одержить великі ділянки; авантюристи, замість того, щоб мордувати Елладу, знайдуть застосування для своєї енергії в Азії... Перемога дасть процвітання тим, хто залишиться вдома, і багату здобич воїнам».

Як ритор, Ісократ надав довершеності риторичним жанрам енкомія і *панегірика**, в рамках яких він викладав і свої політичні погляди, і створював портрети вождів, яких намічав в провідників своєї політики.

Так, в енкомії «Евагор» — похвальному слові кіпрському царю Евагору — була намічена схема зображення життя людини від народження до смерті і встановлена етична норма особистості. Оповідь починається з історичних відомостей про роки юності героя, про його щоденні заняття і потім переходить до характеристики його вчинків. Діяння Евагора описуються в постійному порівнянні з ідеалом доблесті, з властивими йому чеснотами, які виявляються від час і війни, і миру. Створюється образ ідеального монарха з чітко окресленим каноном позитивних якостей, показані його політика, управління, військові заняття. Ця схема лягла в основу ідеалізованих біографій царів, полководців, політичних діячів тощо.

Політична риторика. Політичне красномовство розквітає в IV ст. до н.е., коли дебати в народних зборах набувають в житті поліса такого ж значення, яке мали театральні вистави в V ст. до н.е. Найвидатнішим його представником є Демосфе́н (384-322 до н.е.). З 351 р. до н.е. він став фактичним керівником антимакедонських сил Греції, бачачи в Македонії і її правителях загрозу полісній демократії, а значить, самому існуванню еллінства.

В чотирьох промовах проти македонського царя Філіппа («Філіппіках») Демосфен закликає греків до єднання, апелює до кращого минулого афінського народу з його свободою, обурюється продажністю сучасної йому демократії. На відміну від Лісія і Ісократа промова Демосфена потрясає надзвичайною силою, пафосом і пристрасністю, але в залежності від змісту він вміє варіювати мову, іноді переходячи до простоти Лісія, або вводячи могутню ритмічну періодичність.

Розраховані на шеститисячну аудиторію зборів, промови Демосфена несуть в собі колосальну силу емоційної *експресії**, укладену в самих образах і побудові фрази. Логічна аргументація замінена тут *інвективою**, портрет противника будується на конкретних, принижуючих його деталях і перетворюється в мішень саркастичних нападок. Для стилю Демосфена характерна схвильована напру-

женість і динаміка, застосування перерахувань, запитань, вигуків і навіть цілих діалогів, а також численних метафор:

«Так, було тоді, було, громадяни афінські, в свідомості більшості щось таке, чого тепер вже немає, — те саме, що одержало верх і над багатством персів, і вело Грецію до свободи, і не давало себе перемогти ні в морській, ні в суходільній битві; а тепер ця властивість втрачена, і її втрата зробила непридатним все і перевернула від верху до низу весь грецький світ.

Що ж це було? Так нічого хитрого і мудрованого, а тільки те, що людей, які одержали гроші з різних охотників до влади і спокусників Греції, всі тоді ненавиділи, і вважалося найтяжчою ганьбою бути викритим в підкупі; винного в цьому карали найбільшим покаранням, і для нього не існувало ні покровительства, ні полегкості...»

Історіографія. З становленням риторики і завоюванням нею все більшого суспільного і культурного значення чи не першою зазнала її впливу історіографія, свідченням чого є творчість Фукідіда і Ксенофонта.

Фукідід. Якщо Геродот присвятив свою працю періоду суспільної згоди, який панував в Греції в першій пол. і сер. V ст. до н.е., то Фукідід (454-396 до н.е.) в своїй «Історії» (в 8 Кн.) описав батьківщину в часи розбрату *Пелопоннеської війни**.

«За час її тривання, — пише історик, — Еллада пережила такі біди, яких ніколи не зазнала раніше... Ніколи не було взято і розорено стільки міст... Не було стільки вигнань і вбивств, викликаних як самою війною, так і міжусобицями».

Хоча Фукідід сприйняв від Геродота ідею всесвітньо-історичного закону, однак відмовився трактувати його як прояв волі богів, оскільки цим вже не можна було пояснити міжусобиць.

Будучи афінським стратегом і учасником подій, в основу своєї праці він поклав методи гіппократівської медицини, софістики і риторики. В першої історик запозичив ідею хвороби як порушення внутрішньої рівноваги організму і переніс її на суспільство. Від другої він засвоїв скептичне ставлення до релігійно-міфологічного світогляду і критичний підхід до всіляких традицій і авторитетів. З критичною спрямованістю думки в Фукідіда поєднуються ясність і тверезість суджень в політичних питаннях і випестуваний драматургією інтерес до мотивів людської поведінки.

Таким чином, рушієм ходу історії ставала гра людських пристрастей і потреб, тому, описуючи військові операції, Фукідід завжди показує приховані за ними конфлікти людських інтересів і боротьбу суспільних угруповань.

Вплив риторики проявився в тому, що до свого переважно об'єктивного викладу історик включив фіктивні промови полководців і державних діячів, побудовані з дотриманням всіх правил риторики.

Наводячи в II Кн. промову Перікла над полеглими воїнами, Фукідід, по-суті, виголошує *панегірик** демократичним Афінам, наголошуючи на їх величезному значенні для всієї Еллади. Епоха Перікла була для нього прикладом гармонійного стану держави, який війна неминуче повинна була зруйнувати. Прологом прийдешніх нещасть стає в «Історії» оповідь про епідемію чуми в Афінах, що належать до кращих сторінок світової прози.

Особистий досвід приводить історика до переконання, що воєнні дії визначаються не талантом стратегів і героїзмом воїнів, але дріб'язковим честолюбством політиків і сліпою примхою юрби, прикладом чому служить історія сицилійського походу афінян, описана з надзвичайним талантом.

Ксенофонт. Продовжувачем Фукідіда виступив Ксенофо́нт (426-354 до н.е.), який в молодості слухав Сократа і поділяв його аристократичні симпатії. Пізніше він завербувався до найманого війська перського царевича Кіра Молодшого, в складі якого здійснив похід на Вавілон.

Відзначаючись консервативними поглядами (див. *Консерватизм**), Ксенофонт виступає прибічником монархічного порядку, що було відображенням сподівань грецького суспільства на «ідеального царя», який особистими якостями досягає того, що йому «охоче підкоряються». Саме тому в творчості історика центральне місце займає портрет сучасника: для нього найважливішими були особисті якості людини — ними обумовлювався розвиток подій в суспільстві і хід історії в цілому.

Тема сучасника одержала в нього освітлення, раніше невідоме грецькій літературі: образи філософа і домовласника, командира і солдата вперше постали як втілення певних ліній життя і норм поведінки, причому дії людей він пояснював їх натурою, тобто вродженими властивостями.

Своїм власним мандрам Ксенофонт присвятив працю «Анабазис», мемуари про невдалий похід царевича Кіра на Вавілон і пригоди найманців-греків.

Дорожні записки вилились в повну драматизму оповідь про те, як військовий командир Ксенофонт, долаючи незліченні перешкоди, вивів довірене йому військо з глибин Азії до рідних берегів. В поле зору автора потрапили найдрібніші деталі походу: географія місцевості, зовнішній вигляд і звичаї варварів, поневіряння грецьких воїнів, їх радості і печалі.

В «Кіропедії» («Виховання Кіра») біографічна повість переростає в картину соціальної *утопії**. Ксенофонт змальовує життя напівлегендарного перського царя Кіра Старшого як взірець ідеального правління, пояснюючи успіхи царя його особистою доброчесністю.

В основу діянь свого героя Ксенофонт кладе мотиви дружби і гуманності, причому ставить гуманність вище за військовий талант, а дружбу розуміє як засіб підкорення підданих правителю. Автор наповнює оповідь численними побутовими і інтимними сценками: описує дитячі розваги Кіра, його бенкети з солдатами, і закінчує повість його передсмертною бесідою. Особисті відносини покладаються тут в основу соціальних: гуманність Кіра приваблює до нього друзів і забезпечує йому підтримку суспільства.

В праці «Грецька історія» Ксенофонт описує події з 411 р. до н.е., коли в Афінах відбувся олігархічний переворот.

Народні збори під тиском багатих громадян передали владу олігархам. Населенню Аттики, втомленому Пелопоннеською війною, олігархи обіцяли мир із Спартою. Коли переговори не дали жаданого миру, вони, втративши популярність, перейшли до терору, який, однак, не допоміг їм утриматися при владі. Завершується твір описом битви біля Мантінеї (362 до н.е.), в якій загинув син Ксенофонта і яка залишилась безрезультатною: обидві сторони оголосили себе

переможцями, але заплатили викуп за своїх полеглих, як переможені. Історик завершує працю гіркими словами: «І після цієї битви беззаконня і сум'яття в Елладі стали ще більшими, ніж перед тим».

В цьому творі Ксенофонт тримався проспартанських позицій, бачачи, однак, що і ця ще недавно монолітна і могутня держава роз'їдається зсередини *індивідуалізмом** і користолюбством. Він пояснює втрату Спартою гегемонії в Елладі тим, що її громадяни відійшли від моральних заповітів предків.

3. ДРАМАТУРГІЯ

Грецький театр цього періоду представлений трагічним поетом Евріпідом і комедіографом Арістофаном, творчість яких повною мірою відобразила епоху кризи полісної ідеології і пошуки нових основ світогляду.

Евріпід. В своїй творчості Евріпід (480-406 до н.е.) ставив актуальні суспільні проблеми, викладав і обмірковував нові ідеї — недарма сучасники називали драматурга «філософом на сцені».

Однак, він не був прибічником якогось певного філософського вчення, і його погляди не відзначались послідовністю. Двоїстим було і його ставлення до демократії. Евріпід прославляв її як суспільний лад свободи і рівності, разом з тим, його лякала юрба незаможних громадян, що на Народних зборах вирішувала питання під впливом *демагогів**.

Через творчість поета проходить і другий момент, характерний для кризи полісної ідеології, — інтерес до особистості з її суб'єктивними прагненнями. Взагалі, зображення страждаючої людини складає найбільш характерну рису творчості Евріпіда, причому, на відміну від Есхіла, він не бачить для страждання індивіда пояснення в правлячій світом розумній божественній волі: в самій людині закладені сили, здатні ввергнути її до безодні мук.

«Медея». Такою людиною є дочка царя Колхіди чарівниця Медéя — героїня однойменної трагедії (431 до н.е.).

Покохавши Ясóна, вона зробила йому безцінну послугу, допомігши здобути золоте руно. В жертву коханому вона принесла батьківщину, дівочу честь, добре ім'я. Тим важче переживає тепер Медея бажання Ясона покинути її з двома синами після років щасливого сімейного життя і взяти шлюб з дочкою коринфського царя. Зневажена жінка задумує страшний план: не тільки погубити суперницю, але і вбити власних дітей: так вона повною мірою зможе помститись Ясонові. Медея посилає нареченій Ясона дорогий одяг, просочений отрутою. Натомість вбити дітей заважають материнські почуття і вона чотири рази змінює рішення, аж поки приносять звістку, що померла не тільки царівна, але також цар Коринфа і до її дому поспішає розлючена юрба. Тільки тепер вона наважується на страшне злодіяння: на очах в Ясона чародійка з'являється на ширяючій в повітрі чарівній колісниці: на колінах в матері — трупи вбитих нею дітей.

Атмосфера чарівництва, що оточує фінал трагедії не може приховати глибоко людського змісту образу Медеї. Її показано в численних переходах від лютого гніву до благань, від обурення до удаваного смирення, в борінні суперечли-

вих думок і почуттів. Надзвичайно поглиблюють трагізм її образу також гіркі роздуми про долю жінки, становище якої в афінському суспільстві було приниженим: перебуваючи в повній владі спочатку батьків, а потім чоловіка, вона була приречена все життя бути ув'язненою в жіночій частині дому.

«Іпполіт». Ця трагедія заснована на поширеному міфі про лукаву жінку, що зводить на́клеп перед чоловіком на невинного юнака, що не відповів на її кохання (пор. єгипетську «Казку про двох братів» і біблійну історію Йосифа).

Син афінського царя Іпполіт був цнотливим юнаком, шанував вічну діву Артеміду, але зневажав дари Афродіти. Ображена богиня розпалює злочинне кохання до нього в серці його мачухи Федри. Жінка надаремно намагається боротись з почуттям, що охопило її: знеможена жагою, вона в напівмареннi снить то про полювання в заповітних гаях, то про відпочинок біля прохолодного лісового струмка, де вона була б неподалік Іпполіта. Закрадливе втручання старої няньки змушує Федру відкрити свою таємницю, і старуха, зобов'язавши Іпполіта обітницею мовчання, передає йому запрошення на рандеву з мачухою, чим викликає обурення юнака. Для зганьбленої Федри немає іншого виходу, крім самогубства; однак, її уражене почуття жадає помсти: повернувшись з походу, Тезей знаходить на трупі супруги листа, в якому вона звинувачує пасерба в посяганні на її честь. В розмові з батьком зв'язаний клятвою Іпполіт не може відкрити йому всієї правди і тільки наполягає на своїй невинності. Тезей обурюється підступністю сина і засуджує його до вигнання, прикликавши на його голову прокляття богів, яке, власне, і приводить до трагічної розв'язки: коли юнак їхав колісницею вздовж берега моря, з води вилізло жахливе чудовисько; коні понесли, і Іпполіт розбився об прибережні скелі. Заявившись в фіналі, Артеміда розкриває перед Тезеєм невинність його сина і одночасно пояснює, чому вона раніше не посприяла його спасінню: в богів не прийнято заважати один одному в виконанні своїх задумів.

В цій трагедії показовим є ставлення Евріпіда до богів: Афродіта діє з таких дрібних спонук, як марнославство і ображене самолюбство, Артеміда ж, вірним шанувальником якої був Іпполіт, віддає його на поталу ницих почуттів Афродіти. Боги, з чиєї волі люди без всякої вини терплять такі страждання, негідні називатись богами — ця думка неодноразово висловлена в різних трагедіях Евріпіда, відображає його релігійні сумніви і скепсис.

«Електра». Натомість вже повний розрив з міфологічною традицією знаменує трагедія «Електра». В Есхіла і Софокла законність убивства Клітемнестри не викликає сумніву. Евріпід, переносячи дію своєї драми до села, де живе насильно видана заміж за бідного селянина дочка Агамемнона, лише одним цим суттєво знижує пафос героїчного переказу, зводячи його до рівня побутової драми.

Хоча чоловік Електри пощадив її дівоцтво, вона заманює матір до себе в дім під приводом здійснення обрядів над новонародженою дитиною, граючи, таким чином, на святих для жінки почуттях. Орест, без вагань вбиваючий Егісфа, з відразою піднімає зброю проти матері і наносить їй удари, затуливши очі плащем. Після здійснення помсти брат і сестра відчувають себе спустошеними і розчавленими, згадуючи про передсмертні благання матері; і навіть божествен-

ні близнюки Кастор і Полідевк, з'явившись в фіналі, не можуть повністю схвалити наказу Аполлона, згідно якого і здійснилось вбивство Клітемнестри.

Критика міфологічної традиції і релігійний скепсис зближує Евріпіда з сучасними йому течіями філософської думки. В той час як Софокл захищає переваги вродженої доблесті над доброчесністю, що формується вихованням, Евріпід стверджує, що шляхетність полягає не в походженні, а в моральних якостях людини: той, хто навчений доброчесності, не здійснить поганого вчинку — під лахміттям бідняка часто б'ється добре і чисте серце, натомість в шляхетного батька нерідко народжується негідний син. Не є абсолютною цінністю і багатство: людині, що живе працею своїх рук, гроші потрібні лише для того, щоб прийняти гостей або викликати лікаря до хворого, а надлишок золота не рятує від змінності і ударів долі. Тільки відносною і зовнішньою є різниця між вільним і рабом: в роки війни, коли рабство було реальною загрозою для полонених будь-якої воюючої сторони, подібні роздуми були особливо актуальними.

Арістофан. Великою популярністю користувався жанр *комедії**, що народилася з невимушених, часто непристойних карнавальних пісень і танців під час веселих свят на честь Діоніса.

Найбільш сприятливі умови для створення комедій склалися в Афінах, де допускалася свобода критики як окремих осіб, так законів і установ. До того ж публічний характер засідань Народних зборів і колегій посадових осіб поставляли авторам комедій багатий матеріал.

Свого вищого розквіту комедія досягла в творчості Арістофа́на (450-388 до н.е.), п'єси якого охоплюють переломний період кін. V — поч. IV ст. до н.е.

Пелопоннеська війна викликала різке загострення соціальних протиріч. Аттичні землероби, які нещодавно складали одну з підвалин демократії і користувались всіма її завоюваннями, тепер були змушені ледь не кожної весни під загрозою спартанського нашестя кидати свої поля і переселятись до Афін. Тут вони ставали свідками воєнного ажіотажу, бурхливих дебатів в Народних зборах і політичних інтриг. Однак відсутність досвіду і ненависть до спартанців спонукували селян до підтримки вождів афінської ділків, зацікавлених в війні «до переможного кінця».

«Вершники». В цих умовах Арістофан повинен був мати велику сміливість, щоб головною мішенню своїх нападок обрати всемогутнього політичного лідера Клеона, який став героєм комедії «Вершники».

В пролозі п'єси з дому свого пана Де́моса (тобто афінського народу) з верескком вибігають двоє рабів, в поведінці яких глядач одразу впізнавав двох політиків — Демосфена і Нікія; вони жахаються нахабності недавно купленого раба, шкіряника́ за професією. Це Клеон, який був власником майстерні, а потім став політичним діячем. Прагнучи позбутися нахаби, раби викрадають в нього пророцтво, яке віщує падіння Шкіряника́ — замінити його повинен ще більш грубий і безсовісний демагог, торгівець ковбасою. Скоро знаходиться підходяща кандидатура, раби організовують Ковбасникові підтримку вершників (багатих землевласників) і готують його до політичної боротьби.

Довго триває боротьба між Шкіряником і Ковбасником: їх суперечка припиняється лише для схвильованого хорового гімну на честь рідних Афін і їх ми-

нувшини: Марафон, доблесть бійців і безкорисливість полководців — куди все це поділось? Демос постарів, здитинів, легко піддається на грубі лестощі і взагалі проявляє схильність до паразитичного існування, чим користуються авантюристи і пройдисвіти. Найгірший серед них — Шкіряни́к, і Ковбасник сміливо заявляє йому: ти турбуєшся не про благо народу, а про своє власне.

Зрештою, Ковбасникові вдається хитрістю і нахабством здолати Шкіряника і позбавити від нього Демос, який, в свою чергу, чудесно перероджується. Зварений в чарівній воді, він стає молодим і здоровим, повним сил і розуму афінським народом, а сам Ковбасник з базарного пройдисвіта перетворюється на мудрого державника.

«Лісістрата». Бачачи в війні причину стількох бід для своїх співгромадян, Арістофан неодноразово виступав з комедіями, що закликали до припинення військових дій і прославляли мир («Ахарняни», «Мир»). В цілковито незвичному трактуванні ця тема представлена в п'єсі «Лісістрата», поставленій після катастрофічної для Афін поразки Сицилійської експедиції 413 р. до н.е.

Жінки Еллади, прагнучи покінчити з війною, під предводительством афінянки Лісістрати (грец. «Та, що погубляє військо») захоплюють Акрополь в Афінах і дають клятву до припинення війни відмовляти чоловікам в сексі. Війна афінян з спартанцями, що перетворилась в такий спосіб в війну жінок і чоловіків, закінчується союзом і загальним миром. Комедія повна *гумору**, *фарсу**, грубих жартів, непристойних, але колоритних сцен.

Однак, головною ідеєю твору все ж таки є активна протидія війні, право народу самостійно вирішувати свою долю, щире співчуття жінкам — супругам і матерям.

«Хмари». Арістофана також приваблювали новітні течії в філософії і естетиці, породжені кризою полісної ідеології і тому об'єктивно спрямовані проти моральних основ демократії. В центрі комедії «Хмари» аттичний землероб Стрепсіад і філософ Сократ, що уособлює всі науки.

Землероб необачно одружився з аристократкою, яка виховала в їх сина Фідіппіда всі забаганки свого стану, зокрема, пристрасть до кінного спорту. Щоб розплатитись з величезними боргами, батько вирішує піти до «розумарні» — школи Сократа, який вміє робити справедливі слова несправедливими і чорне — білим. Там він побачив самого філософа, який, підвішений до стелі в коші (щоб думки його стали піднесеними), розмірковує про таємниці потойбічного життя; його уважно слухає ціла юрба учнів. Сократ розтлумачує Стрепсіаду, що немає ніяких богів, крім Хмар, немає і самого Зевса, місце якого займає Вихор. Проте старикові наука не дається і Сократ його проганяє.

В школу іде Фідіппід і Стрепсіад просить Сократа, щоб той навчив його обох мов — і правдивої, і брехливої, а якщо не можна обох одразу, то хоча б брехливої. Незабаром Фідіппід збагнув софістичну премудрість. Кредиторів посоромлено і вигнано; але юнак використовує своє нове знання і проти батька, доводячи йому, що він має таке саме право вчити його, батька, биттям, яке батько мав над ним в дитинстві. В розпачі Стрепсіад проклинає день, коли надумав зверну-

тись до нової науки, і кидається підпалювати осередок брехливої школи — «розумарню» Сократа.

Утопії Арістофана. Нещадно критикуючи дійсність, комедіограф висуває цілу низку утопічних проектів кращого суспільного устрою (див. *Утопія**): від повернення старовини, до створення ідеального суспільства.

В п'єсі «Птахи» двоє громадян за допомогою птахів влаштовують поліс між небом і землею, щоб брати з богів мито за жертовні дими. Збудоване місто вільне від нероб, пройдисвітів і демагогів. В комедії «Жінки в народних зборах» в ролі реформаторів виступають жінки, які встановлюють спільність майна, жінок і чоловіків, що приводить до різного роду комічних конфліктів на майновому і любовному грунті.

Більш казковий характер має утопія в комедії «Плу́тос». Бідняк Хреміл, захопивши сліпого Плу́тоса, бога багатства, виліковує його від сліпоти. Тоді все на світі перевертається: чесні люди починають жити в достатку, натомість шахраї втрачають свої доходи; боги і жерці виявляються непотрібними. Раптово з'являється алегорична фігура Бідності і попереджає Хреміла, що вигнання бідності знецінить багатство: коли всі стануть багатими, тоді зникне в людей життєвий стимул до праці, зникнуть землеробство, ремесла, інтелектуальна праця. Хреміл намагається заперечити: «Будуть трудитись раби», але Бідність відмічає, що багатії не захочуть займатись здобуттям і охороною рабів. Отже, джерелом цивілізації насправді є не багатство, а бідність; крім того ця остання має ще і виховне значення: «Вона робить людей кращими». Однак Хреміл вигукує: «Ти не переконаєш мене, навіть коли переконаєш!» і проганяє Бідність геть; видужалого Плутона, натомість, поселяють в державній скарбниці Афін.

4. МИСТЕЦТВО

В мистецтві IV ст. до н.е., яке часто окреслюють як Пізню Класику, знайшла своє відображення суспільна психологія, властива періоду кризи поліса, коли єдність полісного суспільства була зруйнована. Захоплення чеснотами прекрасного і шляхетного громадянина, якого зображали майстри Ранньої Класики змінилось інтересом до людської особистості. Пізня Класика ставить своєю метою виразити почуття і переживання окремої людини. Навіть боги під різцем скульпторів IV ст. до н.е. втратили свою величавість.

Архітектура цього періоду має низку особливостей. Великого значення в ній набувають декоративні начала, набагато частіше застосовується найскладніший з грецьких стилів — коринфський («дівочий»), який являв собою вторинне утворення, що виникло на грунті іонійської архітектури.

Коринфський ордер є більш легким і вишуканим, ніж іонійський, а колони є вищими і стрункішими. Це досягалось за рахунок вищої капітелі, в основі якої — форма перевернутого основою догори дзвона, по кутах якого прикладені чотири волюти в вигляді стилізованого паростка аканта, які підтримують вигнутий в плані імпост — горизонтальну тягу в вигляді карниза, що відокремлювала перекриття від колони. Приблизно на дві третини висоти знизу дзвін коринфської капітелі є декорованим двома рядами розташованих в шаховому порядку

акантових листків. База коринфської колони, обробка стовбура каннелюрами, а також антаблемент за системою декорування не відрізняються від аналогічних іонійських елементів.

Однією з характерних будівель Пізньої Класики є Мавзолей в Галікарнасі — гробниця Мавзола, правителя Карії в Малій Азії. Споруда була примітною не тільки розмірами, але, перш за все, новизною і сміливістю свого композиційного рішення, а також синтетичною взаємодією архітектури з багатим скульптурним декором. Мавзолей являв собою високу призматичну споруду, розчленовану на два яруси і увінчану пірамідальним верхів'ям з статуями Мавсола і його супруги Артемісії, що стоять на колісниці. Подібні пам'ятники, що прославляли одного правителя, були раніше неможливими.

Скульптура. Грецька пластика цього часу представлена трьома великими майстрами — Праксителем, Скопасом і Лісіппом, для яких характерний відхід від простих і суворих принципів Ранньої Класики і прагнення до передачі індивідуальних рис людини, її почуттів, особливостей внутрішнього світу.

Праксúтель (390-330 до н.е.) всією своєю творчістю намагався відволікти від потрясінь і мінливості реальності. Підбір сюжетів, використання для цього міфів, пов'язаних з Діонісом і його супутниками, пошуки ідеалу жіночої краси — все це в поєднанні з м'якістю моделювання, плавністю контурів і вишуканістю деталей дозволило йому створити цілу галерею образів, що служили взірцем для наслідування всі наступні століття, особливо для декоративної скульптури («Афродіта Кнідська», «Аполлон, вбиваючий ящірку», «Відпочиваючий Гермес»).

Скóпас. Повною протилежністю була творча спрямованість Скóпаса. Його скульптури повні патетики, якій підпорядковані і стилістика, і техніка. В творчості майстра нуртують пристрасті: чи то в епізодах битви греків з амазонками на рельєфах, що прикрашали Мавзолей Галікарнаський, чи то в повних страждання обличчях поранених воїнів з фронтону храму Афіни Алеї в Тегеї, чи то в численних статуях Геракла. Найбільш відомий твір Скопаса — несамовита «Вакханка» («Менада»), оспівана стародавніми авторами, які вважали, що в цій фігурі скульптор «оживив камінь».

Лісíпп. Інтерес до особистості як такої, до історичних персонажів і діячів сучасності створив базу для розвитку жанру портрету. Найбільших успіхів в цьому досяг Лісíпп (друга пол. IV ст. до н.е.) — автор справжніх шедеврів портретного мистецтва. Таким є портрет Александра Македонського, в якому скульптор зумів передати властиві молодому царю риси неспокою, пристрасності і навіть якоїсь хворобливості.

Леохар. Також слід відмітити Леохáра, який разом з Скопасом працював над рельєфами в Галікарнасі. Йому належить один з самих відомих творів світового мистецтва — статуя Аполлона Бельведерського. Довгий час про скульптуру Античності судили саме за цим твором, дуже ефектним, але надзвичайно холодним, наче створеним за математичною схемою.

Живопис. Найвидатнішими живописцями Пізньої Класики були Павсáній і Апеллéс. Павсáній винайшов техніку енкáустики — живопису восковими фар-

бами. Він прагнув до вирішення дуже складних технічних задач. Серед картин Апелле́са особливою славою користувалась «Афродіта Анафіомена», написана для храму Асклепія на Косі. Художник зобразив богиню одразу після її народження, як вона виходить з моря і її прекрасне тіло сяє крізь прозору воду.

§4. КУЛЬТУРА ЕЛЛІНІСТИЧНОГО ПЕРІОДУ

Еллінізм — це період в історії і культурі Греції, Македонії, Східного Середземномор'я і Західної Азії з часу завоювань Александра Македонського в 334-323 рр. до н.е. — до останньої третини I ст. до н.е. (завоювання Римом елліністичного Єгипту).

1. ЗАГАЛЬНІ РИСИ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ. НАУКА І РЕЛІГІЯ

Історичні умови розвитку. Величезна держава Александра Македонського розпалась після його смерті (323 до н.е.) на елліністичні царства, сформовані діадо́хами (спадкоємцями) — полководцями Александра. Виникли Єгипетське царство під владою Птолемеїв, Македонське царство Антігонідів, царство Селевкідів (включало Сірію, Месопотамію, Палестину і частину Малої Азії) і Пергамське царство Атталідів на заході Малої Азії.

Процес культурного розвитку в період еллінізму відбувався в нових умовах. Якщо в попередні часи людина була обмежена вузькими рамками поліса або сільської общини, то в величезних державах діадо́хів географічні і культурні горизонти надзвичайно розширюються: до певної міри кожен їх мешканець відчував себе громадянином *Ойкумени**. Цьому сприяло повсюдне поширення грецької мови в формі діалекту койне́.

Важливим фактором стала взаємодія культур: синтез грецьких і східних традицій дав особливо значні результати в галузі філософії, науки і релігії. Змінилася роль держави в розвитку культури. Елліністичні монархії, володіючи величезними матеріальними ресурсами, розгалуженим бюрократичним апаратом, здійснювали культурну політику, намагаючись спрямувати процес культурної творчості в потрібне їм русло, виділяючи значні кошти для фінансування тих або інших галузей культури.

Наука. Особлива увага приділялася перетворенню столиць, резиденцій елліністичних правителів в могутні культурні центри. При царських дворах утримувались вчені і митці, на державні кошти здійснювались наукові дослідження і розвивалась художня творчість.

Александрійський музей. Найбільший науково-митецький осередок виник в Александрії Єгипетській при дворі Птолемеїв, де була заснована особлива установа, присвячена музам — музей. Він являв собою співтовариство вчених, поетів, художників і їх учнів; при музеї існувала бібліотека, що в кін. III ст. до н.е. містила 700 тис. папірусних сувоїв — більшу частину книжних багатств старожитності.

Природно, правителів цікавило застосування наукових досягнень в військовій справі, будівництві, виробництві, мореплавстві; мистецькі ж досягнення бу-

ли покликані прославляти владарів. Тому головна особливість елліністичної науки полягала в її спрямованості на практичний результат, а елліністичного мистецтва — в його ідеологічній функції. Це сприяло відокремленню науки від філософії і виділенню її в самостійну сферу людської діяльності. Якщо раніше кожен великий мислитель займався власне філософією і багатьма конкретними науками, то в елліністичний час спостерігається диференціація і спеціалізація наукових дисциплін.

Евклід. В Александрії працював видатний математик Евклід (III ст. до н.е.), автор трактату «Елементи геометрії», в якому він вперше виклав математику як строгу дедуктивну науку (див. *Дедукція**), що спирається на визначення, постулати і аксіоми.

Цю працю за логічною стрункістю, ясністю, витонченістю і довершеністю порівнюють з афінським Парфеноном. Евклід уявляв простір порожнім, безмежним, ізотропним (однорідним фізично) і тривимірним.

Тільки в XIX ст. було доведено, що можуть бути і неевклідові геометрії. До нашого часу «Елементи» витримали понад 1700 видань і протягом багатьох століть залишались обов'язковим навчальним посібником з геометрії.

Архімед. Прославленим фізиком і математиком також був Архіме́д Сіракузький (287-212 до н.е.).

Він обчислив значення числа π, заклав основи числення нескінченно малих і великих величин, став засновником гідростатики. Архімед більше, ніж будь-який інший вчений еллінізму зробив для практичного застосування наукових висновків. Він винайшов планетарій, що приводився в рух водою і представляв рух небесних тіл, складний блок для пересування вантажів, нескінченний гвинт для відкачування води з шахт і трюмів кораблів. Результати його досліджень були використані для вдосконалення облогових пристроїв і метальних машин.

Астрономія. Великими вченими в області астрономії були Арістáрх Самоський, Ератосфе́н Кіренський і Гіппáрх Нікейский.

Найбільшим досягненням елліністичної астрономії була розробка Арістархом геліоцентричної системи світу, пошук наукових доказів такого устрою Всесвіту, який припускав величезні розміри Сонця. Навколо Сонця обертаються всі планети, в тому числі і Земля, а зірки розглядалися як аналогічні Сонцю тіла, що перебувають на величезних відстанях від Землі і тому здаються нерухомими.

Енциклопедично освіченим ученим був Ератосфен Кіренський (276-194 до н.е.). Найбільший внесок він зробив в астрономію і географію.

Використовуючи математичний апарат і спостереження за небесними тілами, він обчислив окружність земного екватора і розміри Ойкумени. Дослідження поверхні земної кулі привело Ератосфена до висновку, що можна досягти Індії, якщо плисти на захід від Іспанії.

Прославленим вченим був Гіппарх (180-125 до н.е.), який вдосконалив методику розрахунку видимого руху Сонця і Місяця, визначив відстань до Місяця, тривалість року, склав каталог розташування 850 зірок, в якому розділив їх за яскравістю на 6 класів, відкрив прецесію. Він також запровадив географічні координати. Разом з тим, Гіппарх не сприйняв концепції Арістарха, а докладно

розробив геоцентричну систему устрою Всесвіту, що була запозичена Клавдієм Птолемеєм і, освячена авторитетом останнього, стала панівною в епоху Середньовіччя.

Історіографія. Бурхливі події, зв'язані з походами Александра і його спадкоємців, викликали інтерес до історії: люди прагнули осмислити сьогодення через минуле. З'являються описи історії окремих країн грецькою мовою: єгипетський жрець Манефон написав історію Єгипту; вавілонський жрець-астроном Берос — Вавілонії і т.д. Грецький історик Полібій (200-120 до н.е.), розвиваючи вчення Арістотеля про різновиди політичного устрою, створив цікаву теорію зміни державних форм. В умовах безвладдя і хаосу люди обирають собі вождя, виникає монархія; але поступово монархія вироджується в тиранію і змінюється аристократичним правлінням. Коли аристократи перестають піклуватися про інтереси народу, їх влада змінюється демократією, що в процесі розвитку знову приводить до хаосу, розладу всього соціального життя, і знову з'являється необхідність в обранні вождя.

Релігія. Для елліністичної епохи характерне підвищення ролі релігії в усьому укладі суспільного і культурного життя. Розселившись на Близькому Сході, греки і македонці принесли з собою культи олімпійських божеств.

Однак на нових місцях традиційна релігія еллінів піддалася серйозній трансформації як під дією нових умов життя, так і під впливом східних релігійних систем. Культи Зевса, Аполлона, Гермеса, Афродіти, Артеміди набувають нових рис, запозичених в предковічних східних божеств Ахура-Мазди, Мітри, Аттіса, Кібели, Ісіди.

Характерним для релігійного *синкретизму** було не тільки сполучення функцій грецьких і східних богів, але і поява нових божеств.

Найбільш яскравим прикладом є культ Серáпіса в Єгипті. Цар Птолемей Лаг, бажаючи мати таку релігію, яка б задовольнила потреби як еллінів, так і єгиптян, доручив її розробку єгиптянину Манефону і греку Тимофію. Новий культ створювався на основі культів Осіріса і Апіса з включенням елементів культів олімпійських богів Аїда, Зевса і Діоніса. Нове божество було оголошене верховним богом еллінів і єгиптян, поширювалося в всіх володіннях Птолемеїв, а потім проникло на територію Малої Азії і Балканської Греції. В образі Серапіса згодом стали шанувати єдине верховне божество.

Великої популярності набув культ Ісіди як богині-покровительки і чаклунки, чари якої діють навіть на богів. Також Ісіда вшановувалась як богиня-матір; її зображення з маленьким Гором на колінах були дуже поширеними, вплинувши на іконографію християнства.

В багатьох країнах елліністичного світу вшановувалась малоазійська богиня Кібéла — сувора і жорстока Велика Матір, що вимагала від віруючих повного самозречення і покори.

Її культ мав оргіастичний характер: під час *оргій** жерці Кібели в божевільному екстазі наносили один одному криваві поранення, а *неофіти** кастрували себе, втікаючи від буденного життя і передаючи себе в руки понурої і страшної Великої Матері. Улюбленцем Кібели був красень Áттіс, надзиратель її храму; але він порушив обітницю безшлюбності, закохавшись в німфу. Розлючена бо-

гиня знищила німфу, наслала на юнака божевілля і той, відтявши свої статеві органи, втратив багато крові і помер. В розкаянні Кібела благає Зевса зробити тіло Аттіса вічно юним і нетлінним; з його крові виростають весняні квіти і дерева.

Отже, в культі Аттіса поєднувався оргіазм плодоріддя і його аскетичне самообмеження, характерне для Кібели — богині, що бузувірськими методами впорядковує стихійну непогамовність природних сил. Разом з тим, це був *Календарний культ** померлого і воскреслого божества, що в період еллінізму набув рис бога-спасителя, який повинен збавити своїх вірних від мук смерті.

Такими ж сподіваннями наділялись Осіріс, Діоніс і фінікійський Адóніс. Прихильники цих божеств вірили, що беручи участь в *містеріях**, під час яких представлялись сцени смерті і воскресіння бога, вони самі ставали причетними богові і тим самим набували безсмертя. Під час містерій Аттіса жрець виголошував: «Утіштесь, благочестиві, як спасен бог, спасетесь і ви».

Разом з тим, містерії об'єднували тільки обраних — громади віруючих були невеликими, тому допуск до них був утруднений складними випробуваннями. Широкі народні маси з цієї причини шукали спасіння в *магії**, причому звертання до *демонів** часто сусідили з звертаннями до богів. Спеціальні магічні формули повинні були принести зцілення від хвороби, успіх в коханні, комерції тощо. Магія була тісно зв'язана з астрологією: з допомогою чаклунства і гороскопів люди сподівались уникнути негативного впливу небесних об'єктів і явищ на їх долі.

Також в неспокійній суспільно-політичній обстановці елліністичного світу люди починають обожнювати Тихе — Долю-Удачу, що приносить (часто незаслужено) щастя, славу і багатство.

Ще однією з особливостей релігійних пошуків еллінізму є обожнення царя. Маленький підданий величезної держави нерідко розглядав могутнього владаря як «надлюдину», близьку до богів. Елліністичні правителі, прагнучи зміцнити свою владу, вдаються до релігійної консолідації підкорених народів через запровадження культу своєї особи. Птолемеї, Селевкіди, Атталіди приймають епітети Сотер (спаситель), Єпіфан (богоявлений), Евергет (благодійник) і ін.

Одержують поширення ідеї мессіанства, тобто віри в прихід божественного спасителя-месії. Звичайно вони поширювалися серед завойованих малих народностей, що зазнавали жорстокого гноблення з боку центрального і місцевого чиновництва. Особливого розвитку ці ідеї набули серед населення Іудеї, включеного до складу держави Селевкідів, але мали ходіння також і в ряді малоазійських областей. В Пергамі широкі маси пригноблених, включаючи рабів, обожнювали Сонце, мріяли про справедливу державу Сонця, в якій всі її громадяни (геліополіти) будуть жити щасливо.

Всі ці пошуки відображали ускладнення життя, нестабільність політичної обстановки і викликані цими процесами зміни в світогляді. Якщо в V—IV ст. до н.е. основою світогляду грецьких полісів був патріотизм, почуття глибокого зв'язку громадянина з рідним містом, визнання як вищої цінності полісного колективу і підпорядкування йому приватних інтересів, то в III—I ст. до н.е. в умовах міграцій населення, далеких подорожей, військових кампаній рвався

зв'язок окремої людини з її рідним містом, і вона відчувала себе не стільки його громадянином, скільки громадянином світу — космополітом. Як наслідок цього відходило на задній план і поняття вищої цінності громадянського колективу як такого. Не стільки належність до полісу складала тепер основу благополуччя людини, скільки милості богів, благодіяння монарха, особиста ініціатива і удача. Все це підривало основи колективізму і породжувало *індивідуалізм**. З іншого боку, це живило віру в сліпу удачу, зміцнювало релігійну свідомість, створювало сприятливі умови для розвитку *містицизму**.

2. ФІЛОСОФІЯ

Глибокі зміни в світогляді еллінізму вплинули на стан філософії. Найбільш впливовими і відповідними загальному рівню суспільної і культурної атмосфери своєї епохи стали вчення стоїків, епікурейців і скептиків.

Стоїцизм. Засновником стоїцизму був Зенóн з Кіпру (334-261), що викладав свої погляди в Кольоровому портику (грец. «стоа пойкіле» — звідси назва «стоїки») на афінській агорі.

Космос уявлявся стоїками як перебуваюче в нескінченній порожнечі одушевлене сферичне тіло, розумна істота, що організує всі свої частини в доцільно влаштоване ціле. Реально існують тільки тіла, натомість значення слів і речень, порожнеча, місце і час є безтілесними.

Стоїки розрізняли в Всесвіті два начала — пасивну речовину (субстанцію) і *Логос** — «творчий вогонь», з якого виникають всі речі і знову в нього перетворюються. В процесі становлення речей частина вогню перетворюється в повітря, частина повітря — в воду, а частина води — в землю. По закінченні певного періоду спалахує «світова пожежа» і всі речі знову перетворюються в вогонь; потім виникає новий світ, який теж згодом гине в пожежі. Так йдуть один за одним нескінченне число світових циклів.

Логос, пронизуючи речовину, є природою Всесвіту, його іманентною силою і законом, що управляє світовим розвитком. Таким чином, Логос є і провидінням, і долею, що розглядаються як послідовність подій або ланцюг сукупностей всіх причин. «Необхідністю» називається тільки те, що вже сталось і є незворотнім; таким чином, необхідність і доля ототожнюються.

Долю окремого тіла визначає його природа, доцільно включена в загальну природу. Творчий вогонь в поєднанні з повітрям, пронизуючи світ в вигляді вогненного дихання, пов'язує всі речі, істоти і явища в одне ціле і забезпечує їх «космічну емпатію» (взаємодію), на основі якої можливе передбачення.

Людський розум є невід'ємною часткою Логосу. Зі смертю людини її розум відокремлюється від тіла, перестаючи бути носієм індивідуальних якостей, і повертається до Логосу, зливаючись з ним. Однак, уми мудреців можуть жити ще деякий час після смерті тіл в межах одного світового року — до наступної світової пожежі; саме їх народ вважає богами і демонами.

Причетність людських умів до Логосу визначає рівність всіх людей; також Логос проявляється в кожній людині. Ідеал, до якого люди повинні прагнути, є пристосування до законів природи, бо вона є божественною і розумною, прони-

заною тим самим Логосом, що і сама людина. Живучи в згоді з природою, людина одночасно досягає і чесноти, і щастя, бо щастя і чеснота — одне і те ж саме. Ні здоров'я, ні багатство не є благами. Тільки чеснота (справедливість, мужність, поміркованість, стриманість) — є істинним благом.

Мудрець повинен прагнути до апатії — звільнення від пристрастей, тому що єдиною зброєю людини в важкій життєвій боротьбі є байдужість до таких речей як багатство, фізична краса, соціальне становище, здоров'я і навіть життя, адже смерть — це лише повернення до Логосу. Необхідно оберігати душу від пристрастей, здатних внести до неї сум'яття і відволікти від шляху чесноти.

Завдяки причетності всіх людей Логосу вони є громадянами єдиної світової держави — Космополіса. Стоїки вірили в можливість створення ідеального Космополіса, населеного космополітами і заснованого на розумних принципах. Це — єдина загальнолюдська держава без етнічних і соціальних різниць, в якій кожен від народження має низку обов'язків, в першу чергу відносно самого себе, потім рідних, друзів і, нарешті, всього людства. Свій обов'язок перед всіма людьми в такій державі особа відчуває так само реально, як і обов'язок перед самою собою. Однак, і в житті реальної держави слід брати участь, якщо тільки це не змушує до неморальних вчинків. Якщо неможливо жити і діяти розумно і морально, стоїку бажано вчинити самогубство, тим більше, що смерть є неминучою — боятись її або намагатись уникнути є позбавленим сенсу.

Епікурейство. Іншим популярним вченням була філософія Епіку́ра (341-270) і його послідовників епікурейців. Близько 307 р. до н.е. він заснував школу в спеціально придбаному саду, що одержав назву «Сад Епікура». Епікурейство мало на меті вказати людині правильний шлях в житті, слідуючи якому, вона б звільнилась від страхів (в першу чергу страху смерті) і набула спокою душі і щастя.

Епікур сприйняв атомістичне вчення Демокріта і твердив, що в Всесвіті існують тільки тіла, які перебувають в просторі.

Тіла сприймаються безпосередньо почуттями, а існування порожнечі між тілами виникає з того, що інакше був би неможливим рух. Всі тіла є поєднанням неподільних часток — атомів, що відрізняються величиною, вагою і формою: атоми вічно рухаються в порожнечі з однаковою швидкістю. Душа теж складається з атомів — особливо тонких і розсіяних по всьому тілу — і схожа з вітром.

Вважаючи, що ідея Демокріта про суворе панування необхідності в світі атомів, послідовно поширена на атоми душі, заперечуватиме допущення свободи волі людини (тобто її прагнення до щастя), Епікур висунув положення про випадкові відхилення атомів від закономірних траєкторій, в результаті чого стають можливими їх зіткнення.

Всі тіла, виникнувши, з часом знову розпадаються на атоми, в тому числі і тіло людини, а разом з ним і її душа. Таким чином, боятися смерті безглуздо: «Смерть для нас є ніщо: те, що розклалось, є невідчутним, а що невідчутне, то для нас є ніщо». Те ж саме стосується загробного покарання і вічних мук — їх просто не існує, бо не існує вічної душі. «Смерть не має до нас ніякого відно-

шення, — писав філософ, — коли ми є, то смерті ще немає, а коли смерть наступає, то нас вже немає».

Посилаючись на розповсюджений погляд, Епікур визнавав існування богів: вони мешкають поза світом і насолоджуються блаженством, не втручаючись в хід явищ природи і в справи людей, оскільки це порушило б їх безтурботне існування. Богів слід шанувати, але їх не слід боятись і, тим більше, очікувати від них допомоги. Звідси загальна етична позиція Епікура: людина без втручання божественного провидіння, за своєю вільної волею може досягти істинного щастя в життя, яке полягає в відсутності болю, голоду, спраги, хвороб, страху, сумнівів, ненависті, любові і т.д., що і є найвищим задоволенням і насолодою. Кращим засобом досягнення цього є самоусунення від тривог і небезпек, від суспільних справ.

Отже, Епікур висунув ідеал життя споглядального, в тиші і спокої, подалі від гамірного натовпу:

«Живи непомітно», — закликав він своїх послідовників. Поруч з цим «негативним» задоволенням Епікур визнавав існування задоволень «позитивних»: нижчих — фізичних і вищих — духовних. Мудрець повинен перш за все турбуватись про обмеження своїх потреб, бо «в кого менше потреб, в того більше насолод», однак, нікому не слід відмовлятись від задоволень духовних, найвищим з яких є кохання.

Ідеалом Епікура був мудрець, вільний від страху смерті, той, що сміється з Тихе (Долі), в якій «дехто бачить володарку всього». Найкращим способом досягнення цього є заняття філософією, найвища мета якої — забезпечення спокою духу, свободи від страху перед смертю і явищами природи. Звідси теорія пізнання епікурейства — джерелом наших знань є тільки чуттєві сприйняття; згода з ними і заснованими на них загальними уявленнями — критерій істинності знання. Всі помилки виникають лише внаслідок помилок нашої думки.

Прибічниками епікурейства були представники освіченої частини суспільства, які не бажали брати участі в бюрократизованому політичному житті елліністичних монархій. Збираючись після смерті вчителя в тиші його саду, подалі від неспокійного і суєтного світу, вони віддавали майже релігійні почесті своєму вчителеві.

Скептицизм. Засновником скептицизму був Піррóн з Еліди (360-270 до н.е.). Назва напрямку походить від слова «скепсис», що означає розглядання, розбір, сумнів. Його корені сягають філософії попередніх періодів. Так, елеати відкидали достовірність наших знань про світ, Емпедокл стверджував, що ціле, яке складає світобудову, недоступне зору, слуху і навіть розуму, Демокріт говорив про суб'єктивність вторинних якостей і про те, що істина ховається в глибинах буття. Софісти ж були переконані, що будь-яке знання є суб'єктивним, і що основні філософські проблеми (буття і небуття, буття і мислення, мислення і мова) є нерозв'язними. Таким чином, Піррон систематизував ці давні сумніви.

Всі речі, вчив він, є цілковито непізнаванними. Про них нічого не можна сказати — ні істинного, ні хибного; не можна навіть стверджувати, що вони взагалі існують. Жодної проблеми не можна вирішити однозначно — жодне твердження є не більш істинним, ніж прямо йому протилежне. Тому наймудрішим є вза-

галі утримуватись від суджень: тільки це дасть спокій, свободу від сумнівів, байдужість до горя і радості.

Скептики не допускали можливості раціонального обгрунтування норм поведінки, відкидали рух і виникнення, заперечували об'єктивне існування добра і зла. Оголосивши видимість єдиним критерієм істини, вони розглядали всіх філософів інших напрямів як догматиків і вважали їх дурнями.

Учень Піррона Тімон з Фліунта (325-235 до н.е.) уїдливо висміював в віршах філософів, називаючи їх злодіями і пройдисвітами, що цуплять один в одного ідеї.

3. ЛІТЕРАТУРА І МИСТЕЦТВО

Драматургія. В елліністичний час продовжували ставитися трагедії, оскільки вони були елементом суспільних і релігійних свят в багатьох містах. Однак, трагедія цілковито втратила функцію виразника сподівань народу, ставши «мистецтвом для мистецтва».

Менандр. Популярною стає «нова комедія», представником якої був афінський драматург Мена́ндр (342-292 до н.е.).

Комедії Менандра в різних варіантах використовують майже одну і ту ж сюжетну схему: вільнонароджена дівчина зазнає насильства (але не вступає добровільно в дошлюбний зв'язок), приховує наслідки його (підкидає або віддає на виховання дитинча або близнят), потім виходить заміж, переважно саме за того, хто був винуватцем її нещастя, і завдяки «упізнаванню» — не самої особи, а речей, або покладених з підкидьком, або загублених одним з учасників драми, — все приходить до щасливого кінця.

Такі розв'язки були, звичайно, рідкістю в реальному житті, але на сцені саме завдяки точності побутових деталей і характерів вони створювали ілюзію досяжності щастя; це була свого роду «утопія», що допомагала глядачеві не втрачати надій в тому нестійкому світі, в якому він мешкав.

Слід також відмітити незвичну для афінської звичаєвої культури увагу, яку драматург приділяє внутрішньому світу дівчини або молодої жінки, якій надається право самій вирішувати свою долю. Цілковито розходиться із загальноприйнятими нормами і його ставлення до покинутих нешлюбних дітей — він переконано заступається за їх права. Саме в цьому ясно вираженому співчутті, яке плекає поет до всіх тих, хто помиляється, до всіх ображених долею, до всіх слабких і немічних полягає справжній гуманізм Менандра.

Не так давно була знайдена комедія Менандра «Відлюдник», що сюжетно відрізняється від більшості його творів. В центрі п'єси — еволюція характеру селянина Кнемона.

Дія відбувається в аттичному селі, де він живе і тяжко працює. Життєві обставини озлобили старика настільки, що він став мізантропом (див. *Мізантропія**) і уїдливим буркуном. Покинутий за нестерпний характер супругою, Кнемон залишився з дочкою. Багатий юнак Сострат пристрасно кохає його дочку і намагається налагодити стосунки, але дідуган нікого до себе не допускає. Єдиний візит Состратa викликав в селянина враження «навали юрби, що назавжди

знищила його спокій». Состратові допомагає випадок: Кнемон впав до колодязя і юнак врятував його. Зворушений Кнемон погоджується віддати дочку і визнає своє навідліг негативне ставлення до людей помилковим. Проте, він залишається вірним собі і відмовляється йти на весілля. Завершується п'єса веселим стовпищем: гурт гостей вдирається до оселі буркуна, садить його, слабко протестуючого, на ноші і відносить на доччине свято.

Мім. Втім, «нова комедія» не змогла привитись на грунті елліністичних держав. Очевидно, багатонаціональна публіка елліністичних міст могла радіти, не розуміючи, пишноті трагедії, але відверто нудьгувала на постановках вишуканих менандрівських комедій. Тому елліністичні комедіографи стали розробляти фліáк (див. *Фарс**), грубі жарти якого знаходили живий відгук невибагливого глядача. Увібравши елементи «нової комедії» з її побутописанням, фліак перетворився на мім — невелику побутову сценку з декількома діючими особами. Різновидів міму було багато, спільною для них була установка на «відтворення життя» — *мімесіс**.

Єдиною пам'яткою елліністичного міму, що дійшов до нашого часу, є вісім «міміямбів» Геронда, створених в сер. III ст. до н.е. Здається, що ці сценки вихоплені з комедії і перероблені так, щоб зовнішні сюжетні зв'язки втратились і на перший план виступила натуралістична «відповідність життю», що часто доходить до непристойності.

В I мімі звідниця, любителька випити, безуспішно намагається схилити молоду жінку, чоловік якої тривалий час відсутній, до любовної пригоди. В II мімі власник публічного дому виголошує на суді промову проти хліботорговця, що набешкетував в його закладі. В III мімі матір приводить до шкільного вчителя свого сина, пустуна і ледаря, з проханням добре відшмагати його, що негайно і виконується. В IV мімі двоє городянок приносять жертву в храмі Асклепія і захоплюються знаменитим живописцем Апеллéсом і скульпторами, творами яких храм прикрашений; найбільше їм імпонує те, що статуї і картини «виглядають як живі». В V мімі навіжена молодичка, приревнувавши свого раба-коханця, прирікає його на смертельну екзекуцію («тисячу ударів в спину і тисячу — в живіт»), але тієї ж миті опам'ятовується і хоче обмежитись тавруванням; солідарність рабів, проте, бере гору, і рабиня-фаворитка, знаючи мінливість норову пані, випрошує відстрочку виконання присуду. В VI мімі дві дами обговорюють способи утіхи без чоловіків. В VII мімі черевичник торгується з двома клієнтками і одночасно залицяється до них. В VIII мімі поетові сниться дивний сон: змагання в стрибках на наповненому повітрям міхові і сварка з заздрісним стариганом (можливо, алегорична полеміка з літературними ворогами Геронда — буколічними поетами).

Александрійська поезія. В часи правління царя-мецената Птолемея II Філадельфа (285-246 до н.е.) розквітає поезія, центром якої була Александрія Єгипетська.

Епіграма. Характерним поетичним жанром, який став виражати світовідчуття нової епохи була *епіграма** — короткий, 2-8 рядків вірш. Однак, вона змінює свій зміст: надгробні написи (епітафії) стали хвалити не громадянські доблесті, а сімейні чесноти, присвятні написи — описувати скромні побутові предмети;

філософські епіграми про сенс життя перетворились в прославляння вина і кохання.

Улюбленими мотивам Асклепіада Самоського (III ст. до н.е.) були *гетери** з їх коротким і зрадливим коханням, пустотливі Ероти, що мучать серце юного поета, нічне чекання перед зачиненими дверима красуні:

«З Герміоною раз забавлялись ми грою кохання. // Пояс строкатий був, о Кіпрідо, на ній, // Й золотом вишитий напис на ньому такий: "Кохай мене донесхочу, // Але і не тужи, як кохатимусь з іншим так само пристрасно я"».

Бідняк і мандрівник Леонід Тарентський (III ст. до н.е.) розробляв більш традиційні форми надгробних і присвятних написів, але насичував їх «простонародними» мотивами побуту селян, рибалок, ремісників, моряків, іноді відтінюючи їх вишукано-вигадливою мовою:

«Тут Мароніда спочива, що випивать // Любила за життя, і на могилі цій // Лежить аттичний кілік, добре знаний всім. // В землі стара горює, і не шкода їй // Ні мужа, ні дітей, що в злиднях кинула, — // Одна причина суму — чаша без вина».

Буколічна поезія. Епоха еллінізму створила новий поетичний жанр — ідилію («картинку») або буколіку («пастуший вірш»). Реальні пастухи, грубі і неосвічені, аж ніяк не користувалися повагою в суспільстві, але фольклорний образ пастуха-співця, носія любовного смутку, був сприйнятий елліністичними поетами як маска, придатна для того, щоб мотивувати почуттєву поезію на фоні ідеалізованого сільського пейзажу.

Основоположником жанру був Феокріт (305-240 до н.е.). Збереглося 30 його ідилій, що зображають життя пастухів, сценки з міського життя і міфологічні сюжети.

Ідилія IV представляє зустріч двох пастухів — чесного і відвертого Корідона, і озлобленого Батта, який шукає будь-якого приводу, щоб поглузувати з Корідона. Потім виявляється, що в Батта сердечна рана, і Корідон намагається його втішити. Втім, серйозний характер, якого набрала бесіда, переривається через необхідність погнатися за коровами, котрі об'їдають дерева.

В двох ідиліях в образі дурнуватого пастуха показаний циклоп Поліфем, що упадає за морською нереїдою Галатеєю.

В ідилії VI приятель переконує циклопа, що Галатея в нього пристрасно закохана, тому йому варто сидіти вдома і дочекатись, поки нереїда сама прийде до нього. В ідилії IX Поліфем вихваляється перед Галатеєю, як багато він має молока і сиру, і кличе її до себе, запевняючи, що якщо він їй здається «занадто волохатим», то вона сміливо може обсмалити його палаючою головешкою, бо за неї він віддав би не те що душу, а навіть своє єдине око.

Феокріт вміє зображати не тільки комічне, але і трагічне кохання. В ідилії I пастух співає пісню про вмираючого Дафніса, який присягнувся не поступатись владі Афродіти і, покохавши німфу, воліє померти від любовної пристрасті, але не піддатись.

Ідилія II також змальовує смертельну любовну пристрасть, але в інших обставинах: дівчина з небагатого міського прошарку (не *гетера**) вирішує повернути свого спокусника і коханого магічними чарами, і з допомогою рабині

здійснює в місячну ніч чарівні обряди. Потім, відіславши рабиню для виконання останніх чар біля дверей зрадливого коханця, вона розповідає богині Селені просту історію свого нещасливого почуття.

Самою знаменитою з ідилій Феокріта є XV, «Сіракузянки».

Дія відбувається в Александрії. Дві приятельки-городянки йдуть на свято Адоніса: позлословивши про своїх чоловіків, обсудивши свій одяг, пересварившись в юрбі з перехожими, помилувавшись оздобленням зали і послухавши співачку з Аргосу, що виконала гімн в славу Адоніса, вони йдуть додому.

В цій простій картинці Феокріт зумів ніби мимохідь полестити царю Птолемею і цариці Арсіної, використати низку жвавих приказок і наочно обмалювати характери обох подруг.

Каллімах. Вершиною елліністичної поезії вважається творчість Каллімáха (310-240 до н.е.), автора гімнів богам, епіграм і віршованих оповідань. Гімни містять в собі надмір вишуканої вченості, натяків на сучасність, чисто побутових рис; образи ж богів в них настільки олюднені, що можуть викликати хіба що співчуття, а не шанобливість.

Так, в «Купанні Паллади» переказаний міф про осліплення Тіресія: він ще підлітком випадково побачив голу Афіну, і богиня була змушена позбавити його зору. При цьому Афіна щиро жаліє Тіресія, вона приятелювала з його матір'ю, яка осипає тепер її гіркими докорами, але вона не владна скасувати рішення богів: хто узрів оголену богиню, не повинен більше не бачити нічого. Втім, Афіна наділяє бідного хлопця даром ясновидіння.

Віршовані оповідання розповідають про виникнення різних свят, походження назв заснування міст тощо; є серед них і любовні історії.

В одній з них закоханий Аконтій кинув красуні Кідіппі яблуко з написом: «Присягають Артемідою, я вийду за Аконтія». Вона прочитала напис вголос і так мимоволі дала клятву, яку зобов'язана була виконати.

Знаменитий вірш «Коса Береніки» розповідає, як юна супруга Птолемея III Береніка, молячись за перемогу царя в війні, відтинає свою розкішну косу і присвячує її богам в храмі. Боги відносять косу на небо і перетворюють на сузір'я: так до вервечки вчених етіологічних оповідей вплітаються вишукані придворні лестощі.

Епос. Учень Каллімаха Аполлóній Родóський (290-215 до н.е.) в своїй поемі «Аргонавтика» вирішив оновити героїчний епос. Поема описує плавання аргонавтів до Колхіди, кохання Медеї до Ясона, подвиги Ясона, викрадення золотого руна і зворотний шлях героїв додому. Для опису далеких земель поет користувався працями істориків і географів, для розробки сюжету і характерів — творами трагічних поетів; твір перевантажений історико-культурними і географічними деталями.

Краще в поемі Аполлонія відноситься до тієї сфери, в якій елліністичні поети були особливо сильними — до побутових і психологічних спостережень.

Відвідини Афродіти Герою і Афіною нагадує балаканину «Сіракузянок» Феокріта, а не бесіду богинь. Тонко обрисований образ Афродіти: після того, як Гефест, її чоловік, пішов з кузні, вона, сидячи в кріслі перед домом, розчісує своє розкішне волосся, приглядаючи за Еротом, що бавиться в кості з Ганіме-

дом. Фігури хлопчаків, розпещеного і лукавого Ерота і скромного поступливого Ганімеда, нагадують елліністичні статуї дітей.

До найсильніших епізодів «Аргонавтики» належить докладний опис зародження кохання Медеї.

Враження, яке справив вродливий іноземець на юну дівчину, її суперечливі почуття, бажання переконати себе, що до Ясона вона байдужа, потім сон, який відкриває Медеї ті приховані бажання, про які вона не наважується признатися собі наяву, боротьба зміцнілого почуття з сором'язливістю, пошуки самовиправдання, думки про самогубство і остаточна перемога любовної жаги — все це являє перший зразок психологічного аналізу кохання в світовій літературі.

Мистецтво. В образотворчій сфері еллінізм також був часом пошуків, співіснування різних стилів і жанрів.

В мистецтві, розрахованому на смак правителів, переважала помпезність, гігантоманія, що виражалася насамперед в архітектурі. Зводяться грандіозні будівлі, посилюється декоративність в оздобленні; замість іонійського і дорійського ордера повсюдно поширюється коринфська колона з багато прикрашеною капітеллю. З'являються не тільки колосальні будинки, але і колосальні статуї, такі, наприклад, як прилічений до Семи чудес світу «Колос Родоський» — статуя бога Геліоса біля входу до порту міста Родоса.

Але і до офіційного мистецтва проникає властивий цьому періоду інтерес до людини, її переживань, гострий динамізм. Особливо цікаві в цьому відношенні скульптури і рельєфи, створені пергамськими майстрами. Після перемоги над галатами (кельтським плем'ям, що вдерлося до Малої Азії) пергамський цар наказав спорудити вівтар Зевса з зображенням битви богів і повсталих проти них велетів як алегорію його перемоги над варварами.

Гігантомахія — битва з гігантами — показує перемогу грецьких богів (серед них є і малоазійське божество Кібела) над могутніми супротивниками. Надзвичайно виразно зображені страждання переможених, їх біль і муки — і в той же час прагнення боротися з останніх сил. Мужність, силу і гордість показали пергамські скульптори і в образах галатів: такою є скульптурна група вождя галатів, що вбив свою супругу і вбиває себе, щоб уникнути ганьби. В такому підході до переможеного позначилося нове ставлення до «чужинців», яке виробила епоха еллінізму.

Зображення болю, загибелі, страждань зустрічається в багатьох скульптурних композиціях того часу: воно може здатися надто натуралістичним, позбавленим тепла і співчуття, але такою була епоха, в яку ці композиції створювалися, — епоха безупинних воєн, грабежів, убивств, змов і придворних переворотів.

Інтерес до окремої людини проявився в розквіті портретної скульптури, що виражала характер людини; створюються портрети не тільки реальних людей, але і діячів минулого, в яких скульптори також прагнуть показати не ідеально прекрасні образи, а людей думаючих і страдженних (такі, зокрема, портрети філософів). Деякі скульптори продовжували традиції майстрів IV ст., зображуючи прекрасне жіноче тіло як уособлення вічного Еросу і Краси: в цей період була створена знаменита Венера Мілоська.

Поряд з монументальним мистецтвом, що прикрашало храми, палаци і майдани, широке розповсюдження одержала дрібна пластика — статуетки з *теракоти**, що відображали смаки середніх верств елліністичного міста. Статуетки ці прикрашали кімнати, їх клали в могили, присвячували в храми. Для багатьох з цих статуеток характерний натуралізм, особливо при зображенні стариків і старух.

Дуже широко представлені персонажі комедій і міміямбів (статуетка педагога з дитиною — справжня ілюстрація до Геронда). Часті зображення дітей (наприклад, витончена статуетка сплячої дитини-негра). Характерно, що в терракотах дуже мало військових сцен, мало зображень трагічних акторів: прості люди віддавали перевагу комедії, хотіли забути про тяготи воєн. Зате численні зображення прекрасних жінок, що сидять, прогулюються або грають на музичних інструментах; ці красиві, граціозні фігурки повинні були втішати очі втомлених, невпевнених в завтрашньому дні жителів елліністичних держав, що прагнули протиставити світ маленьких радощів і печалей, свій, часом грубий гумор світу царів, полководців, придворних з їх інтригами, лестощами і жорстокістю.

РОЗДІЛ IV. КУЛЬТУРА СТАРОДАВНЬОГО РИМУ

Римська історія тривала понад 1200 років — від появи невеликого поліса Рима в VIII ст. до н.е. до падіння створеної ним світової імперії в кінці V ст. н.е. Вирішальний вплив на формування римської культури зробили етруски і греки. Однак, використовуючи їх досягнення, римляни в багатьох галузях перевершили своїх вчителів, піднявши рівень власної культури і цивілізації до небувалих висот. В свою чергу, римська культура і цивілізація, будучи разом з давньогрецькою невід'ємною складовою *Античності**, стала фундаментом для будівництва європейської культури.

Римське суспільство проходило в цілому ті самі етапи розвитку, що і грецьке: розклад родоплемінного ладу і формування рабовласницького *поліса**, його розквіт, потім криза і, зрештою, перехід до військової диктатури. Разом з тим, суперечності рабовласницького ладу в Римі досягли крайньої гостроти, що привело до краху всієї античної цивілізації і підготувало грунт для виникнення *феодалізму** і культури Візантії і середньовічної Європи.

Історія Стародавнього Риму поділяється на наступні періоди: 1) цивілізація етрусків (VIII—III ст. до н.е.); 2) Царський Рим (VIII—VI ст. до н.е.) 3) період Республіки (V— остання третина I ст. до н.е.); період Принципату (остання третина I ст. до н.е. — II ст. н.е.; 4) період кризи і занепаду Римської імперії (III—V ст.).

§1. ВИТОКИ І ФОРМУВАННЯ ДАВНЬОРИМСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

На початку I тис. до н.е. на території Апеннінського півострова — в Італії з'являються етруски і засновують свої міста-держави. В VIII ст. до н.е. греки колонізують Південну Італію і острів Сицилія. Культури цих народів зробили вирішальний вплив на становлення і розвиток культури Стародавнього Риму.

Формування основ давньоримської культури охоплює цивілізацію етрусків Царський Рим і період Ранньої Республіки — VIII—VI ст. до н.е.

1. КУЛЬТУРА ЕТРУСКІВ

Історичні умови розвитку. Етруски заселили західну частину Італії на північ від річки Тибр, безпосередньо межуючи з латинянами і їх головним містом Римом. Політично країна етрусків — Етрурія являла собою союз дванадцяти полісів. В VI ст. до н.е. вона досягає найбільшої могутності: етруська династія царів навіть править Римом. Однак, протягом V—III ст. до н.е. цивілізація етрусків занепадає під тиском Риму, а в I ст. до н.е. їх країна заселяється римськими ветеранами і етруски втрачають свою етнічну ідентифікацію і самобутню культуру.

Родючість грунтів, використання залізних знарядь і будівництво дренажних споруд стали основою господарства етрусків. Важливе місце займала торгівля: проводились щорічні ярмарки, де особливе значення мав продаж металевих виробів. Етруски також були вправними мореплавцями і мали військовий флот.

Кожне місто утримувало суходільне військо, основу якого складали піхота, споряджена шоломами і щитами, довгими списами і мечами. Знать формувала кінноту і загони бойових колісниць.

Етруський поліс мав форму аристократії — багаті знатні родини керували колективом громадян, а разом ці дві групи експлуатували рабів.

Релігія. Все життя етрусків підпорядковувалось ритуалам, описаним в священних книгах, звід яких мав назву «Етруська дисципліна». Там містились приписи відносно ворожінь по нутрощам і блискавкам, освячення храмів і міст, а також поведінки людей. Носіями релігійного вчення етрусків були жерці-ворожбити — гару́спіки.

Всесвіт уявлявся етрускам в вигляді триступінчастого храму, в якому верхній ступінь відповідав небу, середній — земній поверхні, нижній — підземному царству. Між ними існували нерозривні зв'язки, що дозволяло за розташуванням світил на небі передбачати долю людей. Нижній ступінь — невидимий і недоступний живій людині — вважався місцеперебуванням підземних богів і демонів, царством мертвих. Середній і нижній ступені поєднувались ходами в вигляді розломів в земній корі, якими спускались душі померлих. Подоби таких розломів в вигляді заглиблень споруджувались в кожному етруському місті для принесення жертв підземним богам і душам предків.

Голова етруського *пантеону** — громовержець Тін був не царем богів, а головою їх Ради, що уявлялась за аналогією до Ради голів 12 етруських полісів. Видне місце займав морський бог Не́фунс, атрибутами якого були тризуб і якір. Серед етруських божеств рослинності і плодоріддя найбільш популярним був Фу́флюнс, культ якого мав оргіастичний характер. Також існувало поклоніння *демонам**: крилата жінка істота Лаза розпалювала любовну жагу, а зловісні і мовчазні монстри Хару і Тухулка були присутні при смертних муках, а потім відводили душу померлого до підземного царства.

Есхатологія етрусків дещо нагадувала єгипетську: *фрески** на стінах гробниць етруської знаті представляють померлих в оточенні коханих, рідних і друзів, з якими вони вічно бенкетують, насолоджуючись їжею, напоями, коханням, танцями і музикою. Однак, внаслідок невдач в боротьбі з Римом посилюються настрої песимізму і страху: починаючи з IV ст. до н.е. розписи представляють замкнені цикли сцен агонії і смерті, мандрівки до загробного світу і суду над душами мертвих. Виник звичай поховальних ігор, головне місце в яких займали жорстокі двобої між рабами, пролита кров яких повинна була принести полегшення душам померлих.

Мистецтво етрусків формувалось під впливом художніх традицій греків, які вони зуміли перетворити в самобутній стиль.

Архітектори виробили конструкцію склепіння з клиноподібних балок, створивши таким чином купол в власному розумінні цього слова. Немало оригінальних ідей внесли вони і до сакральної архітектури в відповідності з вимогами своєї релігії. Хоч етруські храми будувались за грецькими взірцями, місцеві майстри ставили колони не так тісно, а дах робили крутішим. Храми були тринефні, що відповідало уявленням про структуру Всесвіту.

В зв'язку з сакральною архітектурою розвивалась і пластика: фризи і карнизи етруски покривали барельєфами, а фронтони прикрашали скульптурами. Основними матеріалами були *теракота** і бронза. З теракоти виготовляли саркофаги, поховальні урни, статуї, найвідомішою з яких є Аполлон з Вей. З пам'яток бронзової скульптури привертають увагу статуї оратора, химери з головами лева і кози з Арретія, і капітолійської вовчиці, що прикрашала головний пагорб Риму.

Знамениті етруські дзеркала з бронзи з одного боку були відполіровані до блиску, а з іншого прикрашені чудовим гравіюванням. Теми зображень завжди міфологічні, обрані таким чином, щоб в них був натяк на долю покійного. Знайдено декілька тисяч таких дзеркал. Дзеркало з Вульчі представляє прославленого віщуна Калханта, який займається гаруспіцією: тримаючи печінку в руці, бородатий і крилатий провидець уважно вдивляється в її форму.

В гробницях знаходились великі теракотові саркофаги, кришки яких оформлювались в вигляді скульптурних композицій, що представляли небіжчиків. Наприклад, саркофаг з Цере зображає чоловіка і жінку, що, напівлежачи на ложі, дивляться на глядача широко розплющеними очима і радісно посміхаються. Однією рукою чоловік ніжно обіймає жінку, яка довірливо пригорнулась до нього. Попіл померлих вміщували до каноп — глечиків з кришкою, які часто мали химерний вигляд.

Етруски знали з своїх священних книг, що вони приречені на загибель. В III—I ст. до н.е. чудове мистецтво затухає. Безнадій очевидний в зображеннях людей, яких демони підганяють кийками до країни мертвих. Востаннє мистецтво етрусків блиснуло чудовими портретами, які набули особливої глибини і зворушливості. Цей народ не любив ідеалізації, а прагнучи зберегти в пам'яті неповторні, індивідуальні риси померлих. На пізніх саркофагах іноді лежать блискучі красені, але, частіше — важкі, обрезклі старики, що сумно споглядають на світ згаслими очима.

2. РАННЯ РИМСЬКА КУЛЬТУРА

Історичні умови формування культури Риму. Місто Рим, засноване в 753 р. до н.е., спочатку було скромним селищем, центром племені латинян в середній Італії. На півночі сусідами Риму були етруски, на сході — гірські італійські племена. Протягом VI—IV ст. до н.е. Рим поступово перетворювався з первісної общини в рабовласницький *поліс**. Однак цей процес набув характерної особливості: він проходив в важких умовах боротьби на два фронти: з одного боку, проти етруських торгово-ремісничих міст, з іншого — проти племен, що перебували на стадії родового ладу. Це вимагало від Риму такого напруження всіх сил, яке могло бути досягнуте лише з допомогою найсуворішої військової і суспільної дисципліни. Сувора дисципліна в війську, суворі закони в державі, сувора влада батька в родині — ось основа римського суспільства цього часу: навіть народні збори були організовані по-військовому.

Основою римського суспільства був рід, члени якого мали спільну власність і спільно здійснювали релігійні обряди. З часом родові зв'язки послабились, зате

посилились зв'язки сімейні, які охоплювали не тільки членів сім'ї, але і домашніх рабів. На чолі такої патріархальної сім'ї стояв «pater familias» з необмеженою владою над життям і смертю всіх її членів. Початково поліс населяли 300 таких сімей, вільнонароджені члени яких були повноправними громадянами. Десять сімей утворювали курію, збори якої шляхом голосування приймали рішення, що стосувались долі усієї общини, війни, миру, релігійного культу.

На чолі римського поліса перебував цар, якого також обирали на куріальних зборах. Цар був верховним воєначальником, жерцем і суддею. Поряд з ним правив сенат — рада старійшин, яка утворювалась головами патріархальних сімей. Членів цих сімей називали патриціями, оскільки їх голови, «patres», засідали в сенаті.

Основну масу населення Риму становили плебеї («plebs» — народ), які, зберігаючи особисту свободу, не мали політичних прав. Їх заняттями були сільське господарство, ремесло і торгівля. Деякі з плебеїв віддавали себе під покровительство патриціїв, стаючи клієнтами («client» — підопічний). Покровитель («patron») захищав клієнта в суді і опікав його, клієнт же був зобов'язаний зберігати йому вірність і робити різноманітні послуги.

Найдавніше римське суспільство було землеробсько-скотарським. Завдяки етрускам римляни покращили агрикультуру і стали вирощувати виноград. Етрускам були вони зобов'язані побудовою каналізації — Великої клоаки і розповсюдженням особливого типу житла з центральною залою, що мала отвір в крівлі — *ámpiуму**. Однак, в кінці VI ст. до н.е. римляни вигнали Тарквінія Гордого, останнього царя етруського походження. З установленням республіканського ладу вища влада опинилась в руках двох консулів, які обирались щорічно з числа патриціїв.

Республіка мала яскраво виражений аристократичний характер і плебеї були змушені боротись за свої права. Вони здійснювали «сецесії» — покидали Рим, що змусило патриціїв піти на поступки. В середині V ст. до н.е. було записане звичаєве право і так з'явились «Закони XII таблиць», які поклали початок процесу зрівняння політичних прав плебеїв і патриціїв. Найзаможніші плебеї виділились в особливий суспільний клас — вершників, які, приєднавшись до патриціїв, утворили римську знать, нобілітет, що спирався на велику земельну власність і фінанси.

Основами традиційної римської чесноти (virtus — чеснота, доблесть) були: pietas (благочестя) — запорука вірності заповітам богів і предків; fides (вірність) — запорука єдності і непорушності суспільства; gravitas (серйозність) — запорука розумної лінії поведінки; constantia (твердість) — запорука вірності обраній лінії поведінки: всі ці поняття були підпорядковані ідеї блага общини. Знати ціну всьому хорошому і поганому в житті і вміти ставити вище всього благо держави, потім родини, а лише в останню чергу своє власне — до цього зводиться поняття традиційної римської доброчесності.

Боротьба Риму з італіками і етрусками завершилася його перемогою: до середини III ст. до н.е. вся Італія потрапила під римську владу. Рим був одночасно опорою землеробської латинської рівнини і торгівельним пунктом на перехресті річкових і суходільних шляхів; тому він щасливо поєднував ці якості, якими

його противники володіли лише окремо: патріотизм згуртованої сільської общини з гнучкістю і широким світоглядом торгівельного поліса. Це ж поєднання якостей дозволило Риму сприймати зовнішній культурний вплив, не втрачаючи основ власної духовності.

Рання римська релігія. Для ранніх стадій розвитку римської релігії особливо характерними були анімістичні уявлення (див. *Анімізм**): римляни вірили, що весь оточуючий їх світ, всі психологічні стани і дії людей, включаючи господарську діяльність, їх умонастрої і почуття, а також абстрактні поняття мали духів-покровителів. Існували божества першого крику дитини, першого дитячого слова, боги, що виводили дитину з дому і приводили назад, божества блідості, страху, сорому, вірності і т.д. Чисто римською була віра в генія (особистого бога) людини, що керував її вчинками і помирав разом з нею.

Пантеон. Образи богів були невизначеними, вони швидше являли собою уособлення різноманітних природних і суспільних об'єктів і явищ:

Фавн уособлював ліси і пасовища, Лібер — виноградарство і виноробство, Янус («дволикий бог») — початок і кінець будь-якої справи, Церéра — родючість, Юпітер — грозове небо, Марс — війну, Юнóна — материнство і шлюб, Мінéрва — мудрість, Венéра — кохання тощо. Дім і сім'ю охороняли добрі генії — пенáти, а сім'ю поза домом — лáри. В якості духів шанувались і предки, що також охороняли своїх живих родичів і членів сім'ї. Називались вони мáнами, однак, якщо нащадки переставали умилостивляти їх, мани перетворювались в злих і мстивих духів — лемýрів.

Жрецькі колегії. Спочатку відправлення культу перебувало в віданні общини, згодом зародились жрецькі колегії.

Лупéрки очолювали культ Фавна, святкування на честь якого — Луперкáлії включало ритуали плодоріддя і культ вовка. Вічний вогонь спочатку шанувався в куріях, а потім був уособлений в богині Вéсті, жриці якої — вестáлки були зобов'язані зберігати цнотливість. Колегія арвáльських братів відправляла обряди на честь землеробських богів, а колегія сáліїв — на честь бога війни Марса.

В царську епоху жрецькі колегії перетворились в органи держави: жерці-феціáли займались зовнішньою політикою, жерці-понтúфіки здійснювали нагляд за діяльністю всіх жрецьких колегій, відали календарем і застосуванням звичаєвого права. Кожний приватний і суспільний захід починався з ворожінь або по польоту, або дзьобанню священних птахів, чим відали жерці-авгури, або по нутрощам жертовних тварин з допомогою гаруспіків.

В цілому релігійна свідомість римлян була позбавлена екзальтації і відзначалась раціоналізмом і формалізмом. Звертання до бога передбачало точне виконання обітниць за точне виконання прохання і виражалось в формулі благаючого: «Я даю, щоб ти дав».

«Римський міф». Слід думати, що римляни початково мали космологічні і антропологічні міфи, однак, історичні умови розвитку Риму привели до того, що ці парафілософські тексти були витіснені «державним міфом» про Рим, як

місто, засноване з волі богів, які призначили йому панувати над світом. В загальних рисах «римський міф» можна викласти наступним чином.

Місце, де мав виникнути Рим, здавна приваблювало до себе героїв, зокрема, Геракла (Геркулеса). Після падіння Трої кораблі троянських втікачів під проводом героя Енея, сина Афродіти (Венери), пристали до узбережжя Лаціуму неподалік гирла Тибру. Еней був гостинно прийнятий місцевим царем Латином, одружився з його дочкою Лавінією і побудував місто, назване ним Лавінією. Після смерті Латина Еней став царювати і над його народом: так утворився єдиний латинський народ.

Коли син Енея, Аска́ній-Юл, змужнів, він заснував в лісах нове місто, Альба-Лонгу, де став царем. Чотирнадцятим царем Альба-Лонги був Нумітор, але його скинув підступний брат Амулій. Щоб забезпечити себе від претендентів на владу, Амулій під виглядом почесті посвятив дочку Нумітора, Рею Сільвію, в *весталки**, але її відвідав бог Марс і вона народила близнюків — Ро́мула і Рема. Тоді Амулій наказав викинути немовлят в кошику до річки, але божественні близнята не загинули: вода спала і вони опинились на березі, де їх спочатку годувала вовчиця, а потім виховав царський пастух.

Коли хлопчики змужніли, вони дізнались про таємницю свого народження і повернули трон Нумітору. Потім зібрали супругу і заснували своє власне місто на пагорбі Палатин на березі Тибру. Ромул і Рем, однак, не дійшли згоди щодо необхідності будівництва мурів і рову навколо міста і Ромул вбив брата. Так Рим одержав своє ім'я («Рома» — «місто Ромула») і був обнесений оборонними спорудами, що визначило його подальшу долю.

Все населення Риму тоді складалось з молодих неодружених чоловіків, яких зневажали сусіди і не видавали за них своїх дочок. Тоді Ромул пішов на хитрість. Він влаштував свято на честь Нептуна і запросив на нього сусідів сабінян з сім'ями. В розпал свята соратники Ро́мула викрали сабінських дівчат. Сабіняни вирішили розпочати війну, але готувались до неї так довго, що коли дійшло до січі, то викрадені сабінянки стали між військами і заявили, що вони не хочуть втратити своїх батьків, братів і чоловіків. Римляни і сабіняни помирились і об'єднались в єдину общину.

Другим царем став сабінянин Ну́ма Помпі́лій, який впорядкував релігійне життя Риму. Його змінив войовничий Тулл Гостілій, що завоював Альба-Лонгу, місто зруйнував, а мешканців переселив до Риму. Четвертим був Анк Марцій, онук Нуми, що вдало воював з латинянами, збудував міст через Тибр і порт Остію в гирлі ріки.

Потім царем став етруск Тарквіній, за якого Рим набув благоустрою: майдани і вулиці забрукували, викопали каналізацію, збудували цирк і Капітолійський храм (коли копали котлован, знайшли людський череп, що було розтлумачено як знак майбутньої влади Риму над світом). Після його вбивства його жінка зробила царем сина рабині Се́рвія Ту́ллія, який побудував оборонні мури, реорганізував військо і провів надзвичайно важливі реформи. І цей цар загинув — від руки свого зятя, який зайняв його місце під ім'ям Тарквіній Гордий. Цей останній був тираном і коли його син згвалтував доброчесну жінку Лукре́цію,

яка покінчила після цього життя самогубством, народ підняв повстання, вигнав царя і так була встановлена Республіка.

Засновник республіки і перший консул Ю́ній Брут стратив своїх синів, звинувачених в симпатіях до вигнаного Тарквінія. Під час війни з етрусками Му́цій Сцево́ла пробрався в табір царя Порсе́нни, щоб його вбити, був схоплений і, щоб доблесть римлян, спалив свою руку на вогнищі. Коли боги прогнівились на Рим і земля на Форумі розверзлася, Ку́рцій кинувся в провалля, щоб умилостивити їх.

Рабині також були відданими Риму: латиняни, що обложили Рим, вимагали в заручники знатних римлянок і тоді рабині на чолі з Туту́лою, переодягшись матро́нами, прибули до ворожого табору, напоїли латинян і подали сигнал римлянам. Навіть гуси були «патріотами» Риму: коли вороже військо галлів вночі збиралось напасти, птахи своїми криками розбудили захисників міста.

Художня культура. Рання римська словесність була переважно усною. В сенаті і народних зборах виголошувались політичні промови. «Закони XII таблиць» завчались молоддю як основа моральності. Верховний понтифік вів анналі (літопис), де відмічались імена посадових осіб, знамення, списки перемог і поразок — все, що свідчило про милість або немилість богів до римського народу. На святах співались гімни на честь богів. Під час тріумфу (переможного походу війська через Рим) солдати горланили насмішкуваті вірші, щоб не наврочити удачу. На бенкетах виконувались пісні в славу подвигів предків — з них потім розвинувся епос.

Були і ігрові вистави, одні з них склались під впливом етрусків, другі — італіків. Перші нагадували первісні форми аттичної комедії: два напівхори перегукувались насмішкуватими віршами — фесценні́нами (від етруського міста Фесценнія), для яких були характерні обрядова вільність, ритуальне лихослів'я і сатиричний прийом *інвективи**. Початково ці ігри були частиною обряду на сільських святкуваннях урожаю, потім потрапили до міста, увібрали елементи етруської музики і танцю, втратили хоровий характер і в такому вигляді ввійшли до програми римських ігор.

Вистави другого роду називались ателла́нами (від міста Ателли): це були комічні побутові сценки, в яких діяли постійні персонажі — маски: молодий дурень Макк, старий дурень Папп, ненажера і хвалько Буккон і підступний горбань Доссен. Всі ці види словесної творчості були хорошою школою художнього слова, що поступово готували римську культуру до переходу від її початкового стану до розвинутого.

3. ЗАГАЛЬНІ РИСИ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ III—II СТ. ДО Н.Е. РЕЛІГІЯ, СВЯТА, ВИДОВИЩА

Історичні і світоглядні передумови культурного розвитку. Протягом першої пол. III ст. до н.е. римляни завоювали Етрурію і грецькі колонії Південної Італії, що відкрило їм шлях на острів Сицилію і далі — в Африку, які перебували під контролем багатого і могутнього фінікійського поліса Карфагена.

Рим в III—II ст. до н.е. Суперництво з Карфагеном вилилось в три дуже важкі *Пунічні війни**. Хоча протистояння було смертельним, і Рим не раз опинявся перед загрозою повної поразки (особливо під час II Пунічної війни, коли карфагенське військо під командуванням видатного полководця Ганнібала діяло безпосередньо в Італії), в кінцевому рахунку перемога залишилась за ним. Під час цих воєн Рим зріс як морська держава і перейшов від італійської до світової політики: утвердження в Західному Середземномор'ї створило основу для завоювання Східного Середземномор'я з його високоцивілізованими елліністичними монархіями.

В II ст. до н.е. Рим встановлює своє панування над Грецією, укріплюється на узбережжі Малої Азії, загарбує володіння Карфагена (Африку), Піренейський півострів і Північну Італію (Цизальпійську Галлію). Всі ці перемоги римляни одержали завдяки своїм людським ресурсам, а також — патріотизму вільних громадян, що відчували моральну перевагу над «старими» цивілізаціями Сходу і «варварськими» племенами Півночі і Заходу.

Однак, в останній третині II ст. до н.е. в державі почалась глибока суспільна криза. Рим, залишившись полісом, набув розмірів і значення світової держави. Морально-політична єдність вільного громадянства, на якій тримався ранній Рим, була зруйнована: між вузьким колом нобілітету, якому дістались всі вигоди від завоювань, і широкими верствами селянства і плебеїв утворилось провалля. *Народні трибуни** Тіберій і Гай Гракхи в 133 і 123 рр. до н.е. намагалися шляхом проведення демократичних земельних реформ призупинити розорення плебеїв, однак були вбиті сенатською знаттю. Ці злочини відкрили столітню смугу суспільно-політичної кризи римського суспільства, що супроводжувалась повстаннями і громадянськими війнами.

Величезний приплив рабів і багатств докорінно змінили римське суспільство. Патриції скуповували землі і утворювали латифундії (див. *Латифундизм**), де працювали тисячі рабів, і які були надзвичайно прибутковими. Селяни розорювались, продавали свої землі і переселялись міст, де поповнювали ряди пролетаріату, що жив за рахунок держави і подачок знаті і політиків. З його середовища аристократи вербували собі армії клієнтів, готових з усіх сил їх підтримувати.

Різке збагачення викликало справжнє сп'яніння розкішшю: посадові особи і ділки стали споруджувати вілли за грецьким зразком — з *перистилем**, бібліотекою і бенкетною залою. Тут можна було розташовувати пам'ятки мистецтва і римські полководці самозабутньо їх грабували в Греції: в 187 р. до н.е. Марк Фульвій Нобіліор привіз не менше 280 бронзових і 230 мармурових статуй, а Луцій Емілій Павел, розгромивши македонського царя Персея (168 до н.е.), повернувся до Риму з 250 возами, повними картин і скульптур. Про Луція Муммія, який в 146 р. до н.е. захопив і зруйнував Коринф говорили, що він «залюднив» Рим грецькими скульптурами.

Еллінофіли і еллінофоби. Завойовані провінції розглядались в якості прибуткових маєтків римлян, намісники разом з помічниками і фінансистами нещадно грабували їх. Особливо активними були ділки з стану вершників, що за короткий час наживали величезні суми.

Саме вони постійно підштовхували державу до подальшої експансії. Однак і власники латифундій відчували постійну потребу в нових рабах і нових ринках збуту. Таким чином, мета зовнішньої політики — завойовницькі війни і експлуатація підкорених провінцій — була прийнятною для усіх груп нобілітету. Разом з тим, в засобах її здійснення існували суттєві розходження, які, зрештою, оформились в дві політичні течії — еллінофілів і еллінофобів, що також набули характеру ідеологічного і культурного.

Еллінофіли («греколюби») розуміли, що, вийшовши за межі Італії і зіткнувшись з цивілізованими елліністичними державами, Рим не зможе управляти ними, якщо не підніметься до їх рівня суспільного і культурного розвитку. Тому вони виступали за еллінізацію римського суспільства в усіх сферах життя: релігії, побуті, літературі і мистецтві. Це відкривало шлях до найширших контактів з грецькою культурою і приваблювало до Риму не тільки грецьких кухарів і кравців, але і філософів, поетів, науковців, художників і педагогів.

Еллінофілам протистояли еллінофоби («греконенависники»), прибічники старого полісного укладу, глибоко переконані в перевагах традиційної римської культури над грецькою. На їх думку, самі боги призначили римлянам роль «управителів світу», а тому «опускатись» до рівня балакунів-греків є неприпустимим. В зв'язку з цим еллінофоби заперечували необхідність будь-якого діалогу з грецькою культурою і закликали відмовитись від її сприйняття, зосередившись на збереженні і плеканні «споконвічних римських чеснот».

Релігія. Вихід Риму на арену світової історії не міг не відбитись на релігійності римлян. З міркувань чистої забобонності вони приймали до свого пантеону чужих богів, вважаючи, що це посилить могутність держави. Також римляни ототожнили з грецькими богами своїх абстрактних богів: Юпітера з Зевсом, Марса з Аресом, Венеру з Афродітою і т.д. Взагалі, римляни звертали більшу увагу на зовнішній бік релігії, на дріб'язкове виконання обрядів, а не на духовне злиття з божеством. Римська релігія не збуджувала священного трепету і екстазу. От чому вона при дуже строгому дотриманні усіх формальностей мало торкалася почуттів віруючих і породжувала емоційну незадоволеність. Саме з цим і пов'язане проникнення іноземних культів, що часто відрізнялися містичним і оргіастичним характером, таємничістю.

4. ВИНИКНЕННЯ ЛІТЕРАТУРИ І ТЕАТРУ

Література. Ставши світовою державою, Рим відчув себе рівним Македонії, Єгипту і царству Селевкідів. Панівний клас усвідомлює необхідність турботи про свій міжнародний престиж, оскільки суспільна думка елліністичного світу з побоюванням дивилась на нову середземноморську потугу. Рим звертається до засобів літературної пропаганди: сенатор Фабій Піктор з допомогою греків-секретарів пише грецькою мовою нарис римської історії, виставляючи на перший план троянське походження Риму, споконвічну доблесть і високі прагнення Риму.

Подібні міркування спонукують нобілітет надати своєму місту вигляду, гідного світової столиці. Рим забудовується храмами в грецькому стилі, впрова-

джуються пишні святкування за грецьким зразком, і в їх програмі театральні вистави займають все більше місця. Мета цього блиску була подвійною: по-перше, підтримувати престиж нової столиці перед елліністичним світом і, по-друге, умилостивити широкі маси населення, втомленого важкими війнами.

Андронік. Засновником римської літератури вважається грек Тіт Лівій Андро́нік (III ст. до н.е.). Він потрапив в полон, став рабом і навчав грамоті дітей свого пана. Згодом рабовласник відпустив його на волю, і він зайнявся літературою. Андронік переклав латиною «Одіссею», переробляв грецькі комедії і трагедії. В цілому його роботи зіграли винятково важливу роль в розвитку культури Риму — адже Андронік зробив самий важкий, перший крок, який поклав початок римській художній літературі.

Гней Не́вій (270-201 до н.е.) також писав драматичні твори, запозичаючи сюжети в грецьких авторів, але намагався збагатити їх римськими реаліями. В його темпераментних комедіях панувала карнавальна свобода, він не зупинявся і перед прямими насмішками на адресу політиків, за що був поставлений біля ганебного стовпа, а потім вигнаний з Риму. Великою заслугою Невія було створення епічної поеми «Пісня про Пунічну війну».

Твір починався з опису втечі Енея з палаючого міста. Потім Еней потрапляв до Карфагена, де правила цариця Дідона, а з Карфагена направлявся до Італії — там його онукові Ромулові належало заснувати Рим. Таким чином, розгорнена Невієм троянська легенда робила засновника Риму нащадком самої богині Венери, що давало змогу ідеологічно вивести державу з «історичної провінції», а це повною мірою відповідало тій ролі, яку Рим почав відігравати після своєї перемоги над Карфагеном.

Плавт. Найбільшим римським письменником кінця III — поч. II ст. до н.е. був драматург Тіт Макцій Плавт. Він писав і ставив на сцені палліати — комедії, дія яких відбувається в Греції і персонажі яких мають грецькі імена. Драматург переробляв комедії грецьких авторів, переважно Менандра, застосовуючи прийом контамінації — поєднання сюжетних ліній, мотивів і персонажів з різних творів. В результаті вишукана «нова комедія» перетворюється в нього в кумедну *буффонаду**, повну грубіянських жартів, жвавих пісеньок і танцювальних номерів. Спрощується сюжет, натомість дія набуває надзвичайної динамічності. Спрощуються характеристики дійових осіб, але сама ця спрощеність стає джерелом комізму: старик є скупим до смішного, закоханий юнак є безпорадним до смішного і т.д., а між цими карикатурними фігурами висувається в центр п'єси образ улюбленого героя Плавта — зухвалого раба-інтригана, який тримає в руках усі нитки дії.

Так, в комедії «Псевдол» (191 до н.е.) молодий афінянин Калідор кохає *гетеру** Фенікію, але не має грошей, щоб викупити її в господаря-звідника. Тим часом один воїн-македонець виторгував дівчину за 20 мін, з яких заплатив 15, а решту 5 пообіцяв прислати з людиною разом з листом. Раб Калідора Псевдол, прагнучи допомогти господарю, обманює посланця македонця, одержує від нього листа, потім спритно виманює в батька Калідора гроші для виплати звіднику і поєднує закоханих.

В комедії «Два Менехми» грек Менехм розшукує свого зниклого в дитинстві брата-близнюка (який є ще і його тезком, оскільки хлопчика, що залишився, перейменували на честь зниклого), прибуває до Епідамну, де проживає зниклий брат. Тут Менехм зіштовхується з коханкою, жінкою, дармоїдом (параситом) і тестем свого брата, всі приймають його за іншого Менехма, а «справжнього», коли він повертається з форуму, жінка не пускає на поріг, жене коханка, а близькі готові оголосити божевільним. Плавт майстерно заплутує фарсовий сюжет (див. *Фарс**), перетворюючи комедію в накопичення смішних епізодів.

«Хвалькуватий вояк», одна з найбільш прославлених сюжетних комедій Плавта. Зарисовка постаті героя дається вже в першій сцені: в гарячо-багряній хламиді, в шоломі з пір'ям і величезним мечем, з пишними кучерями, в супроводі військового почту виходить Піргополінік («Баштоградопереможець»). Чванливий і обмежений, він з задоволенням слухає карикатурно-перебільшені небилиці про свої подвиги, які складає для нього парасит Артотрог («Хлібогриз»), але особливо приємні йому розповіді про чаруюче враження, яке він нібито справляє на жінок. «Страшне лихо вродливим бути», — каже він сам про себе, прикидаючись байдужим до цих «успіхів». В сюжеті використані два досить хитромудрих ускладнення. По-перше, між будинками воїна і його сусіда прорублений потайний хід і наложниця воїна робить вигляд, начебто в неї є сестра-близнюк. По-друге, спритна гетера погоджується видати себе за супругу сусіда і прикидається, начебто вона закохана в Піргополініка. В результаті хвалько потрапляє в пастку і цілком осоромлений.

Плавт уникав в своїх творіннях прямих політичних випадів, проте, в завуальованій формі їх достатньо. Також під оболонкою чужого побуту римський глядач наштовхувався на теми, які ставали для нього животрепетними в зв'язку з зростанням багатства Риму і породженого ним розпаду патріархальних відносин, особливо — в сімейній сфері. Нейтралізовані грецьким костюмом і комічною маскою, такі питання як розкіш, майнове становище жінок, посаг, лихварство, гонитва за насолодою тощо, по-суті виносились на громадянське обговорення, роблячи процес еллінізації римського суспільства більш відкритим, усвідомленим.

Втім просвітницьке значення комедії Плавта цим не обмежується. В обережній і прийнятній формі вона відтулила світ вищої цивілізованості, складніших думок і почуттів, пропонувала слова для вираження темних ще для римлян емоцій, зокрема, мову кохання. Переможці-римляни зневажливо ставились до грецьких звичаїв, але ці ж самі римляни визнавали культурну перевагу греків і шукали в них відповіді на нові духовні запити, що формувались в їх власному суспільстві. Саме тому сценічні образи комедії Плавта були однаково придатні і для того, щоб зображати стихійну «силу сміху», і щоб бути носіями уявлень про більш витончені, цивілізовані форми життя.

Квінт Е́нній (239-169 до н.е.), член гуртка Сципіона, прославляв силу зброї Риму і, разом з тим, поділяв притаманний еллінофілам релігійний скептицизм.

Головним його творінням був історичний епос «Аннали» («Літопис»), який в 18 Кн. охоплює всю історію Риму, від втечі Енея з Трої до війн з Сходом.

В вступі Енній розповідає про свій сон: він бачить себе перенесеним на гору Муз, там йому являється Гомер і викладає піфагорійське вчення про *метемпсихоз** — виявляється, що душа самого Гомера після низки перевтілень вселилась тепер в тіло Еннія. В «Анналах» поет вперше осмислює римські завоювання як історію торжества «римської доблесті», яка відповідає за долю всього людства. Саме звідси випливає своєрідний «історицизм» Еннія; історія розглядається ним як процес розгортання в часі цієї «доблесті», втілений в територіальному зростанні римської держави, яке здійснюється етапами: перша частина поеми присвячена епосі царів, друга — періоду завоювання Італії, третя — Пунічним війнам і т.д.

Як драматург, Енній контамінував грецькі трагедії, орієнтуючись переважно на Евріпіда і зберігаючи його скептично-раціоналістичну спрямованість.

В тих уривках, що дійшли до нашого часу, містяться різні волелюбні і критичні думки: про байдужість богів до людей, про брехливість пророків тощо. Те, що Енній звертався до Евріпіда, «філософа на сцені», виразника суб'єктивних прагнень індивіда, характеризує установку його творчості як просвітительську, а успіх цих трагедій в глядача свідчить про зростання індивідуалістичної тенденції в римському суспільстві.

Ще яскравіше проявилась ця ідейна спрямованість в перекладі «Священних оповідань» Евгемера, зробленому для освіченої знаті, скептично налаштованої до народної релігії.

В цьому творі поет пропагує раціоналізм, заперечує існування богів: ті, кого вважають богами, колись були просто людьми, що прославились мудрістю. Також в поемі «Епіхарм» Енній популяризує піфагорійський *містицизм**, пропонуючи таким чином альтернативу «простонародній забобонності».

Теренцій. Другий визначний римський комедіограф, Публій Теренцій Афр (190-159 до н.е.) також був членом гуртка еллінофілів, де гуманістична тенденція «нової комедії» була дуже доречною. Як і для аттичних авторів, для нього комедія є не розвагою, а засобом пізнання життя. Однак, якщо Менандр споглядає поведінку своїх маленьких персонажів із співчуттям, згори донизу, з доброю іронією духовної переваги, то Теренцій дивиться на них знизу вгору — як на носіїв тієї культури, до якої він тільки жадає прилучитись. Тому дійові особи грецької комедії постають в нього ушляхетненими, піднесеними, риси комізму в них пом'якшуються.

Дія «Свекрухи», найвідомішої комедії Теренція, відбувається в Афінах, між двома будинками, з яких один належить Лафету, а другий Фідіппу; по сусідству мешкає гетера Вакхіда.

Памфіл, син Лафета, палко кохав гетеру Вакхіду і заприсягся їй в вірності. Але, на вимогу батька, він одружився з Філуменою, дочкою Фідіппа. Спочатку шлюб був фіктивним, тому що Памфіл продовжував відвідувати гетеру, сподіваючись, що ображена Філумена сама покине його. Однак гетера охолола до коханця, Філумена ж покірно зносила зневагу, і Памфіл зійшовся з нею і покохав, знайшовши споріднену душу. Якось Памфілові довелося відлучитися з Афін і за час його відсутності Філумена чомусь зненавиділа свою свекруху Сострату, почала уникати її і повернулась до батьківського дому. Загадка незаба-

ром розгадується: Памфіл, поквапившись до жінки, застає її пологи. Мірріна, матір Філумени, пояснила, що нещасну згвалтував якийсь негідник за два місяці до весілля, але, оскільки про це ніхто, крім неї, не знав, то вона благає Памфіла не ганьбити бідної дочки, а новонароджене дитинча «можна кудись негайно збути». Памфіл погоджується, але взяти жінку назад, хоч він її і кохає, йому «честь не дозволяє». В цих умовах єдиним пристойним приводом для розірвання шлюбу є незгоди між Філуменою і свекрухою: Памфіл оголошує, що віддає перевагу матері перед супругою.

Розчулена Сострата з вдячністю приймає «синівську любов», але, не бажаючи заважати щастю сина, вирішує переїхати з чоловіком до села. Тим часом всі дізнаються про пологи і обоє батьків — Лахет і Фідіпп, не знаючи істинного стану справ, вимагають, щоб дитина була визнана батьком. Тоді Памфіл хапається за останню можливість: так як, згідно звичаю, без батька ніхто не має права приймати дитини до сім'ї, він переховується.

Всі родичі переконані, що він перебуває в колишньої своєї коханки, і старики посилають по гетеру для переговорів. Вона виявляється втіленням безкорисливості і шляхетності і охоче погоджується допомогти щастю свого колишнього коханця, але робить це мимоволі, несамохіть. З'явившись з візитом, гетера розповідає, що завжди «мала в Памфілові ніжного, щедрого і милого друга», але її стосунки з ним вже давно розірвані. Оскільки це аж ніяк не допомагає справі, зависає важка тиша, і тут Мірріна в одній з прикрас на руках Вакхіди впізнає перстень нещасної Філумени. Гетера охоче пояснює, що раз пізно ввечері Памфіл, «вином улитий», прибіг до неї, тримаючи якийсь перстень. За наполяганням Вакхіди він розповів, що згвалтував якусь дівчину і в боротьбі стягнув з її пальця перстень. Так виявилось, що Памфіл є батьком дитини, яку народила його супруга.

Ателлана і мім. Після смерті Теренція «висока комедія» втратила популярність і їй на зміну прийшла ателлáна, що висміювала переважно провінційний побут. До нас дійшли лише окремі рядки двох літературних ателлан, які мають однакову назву «Переможений Папп».

Старий дурень Папп виставив свою кандидатуру на виборах і, цілковито провалившись, все ж, як справжній політик, продовжує давати «прогнози»: «Прихильність люду річчю є відомою: спочатку він противиться, а потім голос свій віддасть-таки за мене». Також автори ателлан створювали дотепні пародії на міфи, про що свідчать назви («Геракл — збирач податків»).

Величезним успіхом користувався перенесений з Александрії мім — невеликі побутові сценки, часто непристойного змісту. Їх автори-сатирики не щадили навіть найшановніших в Римі людей.

Сатира і риторика. В останній третині II ст. до н.е., коли проявились перші ознаки кризи поліса, різко зростає значення *сатири** і *риторики**, які згодом розвинутись в визначні явища світової культури.

Їх появі значною мірою сприяв дух практицизму, що панував в усіх сферах діяльності римлян. Інтерес до практичного боку життя, до економіки і політики, загострена увага до різних життєвих моментів і до окремої людської особистості надавали римській культурі «земного» характеру. Здатності греків фантазу-

вати римляни протиставили уміння виразити цілком конкретні інтереси воїнів, комерсантів, землеробів, законодавців.

Попередницею римської сатири була винайдена Еннієм са́тура («мішанина») — так він назвав збірку своїх розважально-повчальних віршів, різноманітних за змістом і формою.

Луцилій. Зробив са́туру знаряддям критики сучасного йому суспільства, трансформувавши її в поезію войовничу, актуальну і полемічну, Гай Луци́лій (180-102 до н.е.), причому з однаковою майстерністю він викривав як загальні суспільні виразки, так і пороки окремих осіб.

Він батожить такі пороки як любов до грошей і розкоші, скнарість і марнотратство, станову пихатість і чванство, сластолюбство, забобонність і самохвальство. Мірилом для його суджень про сучасний занепад нравів служив ідеалізований образ старожитнього Риму, стимулом — турбота про благо римської держави, а позитивним ідеалом — традиційна римська чеснота:

«В тому чеснота, щоб кожну річ розпізнати докладно, // В тому, щоб знати, що на користь йде, по правді і чесно, // Зло від добра відрізнити, уникаючи шкоди і безчестя //...// Ворогом злим бути зіпсутих людей і пороку, // І оберегом людей і звичаїв добрих. // Правду і честь полюбити, і в житті їх триматись. // Благо вітчизни щоб першим було серед інших, // Другим — родинний обов'язок, а інтерес наш — останнім».

Гракхи. Становлення римської риторики було пов'язане з видатними політичних діячами — Тіберієм Гракхом (162-133 до н.е.) і його братом Гаєм (153-121 до н.е.), які першими спробували прийти до влади в Римі, створивши політичну партію і висунувши демагогічні (див. *Демагогія**) лозунги, що мали забезпечити масову підтримку їх починанням. В зв'язку з цим виняткового значення набуває мистецтво політичного красномовства як головний засіб переконання громадян.

Вихована вчителями-греками і тісно пов'язані з еллінофілами, брати Гракхи першими впровадили до своїх промов прийоми грецької риторики. Особливо прославився Гай Гракх: свої промови він ретельно обробляв, а під час виступу навіть ставив позад себе флейтиста, який модулював тон його голосу. Говорив він сміливо, коротко і пристрасно, чим змушував аудиторію всією душею сприймати свої слова.

Немає сумніву, що саме завдяки своїй ораторській майстерності брати Гракхи зуміли провести низку важливих реформ і досягти нечуваного успіху. Не будучи в змозі протистояти їм законними методами, сенатська знать усунула *Народних трибунів** фізично, винищивши також і тисячі їх прихильників.

Внаслідок всіх цих подій римська політична еліта розкололась на дві партії: прихильники римської старовини, союзники і клієнти земельної аристократії і сенату почали називати себе оптиматами, а виразники інтересів «нових людей» (тобто «нових римлян»), що спирались на народні збори — популярами. Відтепер боротьба між ними стала визначати і політичне життя, і ідеологічну боротьбу в Римі періоду Пізньої республіки.

Брати Гракхи також першими застосували політичні методи, які тепер називаються «популістськими»: вони наділили ветеранів римської армії земельними ділянками, а також впровадили практику продажу хліба за зниженою ціною. Можливо, що суб'єктивно ці заходи були гуманними і прогресивними, але наслідки їх для подальшої історії Риму були руйнівними: по-перше, створювалась можливість формування армії, відданої лише своєму полководцю; по-друге, закладались основи перетворення римської бідноти в категорію державних нахлібників, які не бачили сенсу в праці на землі або в якійсь суспільно-корисній діяльності.

§2. КУЛЬТУРА РИМУ ПЕРІОДУ КРИЗИ РЕСПУБЛІКИ І УТВЕРДЖЕННЯ ІМПЕРІЇ

1. ІСТОРИКО-СВІТОГЛЯДНІ ПЕРЕДУМОВИ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ. ФІЛОСОФІЯ

Рим в I ст. до н.е. I ст. до н.е. в історії Риму — час не тільки завойовницьких походів, але і запеклих Громадянських війн і повстань рабів. Разом з тим, це ціла епоха вражаючих змін в культурному житті. Риму дістались не тільки величезні матеріальні багатства, що і стали джерелом міжусобиць і кривавих зіткнень, але і духовні цінності, інтенсивне засвоєння яких принесло дивовижні плоди. Рим і Італія перестають бути культурною глухоманню і включаються в створення єдиної Античної цивілізації.

Громадянські війни. В I ст. до н.е. внаслідок походів Помпея, Красса, Цезаря і Октавіана завоювання Середземномор'я завершилося. Однак, внутрішній політичний устрій Риму сильно відставав від його зовнішньополітичних успіхів. Рим середини I ст. до н.е. вже був світовою державою, такою, яку потребувало розвинуте рабовласницьке суспільство, але за організацією влади залишався полісом і це суттєво стримувало продуктивні сили суспільства.

До того ж, поліс мав форму олігархічної республіки: державні посади були надбанням вузького кола *нобілітету**. Натомість для того, щоб продуктивно використовувати величезні багатства світової держави, необхідно було розширити соціальну базу панівного класу, поділитись вигодами влади з середніми верствами італійського і вищими прошарками провінційного населення, згуртувати сили рабовласницького класу в масштабах всієї держави.

Це стало особливо нагальним після повстання італіків, заворушень в провінціях, повстання рабів під проводом Спартака (73-71 до н.е.). Сенаторський стан, залишаючись консервативним і недалекоглядним, не міг здійснити потрібних перетворень, тому поступово став намічатись перехід до єдиновладдя популярного полководця, який зумів би заспокоїти низи і об'єднати верхи суспільства.

Боротьба за таку владу триває протягом всього I ст. до н.е. Її найголовнішими моментами були: громадянська війна між Ма́рієм і Су́ллою, диктатура Су́лли (82-79 до н.е.); громадянська війна між Помпе́єм і Цезарем, диктатура Ю́лія

Цéзаря (48-44 до н.е.); громадянська війна між Антонієм і Октавіаном і остаточна перемога останнього в 30 р. до н.е.

Політична боротьба мала запеклий характер, тому що головною її метою було досягнення влади, а значить — багатства. Жодна жертва і жодний злочин не здавались надмірними: підкуп виборців і посадових осіб, судові процеси, особисті зв'язки, використання рідних для набуття політичного капіталу, змови (див. *Змова Катіліни**), вбивства, терор і навіть війна проти власного народу стали звичайним явищем. Переможці одержували все, а тому намагались нейтралізувати переможених всіма можливими шляхами: винищували їх і їхні родини фізично або позбавляли їх суспільного статусу і майна шляхом *проскрипцій**.

Релігія. В часи воєн, насильства і зловживань, коли римлянин менше за все міг відчувати себе захищеним, широко розповсюдились таємничі східні культи і магія, причому не тільки серед міських низів, але і серед просвічених представників *нобілітéту**. В середині і другій пол. I ст. до н.е. в Римі споруджується перше святилище Ісіди, вавілонські астрологи в Великому цирку складають гороскопи всім бажаючим, а вулицями час від часу проходять, ще дивуючи народ, походи екзальтованих прибічників фригійської богині Кібéли.

Після східних походів Помпея в сер. I ст. до н.е. в Римі поширились культи іранського бога Мітри — мітраїзм і іудейського Яхве — яхвізм.

Мітра був захисником справедливості, світла, воїном верховного божества, що послав його на землю — Ахура-Мазди. Постійно борючись з темними силами зла, очолюваними злим божеством Анхра-Манью, Мітра вбив уособлення зла — величезного темного бика, з крові і мозку якого він створив корисні для людей рослини і тварини. По здійсненні своїх подвигів Мітра вознісся на небо, однак наприкінці існування земного світу він знову спуститься на землю, знищить вогнем злих людей, а добрим, віруючим в нього, дасть напій безсмертя. Щоб заслужити благовоління Мітри, його шанувальники омивались чистою водою, вкушали священні хліб і вино, урочисто святкували день народження бога — 25 грудня. Каплиці на честь Мітри з зображеннями його подвигу (Мітра вбиває бика) були розкидані по всій державі. Вірними Мітри переважно були воїни, раби і вільновідпущеники.

Яхвізм розповсюджувався разом з поширенням іудейської діаспори: де б не проживали вихідці з Іудеї, вони продовжували шанувати бога Яхве як єдине божество. До початку нашої ери склалася багата релігійна література, оформлена в Біблію, в центрі якої була віра в спасіння за допомогою посланого Яхве вождя-визволителя — Мессії, який не тільки звільнить «народ Яхве» від іноземного ярма, але і зробить його «першим народом землі».

Суспільна свідомість і філософія. Якщо з точки зору історичної перспективи перехід Риму від республіки до імперії виглядає закономірним, то для сучасників це було трагедією. Вони бачили тільки загибель Республіки, і вона ототожнювалась для них з загибеллю Риму. Так в римлян склалось уявлення про моральний занепад батьківщини: предковічна римська доблесть, яка вчила ставити суспільне благо вище за все, була підірвана і зруйнована пороками, перш за все користолюбством і честолюбством. Це усвідомлення суспільної кризи і

пошуки її подолання стають загальним змістом всієї римської культури періоду Громадянських війн.

Соціальна криза породила глибоку ідеологічну кризу, яка підштовхувала римлян до пошуку шляхів виходу з бідувань за допомогою грецької філософії. Якщо раніше для римського суспільства слово «філософ» було лайливим, а самих філософів відносили до нероб, що «плетуть словеса» замість того, щоб займатися ділом, то в епоху Громадянських війн в грецьких мудреців стали шукати відповіді на питання, як врятувати суспільство, а філософські гуртки стали виникати не тільки в столиці, але і в італійських містах.

Посідоній. Найбільшим впливом користувався стоїк Посідо́ній (135-51 до н.е.), серед слухачів якого були Ціцерон, Цезар і Помпей.

Для нього пристрасті в людській душі перебувають в споконвічних суперечностях і борінні, подібно двом демонам, один з яких тягне людину до богів, другий — до тварин. Спостерігаючи звичаї різних народів, Посідоній переконався, що людство вже на початку свого шляху винайшло одяг, житло, землеробство, мореплавство, навчилось ділити землі з допомогою створеної тоді ж зброї і неухильно продовжує рухатись вперед в вдосконаленні своїх досягнень і винаходів.

Однак, в моральному відношенні воно так само неухильно деградує, втрачаючи в розгулі пристрастей предковічну мудрість. Особливо посилює цей процес соціально-політична боротьба, так що наближається час остаточної втрати людством мудрості предків — тоді воно роздмухає світову пожежу, в якій і згине, не залишивши сліду.

В цій критиці цивілізації неважко побачити відображення і осмислення сучасного становища римської держави. Пануючи над народами, римляни жорстоко гноблять їх, так що тим нічого не залишається, як підніматись на відчайдушну боротьбу. Ще більш грізними видаються Посідонію події Громадянської війни, які демонструють такий глибокий занепад людяності, після якого можлива тільки всесвітня катастрофа.

Тому філософ закликає послідовників до втечі від суспільства, до зміни діяльного життя споглядальним, переконує не принижуватись до чвар, а підноситись, проникаючи душею в вічний лад Космосу. Бачить філософ і суспільно-політичну альтернативу світовій державі, протиставляючи занепадові римлян просте, позбавлене надмірностей і близьке до природи життя кельтів, германців і мешканців Іспанії. Ці варвари, пише філософ, що не цінують золота і коштовностей, є ближчими до «золотого віку», ніж римляни чи греки.

В I ст. до н.е. в римській філософії панує *еклектизм**, згідно якого всі філософські системи мають рівні права на існування, а отже, їх окремі положення можуть бути правомірно поєднані. Це дозволило йому стати основою ідейної консолідації римського правлячого класу.

Ціцерон. Уособленням еклектизму був державний діяч, оратор і мислитель Марк Туллій Ціцеро́н (106-43 до н.е.). Зробивши своєю головною метою філософське просвітительство, він більше турбувався про популяризацію грецької філософії, ніж про виклад власних поглядів.

В питаннях *метафізики**, де мова йде про основу знання і теоретичну істину, Ціцерон, проаналізувавши погляди різних мислителів, приходить до висновку, що все це «швидше схоже на маячню шаленців, ніж на думки філософів». Тому, найбільш прийнятним для нього є скептицизм, згідно якого слід обирати ті погляди, які здаються найбільш правдоподібними, і еклектично поєднувати елементи різних філософських систем.

Інакше виглядала справа в сфері *етики**, де Ціцерон примикає до стоїцизму: основою вчинків людей повинна бути людська природа, яку слід вдосконалювати в собі в поважати в інших; вищою формою такого життя є політична діяльність на благо суспільства.

Лукрецій. Якщо еклектизм Ціцерона був філософією політичної активності, то філософією політичної пасивності було *епікурейство**. Найбільший успіх воно мало в середніх прошарках суспільства, які не брали участі в політичній боротьбі; але його підтримували і багато представників політичної верхівки, які вважали за можливе бути сенаторами під час державних діл, і епікурейцями на дозвіллі. Найбільш повне вираження римський епікурейство знайшов в дидактичній поемі «Про природу речей» Тіта Лукре́ція Кара (95-55 до н.е.).

Твір представляє собою виклад цього вчення в 6 Кн.: мова йде послідовно про атоми (Кн. I), утворення складних тіл (Кн. II), будову душі (Кн. III), чуттєве сприйняття (Кн. IV), розвиток світу і людського суспільства (Кн. V), явища природи (Кн. VI).

В історії світової культури ця поема відома як гімн розуму і пізнанню. Але для самого поета і його сучасників мета поеми була іншою: вихідним пунктом служила думка про занепад батьківщини, про пороки, що терзають римське суспільство — честолюбство, жадібність і хтивість, про абсурдні громадянські війни. Все це наповнювало душу Лукреція відразою до сучасності і сучасників:

«Статок нарощують свій громадянською кров'ю і спрагло // Множать багатства, вивершують, нелюди, вбивством убивство. // З радістю в серці жорстокою рідного брата хоронять».

Причиною всіх цих пороків, на думку філософа, є забобонний страх смерті і прагнення взяти від життя все; це почуття підтримується традиційною релігією, що навіює страх перед богами і загробним світом; також цьому сприяє і бурхливе розповсюдження східних містичних релігій з їх яскравими видіннями загробних мук і блаженства. З осудом дивиться поет на юрму прихильників Кібели — Великої Матері богів:

«Бубни напнуті гудуть під долонями, скрикує грізно // Хриплий ріжок, гарячково дзвенять порожнисті кімвали, // Флейта звучить на фригійськім ладу, скаламучує душі. // Ті, що попереду, зброю несуть — передвісницю шалу, // Щоб нечестивого люду серця, його розум невдячний // Повнились острахом перед священною міццю богині».

Для того, щоб вигнати з душ страх, необхідно показати, що світ не управляється богами, а розвивається за своїми непорушними законами Космосу, що земля і людина на ній є мізерною часткою цієї вічно змінної світобудови, і що смерть — це не індивідуальне лихо людини, а загальний закон розвитку світу.

Взагалі все, що виникає, руйнується, а Космос являє собою безліч цілих світів, які породжуються і гинуть з усім, що в них міститься; також душа, будучи матеріальною, розпадається разом з тілом, так що смерть для неї є не стражданням, а звільненням від страждань:

«Тільки-но смерті безжурної спокій огорне людину, // Тільки-но дух, а за ним і душа, легковійні, відійдуть, — // Жодної втрати, чи то в вазі, чи в вигляді тіла, // Не запримітиш: все на місцях своїх смерть залишає, // Крім відчуттів і тепла, що живому єству притаманні. // В цілому, отже, душа з найдрібніших повинна складатись // Тілець, що містяться в жилах, в нервах, в плоті людини. // Тож, коли з органів, з членів усіх вона повністю вийде, // Зовнішні обриси тіла і тоді зостаються такими ж... //...// Втім, хоч ти скільки живи, — насолоди нової не буде: // Ми — наче в замкнутім колі весь час, і не вийти нам з нього. // Поки нема, чого прагнемо, поти і рвемося до нього: // Лиш осягнемо, — щось інше натомість жагу роздуває. // Так от жадоба життя нас постійною спрагою мучить. //...// Як не продовжуймо, врешті, життя — не заберемо і миті // Від того часу, який має смерть в своїм володінні, // Й не доб'ємось, щоб хоч трохи коротше лежати в могилі».

Тільки так, розчинивши думку про власну смерть в думці про загальну смертність, людина може відмовитись від гонитви за життєвими благами і насолодами. Спокій і дозвілля, що так мало цінуються традиційною суспільною мораллю, стають в Лукреція вищим щастям.

2. ЛІТЕРАТУРА І МИСТЕЦТВО РИМУ ЕПОХИ ГРОМАДЯНСЬКИХ ВІЙН

Література. В розглядуваний період в римській літературі відбувається становлення риторики, історіографії і ліричної поезії, що виводить її з стану учнівства в греків і перетворює на визначне явище культури.

Ціцерон. Центральною фігурою літератури і всієї римської культури останнього століття республіки є Марк Ту́ллій Ціцеро́н (106-43 до н.е.). Він належав до *вершників** і став одним з дуже нечисленних «нових» людей, яким вдалося, не будучи патриціями, увійти до сенату і досягти вищих посад. Цій рідкісній кар'єрі він був зобов'язаний *риториці**, в якій досяг всіх можливих вершин. По-суті, практичні інтереси штовхали його до союзу з монархією, що зароджувалася, а духовні традиції зв'язували з сенатською республікою.

Промови Ціцерона грунтувалися на глибокому дослідженні теоретичних питань риторики, викладених, зокрема, в діалозі «Про оратора», де перераховано основні вимоги до цього роду діяльності. Ціцерон жадає від промовця великих пізнань в області філософії, історії, законодавства і літератури для того, щоб він міг перенести обговорення будь-якого питання в більш високі сфери, а не обмежуватися вузько юридичними проблемами. Він рекомендує точність, стриманість і добірність, уникаючи при цьому багатослівності. Крім того, Ціцерон встановлює п'ять основних критеріїв вдалої промови: inventio — пошук придатного матеріалу; dispositio — його розташування; dictio — стиль; actio — виконання; і memoria — запам'ятовування.

Дві теоретичні роботи, «Брут» і «Оратор», містять обговорення переваг і недоліків двох основних риторичних стилів Античності — *азіанізму** і *аттицизму**, прибічники яких відзначались нетерпимістю одні до одних. Ціцерон же виступав за компроміс і вважав, що красномовець переслідує три цілі: 1) відстояти свою точку зору, 2) доставити слухачам задоволення і 3) змусити їх приєднатися до своєї позиції. Кожній з цих задач відповідає свій стиль: простота аттицизму для доказу; середній стиль, гладкий, закруглений, але не занадто штучний зачарує аудиторію, а пишний стиль азіанізму схилить її на бік промовця.

Охарактеризувати *стиль** самого Ціцерона можна наступним чином. Розпочавши викладати події в стилі аттицизму, самими простими словами, оратор потім підвищує тон, мова його стає все більш патетичною, звучать волання до богів і вітчизни, щоб викликати в слухачів «співчуття і страх». Він часто звертається до прикладів, образів і метафор з історії, релігії і філософії. Майстерно застосовує промовець і грубі, уїдливі, дихаючі ненавистю нападки на противників, використовуючи просторічні, низькі і навіть брутальні слова і окреслення (так, *магістрата** Верреса Ціцерон називає кабаном [лат. verris], явно обігруючи його ім'я, а свого противника Антóнія представляє п'яницею, який прямо на Народних зборах блює після перепою). Все це завершується пристрасним, сповненим пафосу зверненням до сумління аудиторії, яке має на меті змусити її проливати потоки сліз: «Я смиренно сподіваюсь, що судді схвалять виправдувальний вирок, і змовкаю: сльози заважають мені говорити».

Саллюстій. Повною протилежністю Ціцерону виступає історик Гай Саллюстій Крісп (85-35 до н.е.), прибічник Цезаря і непримиренний противник сенатського правління. Коли ж Цезар був убитий, він покинув суспільне життя, похмуро засуджуючи все, що відбувається, в творах «Змова Катіліни», «Югуртинська війна» і «Історія».

Теоретичну основу для свого песимізму Саллюстій знайшов в концепції морального виродження суспільства після падіння Карфагена; він підкреслює, що воно є неминучим наслідком трагічної двоїстості людської природи, в якій високий дух і порочне тіло непримиренно ворожі одне одному. Однак, незважаючи на такі абстрактні передумови, Саллюстій не випускає з уваги політичної конкретності: носієм виродження в нього виступає насамперед правлячий нобілітет. Звідси вибір моментів, описаних істориком: війна з нумідійським царем Югуртою вперше оголила виразки сенатського правління, *Змова Катіліни** була вершиною морального розкладання знаті, а описані в «Історії» роки (78-67 до н.е.) показали, як нобілітет, навіть одержавши повну владу з рук диктатора Сулли, виявився нездатним її здійснювати і зберігати.

Неотерики. Якщо проза I ст. до н.е. була тісно зв'язана з суспільною боротьбою, то поезія перейнята духом втечі від неї.

Молоді поети, однолітки Саллюстія, поділяли його розчарування в державних справах; для них особисте життя мало незрівнянно більше значення, ніж для старшого покоління: дружнє коло, вченість і естетство, вино і любов доставляли їм задоволення, що відволікали від суспільної скорботи. За ними закріпилася назва «неотерики» — «новітні поети». Філософією цих молодих людей було *епікурейство**, політична позиція їх була двоїстою: належачи в більшості до

середніх верств суспільства, вони повинні були б тяжіти до цезаріанської опозиції, але змолоду засвоєна повага до республіканських традицій штовхала їх на бік сенату і змушувала обурюватися суспільним безладдям і бачити причину його в спробах узурпації влади полководцями.

Катулл. Найвидатніший з неотериків, Гай Валерій Катýлл (87-54 до н.е.), значну частину життя провів в Римі в богемному колі молодих поетів і пережив тут драматичну любов до Клодії, однієї з самих блискучих і аморальних красунь римського вищого світу, яку оспівав в віршах під ім'ям Лéсбії. Від нього залишився збірник з 116 віршів досконалої форми.

Продумана обробка кожного твору знаменує його презирство до суспільного життя і повну зайнятість життям особистим. Для політики в поета знаходиться лише груба лайка — звичайно на адресу Цезаря, Помпея і їх прибічників, що ганьблять і нищать республіку. Навпаки, в особистому житті, в дружньому побуті оспівується кожен дріб'язок — зустрічі, гулянки, любовні і фінансові удачі і невдачі, звеличуються вірші приятелів і висміюються вірші суперників, кожен прояв дружби Катулл зустрічає гіперболічним славослів'ям, а найменшу ознаку невірності — такими ж нестримними прокльонами.

Гурток приятелів замінив для Катулла державу, на дружній побут він переніс поняття суспільних чеснот: доблесті, вірності, твердості, благочестя. Зрозуміло, яку роль повинно було грати в цьому замкнутому світі кохання в усіх його проявах: кохання здалеку, щастя взаємності, розваги коханої, гордість, сумніви, ревнощі, сварки і примирення, боротьба з власним почуттям, розпач, спустошеність.

«Плач, Венеро! Плачте, купідони! // Плачте, люди витончені і чемні: // Вмер горобчик милої моєї, // Вмер горобчик, що вона любила // І як свого ока доглядала. // Він був ніжний і ласкаву пані // Знав, як доня малолітня матір: // На її колінах завжди бавився // І, стрибаючи навколо неї, // Щебетанням вірним озивався...»

Вчителями кохання були для Катулла і неотериків елліністичні поети. Однак після перенесення на римський грунт характер їх еротики повинен був змінитися. Становище жінки в римському суспільстві було більш незалежним і шанованим, ніж в Греції. Героїнями грецьких поетів були гетери, героїнями неотериків стали вільні жінки. Пристрасть, яка в грецьких поетів завжди зображена з іронією, як гра, в войовничому аполітизмі неотериків здобуває звучання серйозне, урочисте і навіть трагічне. Любовна зрада тут стає подією, що потрясає до основ всю систему життєвих цінностей. В такому контексті самé кохання набуває нової якості — піднесено-духовної. Це відкриття духовної любові — найбільше нововведення і своєрідність Катулла, що виділяє його з усієї античної поезії.

Мистецтво. Розвиток римського мистецтва був тісно пов'язаний з ходом історії держави і ускладненням суспільних відносин. Раннє місто будувалося без плану, мало вузькі і криві вулиці, примітивні житла з дерева і сирцевої цегли. В результаті римських завоювань багатства потекли в Рим і італійські міста, що викликало піднесення мистецтва.

Архітектура. Зрозуміло, що в першу чергу римляни прагнули підкреслити в своїх спорудах ідею сили, могутності і величі. Іншою особливістю римської архітектури було прагнення до пишного оздоблення будівель і інтерес до утилітарних сторін зодчества, в зв'язку з чим архітектори розробили нові конструктивні принципи, зокрема широко застосовували арки, склепіння і ку́поли, поряд з колонами використовували стовпи і *пілястри**.

В I ст. до н.е. Рим перетворюється в величезне місто з мільйонним населенням, багатоповерховими будинками, щільно забудоване численними спорудами громадського призначення. Споруджується Форум Цезаря, план якого грунтувався на цілісній архітектонічній концепції: двоповерхові *портики** оточували майдан, в центрі якого знаходився храм Венери. Вічне місто стало прикрашатися будинками з мармуру (храм Сатурна, *базиліка**, храм Божественного Юлія). Втім, і невеликі міста (наприклад, Помпеї) стають упорядженими, культурними центрами з різноманітними будинками, прекрасними майданами, брукованими вулицями, кам'яним театром і амфітеатром, цирком, численними крамницями і тавернами.

Скульптура. Рання римська скульптура була елементом культу предків і відображала есхатологічні уявлення римлян, згідно яких душа померлого предка зберігала свою індивідуальність і втручалась в справи живих. В зв'язку з цим виник звичай знімати з померлих воскові маски, що потім зберігалися в головній кімнаті римського дому. Ці маски виносилися під час свят і похоронів, і чим більше було таких масок, тим значнішим вважався рід. При скульптурних роботах майстри широко користувалися поховальними масками.

Ранні портрети відзначалися близькістю до натури. Вони передають всі характерні риси обличчя, додатково наділяючи його рисами старості, схилку життя. Головним героєм портрету був літній вольовий патрицій, що володів «правом життя і смерті» всіх своїх домашніх.

Так, портрет з Музею Торлонія в Римі (I ст. до н.е.) представляє діда, лисого, з відстовбурченими вухами і відвислою нижньою губою. Брови відсутні, щоки провалилися. Немає нічого від зовнішньої краси — плоть моделі настільки омертвіла, що майже оголює під собою кістяк. Але, хоча старик і на порозі могили, він сильний духом і не втратив похмурої впевненості в собі.

Пластичний реалізм римських майстрів досяг розквіту в I ст. до н.е., породивши такі шедеври, як мармурові портрети Помпея і Цезаря.

В «Помпеї», в його застиглому широкому м'ясистому обличчі з коротким кирпатим носом, вузькими очима і глибокими зморшками на низькому чолі художник прагнув відобразити не хвилинний настрій героя, а властиві йому суперечливі риси характеру: честолюбство і марнославство, силу і нерішучість, прямоту і схильність до сумнівів. Зовсім інші риси виразив скульптор в аскетичному, вольовому, суворому обличчі Цезаря.

Живопис. Почавши скоряти світ, римляни знайомилися з усе новими способами оздоблення будинків і храмів, в тому числі з фресковим живописом (див. *Фреска**). З традиціями еллініcтичних фресок тісно зв'язаний перший римський

стиль живопису — помпейський (II—I ст. до н.е.), вивчений за фресками, виявленими і розкопаними археологами в Помпеях і в інших містах Кампанії.

Виник помпейський стиль як наслідування *Станкóвого мистецтва** — з бажання створити враження розвішаних картин. Стіни кімнат розчленовувалися зображеними на них архітектурними елементами, найчастіше колонами, а окремі поверхні заповнювалися барвистими орнаментами. Тут співіснували і нерідко виступали одночасно два стилі — простий з тонким малюнком, і патетичний, з світлотінями і насиченими барвами. В помпейській Віллі Містерій, названій так за зображенням в одному з її приміщень загадкової сцени, є прекрасний приклад подібного розпису.

Ритуальна кімната буквально насичена «вогнем»: на червоних стінах в натуральний зріст представлені фігури учасників діонісійського таїнства. Архітектурні членування допомагають упорядкувати дуже складну сцену, ядром якої виступає міф про відродження бога Діóніса в шлюбі з Аріадною (вони зображені на центральній стіні сидячими). На цьому фоні розгортається картина ритуального дійства, в якому беруть участь цілком реальні люди. Початок і кінець композиції обрамлені фігурами жінок. Одна стоїть, звернена вглиб кімнати, інша задумливо, з іронією спостерігає за тим, що відбувається.

3. ПРИНЦИПАТ АВГУСТА І ЙОГО КУЛЬТУРНА ПОЛІТИКА. РОЗВИТОК МИСТЕЦТВА

Історичні і світоглядні передумови культурного розвитку. Юлій Цезар зробив своїм спадкоємцем Октавіáна (27 до н.е. — 14 н.е.), який перемогою в 31 р. до н.е. над полководцем Марком Антонієм і єгипетською царицею Клеопатрою завершив епоху Громадянських війн. Октавіан зосередив в своїх руках необмежену владу, зберігши, однак, традиційні республіканські установи, а себе називаючи принцепсом — «першим громадянином». Сформований таким чином новий політичний лад, що вигадливо поєднував риси монархії і республіки, називається Принципатом. Сенат наділив принцепса почесним ім'ям «Август» («Звеличений богами»), яке пізніше набуло значення титулу імператора.

За час свого правління Август підкорив більше країн і народів, ніж всі інші імператори. Він також прагнув зміцнити традиційний суспільний устрій. Безземельні сільські плебеї знову стали одержувати за службу в армії землю або гроші на обзаведення господарством. Численні *пролетарі** в Римі були умиротворені регулярними роздачами хліба і пишними видовищами. З провінціями Август поводився на взірець хорошого пастуха, «який стриже своїх овець, а не здирає з них шкіру». *Нобілітет** втратив монополію на політичну владу і з часом представники панівного класу змішалися з новою служивою знаттю. Зміцнюючи державний апарат, Август створив постійну армію, поліцію і бюрократію.

Разом з тим, принцепс зіткнувся з серйозними проблемами як в зовнішній, так і в внутрішній політиці. Ледь вдалося придушити заворушення племен Паннонії і Далмації, як в 9 р. н.е. спалахнуло повстання германців, що оточили і знищили три легіони. Згодом загроза з боку «варварів» тільки посилювалась.

Коли народні збори обрали неугодних Августу магістратів, він просто скасував вибори і сам призначив, кого вважав за потрібне. Цей потенціал тиранії цілком розкрився вже за його найближчих спадкоємців — імператорів з династії Юліїв-Клавдіїв. Однак в цілому політичний лад, утверджений Августом, забезпечив Римській державі два століття миру і процвітання і зробив глибокий вплив на подальшу історію європейської цивілізації.

Ідеологія і культурна політика. Найважливішим інструментом політики Августа стала державна пропаганда, яку він використовував більш планомірно і ефективно, ніж будь-який інший правитель Стародавнього Світу.

Принцепс поводився як зразковий громадянин «відновленої республіки», контролюючи кожен свій вчинок і кожне слово, першим почав виступати з промовами «по папірцю», щоб не сказати чого-небудь зайвого. Він дозволяв зображувати себе тільки кращим майстрам і тільки в урочистому дусі, при ньому утвердився новий художній стиль («класицизм Августа»), який використовувався для оспівування «відновленого Августом ладу батьків». Принцепс виступав перед співгромадянами в образі реставратора суворих і чистих нравів і предковічного благочестя і навіть видав суворі закони проти розкоші, безшлюбності і подружньої зради.

Одним з засобів зміцнення своєї влади Август вважав підтримку традиційної релігії. Поряд з іншими титулами він, слідуючи прикладу Юлія Цезаря, взяв титул верховного жерця — понтифіка. Це давало йому змогу встановлювати переліки богів, шанованих в державі, стежити за станом храмів, укладати календар свят, виділяти кошти на утримання жрецтва. Як понтифік він особисто брав участь в найважливіших релігійних церемоніях, що були обов'язковими для римських громадян. Зрозуміло, що будь-які дії, спрямовані проти культу імператора нещадно каралися.

Мистецтво. Республіканський Рим з його вуличками, цегляними багатоповерховими дохідними будинками і тісним Форумом не міг, звичайно, зрівнятися з елліністичними містами Сходу — Александрією або Антіохією. Август прагнув перетворити Рим в просторе і розкішне місто, столицю *Ойкумени**, і це йому багато в чому вдалося: принцепс мав всі підстави заявити, що прийнявши Рим гли́няним, він залишив його мармуровим.

Архітектура. Вік Августа вписав до історії архітектури кілька нових сторінок. З'явилися нові типи споруд, насамперед Тріумфальна арка. Була розроблена архітектурна комірка — проста конструкція з двох колон, перекритих аркою, яка, безкінечно повторюючись, утворює саму будівлю. Такі комірки застосовували при спорудження театрів (театр Марцелла на 30 тис. глядачів), амфітеатрів, інженерних споруд (акведуків, мостів). Монументальна купольна гробниця діаметром 87 м, зведена на Марсовому полі Августом як усипальниця роду Юліїв-Клавдіїв, продовжила етруські архітектурні традиції і сама, в свою чергу, послужила зразком для пізнішого Мавзолею імператора Адріана.

До Форуму, побудованого Цезарем, додався Форум Августа, що разом з храмом Марса-Месника утворив новий цілісний архітектурний комплекс. Перед

храмом стояли статуї стародавніх героїв, покликані нагадувати про велич Римської держави.

Вітру́вій. До важливих особливостей розвитку мистецтва в епоху Августа належить поява першої спроби теоретичного осмислення архітектури. Римський архітектор і інженер I ст. до н.е. Вітру́вій Полліо́н, написав трактат «Про архітектуру», який став першим в історії культури підручником з архітектури.

I Кн. трактату присвячена навчанню архітекторів вільним мистецтвам, теорії архітектури і технічних навичок, визначенню основних архітектурних принципів і понять, а також вибору місця для будівництва міст і фортець; в II Кн. містяться практичні вказівки з будівництва і описи властивостей різних матеріалів і способів їх використання; в III Кн. мова йде про плани храмів і про компоненти іонійського ордеру; в IV Кн. — про походження о́рдерів, про деталі коринфської капітелі, про дорійський і тосканський о́рдери, про внутрішній простір будівлі; в V Кн. описуються різні типи громадських споруд: форум, базиліка, скарбниця, в'язниця, будівля сенату, театр (є розділ з гармонії і акустики), терми, гімнасій, порт, верф; в VI Кн. мова йде про приватні будинки, міські і заміські з садами, для провінцій з різним кліматом і для представників різних соціальних груп; VII Кн. присвячена оформленню інтер'єрів; головна увага тут приділяється технічним аспектам монументального живопису і законам перспективи; VIII Кн. розповідає про водяні ресурси, способи підведення води і перевірки її якості; IX Кн. присвячена геометрії, астрономії, устрою гномона, сонячних і водяних годинників, інших приладів; X Кн. містить міркування про загальні принципи механіки, про устрій різних механізмів, застосовуваних в будівництві, гідротехніці і на війні.

Вітрувій залишався авторитетним автором протягом наступних чотирьох століть історії Римської імперії. Особливо гідний подиву той величезний вплив, який зробила його праця на становлення європейської архітектури, починаючи з Раннього Ренесансу аж до наших днів. Довгий час принципи, вироблені Вітрувієм, і його рекомендації сприймалися багатьма зодчими як непорушні істини.

Скульптура. За Августа на Марсовому полі був створений Жертовник Миру (9 до н.е.) — пам'ятник примиренню прихильників нового режиму і потерпілих поразку республіканців. Вівтар являв собою окремий будинок без даху, що обгороджував жертовник. Грецький класичний стиль *барельєфів**, уміщених на внутрішній і зовнішній стороні стіни, проникнутий тут типово римською «gravitas» — суворою серйозністю, властивою в такій же мірі і «Енеїді» Вергілія.

Барельєфи були розділені на два яруси орнаментальним фризом. Нижній заповнений стеблами, листками і завитками Дерева Життя з різною живністю на ньому; верхній представляє релігійну процесію, яка направляється до вівтаря, щоб принести вдячні жертви богам. Урочисто і серйозно прямують на чолі процесії верховний понтифік Август з своєю сім'єю і жерці, далі йдуть сенатори, вершники і простий народ. Панує грецька ізокефалія (голови зображених знаходяться на одному рівні), однак до групи вторгаються оживляючі ритм фігури дітей різного віку. Окремі персонажі зображені в напівоберті, вони якби

звертаються до глядача (що було неприйнятним для класичного грецького пам'ятника). Крім того, зображення наділені індивідуальними рисами, портретні.

Класична простота, велич і серйозність відрізняють і портретну пластику того часу. В цьому дозволяють переконатися численні зображення самого Августа, особливо його знаменита мармурова статуя висотою більше 2-х метрів: принцепс в одіянні тріумфатора виголошує промову, простираючи вперед ліву руку, а в правій тримаючи спис; біля босих ніг його примостився маленький Амур, що символізує легендарне походження роду Юліїв від Енея, сина самої богині Венери.

Живопис. В епоху Августа був популярний третій помпейський стиль (кін. I ст. до н.е. — сер. I ст. н.е.), який іноді називають «канделябровим». Якщо для попередньої фази розписів було характерне зображення архітектурних елементів, то тепер вони поступаються місцем гірляндам з квітів і фруктів, подібним тим, які зустрічаються і на мармурових барельєфах Жертовника Миру. Згодом живописний декор стін став ще більш різноманітним, набуваючи рис стилю «фантастичного»: фрески повинні були штучно розширити простір невеликих кімнат, створюючи враження величезних палацевих зал. Поверхня стін розбивалася на безліч фрагментів за допомогою живописних зображень архітектурних елементів.

Серед архітектурних форм переважали легкі ажурні споруди, що нагадують високі металеві канделябри (свічники), між ними містилися уміщені в рами *панно**. Їх сюжети невибагливі і прості, часто пов'язані з пастушачим життям, як в розписі з вілли в Боскотреказе «Пастух з козами». З'являються домашні сценки в роді «Покарання Амура» з Будинку Покараного Амура в Помпеях: заплаканий пустун боїться своєї матері Венери, що не витримала його витівок. Улюбленою темою стає зображення плодоносного саду, обгородженого золоченими гратами, напоєного запахом трав і співом птахів. Такий «Сад з птахами» на віллі Лівії, жінки Августа, в Прима Порта і ще розкішніший «Сад» в Будинку Фруктових Дерев в Помпеях.

4. «ЗОЛОТИЙ ВІК» РИМСЬКОЇ ПОЕЗІЇ

Час Августа — «золотий вік» римської поезії. Поети, що прославляли «відновлену республіку» і її «першого громадянина», користувалися постійною увагою Августа і покровительством його близького друга Гая Цильнія Мецената (74-8 до н.е.). Справжнім символом епохи стала творчість Вергілія, Горація і Овідія, які одночасно є найвизначнішими представниками Риму в світовій культурі. Їм вдалося з найбільшою повнотою підкорити конкретну тематику творів передачі складного світовідчування свого покоління — першого покоління світової Римської Імперії.

Пу́блій Верги́лій Марон (70-19 до н.е.) походив з селянської родини. Він залишив три твори: «Буко́ліки» (або «Екло́ги», 39 до н.е.), «Гео́ргіки» (30 до н.е.) і «Енеїду» (19 до н.е.). Кожен з цих творів навіяний обставинами особистого життя поета або суспільного життя епохи.

«Буко́ліки» («Пастушачі вірші») є циклом з 10 віршів, присвячених пастушачому життю, його скромним радощам і печалям. Вергілій дивиться на своїх пастухів з заздрістю, як людина, змучена мінливістю епохи і шукаюча спокою, простоти і чистоти. Дія ідилій іноді переноситься в *Аркадію**, що стала з цього часу класичною сценою *пасторалей**. До цього безтурботного світу вривається жорстока сучасність еклог I і IX, створюючи трагічний контраст, що забарвлює весь цикл в тони скорботного смутку. Неприйняття реального світу, втеча від нього в вигаданий світ пастушачого блаженства і свідомість утопічності (див. *Утопія**) цієї втечі — така емоційна основа «Буколік». Однак, IV еклога проголошує віру в швидке закінчення «залізного віку», відновлення миру і прихід «золотого віку».

Цей вік символізується образом дитини, що повинна незабаром народитися і з якою утвердиться на землі мир і достаток. Християнське Середньовіччя бачило тут пророцтво про народження Христа і за це шанувало Вергілія як святого; сучасна наука схиляється до думки, що це очікувана дитина Октавіана. Втім, в будь-якому випадку, містичний пафос IV еклоги відображав ті мессіанські настрої епохи, на які значною мірою спирався Октавіан, ідучи до влади.

«Геóргіки» («Землеробські вірші») — це дидактична поема про селянську працю. Приводом до написання поеми було пряме замовлення з боку Мецената. Справа в тому, що відродження землеробства було в ці роки питанням політичного значення: Октавіан роздавав землі міській і армійській бідноті, формуючи тим самим в Італії нову верству селянства, віддану особисто йому. Поема повинна була прославити цей захід, що немов би відроджував стародавню сільську доброчесну Італію.

На відміну від «Буколік», де оспівувалося блаженне дозвілля «золотого віку», «Георгіки» славлять працю «залізного віку». Праця і пов'язані з нею муки осмислюються тепер як необхідний двигун життя, без якого природа і люди вироджуються і гинуть. Праця стає священною, її муки виявляються необхідною противагою всіх життєвих благ. І ця гармонійна рівновага не обмежується людським життям, а поширюється на Всесвіт: найжорстокіші стихійні лиха знаходять своє виправдання в загальній гармонії природи: усе в світі благо, і лише обмеженість людського розуму, нездатного охопити всю цілісність світу, спонукує людину нарікати.

«Енеїда» являє собою поему в 12 Кн. про діяння родоначальника римського народу — троянця Енея, сина Анхіза і Венери.

На шляху з Трої Еней був захоплений бурею і прибитий до берегів Карфагена (Кн. I), він розповідає карфагенській цариці Дідоні про загибель Трої (Кн. II) і про свої мандри (Кн. III); Еней кохає Дідону, але доля велить йому відплисти в Італію, і покинута Дідона кидається в вогонь (Кн. IV); через Сицилію, де він шанує іграми пам'ять Анхіза (Кн. V), Еней прибуває в Італію і, спустившись за допомогою Сівілли в Аїд, довідується від тіні Анхіза славну долю свого потомства (Кн. VI); в Лаціумі цар Латин ласкаво приймає Енея і обіцяє йому руку своєї дочки Лавінії, але її наречений Турн йде на Енея війною (Кн. VII); Еней їде за допомогою до сусіднього царя Евандра на місце майбутнього Риму і одержує в дарунок від Вулкана і Венери зброю з зображенням на щиті майбутньої

історії Риму (Кн. VIII); тим часом Турн тіснить троянців (Кн. IX); Еней, повернувшись, відбиває ворогів, але Турн вбиває його друга Палланта, сина Евандра (Кн. X); далі слідує перемир'я, поновлення війни, подвиги амазонки Камілли (Кн. XI) і, нарешті, єдиноборство вождів, в якому Еней вбиває Турна (Кн. XII).

Таким чином, на долю Енея випадають всі нещастя роду людського. З загибеллю Трої він втрачає батьківщину, розлучаючись з Дідоною, втрачає щастя любові; замість цього він повинен плисти, не знаючи мети, і боротися, цього не бажаючи. В скорботному самозреченні герой кори́ться долі, і тільки тоді відкривається сенс його дій: він дізнається, що дорога його лежить в Італію, і тільки прибувши туди, довідується, для чого він прибув.

Сцена в Аїді, де Анхіз проводить перед ним тіні майбутніх римських героїв і сповіщає велику місію Риму, — центр і кульмінація поеми. Так страждання виправдуються метою, так гармонія світобудови доповнюється гармонією історії. Причина людських страждань лише в тому, що жоден розум не в силах охопити все зчеплення ниток Долі-Фортуни: не тільки люди сліпі перед нею, але і самі боги в своєму незнанні іноді намагаються поступити всупереч Долі і це веде до трагедії. Так антагоністи героя, Дідона і Турн, осліплені кожен своєю пристрастю, виступають проти кінцевої мети Фортуни і тому гинуть; Еней же в своєму благочесті підкоряється їй і ціною самозречення досягає успіху.

Квінт Гора́цій Флакк (65-8 до н.е.) був сином вільновідпущеника; вихований в дусі вірності республіці, він боровся в війську вбивці Цезаря Брута, з труднощами повернувся в Італію, і, «навчений зухвалою бідністю», почав писати вірші. Це зблизило його з Вергілієм, а той представив його Меценату. Горацій — автор «Сатир» (35-30 до н.е.), «Епо́дів» (30 до н.е.), «Од» (23-13 до н.е.) і «Послань» (20-13 до н.е.).

Зміст ранніх сатир і еподів — конкретні нападки на конкретних ворогів: вискочку-раба, суперника-поета, хтиву бабу-чаклунку тощо. Випади Горація фантастично гіперболізовані, але далекі узагальнень. Виняток складають два епода (XVI і VII), звернені до всього римського народу, що все глибше занурюється в самовбивчі громадянські війни; особливо трагічний XVI епод, написаний в відповідь на оптимістичну IV еклогу Вергілія: Горацій не вірить в відродження «золотого віку» на землі і закликає до втечі на Блаженні острови.

Але вже в еподах і сатирах в Горація з'являються мотиви примирення з дійсністю. В еподах це насамперед вірші про любов: замість смертельного розпачу від любовної зради поет не втрачає надії, для нього нова любов лікує тугу за старою, для зрадниці нова зрада буде покаранням за стару, і взагалі «бог знову все влаштує як слід». В сатирах це насамперед тема самовдосконалення: Горацій відмовляється від думки виправляти нрави людей, і картини суспільних пороків повинні служити йому лише застереженням, щоб самому не впадати в подібне. Всі люди мають недоліки, тому треба бути суворішим до себе і поблажливішим до інших, а стоїчні проповідники, що намагаються виправити людей, гідні лише осміяння.

Найбільш закінчене вираження нове сприйняття дійсності одержує в одах і посланнях. Тут поруч з особистими з'являються суспільно-політичні теми: сла-

влення оновленої держави, перемог римської зброї і відродження моральності. Разом з цим в одах продовжують розвиватися і особисті теми: радощі усамітненого життя, задоволення малим, дружба, вино, любов. Ці два кола тем доповнюють одне одного як «світ діла» і «світ дозвілля». Вони існують роздільно, не зливаючись, але врівноважуючись: часи, коли ці два світи були єдині, давно минули, і тепер слід піклуватися не про їх єдність, а хоча б про рівновагу. Тому головною чеснотою для Горація стає почуття міри: цей культ рівноваги, «золотої середини» — найбільш характерна риса його поезії.

Суспільна тема врівноважується приватною темою; більше того, і всередині цих тем Горацій уникає крайностей: в політичних одах він прославляє Августа і в той же час з незмінною повагою говорить про «надламану доблесть» полеглої республіки і її поборників; прославляє закони Августа і в той же час сумнівається, щоб вони могли виправити розбещене суспільство. В любовних одах він ніколи не показує торжества пристрасті, а тільки приємний стан легковажної закоханості, що завжди може бути перенесена з предмета на предмет; відповідно замість однієї ліричної героїні в Горація миготить цілий набір жіночих імен: Лідія, Хлоя, Необула тощо. Читачеві наших днів вакхічні оди Горація здаються холодними, а любовні оди — поміркованими, але для його сучасників це означало перемогу розуму над пристрастями, порядку — над хаосом; а згубність хаосу пристрастей була свіжа в пам'яті всіх, хто пережив Громадянські війни.

Так Горацій намагається відтворити зруйновану часом гармонію між суспільством і особистістю, між розумом і серцем. І все-таки образ людини в нього залишається овіяний смутком, як і в Вергілія; Вергілій уболіває про недосконалість людського духу, нездатного проникнути в закони долі, Горацій — про тлінність людської плоті, нездатної протистояти смерті, як протистоїть їй вічне оновлення природи. Перебороти смерть людина може лише в вищому прояві свого духу — в поезії. Тому кращі вірші Горація присвячені прославлянню поезії, що дарує поету безсмертя і любов богів («Пам'ятник»).

Проповідуючи послідовну відмову від крайностей і заспокоєння на «золотій середині», Горацій з приходом зрілості змушений відмовитися від республіканського запалу, з приходом старості — від любовних утіх і, нарешті, відчуває, що необхідно відмовитися і від поетичної творчості, адже вона теж є відхиленням від ідеальної споглядальної безтурботності. Тому вже перший збірник послань — 20 віршів був ним задуманий як остання книга, з докладним мотивуванням відмови від поезії на початку і з літературним автопортретом наприкінці. Другий збірник послань — три великих вірші — цілком присвячений питанням поезії; головне місце в ньому займає «Послання до Пізонів», за яким закріпилася назва «Наука поезії». Наскрізна її думка — внутрішня гармонія літературного твору: кожна деталь повинна в ньому відповідати цілому — сюжет, епізоди, вибір зразка для наслідування, персонажі, настрої, мова, вірш.

Щоб зрозуміти, в чому полягає така відповідність, поет повинен володіти філософією; щоб знайти матеріал для такої відповідності — повинен знати життя; щоб зуміти його виразити — повинен невтомно трудитися над словом. Цей образ ідеального поета, яким закінчується послання Горація, багато в чому подібний до ціцеронівського образу ідеального оратора: і там і тут перед нами гума-

ністичний ідеал всебічно розвинутої людини, здатної творити; і там і тут призначення людини в тому, щоб бути корисною суспільству; різниця епох позначається лише в тому, що в Ціцерона ця користь політична, а в Горація — моральна.

Елегія. В епоху Августа розквітає любовна *елегія**. Матеріал для зображення душевного стану елегіки запозичали з грецької *епіграми**, а для зображення ситуацій — з новоаттичної комедії. В центрі творчості поета — образ коханої, що оспівується під умовним грецьким ім'ям, обраним так, щоб замість нього можна було вставити справжнє.

Іноді героїня — вільнонароджена заміжня жінка, іноді — гетера. В першому випадку герой ревнує її до чоловіка, байдужого і строгого, в другому — до багатого коханця. Помічником героя може виступити служниця героїні, ворогом його виступає звідниця, що приводить до неї нових коханців. Щоб проникнути до подруги, герой повинен перебороти перешкоди: обдурити сторожів, змусити замовчати собак і т.п.; він звертається до її дверей, благаючи відкриватися лише для нього, і двері скаржаться йому на інших коханців. Любов приносить герою вічні муки, тому що він ніколи не впевнений в вірності подруги; він розоряється, щоб прихилити її подарунками, він благає Венеру і Амура нагородити його за вірне служіння і покарати її за зради; він марніє від любові, чекає смерті і сам складає собі *епітафію**. Поет намагається скинути гніт любові, забутися вином, знайти розраду в новому захопленні, але, зрештою, розуміє, що ці спроби марні, і свою любов-муку він не проміняє ні на що, бо вона дарує йому поетичне натхнення.

Тібулл. Визначний еле́гік А́льбій Тібу́лл (55-19 до н.е.) співає про своє кохання як ідилічний пастух, з мінорною м'якістю, ніжністю, простотою і сумом; фоном його елегій служить сільське життя, за яким він тужить, і тільки в ньому уявляє собі щастя з коханою. Згідно з цим і суспільна тема сприймається Тібуллом крізь буколічні мотиви: він палко вітає встановлення миру, а оспівуючи початки римського народу, з особливою любов'ю описує пастушачу простоту Енеєвого Лаціуму; імені Августа він не згадує жодного разу.

Проперцій. Натомість елегії Секста Пропе́рція (50-15 до н.е.) напружені і драматичні. Він щиро вважає себе першим адептом александрійської вченості в римській поезії і величає «умбрійським Каллімахом». Згідно цього і суспільні теми сприймаються Проперцієм крізь призму поезії як вдячний матеріал для демонстрації свого таланту і знань. Август в нього на вустах чим далі, тим частіше, але славослів'я поета звучать занадто бундючно і офіційно.

Овідій. Покоління Вергілія і Горація пережило нещастя громадянських воєн, і благодать нового режиму була для них не порожнім словом, а вистражданим переконанням: в їх поезії ідеали принципату були з'єднані з республіканською відданістю цим ідеалам. Натомість поети молодшого покоління вже не пам'ятали потрясінь, тому Август вже не здавався їм спасителем, а сучасний уклад представлявся непорушним і не тільки не потребуючим утвердження, але і вартим критики. Першим великим поетом, що відобразив в своїй творчості ці риси, був Пу́блій Овідій Назо́н (43 до н.е. - 17 н.е.).

Призначений батьком до політичної кар'єри, Овідій одержав блискучу риторичну освіту, однак, розваги і література вабили його далеко більше і він занурився в богемне життя (див. *Богема**), присвятивши себе поезії. Він автор збірників любовних елегій і любовних послань («Героїні»), дидактичних поем «Наука любові» і «Ліки від любові», міфологічних поем «Метаморфози» і «Фасти». В 8 р. н.е. знаменитий поет зненацька потрапив в опáлу і був засланий за наказом Августа на поселення в Томи на Чорному морі, де він написав «Скорботні елегії» і «Послання з Понту».

В плані світогляду Овідій був близький «віку Августа» прийняттям дійсності («Я поздоровляю себе з тим, що народився лише тепер», — писав він), однак сам факт заслання поета (приводом якого, поряд з загадковою «провиною», вважалася також і «аморальність» ранніх його творів) показує, що прийняття це було не таким, якого бажав імператор, що свідчить про появу розбіжностей між волею імператорської влади і прагненнями суспільства.

Основною рисою творчості Овідія є відсутність щирості і безпосередності почуття, на зміну яким прийшла майстерність ритора, здатного виголошувати промови на будь-які теми і імітувати будь-які емоції.

Так, в «Любовних елегіях» він використовує ті ж мотиви, що і Тібулл з Проперцієм. Однак, якщо в монологах перед замкненими дверима коханої елегіки розглядали двері як привід, а кохання в них було темою, то в Овідія, як в ритора, двері самі стають темою, і коли всі варіації цієї теми вичерпані, поет з патетичними вигуками віддаляється геть, замість того щоб мерзнути на порозі до зорі, як належало елегійному коханцю. Зрозуміло, що безпосередня лірична щирість зникає з цих віршів: сам образ героїні поета Корінни настільки невиразний, що вже для сучасників не пов'язувався з реальною жінкою.

В «Героїнях» Овідій знову пише про кохання, але вже не від себе — це збірка послань від імені міфологічних героїнь до відсутніх героїв (Пенелопа — до Одіссея, Аріадна — до Тезея і т.д.). В них поет з майстерністю ритора зумів розвинути до краю всі ліричні мотиви такого сюжету і в 15 посланнях 15 разів дав їх різні комбінації, жодного разу не повторившись.

В «Науці любові» і «Ліках від любові» Овідій знову пише про кохання і знову не про своє: це дидактичні поеми про любов взагалі, вершина його іронічності (план поеми пародіює план військової кампанії: як знайти, як завоювати, як удержати жінку), і разом з тим вершина його реалізму (умовний фон елегії остаточно поступається життєвому фону сучасного Риму) і вершина його еротики (описи насолод кохання досягають тут повної відвертості). Все це створює блискучу картину римського світського життя.

В «Науці любові» Овідій виклав подружню зраду як «навчальний предмет», що вимагає від кожного, хто хоче досягти успіху, діяти як воїн — від вивчення слабких сторін «противника» до проникнення в його стан. Місцем «подвигів» новобранців Амура обраний Рим, знання його топографії таке ж необхідне, як для служителів Марса театру воєнних дій. Адже тінисті гаї, амфітеатр, форум — це місця побачень, і до кожного треба приноровитись, щоб використати їх особливості і застосувати рекомендовані способи спокушання і поривом духу і тіла здобути перемогу.

Поема, що іскрилася дотепністю і талантом, була сприйнята суспільством з захопленням. Однак було немало і таких, що засуджували Овідія з «патріотичних» позицій, вважаючи, що не можна плутати кохання з війною, що з втратою моральності римляни втратять владу над світом. Маючи на увазі цих опонентів, Овідій і пише поему «Ліки від любові». В ній посоромлений Амур відмовляється від суперництва з Марсом, а сам поет викладає методи звільнення від кохання, що іноді межують з непристойністю.

В зрілих творах Овідія іронія зникає і навіть з'являється *пафос**, але основний прийом залишається той самий — за допомогою риторичної техніки поет розробляє цього разу «серйозні» міфологічні теми; так виникають поеми «Фасти» і «Метаморфози».

В «Фастах» він розпочав втілення зухвалої думки присвятити по елегії кожному з незліче́нних римських свят і розташувати їх в календарній послідовності, перевівши в такий спосіб в вірші найнудніший в світі матеріал — римський календар.

В «Метаморфозах» Овідій зводить до цього знаменника ледь чи не всі ходячі міфи, створивши, таким чином, справжню міфологічну енциклопедію в віршах. В поемі використано понад 200 міфів про метаморфози (перетворення), всі вони ретельно пов'язані один з одним то спільністю персонажів, то генеалогією, то місцем, то часом дії; найважливіші епізоди йдуть в послідовності міфологічної хронології — від створення світу через покоління Кадма, Персея, Геракла, Троянської війни, Енея, Ромула аж до перетворення Юлія Цезаря в божество; другорядні міфи вставляються в них то за асоціацією, то як розповідь персонажа або опис зображення.

Весь цей легковажний калейдоскоп укладений в неочікувано глибокодумну філософську оправу: починається поема величним перетворенням хаосу в Космос під дією божественної волі, закінчується викладом вчення піфагорійців про вічну мінливість матерії і вічну незмінність душі, що постійно перевтілюється. Тим самим епос Овідія здобуває нове осмислення, теж найвищою мірою характерне для епохи релігійно-філософських шукань, що небачено посилюються на переломі ер.

В пізніх віршах, написаних в засланні, Овідій знову витончується в нескінченних варіаціях однієї єдиної теми — скорботи вигнанця. Втім, риторський інтерес до переказу життєвих обставин і тут не слабшає: ми дізнаємося, що поет вивчив мову місцевих мешканців гетів і склав їх мовою панегірик Августу — факт безприкладний в культурі Античності з її зарозумілістю до всього «варварського».

І в Томах Овідія не покинула муза: створені ним наспіви передали почуття тужливої любові до батьківщини, до Риму. Як контраст до столиці постає із «Скорботних елегій» загублене в степу, оточене варварами містечко, яке не тільки позбавлене хоч якихось зручностей, але і постійно відчуває загрозу нападу дикунів. Прекрасним є опис міста з річкою, що замерзає взимку, покритими інеєм на морозі бородатими його мешканцями, понурою степовою рівниною, яку вперше в історії художньої культури порівняли з безмежним морем.

Таким чином степ і причорноморська природа одержали свого першого поета — і одразу геніального.

§3. КУЛЬТУРА РИМСЬКОЇ ІМПЕРІЇ ПЕРІОДУ РОЗКВІТУ (I—II СТ. Н.Е.)

1. РИМСЬКА ІМПЕРІЯ В I СТ. Н.Е. РЕЛІГІЯ. РОЗВИТОК ФІЛОСОФІЇ

Історичні і світоглядні передумови розвитку культури. Управління величезною державою вимагало зміцнення влади. В цьому напрямку і діють перші спадкоємці Августа. В 14-68 рр. в Римі правили імператори з роду Юліїв-Клавдіїв: Тіберій, Калігула, Клавдій, Нерон.

Рим в I ст. н.е. За іменами цих владарів, якщо говорити про духовний стан суспільства, — моральне падіння, наростання загальної недовіри, доносів, переслідувань, вбивств. Політичним підгрунтям цього була постійна опозиція сенатської аристократії до політики імператорів і відповідні дії останніх — репресії щодо тих, хто намагався реставрувати сенатську республіку. Під приводом боротьби з сенатською опозицією, насправді ж заради привласнення чужого майна, стало звичайним за найменшою підозрою або доносом засуджувати до страти навіть далеких від політики заможних римлян. Все це не могло тривати вічно і Юлії-Клавдії, остаточно дискредитувавши себе правлінням Нерона, були усунені від влади.

Суперництво претендентів на трон вилилося в громадянську війну, переможцем з якої вийшов полководець Флáвій Веспасіáн (69-79). Спираючись на армію, він зміг стабілізувати принципат, дарував латинське право жителям Іспанії, витрачав значні кошти на громадське будівництво і вперше заснував оплачувані скарбницею посади викладачів риторики. Коротке правління сина Веспасіана, руйнівника Єрусалима Тіта (79-81) найбільше запам'яталося виверженням Везувію (79 н.е.), коли під шаром пилу і попелу були поховані Помпеї. Другого сина Веспасіана Доміціáна (81-96) традиційно зображають як імператора, що поєднав в собі підозріливість Тіберія з деспотизмом Нерона: він розправлявся з своїми противниками і широко застосовував політичні переслідування з метою конфіскації майна. Бичем суспільства стали донощики. Імператор розв'язав такий терор проти знаті, що, зрештою, вона організувала змову і вбила його.

Римська імперія в I ст. н.е. — вже не розбухлий поліс, що експлуатує завойовані землі, а централізована держава, яка захищає інтереси рабовласників всього Середземномор'я. Провінції грають все більшу роль в господарському, політичному і культурному житті країни і починають відтісняти Італію. Насамперед це стосується західних провінцій, які найдовше перебували під римським впливом і були найтісніше зв'язані з Римом. Східні грекомовні провінції поки зачеплені цим культурним підйомом меншою мірою; уніфікаторська політика перших імператорів відбирає в грецьких міст останню видимість самоврядування, і це стримує їх духовні сили.

Відбулися суттєві зміни в побутовій культурі Риму. Нелегке життя незаможних городян скрашували пишні ігри і свята, бої гладіаторів, цькування диких звірів і морські битви, що влаштовувалися з усе більшою пишністю і ставали все дорожчими: при відкритті амфітеатру Флавіїв (Колізею) за імператора Тіта було вбито понад 9 тис. тварин. Що ж стосується сімейних звичаїв, то законодавству Августа не вдалося приборкати ріст розлучень і подружніх зрад і відновити традиційну римську мораль. Історичні факти підтверджують жарт філософа Сенеки, що в Римі є жінки, які рахують роки свого життя не за числом консулів, а за кількістю чоловіків, яких вони мали. Про те ж говорить і прийнята за Веспасіана постанова сенату, згідно якої вільнонароджені матрони, що вступили в зв'язок з рабами, повинні були визнаватись рабинями. Ще більше свідчень збереглося про співжиття панів з рабинями і гетерами, причому це вважалось ледь чи не природним. Втім, за стінами палаців і вілл все ще переважало здорове і гідне сімейне життя.

Виникнення християнства. В розглядуваний період важливі процеси відбувались в сфері релігійного життя Імперії: в цей час формуються основи християнства, яке виникло в іудейсько-арамейському соціокультурному середовищі і являло собою реакцію на цивілізаційні зміни, що відбувалися в ньому під тиском Риму. Ще з періоду еллінізму правителями Іудеї були царі-жерці («первосвященики») з роду Хасмонеїв. З приєднанням Іудеї, римляни призначали царями своїх ставлеників, одним з яких був Ірод I Великий (40-4 до н.е.). Маса іудейського населення зазнавала подвійного гніту — як від римських намісників, так і від «своїх» гнобителів. Крім того, знать і жрецтво зневажали трудящих, які, зрозуміло, відповідали їм взаємністю. На цій основі склалися три релігійно-політичні угруповання: вища жрецька знать — ***саддукеї***; нижче жрецтво — ***фарисеї***, і опозиційні до двох перших сектанти, що жили в пустельних місцях — ***ессе́ї***.

Ці останні вважали всіх людей рівними, вірили в безсмертя душі, близький прихід Мессії (який, в їх уявленні, повинен бути військовим вождем, що, очоливши повстання, визволить «обраний народ») і загробне блаженство. Все життя общини було підпорядковане досягненню цього останнього. Майно в ессеїв було спільним, вони не мали ні сімей, ні рабів, а засоби існування одержували землеробською працею. Щоб підготуватись до приходу *Мессії**, вони дотримувались аскетичного способу життя і ритуальної чистоти. Ессеї створили свою релігійну літературу, за якою в науці закріпилась назва «кумра́нські документи». Серед них, крім біблійних творів, були знайдені різні повчання і коментарі на книги пророків, а також алегоричні твори, що закликали віруючих до боротьби з ворогами. Один з таких трактатів мав назву «Війна синів світла з синами пітьми».

В 66-73 рр. в Іудеї вибухнуло повстання проти римлян і знаті, активними учасниками якого (якщо не керівниками) були ессеї, що сподівались таким чином наблизити прихід Мессії. Однак Веспасіан зламав опір повстанців: Єрусалим був взятий штурмом і спалений, а багато тисяч полонених, в тому числі і сектантів, були продані в рабство. Це викликало в народних масах глибоке розчарування і змусило переосмислити образ Мессії, який відтепер уявлявся як

скромний проповідник, що приніс людям духовне звільнення, закликаючи до миру, милосердя і всепрощення. На цій основі стали складатися оповідання про Ісуса Христа, що проповідував в Палестині наприкінці правління Тіберія, в 30-33 рр. н.е., і виникати общини його послідовників — християн, що запозичили в ессеїв більшість ідейних і організаційних принципів.

Суспільна свідомість і філософія. Всю духовну обстановку I ст. н.е. забарвлює атмосфера загального розчарування, усвідомлення безнадійності боротьби і даремності сподівань.

Розчарувавшись в дійсності, різні прошарки суспільства все більше звертаються до пошуку неземної розради: розум відступає перед вірою. В низах суспільства це виливається в поширення містичних східних релігій і мессіанських вірувань, серед яких поступово виділяється і міцніє християнство. В верхах суспільства це проявляється в посиленні релігійного елементу філософських вчень. Так, неопіфагореїзм відкрито перейшов від філософського *раціоналізму** до релігійного *ірраціоналізму**, заклавши в основу свого вчення не розум, а божественне одкровення, об'явлене Піфагором. Образ *трансцендентного** божества, протилежність божественного духу і грубої матерії, безсмертя душі — усе це проголошувалося неопіфагореїзмом прямо і викладалося в численних творах від імені Піфагора і його учнів.

Філон. Серед іудейських сектантів широкої популярності набуло вчення Філóна Александрійського (25 до н.е. - 50 н.е.), який прагнув до синтезу ідей грецької філософії (стоїцизму, ідеалізму Платона і піфагореїзму) з іудейськими догмами, і був схильний до алегоричного тлумачення грецьких міфів і книг Біблії. Згідно Філона, першоосновою Всесвіту і людини є трансцендентний «Сущий» (тобто бог Я́хве) — володар абсолютної мудрості і всемогутності. Він — творець Всесвіту, що існує і розвивається тільки з волі свого творця. Божество наповняє світ і підтримує з ним зв'язок, посилаючи в нього своїх безтілесних вісників (ангелів). Вищим з цих посланців «Сущого» є Логос (божественне слово), що є «Сином Божим».

Говорячи про людину, Філон різко протиставляв безсмертну душу, ув'язнену в тілі, і саме тіло: душа діяльна, а матерія тіла бездіяльна і пасивна. В тілі зосереджене все гірше, що тягне людини до грубого, матеріального світу, в душі — все краще, що допомагає наблизитися до «Сущого» шляхом доведення своєї віри до *екстазу**. Філон проповідував слідування божеству шляхом *аскези** — зречення мирських благ, покаяння, духовного і тілесного очищення.

Сенека. На фоні повної безправності населення, свавілля властей і втрати будь-яких орієнтирів серед загального зіпсуття і розгубленості розквітає стоїцизм, що плекав доброчесність і вчив ставити чоло найстрашнішим ударам долі. Особливо близько сприйняли це вчення сенатори-опозиціонери, для яких постійне очікування насильницької смерті і необхідність підготовки до неї були далеко не порожніми закликами з промови ритора, а щоденною реальністю. Особливо показовою вдіносно цього була доля найвидатнішого римського стоїка Луція Аннея Сенéки (1-65 н.е.).

Блискучий ритор, філософ і політик, він став вихователем майбутнього імператора Нерона. Коли в 54 р. той зійшов на престол, Сенека написав вихованцеві інаугураційну промову, став його першим радником і головою адміністрації, що дало йому змогу нажити казковий маєток. Однак Нерон проявив свій справжній характер і Сенеці довелося зіграти огидну роль в убивстві владолюбної матері імператора Агріппіни і навіть написати для нього ганебний текст виступу в сенаті з виправданням цього злочину. Незабаром Сенека відійшов від справ, але Нерон не залишив в спокої свого вчителя і в 65 р. змусив його покінчити з собою на підставі сумнівних обвинувачень в причетності до змови. Сучасники оповідали, як мужньо, але не без театральності, обставив Сенека свій відхід з життя.

В області філософії Сенека був по-суті еклектиком (див. *Еклектизм**), хоча сам називав себе стоїком. Бути чистим стоїком йому перешкодила терпимість, з якою він дивився на людські слабості і вади, а також вплив епікуреїзму, кінізму і піфагореїзму.

Так, після відсторонення від влади він став використовувати епікурейські аргументи проти участі в державних справах. З впливом кініків пов'язаний характерний для Сенеки загальний тон його творів, в яких аргументація повністю затуляється повчанням, що переходить в емоційну проповідь. Взагалі, він розглядав філософію не стільки як систему теоретичних поглядів, скільки як вчення про досягнення морального ідеалу і щастя в житті. З усієї *натурфілософії** його приваблювала тільки стоїчна космологія, оскільки її пантеїстичні аспекти (див. *Пантеїзм**) приглушували страх смерті, чим давали опору для душевної рівноваги.

Тіло людини Сенека називав оковами або темницею, з яких душа поривається звільнитися; істинне життя душі починається з моменту її відокремлення від тіла, коли душа вступає в володіння вічного *Логосу**. Хоча в дусі стоїцизму Сенека наполягав на тілесності всього сущого, але в той же час схилявся до розуміння Логосу в вигляді божества, наділеного рисами особистості. Мислитель вірив, що за все зло, що накопичилось в світі, наступить розплата — це божество знищить його космічним вогнем.

Сенека намагався подолати провалля, яке в вченні стоїків пролягає між морально досконалим мудрецем (який з'являється раз на 500 років) і аморальними божевільними, до числа яких відносяться всі інші люди; в зв'язку з цим він вважав цінними будь-які діяльні спроби наблизитись до ідеалу, тому що вони сприяють моральному прогресу всього людства. В цьому випадку він говорить про наближення душі до божества.

В Сенеки зустрічаються рідкісні для епохи Античності утвердження про можливості безмежного прогресу людського знання, але одночасно він з презирством ставився до виробничої і навіть творчої діяльності, орієнтованої на матеріальні потреби людей. Він також в принципі визнавав рівність всіх людей, в тому числі і рабів, хоча це не стосувалось його власних рабів.

Відхід від світу і всього тілесного, прагнення до божества, культ рівності людей — всі ці риси зближали філософію Сенеки з наступаючим християнст-

вом; згодом виникла легенда про знайомство Сенеки з апостолом Павлом і хтось навіть написав їх фіктивне листування.

2. МИСТЕЦТВО I СТ. Н.Е.

Юлії-Клавдії і Флавії продовжили містобудівну політику Юлія Цезаря і Августа.

Період Юліїв-Клавдіїв. На Палатинському пагорбі Тіберій почав будувати палац, що на півтора століття залишався резиденцією більшості імператорів. Просторі казарми, зведені за Тіберія для преторіанської гвардії, нагадували величезну фортецю з вежами і були символом зрослого політичного значення *преторіанців**. Калігула залишив по собі пам'ять не тільки жорстокими репресіями, але і будівництвом численних портиків, що зв'язали Палатин з храмом Кастора і Поллукса на Форумі, а також початком спорудження декількох нових акведуків, закінчених вже за Клавдія.

Справжнім імператором-будівником був Нерон, що цілком реконструював центр столиці після пожежі 64 р. н.е.: вулиці були розширені, висота будинків обмежена. Крім того, весь простір між Палатином і Есквіліном був зайнятий під будівництво гігантського Золотого палацу, про який, за свідченням сучасника Нерон тільки і сказав йому в похвалу, що тепер, нарешті, він буде жити по-людськи.

Деградацію особистості Нерона від обдарованої дитини до огидного монстра можна простежити за цілою серією скульптурних портретів. Особа його, неабияка і сильна, обтяжена безліччю пороків. Відмітними рисами зовнішності імператора на портретах є недбалі бакенбарди і скуйовджене волосся над чолом. Обличчя хмуре, недовірливе, брови насуплені, в кутиках губ — мстиво-саркастична посмішка.

В сер. I ст. в образотворчому мистецтві утвердився жанр *натюрморту**. Римляни любили зображати м'ясні крамниці, в яких висять туші вбитих тварин; однак вони писали і глибокі символічні твори.

В Гробниці Весторія Пріска в Помпеях блискуче написаний золотий стіл на фоні червоного драпірування. На столі стоять срібні судини витонченої форми — усі парні, розставлені строго симетрично: глечики, роги для вина, черпаки, чаші. Тихий, примарний світ речей групується навколо центрального кратера — посудини для змішування вина і води, втілення Діоніса.

Період Флавіїв. Від часів Флавіїв до наших днів дійшло кілька чудових портретів і два шедеври зодчества.

Засновник династії Веспасіан був людиною, що ховала під зовнішньою простотою гострий розум. Зображення імператора позбавлені аристократизму і холодної елегантності, що відрізняла портрети епохи Юліїв-Клавдіїв. Вони більш природні, людяні і пластичні. Зморшкувате чоло, хитрувато примружені очі і строго стиснутий рот говорять одразу багато про що: людина складна, різноліка і описати її однією барвою неможливо. Приблизно в ті ж роки в Помпеях був створений відомий портрет лихваря Цецилія Юкунда. Його вигляд передано

жваво і природно: лихвар негарний, з виразним асиметричним обличчям, бородавкою на щоці і кривим носом.

Золотий палац Нерона простояв недовго. В парку Нерона, на місці озера, Флавії в 70-80-х рр. спорудили колосальний амфітеатр, відомий всьому світу як Колізей. Він належав до нового архітектурного типу споруд. В Греції колись були тільки театри, що влаштовувались на схилах пагорбів і акрополів. Римський Колізей являє собою величезну чашу з східчастими рядами сидінь, замкнуту зовні кільцевою еліпсоїдною стіною.

Це чотириповерхова споруда з складною системою коридорів, сходів і вентиляційних отворів була побудована за єдиним планом і вміщала близько 50 тис. глядачів. Всередині йшли чотири яруси сидінь, яким зовні відповідали три яруси аркад: дорійська, іонійська і коринфська. Четвертий ярус був глухим, з коринфськими *пілястрами**. Всередині Колізей дуже органічний, доцільність сполучається в ньому з мистецтвом: він втілює образ світу і принципи життя, що сформувалися в римлян до I ст. н.е. Він і сьогодні вражає не тільки розмірами, але гармонією архітектурних форм і конструктивною майстерністю.

Імператор Доміціан спорудив на честь брата Тіта Тріумфальну арку. Тіт, що вважався розсудливим і шляхетним імператором, правив недовго і арку спорудили вже після його смерті (81 н.е.).

Тріумфальні арки — римське архітектурне нововведення, запозичене в етрусків. Арки споруджували з різних приводів — і на честь перемог, і як знак освячення нових міст. Однак їх первинний сенс пов'язаний з тріумфом — урочистим ходом на честь перемоги над ворогом. Проходячи через арку, імператор повертався в рідне місто вже в новій якості. Арка була границею свого і чужого світу. Нова арка увічнила похід Тіта ще в 70 р. н.е. на Єрусалим і руйнування храму Соломона. Доміціан наказав збудувати арку одразу після приходу до влади, щоб символічно повторити тріумф над Іудеєю, відсвяткований десятьма роками раніше.

По обидва боки прорізу арки Тіта стоять по дві коринфські колони. Прикрашає арку висока надбудова — аттик з присвятою Тіту від «сенату і народу римського». Нагорі — статуя імператора на колісниці, запряженій четвіркою коней. В аттику був похований прах Тіта. Арка була архітектурною спорудою, постаментом для статуї і одночасно меморіальним пам'ятником. Так ховали лише людей з особливою харизмою, тобто наділених винятковими особистими якостями — мудрістю, героїзмом, святістю: Цезаря на Римському Форумі, Тіта в його арці, пізніше — Траяна в цоколі його колони. Інші громадяни спочивали вздовж доріг за міськими воротами Риму. Всередині арки поміщені високі рельєфи з зображенням тріумфального ходу: Тіт їде на квадризі, його солдати прямують до арки з трофеями. Зображені всередині арки сцени відповідають моменту проходження через неї, в такий спосіб глядач мимоволі прилучається до дії, наче стає учасником сцени. На іншому фризі представлена сцена перевезення святих реліквій з Ієрусалимського храму: семисвічника і Ковчега Заповіту з трубами Єрихона.

3. ЛІТЕРАТУРА І СТ. Н.Е.

В часи спадкоємців Августа було не менше талантів, ніж при ньому, але в них вже не знайти того щирого захоплення, що пронизувало творчість поетів «золотого віку», райдужних сподівань на прихід загального благоденства, які пов'язувались з припиненням громадянських воєн і встановленням миру під наглядом принцепса. Література набуває характеру офіціозу або стає рупором опозиції. Майже всі, хто залишив скільки-небудь значний слід в культурі часів Юліїв-Клавдіїв, стали жертвами політичних переслідувань.

Федр. Осібно стоїть в цьому поколінні творчість Федра (15 до н.е. - 70 н.е.). Це спізнілий продовжувач віку суперництва римської літератури з грецькою: він переробляє латинськими віршами грецькі байки Езопа і складає нові за їх зразком, щоб і в цьому, ще не торкнутому римлянами жанрі міг «Лацій з Грецією посперечатись».

Як і легендарний Езоп, Федр був рабом, а потім вільновідпущеником, і в ньому збереглося уявлення про байкарську форму як про маскування занадто сміливих думок:

«Пригніченість рабська, що не сміла сказати всього, що хочеться, всі почуття виливала в цих байках, де були їй захистом сміх і видумка».

Втім, дехто з сильних світу цього упізнавав себе в образах тварин: відомо, що всесильний Сеян (наближений Тіберія) гнівався на байкаря; також припускають, що в байці «Принцепс-флейтист» Федр висміяв самого Нерона.

Сенека. В сер. І ст. в літературі настає хвиля підйому, пов'язана з граничним загостренням боротьби між імператором і сенатом за Нерона. Започаткував це піднесення Сенека, що увійшов до історії світової культури не тільки як філософ, але і як драматург. Його трагедії — це переробки грецьких зразків, але суттєво відрізняються від них за ідейним змістом, оскільки присвячені не моральним проблемам, а зображенню несамовитої пристрасті: персонажі Сенеки ніколи не каються в своїх злочинах, якими б жахливими вони не були.

В цьому проявилися жорстокі нрави епохи, коли боротьба за владу велася між сильними особистостями, що заради успіху могли здійснити найкривавіші злодіяння. З іншого боку, подібний стан речей є для автора природним — іншого він просто не знає. Тому, будучи стоїком, Сенека бачить Всесвіт як поле дії сліпого, невблаганного фатуму, якому людина може протиставити лише велич суб'єктивного самоствердження, непохитну твердість духу, готовність все перетерпіти і, при необхідності, загинути. Результат боротьби байдужий і не міняє її цінності.

В трактаті «Про спокій духу» філософ ставиться питання: чи слід сумувати за нещасною кончиною хороших людей? Відповідь: якщо вони хоробро загинули, треба не сумувати, а бажати собі самим тієї ж твердості; якщо ж вони не проявили в смерті мужності, вони не настільки цінні, щоб горювати за ними. «Я не оплакую ні радісного, ні того, хто плаче; перший сам утер мої сльози, другий сльозами своїми засвідчив, що він недостойний сліз».

Одна з найбільш приголомшливих трагедій Сенеки — «Фієст», написана за мотивами *Пелопеї**.

П'єса починається з появи тіні Тантáла і оповідання про родовий прокляття його сина Атрéя, царя Мікен. Його брат Фієст спокусив супругу Атрея і захопив його царство, і Атрей заприсягся помститися за цей злочин. З холодною обдуманістю він заманює брата і його синів на бенкет і розігрує удаване примирення з Фієстом. Атрей власноруч заколов своїх племінників на жертовному вівтарі, засмажив їх тіла і почастував цією трапезою брата, який нічого не підозрював. В заключній сцені захоплений своєю помстою Атрей увінчує її тим, що розкриває перед Фієстом долю його дітей. Він показує їх відрубані голови і питає: «Не впізнаєш дітей?»

Сенека також переробив трагедію Евріпіда «Медея». Донька колхідського царя виступає в нього як похмура чарівниця, готова до будь-яких злочинів.

Чути звуки весільної пісні, які нагадають їй, що шлюб Ясона стає дійсністю. Медея говорить про помсту, але не Ясону, якого вона хотіла б зберегти своїм чоловіком, а молодій і її батькові. На вмовляння няньки вона відповідає характерними для стилю Сенеки сентенціями: «Відважних доля боїться, а боягузів чавить»; «Забрати доля в нас багатство може, але не може відібрати дух». Остання спроба вияснити відносини між подружжям звершується нічим. Якщо Евріпід зобразив Ясона низьким егоїстом, то в Сенеки це втомлена, боязка людина, що відчуває свою провину: тільки думка про дітей ще прив'язує його до життя. Коли він відкидає пропозицію Медеї, її план помсти повертається і проти нього, і тепер вона знає, чим його можна найдошкульніше вдарити. З монологу няньки ми дізнаємось, що Медея, «подібно до вакханки, туди-сюди блукає, безумства на її лиці сліди. Лице в огні, і важко дишуть груди».

Чарівниця готує отруту, а потім виголошує магічні заклинання, і через дітей посилає отруєну одежу нареченій Ясона. Незабаром прибуває вісник з повідомленням про загибель царівни і її батька. Але помста Медеї ще не повна. Вперше з усією чіткістю постає питання про дітовбивство. З повним усвідомленням своїх почуттів Медея пояснює, що «мати» бореться в ній з «супругою», «любов» з «гнівом». Ось перемагає «любов». Що ж, віддати дітей Ясону? «Знов гнів росте, кипить ненависть». Перед Медеєю постають видіння — божества помсти, тінь брата з його розтерзаним тілом, — і в цьому безумному стані Медея вбиває одного з синів. Наближається Ясон з воїнами і до Медеї повертається ясність свідомості. Вона піднімається на дах і, впиваючись муками, які вона завдає Ясону, вбиває в нього на очах другого сина і відлітає на крилатих зміях.

Лукан. Духовно близьким до Сенеки був його племінник Марк Анней Лукáн (39-65 н.е.). Талановитий і честолюбний, він одержав блискучу риторичну освіту, його перші поетичні проби викликали загальний захват; імператор Нерон, сам поет-дилетант, зробив Лукана своїм найближчим приятелем. Але потім, частково через поетичне суперництво, частково через погіршення відносин між Нероном і сенатом, вони посварились; Лукан взяв участь в змові проти Нерона, був схоплений, принижено вимолив собі право на самогубство і вмер, декламуючи власні вірші.

Його поема «Фарсалія» про війну Цезаря і Помпея характерна поєднанням опозиційного настрою і стоїчного світогляду. Опозиційність Лукана позначається насамперед в самому виборі теми. Як тільки стало ясно, що відродження

республіки і республіканських чеснот за Августа було мнимим, суспільна думка все частіше повертається до епохи Громадянських воєн: тепер вони представляються як початок останньої катастрофи, від якої Риму вже не призначено оправитися. Так сприймає свою тему і Лукан, причому трагізм цього сприйняття наростає від перших книг поеми до останніх: на початку він ще покладає надії на «спасителя» Нерона і пише йому гіперболічні похвали, наприкінці вже прямо вигукує:

«Нас здолали мечі, щоб навік ми в рабстві страждали!» — і волає: «Дай же і сил для борні, якщо нав'язала нам пана, Фортуно!»

Стоїчний світогляд Лукана знаходить вираження насамперед в ставленні автора до міфології. Весь традиційний міфологічний арсенал історичної поеми, сцени на Олімпі і втручання богів в людські справи Лукан відкидає; ортодоксальний стоїк, він визнає в світі лише одну діючу силу — Світовий закон, що виступає то як доля, то як фортуна. Міфологічне візіонерство своїх попередників він спростовує сухими історичними фактами.

Втім, навіть в орнаментальних частинах поеми Лукан уникає міфологічних відступів і замість них пропонує читачеві природничонаукові, повні ефектної вченості: в описі Лівійської пустелі він перераховує 17 видів отруйних змій, а в описах дій Цезаря в Єгипті чимале місце займає учена суперечка про джерела Нілу. Для посилення пафосу Лукан широко використовує віщі сни, пророцтва, ворожіння, чаклунство. Особливо ефектно описане в VI Кн. чарівництво фессалійської чаклунки, яка страшними зіллями оживляє труп воїна, щоб він відкрив майбутнє прибічників Помпея. Душевні і тілесні страждання персонажів описуються з тією же старанністю (за переліком лівійських змій йде шість сцен, що з патологічною точністю описують шість смертей від укусів різних порід); в описах братовбивчих боїв ці картини посилюються пафосом засудження злочинної ворожнечі.

Петроній. Творчість іншого наближеного Нерона — Гая Петро́нія Арбітра (7-66 н.е.), епікурейця і марнотратника життя, присудженого до самогубства, не була прямо опозиційною; тим не менше, його роман «Сатирикон» точніше і гостріше критикував принципат, ніж «Фарсалія».

Твір відноситься до жанру *Меніппової сатири** і являє собою прозаїчне оповідання, що перемежовується короткими віршованими фрагментами іронічно-сентенціозного змісту; сюжет розпадається на слабко поєднані один з одним епізоди, а місцями перебивається вставними новелами і віршами (наприклад, пародійною поемою про громадянську війну).

Оповідання веде герой — декласований волоцюга Енко́лпій. Як Одіссея переслідував гнів Посейдона, так його переслідує гнів Пріа́па, бога хтивості: за якийсь еротичний гріх він покараний імпотенцією і тягне цю кару протягом всього роману — від зав'язки до розв'язки. Як в грецькому любовному романі закоханих розлучає воля богів, так гнів Пріапа не дає Енколпію з'єднатися з своїм коханцем — розпусним юнаком Гіто́ном. Як в грецькому романі закохані мандрували в пошуках один одного, так в Петронія Енколпій з Гітоном тиняються містами Італії в пошуках удачі, промишляючи любовними інтригами, шахрайством, злодійством; в Енколпія в минулому було навіть убивство.

Ця пародійна сюжетна рамка достатньою мірою визначає зміст епізодів роману. Його персонажі належать до низів суспільства: це шукачі пригод, такі як Енколпій і Гітон, декласовані ритори і поети, в роді Евмолпа, *гетери**, бідняки, вільновідпущеники; це паразитичний світ мисливців за грубими насолодами столу і ложа.

Найбільш колоритна фігура в — вискочка-багатій Трімальхіóн, що з раба став мільйонером, потворний, марнолюбний, добродушний, химерний, неосвічений, хлібосольний; в ньому зарозумілість багатія вигадливо сполучається з плебейською простотою колишнього раба. Інші персонажі менше затримують увагу автора і тому є блідішими; але і в їх характерах помітна така ж суміш добрих і поганих якостей — це не ідеальні герої міфу і роману, але і не втілення пороку із сатиричної літератури, автор не зворушується ними і не бичує їх, він розглядає їх з холодною цікавістю аристократа, що розважається видовищем екзотичного побуту.

Натуралістичні подробиці, переважно еротичні, в романі буяють, але зображуються з холодністю етнографа. Авторська точка зору ретельно схована за іронічним контекстом: патетична моральна проповідь проти розкоші виявляється вкладеною до вуст Трімальхіона, що купається в розкоші, а здорові міркування про причини занепаду мистецтв дискредитуються в вустах безталанного віршомаза Евмолпа. Ні релігійних, ні моральних норм для героїв роману не існує: всі моральні категорії для цих професійних шахраїв і розпусників є вивернутими, а всі релігійні уявлення є вигадкою неосвіченої черні («наша земля настільки багата на богів-покровителів, що тут легше зустріти бога, ніж людину», — знущається один з героїв). Все це ознаки, що не мають нічого спільного з панівним стоїцизмом, а скоріше зближаються з епікурейством, притому в нарочито вульгарній його формі.

Квінтіліан. Найбільшим ритором періоду був Марк Фабій Квінтіліáн (35-96 н.е.). Його головна праця «Виховання оратора» являє собою систематичний виклад теорії риторики. Квінтіліан вважав за можливе відродити колишню велич ораторського мистецтва республіканської епохи за умови суворого дотримання вказівок Ціцерона, який був для нього ідеальним зразком для наслідування.

Квінтіліан виступав проти крайнощів головних стилістичних напрямків в риториці — пишності *азіанства** і сухої строгості *аттицизму**, різко критикував багатьох сучасних йому ораторів, що покладалися лише на свій природний дар і нехтували кропіткою працею з оволодіння теоретичними знаннями і практичними прийомами, необхідними справжньому оратору і всякій дійсно освіченій людині. Кн. X «Виховання» являє собою коротку історію літератури і пропонує читачеві перелік і стислі характеристики авторів і творів, що рекомендуються до вивчення. Завершує твір книга, цілком присвячена аналізові моральних якостей, необхідних ораторові; задумана автором як центральна в його праці: вона була відповіддю на наболілу проблему його епохи — аморальність судових ораторів, котрі за плату захищали явних злочинців і обвинувачували невинних.

Марціал. В часи Флавіїв своїми дотепними епіграмами прославився Марк Валерій Марціáл (40-104). Якщо в грецькій *епіграмі** сатирична тема була лише однією з багатьох, то в Марціала вона стала основною.

Його епіграми вводять читача до самої гущавини столичного побуту: горді багатії, улесливі клієнти, скупарі, мисливці за спадщиною, дармоїди, гетери, лікарі-шарлатани, вуличні поети, шахраї-юристи, боржники, розпусники, юні чепуруни, підстаркуваті дурепи, прихожі сановників, циркові ігри, ринки, лазні — все це знаходить в поета такий короткий і яскравий опис, що вже сучасники ламали голову, відшукуючи реальних людей за його типами.

Ця життєва точність принесла Марціалу успіх в самої широкої публіки: в його епіграмах, дійсно, всякий міг «упізнати себе». Тому поет вводить до своїх книг і улесливі компліменти імператору і своїм покровителям, і безсоромні описи витонченої розпусти, — таким є життя і такими є люди:

«Ти говориш, що недобре писати непристойності; але ж ти їх читаєш; тому, поки ти їх будеш читати, доти я їх буду писати».

Основний прийом комізму Марціала — невідповідність зовнішності і сутності. Ловець спадщин безоглядно упадає за потворною дамою; чому? В неї сухоти. Пліткар схилився до вуха співрозмовника — нова плітка? Ні, похвала імператору: от що значить звичка!

Так будуються кращі епіграми Марціала, нагадуючи загадку з відгадкою: в зачині — кілька рядків опису, наприкінці — вірш, або піввірш, або навіть одне слово, що зненацька розкриває справжній зміст описаного. Ця техніка відточеної сентенції, що замикає опис, розроблялася в риторичних школах і звідти була перенесена Марціалом в поезію. Постійна гра двома планами, видимим і дійсним, складає основу його іронії: весь час просвічуючи один крізь одного, вони створюють вигадливу картину світу, де в кожному твердженні закладене його ж власне заперечення. Цей світ внутрішніх протиріч Марціал приймає цілком, як належне: він не прославляє одну тільки благополучну видимість і не бичує одну тільки неприваблиу сутність; те і інше існує для нього тільки в безупинній взаємодії.

4. РИМСЬКА ІМПЕРІЯ В II СТ. Н.Е. РОЗВИТОК ФІЛОСОФІЇ, РИТОРИКИ І НАУКИ

Рим в II ст. Майже все II ст. н.е. Римською імперією управляли імператори з роду Антонінів і це був час найвищого розквіту країни: тривав мир, завойовницькі війни призупинилися, а оборонні ще не почалися.

Завершується процес творення єдиної елліністично-римської культури: для освічених людей звичайною стає двомовність, імператори-еллінофіли сприяють оживленню старовинних святилищ, оракулів і *Загальногрецьких ігор** створюються офіціальні, утримувані державою, кафедри філософії і риторики. Все це увійшло до історії культури як «еллінське відродження».

В суспільному житті теж панував спокій: заколоти і перевороти попереднього віку вичерпали себе, оскільки був знайдений новий порядок спадкоємства влади: кожен імператор, приймаючи правління, обирав собі молодого співправителя, що потім ставав його спадкоємцем.

Правління Антонінів (96-192) прославилось діяннями великого завойовника Траяна (98-117), еллінофіла і покровителя мистецтв Адріана (117-138), миротворця Антоніна Пія (138-161) і «філософа на троні» Марка Аврелія (161-180). Лише останній з роду — Коммод (180-192) затьмарив блискучу епоху своєю пристрастю до видовищ, байдужістю до державних справ, заохоченням доносительства і репресіями стосовно сенатської знаті і провінцій.

В цілому політика Антонінів відповідала інтересам рабовласницької верхівки, сприяла укріпленню імперії і розвитку провінцій. Однак, крізь зовнішнє благоденство починають проступати ознаки занепаду. Продуктивність рабської праці, досягши своєї межі, завмирає. Збереження величезної держави вимагає колосальної напруги сил, на яке імперія була вже нездатна. Протидія політиці централізації і бюрократизації імперії суворо перепинялася. За Адріана була впроваджена таємна поліція і прийнятий спеціальний закон проти тих, хто «словами або діями спокушає душі простого і марновірного народу». Повстання в Іудеї (132-135) було придушене з безприкладною жорстокістю.

За Антоніна Пія ще триває розквіт країни, але в правління Марка Аврелія і Коммода «золотий вік» виразно закінчується.

Різко погіршилося зовнішньополітичне і внутрішнє становище імперії: невдала війна з Парфією, епідемія чуми, неврожай, повстання в провінціях, натиск на границі Римської імперії сусідніх народів. Ціною важких жертв імперія стримала напір германських, фракійських і сарматських племен, але в той же час вона змушена була піти на поступки: одні племена одержали римські громадянські права, другі звільнялися від данини, треті одержали державні субсидії за охорону римських кордонів. Здійснюється спроба «створити з варварів заслін проти варварів». Все більше «варварів» стають солдатами і хліборобами імперії. Спільна доля зближує їх з римськими рабами, колонами, дрібними хліборобами, що піднімаються проти імперської знаті і рабовласницької держави.

Суспільна свідомість. Загострення соціальних протиріч руйнує ідеологію, засновану на єдності особистості і суспільства, посилює розчарування в традиційних життєвих цінностях, змушує шукати розраду не в розумі, а в надприродній сфері.

Містичні східні релігії, що до того поширювалися в низах суспільства, охоплюють тепер і освічені кола. Відповідно поглиблюється релігійний, ірраціональний елемент в філософських вченнях. В цьому переплетенні народних марновірств, містичної філософії і східних релігій поступово набирає силу християнство. Протягом II ст. н.е. з непомітної секти воно стає розвинутою релігійною системою, що спирається на добре організовану церкву.

Розвиток християнства. В кін. I — першій пол. II ст. н.е. оформились житєписи Ісуса Христа — Євангелія, що містили оповіді про деякі моменти його життя і проповіді про страждання, смерть і чудесне воскресіння. Їх було більше десяти. Згодом, в IV ст. н.е., голови християнських релігійних об'єднань оголосили канонічними лише чотири з них: Євангелія від Матфея, Марка, Луки і Іоанна. Більшість інших оповідань про життя і діяльність Христа — «Вислови

Христа», «Акти Пілата», Євангелія Петра, Фоми, 12 апостолів, Богоматері тощо, були оголошені фальшивими — апокрифічними.

В часи Антонінів існували численні общини віруючих в Христа, але найчастіше їх релігійні уявлення сильно різнися, жодного загальновизнаного вчення не існувало. Окремі проповідники, що переходили з общини в общину, викладали вчення Христа, спираючись на різні релігійні твори. Одні вірили в швидке вторинне пришестя Мессії і закликали відмовитися від сімейного життя і всіх життєвих благ, готуючись до кінця світу. Інші додержувалися більш спокійних уявлень. Деякі з християн вважали, що, перш ніж зробитися членом християнської общини, *неофіт** повинен прийняти іудейську релігію і здійснити всі прийняті обряди. Проти цих іудео-християн виступали прихильники проповідника Павла, які наполягали на тому, що релігійне вчення Христа є заміною іудейської релігії, а тому нові члени християнських общин не зобов'язані виконувати іудейські релігійні обряди.

Після іудейських повстань римська адміністрація почала з підозрою ставитися до таємних общин і зборів. Це поставило перед християнами завдання пояснення сутності їх вірувань з метою відмежування від повстанців. В сер. II ст. Антоніну Пію були адресовані дві праці християнських публіцистів Арістіда і Юстина, в яких вони прагнули переконати імператора в наклепницькому характері обвинувачень, покладених на християн їх ідеологічними конкурентами і суперниками. Подібні захисні твори («Апології») з'являлися і пізніше. Так виникла ціла ранньохристиянська література — *патристика**.

Талановитим апологетом був Квінт Септимій Тертулліáн (160-200). Джерелом всіх помилок і єресей він вважав античну філософію. Якщо сучасна йому грецька патристика працювала над приведенням біблійного переказу і античної філософської традиції в цілісну закруглену систему, то Тертулліан не упускає жодного випадку зловтішно підкреслити провалля між вірою і умоглядом:

«Що спільного між філософом і християнином? Між учнем Греції і учнем Неба? Між шукачем істини і шукачем вічного життя?»

Емоційний фон мислення Тертулліана — характерна для його кризового часу і для молодого християнства туга за есхатологічною розв'язкою; імперському суспільному порядку він протиставляє космополітизм і моральний бойкот політики:

«Для нас немає справ більш далеких, ніж державні. Ми визнаємо для всіх тільки одну державу — світобудову».

Гностицизм. В ряді общин, що виникли в Сірії, Єгипті і Малій Азії, одержало поширення вчення проповідників Василіда, Валентина, Сатурніна і Маркіона, що називали себе гностиками (від гносіс — пізнання). Поєднуючи дуалістичні тези давньоіранських релігійних уявлень (боротьба світлого божества неба з темним початком матерії, духів світла — ангелів і духів пітьми — чортів), ідеалістичної грецької філософії і ідей Філона про Логос, проповідники гностичних учень вважали, що світ перебуває в злі і це зло аж ніяк не могло бути створене Богом. Звідси випливало, що світ був створений або обмеженою в своїй могутності, або злою силою, яку гностики іменували Деміургом. Вищий Бог живе в *трансцендентному** світі, однак із співчуття він направляє до людей своїх пос-

ланців — еонів, щоб навчити їх, як звільнитися з-під влади Деміурга. Одним з еонів був Христос — Параклет (Утішник) людей. Деякі гностичні секти ототожнювали Деміурга з Богом єврейської релігії — Яхве і, відповідно, розглядали євреїв як народ, обраний, щоб перешкодити спасительній місії посланців Вищого Бога.

Стоїцизм II ст. мав двох найбільших представників: вільновідпущеника Епіктéта (50-130) і імператора Марка Аврéлія (121-180). Епіктет був професійним проповідником, сам нічого не писав, його повчання були записані і видані його учнями; Марк Аврелій, навпаки, нічого не проповідував — його твір зветься «До самого себе» і являє собою різновид самовиховного щоденника. Вони доповнюють один одного як стоїцизм, що викладається і стоїцизм що засвоюється.

Спільна особливість їх філософії — зосередженість на етиці і крайній песимізм. Інтерес до космології тут вже цілком висох; героїчний ідеал духовного опору бурям долі, що надихав політичну опозицію часів Юліїв-Клавдіїв, змінився пасивним ідеалом німої покірності долі. Гуманістичне почуття братерства людей і служіння людям залишається колишнім, але здобуває трагічний відтінок: за висловом Епіктета, місія мудреця — нести людям розум, але він повинен знати, що за це він «буде людьми ж осміяний і побитий як осел». Нарешті, релігійний елемент стоїцизму стає тепер головним: мудрець Епіктета черпає розраду в тому, що він обранець і апостол Зевса на землі, мудрець Марка Аврелія йде ще далі і сподівається за своє служіння нагороди в безсмерті душі: він допускає думку про те, що в Космосі, крім всюдисущої матеріальної вогненної душі, є ще нематеріальний дух, з якого витікає і до якого повертається вища, безсмертна частина душі.

Простежується процес зростання платонізму з неопіфагореїзмом. Божество і матерія протиставляються один одному як одиниця і множинність, вони настільки протилежні, що не можуть навіть стикатися: тому провалля між богом і світом заповнюється ієрархією демонів.

Міркуваннями про роль демонів в світобудові займаються не тільки містики, але і прихильники «здорового глузду». Історик і філософ-мораліст Плутарх Херонейський (45-120) визнає три ступеня божественного управління світом: єдиному богу належить верховна воля, окремі боги здійснюють її кожний в особливій області буття, і, нарешті, демони стежать за виконанням цієї волі в усіх повсякденних дріб'язках.

Наука. Епоха Антонінів відзначена появою одного з найважливіших творів європейської космології — «Великої побудови» астронома і географа Клавдія Птолемéя (90-160), в якій він розробив математичну теорію руху планет навколо нерухомої Землі, що дозволяла вирахувати їх положення на небі. Разом з теорією руху Сонця і Місяця вона склала Птолемеєву систему світу.

Зберігся арабський переклад цієї книги під назвою «Альмагест» — справжня енциклопедія астрономічних знань старожитніх від вавілонських астрологів до Гіппарха з його геліоцентричною гіпотезою. «Альмагест» дійшов до Західної Європи в XII ст. і виявився для католицької церкви «манною небесною», тому що Птолемей відкинув гіпотезу про Сонце, як центр планетної системи, поста-

вивши в центр нерухому Землю. Цю його помилку довго використовували як меч в боротьбі з передовою наукою.

Найвидатнішим після Гіппократа античним медиком був Галéн Пергамський (129-199). В класичній праці «Про частини людського тіла» він дав перший цілісний анатомо-фізіологічний опис організму, довівши, що мозок є центром нервової системи людини і тварини.

Гален ввів до медицини вівісекційні експерименти на тваринах, зокрема, на мавпах. Показав, що анатомія і фізіологія — основа наукової діагностики, лікування і профілактики, а також дав ряду м'язів назви, що збереглися до наших днів, і описав будову ока. Він узагальнив уявлення античної медицини в вигляді єдиного вчення, яке зробило великий вплив на розвиток природознавства аж до епохи *Ренесансу**. Разом з тим, вчення Галена було канонізоване церквою і панувало в медицині протягом багатьох століть, затримавши її розвиток.

Цінність праць Галена також в тому, що писав він не тільки про все, що стосується медицини, і як потрібно остерігатися лікарських зіль, зібраних не самими лікарями, але також і про себе: якою прекрасною практикою для лікаря є робота в школі гладіаторів; що його пацієнтами були імператори Марк Аврелій і Луцілій Вер, якому боги не дали довгого життя; як заздрісні римські лікарі, ополчилися на нього, прибульця, і ледь не вбили.

Риторика. В часи Антонінів політичне красномовство паралізоване, парадне красномовство процвітає, судове — тягнеться за ним; з трьох цілей красномовства реальні лише дві: ораторові немає в чому переконувати, і він може лише розважати і хвилювати свою публіку; головним для нього є зовнішній ефект, заради якого мобілізуються пишні періоди, дзвінкі співзвуччя, крикливі образи і чіткі ритми. Розплідником такого красномовства була риторична школа з її декламаціями, теми яких вигадані або запозичені з далекої старовини.

На фоні всього цього риторика і філософія зближаються. Красномовство починає звертатися до філософських тем: ритори міркують в вишуканих фразах, чим відрізняється істинний цар від тирана, в чому користь мудрості, як ставитися до мінливості долі. Філософи ж починають прикрашати свої повчання блискітками антитез, паралелізмів і співзвуч. Цей дивовижний духовний продукт і став центральним явищем «еллінського відродження» і «другої софістики».

*Друга софістика**. Колискою другої софістики були міста Малої Азії, що в цей час переживали піднесення. Звідси софісти мандрували до останніх меж імперії. Роз'їзди були необхідні для софіста: як ритор, він мав потребу в новизні публіки, як філософ — в достатку учнів.

Поїздки і виступи відбувалися з великою розкішшю, слава передувала оратору, овації на його виступах доходили до справжніх вакханалій. Оратор вважався втіленням людського ідеалу, тому преклоніння перед ним було загальним, римські намісники поступались йому дорогою, а народ обирав його своїм захисником в найважливіших справах. Звідси — нечуване марнославство софістів і так само небувала конкуренція між ними. Формою виступів могли бути всі три жанри красномовства, але головним залишалося урочисте: *панегірики** містам, новим пам'ятникам, місцевим героям і т.п. Особливим шиком вважалася похва-

ла якомусь незначному предмету: мусі, комару, диму тощо, в якій парадокс і вульгарність часто йшли поруч.

Діон Хризостом. Великий вплив на становлення другої софістики зробив Діóн (40-120) на прізвисько Хризостóм (Златоуст), родом з Малої Азії.

В молодості він був софістом і гастролював з модними парадоксальними промовами: наприклад, доводив, що в Троянській війні перемогли не греки, а троянці. Однак, відчуваючи невдоволення пустопорожністю своїх виступів, він починає тяжіти до політичного, суспільно дієвого красномовства. В 82 р., коли Діон жив в Римі, уряд Доміціана за зв'язок з опозицією вислав його з Італії, і він, безіменний, з ціпком і торбою кініка, пустився мандрувати, працюючи поденником і розмовляючи на філософські теми з такими ж бідняками, як він сам. Так він про жив 14 років, дійшовши в своїх блуканнях до далекої Скіфії. Після вбивства Доміціана Діон повертається на батьківщину з славою ритора, філософа і страждальця. Починається час його самої широкої діяльності. Він виступає з примирливими і повчальними промовами під час заворушень і розбратів між містами, очолює посольство в Рим, де виголошує перед Траяном кілька промов під заголовком «Про царську владу», об'їжджає великі грецькі міста в ролі політичного консультанта.

Діон — прихильник грецької старовини, в порівнянні з якою сучасність здається йому дрібною і нікчемною. Так, в «Родоській промові» він дорікає жителям острова в тому, що вони зневажають своє славне минуле, присвячуючи статуї місцевих героїв випадковим римським покровителям:

«Ваші предки мали різні можливості проявити свою доблесть — в пануванні над іншими, в допомозі гнобленим, в набутті союзників, в заснуванні міст, в перемогах над ворогами. В вас цих можливостей вже немає. Те, що в вас є — це панування над самими собою, управління вашим містом, розумний розподіл нагород і почестей, засідання в раді і в суді, культ богів, проведення святкових церемоній».

Поряд з цим, він згадує ще більш стародавній час первісної простоти і чистоти. З цього боку показова «Елейська промова».

Діон малює утопічну ідилію, мирне самотнє життя двох мисливських сімей далеко від міста і закінчує прославлянням здорової і корисної сільської праці, протиставляючи її розбещеному життю городян.

Втім, критика Діона не безвихідна, в ній ще немає того трагічного почуття прірви між ідеалом і дійсністю, яке з'явиться пізніше; він дивиться на світ як на прекрасний бенкет, до якого боги запросили людей і на якому від гостей вимагається лише уміння триматися стримано і пристойно.

Пліній Молодший. В римській літературі друга софістика починається з Плінія Молодшого (64-114). З його промов зберігся тільки «Панегірик імператору Траяну»», витриманий в пишномовно-урочистому стилі, повний похвал імператору за успіхи в політиці і шанобливе ставлення до старовини. Разом з тим, Плініій чи не вперше в римській суспільно-політичній думці трактує владу імператора як вияв божественної волі.

Найважливішою частиною його творчої спадщини є «Листи», що являють собою невеликі, вишукано скомпоновані літературні послання в прозі. Худож-

ній лист під пером Плінія стає знаряддям літературної фіксації одиничного життєвого факту або емоційного стану: найбільше місця займає зображення предметів і подій зовнішнього світу в зв'язку з особистим ставленням автора до них. Пліній розповідає про свої сенатські і судові виступи, відгукується на різноманітні події дня, дає характеристики живих і померлих політичних і культурних діячів, описує природу, будівлі, фонтани тощо. Найбільш відомі два листи до Та́ціта, де Пліній описує вибух Везувію і загибель свого дядька — відомого природознавця Плінія Старшого.

В цілому «Листи» Плінія фіксують момент поширення другої софістики в римському суспільстві: коло його знайомств — це історики, оратори, поети, але не професіонали, а дилетанти, що пишуть грецькою і латинською мовами, наслідуючи старожитніх. Вони читають свої твори в вузькому колі, один одного критикують і виправляють.

5. ЕЛЛІНІСТИЧНО-РИМСЬКА ІСТОРІОГРАФІЯ II СТ. Н.Е.

В часи правління Антонінів виникла потреба в осмисленні історичного минулого Риму, особливо — в з'ясуванні причин і наслідків соціально-політичних криз Ранньої імперії. Це стало основою для появи цілої плеяди видатних істориків, причому не тільки римських, але і грецьких; наукова діяльність цих останніх проходила в рамках «еллінського відродження».

Та́ціт. Найбільший римський історик Пу́блій Корне́лій Та́ціт (54-123), незважаючи на потрясіння свого часу, зробив успішну службову кар'єру.

В біографії полководця Агрі́коли він дає характеристику своєї епохи. Протягом довгих років правління Доміціана люди були приречені на мовчання і страх; не роблячи о́пору злу, вони ставали співучасниками кривавих злочинів тирана. Таціт оповідає про життя і діяння воєначальника і одночасно говорить про себе, відповідаючи тим, хто міг засуджувати його власну службу в деспотичного імператора. Він створює апологію гідного державного мужа, що виконує свій громадянський обов'язок, незважаючи на сваволю імператорської влади.

Біографію Агріколи Таціт опублікував в перші роки правління Траяна, прихід до влади якого викликав сподівання на відновлення законності в державі. Однак для історика було очевидним, що в Римі повернення до республіки і колишньої свободи вже неможливе. Таціт покидає політику і обгрунтовує свій перехід до історіографії в діалозі «Бесіда про ораторів», де він розглядає долю риторики і причини її занепаду в Римі. На думку історика, красномовство минулого було нерозривно пов'язане з республіканськими свободами, натомість в епоху імперії воно втратило свою громадянськість; стало знаряддям підлесника і перетворилося на чисту словесність, виповнену лише поверхневого блиску.

Песимізм Таціта по відношенню до сучасного йому суспільства яскраво проявляється в тому, як він описує порядки і моральність інших народів. В історико-географічному нарисі «Германія» він неодноразово вихваляє «природну чистоту» людських відносин в германців, первісну суворість їх звичаїв, створюю-

чи ідеалізований контробраз зніженого, розбещеного, виродженого і зневоленого поганими правителями римського суспільства.

Великі праці «Історія» і «Аннали» (поч. II ст. н.е.) висвітлюють події римської історії періоду правління Юліїв-Клавдіїв і Флавіїв. Таціт пише про часи, «повні нещасть, дикі і шалені навіть в мирну пору»; для нього очевидна катастрофа основ римського суспільства, падіння нравів, попрання свобод, загальна байдужність до долі держави. Історик вважає, що «золотий вік» Риму залишився в минулому, і відчуває свою самотність в світі, де втрачене розуміння старожитніх римських етичних ідеалів.

За старою римською традицією Таціт зберігає порічну форму викладу, але намагається давати при цьому художньо завершені картини. Розповідь розгортається з напруженим, неослабним драматизмом і створює серію приголомшливих картин деспотизму і суспільного розкладу.

Та́ціт — найкращий в античній історіографії майстер психологічного портрету. Він намагається проникнути в найпотаємніші мотиви поведінки історичних постатей, і з суми психологічно інтерпретованих вчинків складається образ діяча, що яскраво запам'ятовується. Це має місце і щодо другорядних фігур, але найбільшої сили досягає автор в зображенні центральних дійових осіб, імператорів Тіберія і Нерона. Історику вдається показати внутрішню деградацію особистості деспота під деморалізуючим впливом необмеженої влади.

Плутарх. Найвидатніший представник «еллінського відродження» Плута́рх (45-120) був родом з маленького, але славного історичними спогадами містечка Херонéя в Беóтії.

Час його життя і творчості — співпадає з початком імператорського елліно-фільства, посиленої матеріальної допомоги зубожілим грецьким містам; це вселяло історикові оманну надію на реальність відновлення полісної культури в рамках імперського режиму. Така життєва позиція визначила ідейно-політичну позицію Плутарха: він постає як лояльний громадянин імперії, людина поміркованих і консервативних поглядів.

Величезну літературну спадщину письменника прийнято поділяти на дві категорії: 1) «Моралії» — збірка трактатів змішаного змісту і 2) біографії.

В «Мораліях» Плутарх пише на різноманітні теми — про релігію і філософію, педагогіку і політику, гігієну і психологію тварин, музику і літературу. Деякі трактати являють собою просте зведення цікавого історико-культурного матеріалу. Переважає все ж етична тематика (наприклад, про цікавість, балакучість, фальшивий сором, братську любов, любов до дітей, подружні повчання тощо).

Творчість Плутарха пронизана духом платонівської філософії; його твори повні цитат і ремінісценцій з праць великого філософа, а трактат «Платонівські питання» являє собою коментар до його текстів. В трактаті «Про любов» письменник слідує «Бенкету» Платона, хоча явно відчуває при цьому незручність, і по ходу справи доводить, що подружня любов «краща і більш піднесена», ніж гомосексуальна.

Релігійні погляди Плутарха містять в собі деякі істотні риси пізньоантичного світогляду: тут і єдиний справедливий бог, і безсмертя душі, і провидіння, і іє-

рархія добрих і злих демонів, посередників між божеством і людьми; до цієї системи божественних сил різних рангів входять боги грецької народної релігії, так само як і східні божества. Так, в трактаті «Про Ісіду і Осіріса» письменник детально викладає зміст головного єгипетського міфу, причому багато деталей, які можуть здатися еллінському читачеві наївними або грубими, знаходять в нього паралелі з грецької релігії (наприклад, з культами Діоніса і Аполлона) або одержують символічне тлумачення.

Релігійність Плутарха давала підставу ранньохристиянським авторам вважати його «напівхристиянином», хоча про самих християн він нічого не знає або ж плутає їх з іудеями, яких не визнає, так само як і карфагенян, оскільки вони зовсім глухі до грецької релігії.

Головною працею Плутарха, що стала одним з самих знаменитих творів Античності, стали його «Паралельні життєписи» — 46 біографій великих греків і римлян, об'єднаних в пари за подібністю характеру і долі. Свій метод письменник окреслив в вступі до біографій Александра Македонського і Юлія Цезаря наступним чином:

«Ми пишемо життєписи, а не історію; визначні діяння далеко не завжди є виявленням доблесті або пороку. Незначний вчинок, слівце, жарт часто краще виявляють характер, ніж кровопролитна битва, великі бої і облоги міст. Як живописці, не дбаючи про інші частини, намагаються схопити схожість обличчя і очей, рис, в яких виявляється характер, так нехай буде дозволено і нам глибше проникнути в прояви душі і за їх допомогою накреслити образ життя обох [тобто Александра і Цезаря], а опис великих діянь і битв залишимо іншим».

Таким чином, мета Плутарха полягає в створенні цілісного і опуклого образу за допомогою мозаїки дрібних штрихів, «проявів душі». В гонитві за деталями, які його цікавлять, він не гребує анекдотом, навіть пліткою, але дає цікаве і наочне оповідання, іноді досягаюче справжнього драматизму. Втім, Плутарх і тут залишається моралістом. Розповідь часто переривається моралізуючими міркуваннями. Біографії переважно мають повчальну мету — показати достойні зразки поведінки, і автор часто свідомо ідеалізує своїх героїв. Він любить змальовувати високі моральні якості стародавніх політиків і полководців, сувору доброчесність і простоту звичаїв, волелюбність, героїзм, відданість батьківщині.

Разом з тим, Плутарх не обмежується галереєю доброчесних героїв. Одна з найсильніших книг його серії — парна біографія Деметрія Поліоркета і Марка Антонія, перед якою подано зауваження, що «великим натурам бувають властиві не тільки великі доблесті, але і великі пороки».

Це сполучення монументальності і психологізму визначило тривку славу плутархових біографій. Його герої стали уособленням історичних епох: найдавніші часи пов'язувалися з діяльністю мудрих законодавців Солона, Лікурга і Нуми Помпілія, а кінець Римської республіки представлявся величною драмою, спонукуваною зіткненнями характерів Цезаря, Помпея, Красса, Антонія, Брута. Без перебільшення можна сказати, що завдяки Плутарху в європейській культурі склалося уявлення про Античність як про епоху свободи і громадянської доблесті. Саме тому його твори високо цінували гуманісти Ренесансу, мислителі Просвітництва і діячі Великої Французької революції.

Светоній. Творчість Гая Светóнія Транквілла (70-140) неймовірно різноманітна: його цікавили біографії письменників і біографії гетер, римські *магістратури** і грецькі лайки, теорії Ціцерона і тілесні вади.

Основний його твір — «Життя 12 цезарів» також постає продуктом методу, для якого ненажерливість Віттеллія і походи Цезаря мали однаковий інтерес. Таціт прагнув осягнути закони історії, а Плутарх — закони людської душі; обидва вони намагались пояснити кожен вчинок кожного правителя, побачити, яким чином в одній душі уживались високий дух і низькі пороки, безсердечність і державний розум. Светóній був чужий таким філософським інтересам: він хотів не пояснити, а тільки оцінити події.

Оцінка подій вимагає ізоляції факту: тільки тоді його вдасться порівняти з доброчесністю і сказати про нього: «добре» або «погано». Тому в своїй оповіді Светоній замість послідовності подій пропонує читачеві розсипи фактів. Для того, щоб поєднати їх, він використовує таку біографічну схему: життя імператора до приходу до влади; державна діяльність; приватне життя; смерть і похорони. Розділи діляться на рубрики і підрубрики, по яких численні факти і розподіляються.

В підсумку Светоній чітко розмежовує «хороше» і «погане» в характері, приватному житті і державній діяльності правителів, розкладає їх на різні шальки терезів і дивиться, яка шалька переважить. Його імператори проходять перед судом читача, наче здаючи екзамен на хорошого правителя; до уваги беруться не мотиви їх дій, а тільки самі дії і їх результати. В зв'язку з цим фігура імператора затуляє все і виписана з усіма можливими подробицями. Для Светонія немає несуттєвих дрібниць: він ретельно збирає свідчення про його здоров'я, характер, звички, інтереси, причому приватне життя імператора виявляється невід'ємною часткою його державної діяльності, вона ніби розкриває задатки володаря в приватній людині і дозволяє передбачати за рисами характеру риси політики. Крім того, деталі приватного життя імператора дозволяли надати оповіді цікавості. Про любовні пригоди Цезаря Светоній пише детальніше, ніж про його завоювання Галлії, жарти Веспасіана в нього ретельно зібрані, а епохальна постанова про розподіл влади між сенатом і імператором навіть не згадується.

Мірилом імператорських достоїнств і недоліків для Светонія є образ ідеального правителя, найближче до якого підходить Август. З протилежного боку — образ нікчемного правителя, деспота і тирана, уособлений Нероном. Після ретельного «зважування» фактів, ближчими до Августа виявляються Клавдій, Веспасіан і Тіт; натомість до групи Нерона автор відніс Тіберія, Калігулу і Доміціана. В цьому відобразилась офіційна оцінка діяльності перших імператорів, прийнята в епоху Антонінів; Светоній лише надав їй солідного фактографічного обгрунтування. Це, однак зовсім не применшує значення його праці як одного з основних джерел історії і культури Риму.

6. ЛІТЕРАТУРА II СТ. Н.Е.

В художній літературі II ст. н.е., як і в філософії і риториці, простежуються архаїзуючі тенденції, прагнення наслідувати старі взірці. Тим не менше, творчість письменників і митців цього періоду яскраво відобразила життя, залишивши сугестивний образ римського суспільства часів його найвищого розквіту.

Ювенал. Розпочинає літературу епохи Де́цім Ю́ній Ювена́л (60-140). Коли в 96 р. загинув імператор Доміціан і суспільство було запалене ненавистю до недавнього минулого і сподіванням на світле майбутнє, Ювенал починає писати суворі віршовані сатири, зібравши їх в 5 Кн.

Сатири перших трьох книг мають різко викривальний характер (проти чоловіків, жінок, гноблення клієнтів, становища поетів і риторів, двору Доміціана), сатири останніх двох книг являють собою переважно абстрактні міркування на моральні теми, адресовані кому-небудь з друзів (про істинне щастя, про твердість мудреця, про виховання тощо). Ювенал густо пересипає їх образами римського життя, відображеними з нещадною наочністю.

Коло тем і персонажів в Ювенала те ж саме, що і в Марціала: римське суспільство, від покидьків до аристократів, представлене з точки зору небагатого клієнта-літератора. Але на відміну від Марціала Ювенал весь час бачить в зображуваних явищах їх соціально-політичний аспект.

Його герої — не просто розпусники, ледарі і лицеміри: це і донощики, і хабарники, і грабіжники провінцій. Говорячи про відносини патронів і клієнтів, він з небувалою різкістю показує контраст бідності і багатства: обід, на якому хазяїн їсть вишукані страви, а клієнтів пригощає покидьками, в Марціала був предметом декількох вишуканих дотепів, в Ювенала ж переростає в грандіозну сатиричну картину (сатира V). Говорячи про владу, він малює урочисте засідання державної ради при Доміціані, присвячене важливому питанню: як готувати величезну рибу для імператорського бенкету, цілком чи розрізавши? (IV). Говорячи про народ, він показує жадібну і вітряну юрбу, що з однаковою пристрастю плазує перед вельможею в силі і знущається з вельможі в опалі (X). Ні в сенаті, ні в народі він не бачить надії на відродження; республіканське минуле для його героїв — лише «час, коли нам ще платили за наші голоси» (X). Цей безнадій додає особливої сили його гіркому озлобленню; по-суті, це чорний песимізм маленької людини, яка з досвіду знає, що і за доброго, і за злого правителя бідняку живеться однаково погано.

Лукіан. Визначний письменник Лукіа́н (125-180) був родом з сірійського містечка Самосати і опанував грецьку мову тільки в школі. В молодості він став ритором, об'їздив з промовами Грецію, Італію і Галлію, але розчарувався в риториці і, оселившись в Афінах, зайнявся філософією. Але і філософія недовго захоплювала Лукіана: вихід він знайшов в складанні комічних і сатиричних декламацій і діалогів (збереглося 80), які однаково висміювали як риторів, так філософів.

Сама чудова риса творчості Лукіана — його *раціоналізм** і скептицизм. В епоху, коли містика і релігійне марновірство все більше охоплювали суспільст-

во, він залишився зовсім ними не зачеплений і висміює їх то добродушно («Аматор неправди»), то жорстоко і уїдливо («Про кончину Перегріна», «Александр»). Однак він нічого не протиставляв їм, бо не належав до жодної філософської школи і релігійної віри. Правда, іноді Лукіан пристає до позиції кініків, але лише тому, що це вчення якнайдалі йшло в своїй критиці суспільства; позитивні ж догмати кінізму для Лукіана так само неприйнятні, як і всякі інші, і коли йому треба зробити огляд філософських шкіл, кініки в нього виступають настільки ж непривабливими, як і інші філософи. Хоча герой діалогу «Менiпп» говорить:

«Краще життя — життя простих людей; воно і саме розумне», однак, розкривається це поняття не в філософському ключі, а в житейському: «Не шукай цілей і причин, наплюй на міркування мудреців, вважай це все порожньою дурницею, переслідуй тільки одне — щоб сьогодення було зручне, а все інше минай з сміхом і ні до чого не прив'язуйся міцно».

Так в творчості Лукіана приходить до самозаперечення вся антична культура: суть життя по-тваринному проста, а філософія і риторика — тільки видимість, тільки гра, тільки маски, які Лукіан змінює з підкресленою легкістю.

Разом з тим, ця ідейна позиція нерозривно пов'язана з художньою силою Лукіана. Його скептичний нігілізм — основа того іронічного відношення до світу, який робить Лукіана одним з найбільших майстрів античного комізму. Ця іронія різноманітна. В найпростішому, мовному плані — це пародія на крайності риторичного *аттицизму**: архаїчна аттична мова, що чудово звучала б в панегіриках, застосовується до побутових тем і звучить смішно.

В плані образів і мотивів взірець комізму Лукіана — «Розмови богів» і «Морські розмови», де олімпійські боги виступають закінченими земними обивателями.

Для освічених греків і римлян міфи давно вже стали поетичною умовністю; Лукіан відкидає всі умовні поетичні асоціації і робить міфологічний сюжет предметом побутової інтимної бесіди богів. Він бере традиційні міфологічні ситуації, зафіксовані в поезії і в образотворчому мистецтві, і, нічого не змінюючи і не перебільшуючи в співвідношеннях окремих постатей, досягає карикатурного ефекту самим фактом перенесення міфологічного сюжету в побутову сферу. Міф стає безглуздим і суперечливим, боги — дріб'язковими, нікчемними, аморальними. Численні любовні сказання перетворюються в «скандальну хроніку» Олімпу; життя олімпійців заповнене любовними інтригами, взаємними докорами, боги скаржаться на гордовитість Зевса і на те, що їм доводиться виконувати для нього різноманітні холопські обов'язки. Сам Зевс карає Іксіона боячись пліток, Асклепій і Геракл сваряться за місце за столом богів, а Гермес просить потворного Пана не називати його батьком при сторонніх.

З цього приводу Карл Маркс влучно зазначив:

«Богам Греції, одного разу вже трагічно пораненим на смерть в "Прометеї Прикутому" Есхіла, довелося ще раз комічно вмерти в "Розмовах" Лукіана. Для чого історія рухається саме таким чином? Для того, щоб людство, сміючись, розставалося з своїм минулим».

Апуле́й. Уродженець Африки Апуле́й Мадаврський (125-180) був одним із самих знаменитих риторів свого часу, виступав з промовами грецькою і латиною, але славу здобув своїм романом «Метаморфози, або Золотий осел».

Строкатий за змістом твір розповідає про пригоди молодого грека Лу́ція, який, перебуваючи в Фессалії, країні чаклунок, випадково чарами перетворений в осла, зазнав різних пригод і випробувань долі, не раз заглядав смерті в очі. Мандруючи різними місцевостями, він бачив життя різних людей, чув цікаві розмови, анекдоти і історії. Луцію було відомо, що він поверне собі людську подобу, досить йому з'їсти пелюстки троянди, але внаслідок різних перешкод звільнення від чар затягувалось. Тільки через рік знову стати людиною допомогло Луцію покровительство богині Ісіди. З вдячності їй він стає ревним служителем її культу і посвячується в її містерії.

До канви «Метаморфоз» також входять новели і епізоди, що не мають безпосереднього зв'язку з основною дією. Це оповіді про нечисту силу і чаклунство, розбійницькі історії, фривольні комічно-побутові оповідання про зрадливих жінок (коханець в бочці, коханець і забуті сандалії, коханець в кадовбі і ін.), розповіді про страхітливі злочини і вбивства (злочинна любов мачухи до пасинка, жахливі злодіяння отруйниці). З-поміж вставних новел виділяється своєю поетичністю і символізмом образів казка про Амура і Психею.

Дівчина Психея виходить заміж за якусь таємничу істоту, живе щасливо, але з намови заздрісних сестер порушує шлюбну заборону; розгніваний чоловік (а це виявився сам Амур) покидає супругу, вона блукає світом, шукаючи зниклого чоловіка, переборює різні труднощі, виконує нездійсненні доручення з допомогою чудесних помічників, нарешті після тяжких випробувань знаходить Амура і відтепер живе з ним в злагоді і щасті.

Разом з тим, завдяки незвичній спостережливості і розповідному таланту Апулея перед читачем відкривається широка панорама побуту і звичаїв римської провінції епохи Антонінів. Перед очима читача дефілює довга колона представників різних суспільних верств і професій, різного характеру і віку.

Це лихвар Мілон, який позичає гроші під високі проценти, але живе нужденно; легковажна і влюблива Фотіда; пихатий наглядач ринку; віщун-дурисвіт Діафан; казково багатий Демохар, який на власні кошти влаштовує для міста гладіаторські видовища, полювання на ведмедів і інших звірів; хлопець-садист, що знаходить задоволення в катуванні осла; брутальний римський центуріон; відважний наречений, який для порятунку коханої не вагається увійти в розбійницьке лігво, видаючи себе за розбійника; городник-злидар; землевласник-самодур, що ні перед чим не зупиняється, аби загарбати земельну ділянку сусіда-хуторянина; високий сановник, який, насолоджуючись всіма розкошами життя, купує осла, щоб розважати себе і публіку його витівками; розбещена дама-содомітка, яка знаходить задоволення в любощах з ослом; шахраюваті священнослужителі Сірійської богині і т.д.

Ідейна концепція роману розкривається тільки наприкінці твору, коли стираються грані між героєм і автором і сюжет набуває алегорично-символічного тлумачення. Перебування освіченого і розумного Луція в шкірі осла (в Антич-

ності осел був уособленням хтивості і розпусти) стає *алегорією** почуттєвого життя, сластолюбства. Жрець Ісіди говорить Луцію:

«Не знадобилось тобі в твоїй біді ні походження, ні становище, ні навіть освіченість, якою ти виділяєшся. Молодеча легкодухість штовхнула тебе в вир низьких утіх, дорого заплатив ти за свою недоречну цікавість».

Таким чином, до хтивості приєднується другий порок — «цікавість», тобто бажання самовільно проникнути в приховані таємниці надприродного. Луцій до посвячення не може звільнитися від Тихе — сліпої долі, яка переслідує його і проводить через найнеймовірніші пригоди, багато з яких є смертельно небезпечними. Натомість після прийняття Ісіди і посвячення в її містерії життя героя йде планомірно, згідно приписів релігії, від нижчого ступеня до вищого.

7. МИСТЕЦТВО II СТ. Н.Е.

Архітектура. В першій пол. II ст. н.е. в Римі працював найбільший римський архітектор Аполлодо́р Дамаський. Він спроектував і побудував Форум Траяна — найбільший архітектурний ансамбль Стародавнього Риму.

На відміну від ранніх форумів, які включали один перистильний двір, форум Траяна складався з кількох частин. По боках головного прямокутного майдану, поза наскрізними колонадами знаходились «лавки Траяна», що являли собою два могутні півкола, звернені в бік головного майдану. Праве півколо було п'ятиярусним і розміщувалося на схилі Квіріналу. Наступним компонентом була п'ятинефна *базиліка** Ульпія — найбільша в Стародав ньому Римі. За базилікою, на головній осі форуму, розташовувався невеликий перистильний двір, в центрі якого знаходилась меморіальна колона Траяна (38 м заввишки), побудована з мармуру, стовбур якої був обвитий спіральною стрічкою з рельєфом, що представляв військові подвиги імператора. По обидва боки колони розташовувались дві бібліотеки — грецької і латинської літератури, з дахів яких можна було розглядати рельєфи верхньої половини колони. За подвір'ям з колоною Траяна знаходився другий двір, що завершувався храмом Траяна.

В 118-125 рр. Аполлодор споруджує в Римі Пантеон («Храм всіх богів»), що залишився найбільшим храмом в римській архітектурі. Він був перебудований з круглого німфеуму — басейну, що входив до складу терм Агріппи. Величезний циліндричний об'єм храму перекритий сферичним куполом, діаметр якого понад 43 м. В центрі його 9-метровий освітлювальний отвір. Збудований храм з обпаленої цегли в поєднані з бетоном.

Пантеон — вершина архітектурної майстерності римлян, яка найбільш повно виражає їх будівничі і архітектонічні принципи. Споруда вирізняється виключною монументальністю. Враження величезної сили, непорушності і спокійної величі визначається не тільки масштабами будівлі і всіх її елементів — зовнішнього колонного портика, вражаючих розмірів чаші куполу, «перевернутого» над внутрішнім простором храму, але перш за все незвичною простотою основних об'ємів, їх чіткою пропорційністю, «зваженістю» всіх деталей оздоблення. Багато що в композиції Пантеону будується на сильному контрасті між дуже простим і суворим зовнішнім виглядом і вражаючим за довершеністю внутріш-

нім оздобленням. Глядача приголомшує величезна зала, сміливий розворот облицьованих коричнево-вохристим мармуром стін і цілком особливий розподіл світла, що проникає до зали через «око Пантеону» — круглий отвір в центрі куполу. Потік світла, спрямований зверху вниз, створює відчуття глибокого і великого простору, оформленого за допомогою застосування о́рдерів і досконалих за виконанням архітектурних деталей і скульптур.

В ряді будівель цього часу проявляється сильний вплив елліністичної архітектури, пов'язаний з ім'ям імператора — великого еллінофіла Адріана, що намагався виступити в ролі архітектора.

За його проектом, зокрема, був споруджений один з найбільших храмів Риму — храм Венери і Роми, що знаходився поруч з Колізеєм. Цікавим архітектурним комплексом є вілла Адріана в Тіволі. Великий парк, що включав численні декоративні споруди, розташовувався на невисоких пагорбах. Планування було асиметричним, воно вирізнялося винятковою мальовничістю і своєрідністю побудови. За Адріана було багато зроблено для подальшого розвитку і забудови Афін. За проектом самого Адріана був створений архітектурний ансамбль, що одержав назву Адріанополь («місто Адріана»). Центром території, обмеженої кам'яною стіною, був величезний храм Зевса Олімпійського, мармуровий диптер коринфського стилю з висотою колон понад 17 м. В стіну, що відокремлювала місто Адріана від Афін, була включена арка Адріана, що становить своєрідне сполучення аркового прорізу в одному ярусі з колонадою, що підтримує антаблемент в другому ярусі.

Скульптура. На переломі I—II ст. змінює свій характер офіційний портрет, відмовившись від багатого світлотіньового моделювання і психологізму. За зразок беруться традиційні портрети республіканського періоду з спокійним виразом обличчя і скромними зачісками. Волосся щільно прилягає до черепа, наче розчесане великим гребенем. Особливо цікавими є портрети імператора Траяна, на яких він виглядає людиною мужньою і суворою, але не солдафоном, а розумним політиком. Звичайно, цілком відродити стиль республіканських портретів було неможливо, вони здавалися б занадто безжиттєвими; освоєння багатющої спадщини грецької пластики позначилося і в натхненності образу, і в технічних прийомах найтоншої обробки поверхні мармуру, м'яких переходах однієї площини в іншу.

За Адріана характер портретного мистецтва знову змінюється: відроджується класицизм. В портретах самого Адріана ми бачимо наслідування грецьких портретів філософів і драматургів (наприклад, Софокла).

Центральним образом мистецтва часу Адріана є Антіной, вродливий грецький юнак, улюбленець імператора, що потонув в Нілі. Численні статуї, погруддя, рельєфи, що представляють Антіноя то в вигляді Вакха, то Меркурія, то Сільвана, божества полів і пасовищ, створені за взірцями класичного грецького мистецтва V—IV ст. до н.е. Але, незважаючи на це, римські роботи мають інший характер: спокійна, ясна впевненість образів грецької класики перетворюється тут в романтичний спогад про далеке минуле — портрети Антіноя повні меланхолії; смуток і замисленість читаються в образі прекрасного юнака.

Портрет часу Антоніна Пія і Марка Аврелія представляє собою одну з найважливіших сторінок римського мистецтва. Досконале володіння технікою обробки мармуру дозволяє майстрам цього періоду домагатися найтоншого моделювання форм обличчя, фактурності волосся, одягу, металевого панцира (портрет Антоніна Пія). В портретах імператорів, їх супруг і домашніх, приватних осіб завжди строго дотримана портретна схожість, індивідуальні особливості обличчя і зачіски.

Однак, всім портретам властиві і спільні риси: це вираз задумливості, самозаглибленості, суму. Ідеї стоїцизму, розповсюджені в той час і послідовно проповідувані самим Марком Аврелієм, були перейняті песимізмом, розчаруванням в земних благах. Печать глибокої затаєної туги, замисленості читається в особі самого імператора в його портретній статуї. Обличчя легковажного і далекого від філософствування співправителя Марка Аврелія — Луція Вера також стримане і серйозне. Навіть між обличчям красуні імператриці Фаустіни Молодшої і обличчям негра (можливо, філософа Мемнона), дуже різними в своїх рисах, є щось спільне: замисленість, самозаглибленість. Мрійливою меланхолією повен образ Ко́ммода, представленого в вигляді Геркулеса, хоча такий вираз зовсім не відповідає його грубому і жорстокому характеру.

Рельєф. Найвизначнішим твором цього виду скульптури є рельєфи колони Траяна, скомпоновані в вигляді стрічки, яка 23 витками огортається навколо колони, сягаючи 200 м довжини. На цьому грандіозному сувої представлена історія походів римського війська на Дунай проти племені даків.

Рельєф протокольно точно розповідає про всі деталі походів: не тільки битви, облоги фортець, але і військові марші, будівництво доріг і мостів, військові наради, жертвоприношення, зустрічі послів чергуються між собою. Точне історичне оповідання вимагало зображення конкретної обстановки: міста, ріки, села, лісу, фортеці. Автор рельєфу (можливо, ним був сам Аполлодор Дамаський) свідомо зменшив розміри будинків, кораблів, дерев, а фігури людей зробив майже на всю висоту витка спіралі, від чого вони стали домінувати в композиції. З незвичною старанністю зображені споруди міст, примітивні хатини даків, кораблі, мости, облогові знаряддя, озброєння і одяг.

Рельєфи колони — справжня енциклопедія римського військового життя і життя даків II ст. н.е. Загальна композиція відрізняється глибокою продуманістю і оригінальністю. На початку оповідання внизу колони зображені хвилі ріки, потім поступово з'являється берег і будівлі на ньому, далі, де ріка розширюється, піднімається з хвиль фігура бога Дунаю, щоб вітати римські війська.

Весь багатофігурний фриз (більше 2000 фігур) підлеглий одній ідеї: демонстрації сили, організованості, витримки і дисципліни переможного римського війська. Траян зображений 90 разів. Даки охарактеризовані відважними, хоробрими, але емоційними, неорганізованими варварами. Образи даків виходили більш виразними, ніж образи римлян, їх емоції відкрито виступають назовні. Фігури ж римлян менш емоційні, вони виконані сухіше і одноманітніше. Рельєф був строкато розфарбований, деталі позолочені; він виглядав як яскрава живописна стрічка, повна живих динамічних картин.

Якщо портрет другої половини II в. н.е. є закономірним етапом розвитку античної художньої форми, то в рельєфі простежуються інші явища. Яскравіше за все риси нового проявилися в рельєфах колони Марка Аврелія, що стояла на Марсовому полі і була присвячена походам проти германців і сарматів в 70-х рр. Загальна композиція рельєфів, що обвивають спірально стовбур колони, така ж, як і на колоні Траяна. Так само чергуються епізоди з військових походів і боїв, але більше драматичних сцен, де особливо підкреслюються жахи війни.

Характерне зображення Юпітера в сцені «чудо дощу», коли після тривалої посухи, від якої римські війська терпіли страшні нещастя, несподівана і сильна злива врятувала їх. Юпітер — податель дощу — зображений не в образі величного божества, а в вигляді страхітливого крилатого демона. З піднятих розпростертих рук суцільною масою стікає вода, покриваючи все тіло, довгі пасма волосся і бороди зливаються з струменями води. Біля Юпітера зображена купа полеглих від спеки і спраги воїнів і коней.

Трактування Юпітера, римлян і особливо варварів містить нові риси. Звертають на себе увага нехтування анатомічною побудовою фігури, узагальненість форм, сумарне прорублення деталей. Ці нові прийоми не позбавляють людську фігуру загальної виразності, але вона втрачає красу пропорційної побудови і ясність пластичної форми. Фігури одержують підкреслену, навіть перебільшену *експресивність**. Пояснюється це все більшим проникненням до Риму провінціалів з західноєвропейських провінцій, які приносили в столицю свій світогляд, смаки і навички.

§4. КУЛЬТУРА РИМСЬКОЇ ІМПЕРІЇ ПЕРІОДУ ЗАНЕПАДУ І ЗАГИБЕЛІ (III—V СТ. Н.Е.)

1. РИМСЬКА ІМПЕРІЯ В III. ФІЛОСОФІЯ. ІСТОРІОГРАФІЯ

Рим в III ст. Потрясіння, пережиті Імперією в часи правління останніх Антонінів, підірвали стабільність держави. Починаються масові втечі рабів, цілі області пустіють, поширюються розбійництво і антиримські рухи. Відсутність законності, порядку і безпечних шляхів сполучення спричиняють занепад економіки, який, в свою чергу, став початком всеохопної кризи рабовласницького суспільства і його культури. Різко падає рівень освіченості, простежується огрубіння звичаїв, соціальний песимізм і розповсюдження християнства.

Після вбивства Ко́ммода спалахнула громадянська війна, переможцем з якої вийшов Луцій Септи́мій Севе́р (193-211), засновник династії, яка правила Римом понад 40 років.

Незважаючи на те, що його син Каракáлла в 212 р. видав декрет про поширення прав римського громадянства на все вільне населення Імперії, реальною опорою влади були армія і бюрократичний апарат. За особисту відданість воєначальників і чиновників імператори розплачувались землею, наслідком чого стало утворення латифундій — маєтків військово-бюрократичної знаті, що представляли собою замкнуті самодостатні соціально-економічні організми. З

метою забезпечення латифундій робочою силою була запроваджена система колонату: велика земельна власність дробилася на парцели — невеликі земельні ділянки, які землевласник здавав в оренду *колонам**, які згодом прикріплювались до землі. Так почалась феодалізація Імперії (див. *Феодалізм**), яка стала одним з факторів її загибелі.

Втім, подібне становище робило імператорів іграшкою в руках військових і чиновників: більшість представників династії Северів були вбиті, а в 235-284 рр. тривала епоха «солдатських імператорів» — правителів, посаджених на трон армією.

До сер. III ст. стали складатись об'єднання германських племен — готів, франків і алеманнів, які спустошували територію Імперії, іноді заходячи далеко вглиб її.

Релігійне життя в III ст. характеризується неймовірною жвавістю і розмахом. В самому Римі були представлені кожна секта і кожен пророк, причому декотрі з них здобували прихильність в найвищих державних колах. Так, Септимій Север обрав свою супругу Юлію Домну за гороскопом, а вона, будучи жрицею сірійського сонячного бога Елагабала (Гéліоса), зробила всіх Северів сонцепоклонниками. В 218-222 рр. Імперією правив Елагабáл (Геліогабáл) — племінник Юлії Домни, який взяв собі ім'я свого бога. Підтримуваний значною частиною війська, він став насаджувати в Римі релігійні звичаї фінікійців і іудеїв. Наступник Елагабала Александр Севéр в своїй особистій каплиці встановив статуї Авраама, Орфея, Аполлонія Тіанського і Христа.

Еволюціонує християнство. Нестабільність соціально-політичної обстановки привабила до християнських общин знатних і багатих представників панівного класу, внаслідок чого змінився їх матеріальний статус: вони стали володіти землями, будинками і рабами, отриманими згідно заповітів багатих віруючих, що сподівались через великі пожертвування одержати вічне блаженство.

В нічні або вранішні години християни збиралися на свої молитовні збори; ними керував виборний старшина — пресвітер, якому допомагали служителі і служительки — диякони і дияконіси. Господарством управляли єпископи, але згодом вони зосередили в своїх руках всю владу в общині, а пресвітери і диякони стали їх підлеглими. Зникли дияконіси, був встановлений спеціальний (білий) одяг для кліриків, як стали називати старшин і священнослужителів. Тільки клірики могли проводити молитовні збори і здійснювати служіння Христу. З'являються святкові богослужіння, що проводились за спеціальним ритуалом. Особливо урочисто відзначалося свято на честь воскресіння Христа. Спочатку представлялася смерть і поховання Мессії, а потім — радість з приводу воскресіння Христа, ритуал яких був запозичений з аналогічних свят на честь Осіріса, Діоніса і інших календарних богів.

Таким чином, до кінця III ст. н.е. християнські общини перетворилися з невеликих сектантських груп в могутню суспільну силу, що змусило імператорів звернути на них саму серйозну увагу.

В сер. III ст. в Персії виникла релігія Манì (216-277) — маніхéйство, яке поширилось і в Римі, ставши на певний час конкурентом християнства.

В центрі нової релігії — *Дуалістичний міф** про конфлікт між богом світла і князем пітьми — дияволом, володіння яких були спочатку відділені одне від одного, однак пізніше змішалися в результаті «демонічної спокуси». Частки божественної субстанції, світла, були викрадені демонами і використані князем пітьми для створення землі з небом і всіма тваринними і рослинними організмами і неживими сутностями, що наповнюють її. Однак до Адама і його нащадків дійшов божественний заклик звільнити частки світла, ув'язнені в них самих, і тим самим сприяти процесу вивільнення світлої субстанції, заточеної в Космосі, і повернення її в царство світла. Також завданням людини є звільнення себе від зла, принесеного Євою — породженням диявола. Головним засобом досягнення цього є утихомирення духу і умертвіння плоті через зречення мирського життя, статеве утримання, голодування і мовчання.

Філософія. Останнім великим досягненням античної культури стала філософія неоплатонізму. Її основоположник Плотін (205-270) вважав свою систему лише реставрацією істинного вчення Платона, «зіпсованого» пізньою *Платонівською Академією**, — в дійсності ж вона була завершенням релігійно-містичних тенденцій в філософії, котрі наростали з початку нашої ери. Плотін оформив ці тенденції в виняткову за стрункістю і закінченістю філософську систему, де логіка і містика зливалися і доповнювали одна одну.

Філософія стоїцизму і епікурейства виходила в свій час з уявлення про наскрізну матеріальність світу; філософія перших століть нашої ери металася між матеріальністю і духовністю; філософія Плотіна переконана в наскрізній духовності світу.

Єдино сущим для Плотіна є безособове трансцендентальне божество — «Єдине»: з нього, як світло з сонця, виходить все: спочатку це світло являє собою нероздільне злиття (світ ідей), потім, в міру віддалення від світила, воно дробиться на незліченні промені (світ душ), і, нарешті, ці промені слабшають, поступово переходячи в морок (світ тіл, матерії).

Кожна душа-промінь перебуває під дією двох сил — відцентрової необхідності, що тягне її від світла до пітьми, і доцентрової спорідненості, що притягає її від пітьми до світла. Мета людського життя — сприяти цьому поверненню душі до її джерела: для цього потрібно спершу аскетичним життям підняти її від світу тіл до світу душ; потім за допомогою самозаглибленого мислення — від світу душ до світу ідей; і тоді в миттєвому *екстазі** душа може відчути вище блаженство злиття з «Єдиним».

Прагнення душі до вищого начала Плотін представляє як ерос — любов, а рушієм любові виступає краса; тому роль естетичного моменту в системі поглядів Плотіна надзвичайно велика: відкидаючи все тілесне, він не тільки не відкидає тілесної краси світу, але навіть бачить в ній кращий шлях до збагнення духовного початку світу.

Отже, навіть в самому кризовому, самому спіритуалістичному своєму прояві антична філософія залишається філософією прекрасного. Разом з тим, неоплатонізм став вершиною заперечення дійсності в античній культурі. Це була антична паралель християнському неприйняттю світу; і в останній боротьбі Античності з християнством її ідейним оплотом був саме неоплатонізм.

Лекції Плотіна були записані його учнем Порфірієм (233-304) і названі «Еннеади». Він прокоментував учення Плотіна і розширив деякі його постулати. Так, властивий вченню Плотіна заклик до самозаглиблення змінюється в Порфірія проповіддю відходу від світу в буквальному значенні цього слова.

Згідно Порфірія, мудрець не може залишатися собою, перебуваючи серед юрби, він не повинен брати участі в життєвій суєті і зобов'язаний видалитися в пустелю. Ідеал Порфірія — замкнуті общини типу піфагорійського братства або індійських лісових сект.

В III ст. з'являється своєрідна історія філософії — праця Діоге́на Лае́ртського «Про життя, вчення і вислови знаменитих філософів» в 10 Кн. За своєю формою вона являє собою *компіляцію** з біографій філософів, цитат з їх творів і бібліографій їх праць, а також історій, легенд, байок і анекдотів про них, що побутували в освіченому товаристві. Така строкатість напевно пояснюється тим, що свій твір Діоген написав для якоїсь знатної дами, що цікавилась філософією.

В I Кн. автор наполягає на чисто грецькому походженні філософії, згадує про перших, напівлегендарних грецьких мислителів, робить короткий огляд подальшого розвитку філософії, після чого оповідає про Фале́са і Сімох мудреців. В II-VII Кн. говориться філософів Іонійської школи, а також про Сократа і його послідовників — Ксенофонта, основоположника гедонізму Арістіппа, творця діалектичної школи Евкліда Мегарського, главу Академії Платона (якому Діоген відводить цілу книгу, імовірно тому, що дама захоплювалася Платоном), Арістотеля і школу перипатетиків, Антісфена і кініків, Зенона і стоїків. VIII Кн. присвячена «італійцям» — Піфагору, Емпедоклу, астроному Евдоксу і ін. В IX Кн. дається характеристика філософів, що стоять осібно (Геракліт, Ксенофан), а потім розказано про Парменіда, Зенона Елейського, Демокріта, Протагора, Піррона і інших скептиків аж до Сатурніна (II ст. н.е.). X Кн. цілком присвячена Епікуру і його школі. Виникає враження, що свою схему розвитку філософії Діоген будує навколо двох ключових фігур — Сократа і Піфагора.

В побудовах Діогена багато неясного, вони часто штучні або сумнівні, хоча історія грецької філософії дотепер грунтується багато в чому саме на них. Діоген посилається на сотні джерел, але з більшістю з них він був знайомий лише з других, а то і з третіх рук. За змістом праця дуже різноманітна: місцями це спекуляція, що не має жодної цінності, а іноді — дуже компетентний виклад. Книга містить також безцінні свідчення (зокрема, три листи Епікура).

Історіографія. Панівною тенденцією в розвитку історіографії стала белетризація викладу. На початку століття з'являється праця «Діяння Александра», написана від імені Каллісфена — супутника Александра Македонського.

В ній зібрані всі легенди про Александра, починаючи з його походження від єгипетського бога Амона-Ра. Описи цілком реалістичного характеру розбавлені різного роду чудесами, зустрічами з неймовірними чудовиськами, птахами, що говорять по-людськи, людожерами, Гогом і Магóгом — страшними народами, нашестя яких передуватиме загибелі світу. Під строкатим покривом вимислу і чудес криється політичне підгрунтя: прагнення підняти тезку великого македонця — Александра Севéра, що в цей час затіяв перський похід і прагнув наслі-

дувати великого завойовника. В епоху Середньовіччя «Діяння Александра» стали джерелом для розвитку рицарського роману.

2. ХУДОЖНЯ ЛІТЕРАТУРА III СТ.

В III ст. розквітає грецький любовно-пригодницький роман, який зображає світ екзотичних країн, драматичних подій і піднесених ідеальних почуттів. Цей чудовий світ свідомо протиставляється дійсності і відволікає думку читача від життєвої прози.

До нашого часу збереглося п'ять таких романів. Загальну їх схему можна простежити за твором Харитóна «Херéй і Каллірóя».

«Херей і Каллірoя». Дочка стратега Сіракуз Гермократа Каллірoя відзначається красою «не людською, а божественною, і не красою нереїди або німфи, але самої Афродіти — діви». Ерот вирішує поєднати її з красенем Хереєм, про якого сказано: «Таким скульптори і живописці зображають Ахілла, Іпполіта і Алківіада». Юнак і дівчина зустрічаються на святі Афродіти і миттєво закохуються. Хоча між їх сім'ями триває ворожнеча, але народні збори наказують Гермократові віддати дочку за Херея і справляється урочисте весілля.

Однак, в дію втручається злісний демон. Знехтувані женихи наклепами пробуджують в Херея ревнощі і він однієї ночі, повернувшись додому, нібито бачить, як із спальні молодої вагітної супруги втікає коханець (насправді це один з женихів сховався за завісою і, дочекавшись приходу Херея, представив все так, ніби хтось тільки що вислизнув з кімнати). Нічого не підозрюючи, Каллірoя виходить до розлюченого чоловіка, і той з усієї сили б'є її в живіт так, що вона падає як мертва. Їй влаштовують пишні похорони і вміщують до родинного склепу. Дочекавшись ночі, пірат Ферон з ватагою вламується до склепу, сподіваючись на багату здобич, і знаходить там очунялу Каллірою. Пірат забирає жінку на свій корабель і відвозить на ринок до Іонії, де продає в рабство багатієві Діонісію. Цей останній представлений шляхетною людиною: він недавно втратив супругу, і, захопившись вродою Каллірої, пропонує їй шлюб; молода жінка погоджується, щоб врятувати свою дитину.

Виявивши зникнення жінки, Херей починає пошуки і виходить на пірата. Під тортурами Ферон розповідає про долю полонянки і Херей відправляється до Іонії. Його корабель захоплюють перси і герой потрапляє в рабство до сатрапа Мітрідата. Цей сатрап вже закоханий в Каллірою: одного разу він випадково побачив її і запалав пристрастю. Таким чином, за прекрасну жінку розпочинається боротьба вже між трьома чоловіками, двоє з яких є законними.

Щоб вирішити проблему, герої їдуть до Вавілону на суд самого царя Персії Артаксеркса. Але і цар не може протистояти чарівності героїні і відкладає винесення вироку. Каллірoя мешкає в палаці в товаристві цариці Статіри, натомість Артаксеркс страждає від любовної муки. Тим часом в Єгипті вибухає повстання, цар їде в похід в супроводі Діонісія, а Херей втікає до єгиптян. Очоливши військо, він здійснює подвиг за подвигом, захоплює місто Тір, трощить перський флот і бере місто на острові Арад, де якраз перебуває царський двір разом з царицею і Каллірoєю. Нарешті Херей і Каллірoя поєднуються. Коли

приходить звістка про перемогу персів на суші, Херей з єгипетським флотом відпливає на Кіпр, звідки відправляє Статіру до Артаксеркса. Калліроя в листі просить Діонісія виховати її сина, а потім відпустити його в Сіракузи, до діда Гермократа. Урочистим і щасливим поверненням героїв до Сіракуз і завершується роман.

Слід відзначити, що дійові особи роману — переважно люди дуже високого соціального становища, причому знатність поєднується в них з вишуканістю почуттів і висловлювань; також еротика передана в піднесеному тоні. Крім цього, персонажі відзначаються дивовижною висотою моральних якостей: навіть в боротьбі за красуню закохані чоловіки ніби змагаються в шляхетності. Тільки женихи і пірат Ферон зображені як скупчення всіляких пороків — останній навіть мерзенно обманює своїх соратників.

Пара центральних героїв обрисована в ідеальних тонах: лише гарячність і ревнивість Херея оживляють і індивідуалізують його постать. Дещо складніший образ Каллірої: героїня проходить низку пригод і перетворень, зазнає кричущої несправедливості з боку чоловіка, але зберігає йому вірність. Тема її вірності збагачується мотивом любові до дитини, що дозволило впровадити до дії роману фігуру іншого чоловіка, повного шляхетності і героїзму, морально рівноцінного Хереєві. Це створило надзвичайно сильну драматичну колізію.

Таким чином, сюжетна формула грецького любовного роману засновується на схемі: розлучення, пошуки, находження, уявна смерть і воскресіння. Ця схема «смерті» і «воскресіння», «викрадення» і «находження» є однією з основних схем міфів календарного циклу, які займали центральне місце в багатьох релігіях Середземномор'я (включаючи християнство). Блукання і шукання — один з моментів цієї схеми: Деметра шукає викрадену Кору, Ісіда шукає, знаходить і оживляє свого вбитого чоловіка Осіріса.

В процесі розвитку грецької літератури тема «страстей», переосмислених як «страждання», неодноразово розроблялася в різних суспільних умовах. В романі ця тема набуває специфічного для пізньоантичного суспільства забарвлення. В епоху, коли підкорення долі було визнане чеснотою, коли люди відчували себе театральними маріонетками і єдиною моральною метою здавалося збереження внутрішньої свободи, одним з найважливіших видів героїзму став пасивний героїзм мучеництва.

«Да́фніс і Хло́я». Найбільша слава в світовій літературі припала на долю роману Ло́нга «Да́фніс і Хло́я».

Герої твору в свій час були підкинуті батьками і виросли серед пастухів. Оскільки дія винесена за межі «офіційного суспільства», кохання не має в Лонга того абстрактно-безтілесного характеру, який звичайно властивий почуттям доброчесних героїв, особливо героїнь грецького роману. Дафніс і Хлоя — підлітки, майже діти; покохавши одне одного, вони повинні ще пройти незнайому їм «науку кохання», і послідовні етапи цього процесу, починаючи від першого пробудження неясної весняної туги, становлять зміст роману. Зростання і усвідомлення любовного жадання розгортається паралельно до життя природи, за порами року. Викрадення, полон, корабельна аварія — всі ці обов'язкові пригоди збережені і в Лонга, але подані як короткочасні небезпеки, що виникають

внаслідок вторгнення в пастушу сферу чужих їй городян. Закінчується роман тим, що обидва герої упізнаються своїми знатними і багатими батьками і справляють весілля. Проте Лонг аж ніяк не малює безтурботної пастушої ідилії і яскраво зображує, наприклад, залежність долі і самого життя рабів від панської сваволі.

«Життя Аполлонія Тіанського». Близький до жанру любовного роману твір Фла́вія Філостра́та «Життя Аполлонія Тіанського». Це белетризована біографія, однак герой її — не державний діяч, а чарівник Аполло́ній Тіа́нський, що жив в часи Флавіїв (друга пол. I ст. н.е.). Наближений до двору імператора Септимія Севе́ра, Філострат точно вловив дух свого тривожного, нестабільного і позбавленого надії на майбутнє часу. Врятувати імперію могло лише чудо і віра в нього стала загальною. Подібність чудес Аполлонія в викладі Філострата з чудесами Христа (перетворення води в вино, оживлення мерців і ін.) лежало на поверхні. Це був час інтенсивного поширення християнства і тому самою ситуацією був затребуваний письменник, який показав би, що обожнювання Ісуса незаконне, бо Аполлоній зробив більш значимі чудеса.

«Життя Аполлонія Тіанського» — це, з одного боку, роман, який з повною підставою можна було б назвати прообразом авантюрного жанру, а з іншого боку — найцінніше історичне джерело, що характеризує духовний стан суспільства часу Северів. Але це і життя імперії в її влучних, яскравих прикметах і подробицях — тому що герой переноситься з провінції в провінцію, з міста в місто, знайомлячись з природою і реальними людьми. Їх образи передані з історичною точністю і психологічною глибиною — безсоромний і самозакоханий Нерон; шляхетний Віндекс (йому Аполлоній на відстані допомагав порадами), який засуджував Нерона в усьому, крім вбивства матері, гідної такого сина; простуватий і чесний Веспасіан; розважливий і скромний Тіт; боягузливий і жорстокий Доміціан; судновласники, що наживаються на любові до мистецтва і перевозять статуї богів, немов полонених скіфів і гірканів; александрійці, яким пристало вимірювати не рівень Нілу, а рівень пролитої ними безневинної крові; іудеї, що за способом свого життя віддалені від кола земель далі, ніж Сузи і Бактрія, а тому варто дати їм спокій. Всі ці персонажі і народи втягнуті в рух і проходять перед читачем, не стомлюючи його уваги. Та і головний герой за всієї своєї величі — не нудний педант, що знає істину в останній інстанції, а людина, якій ніщо людське не чуже: і благодушність, і глузування, і сарказм. Філострат не обіцяє світу нічого, а лише відкриває його для себе і для інших в усій строкатості і різноманітті.

3. МИСТЕЦТВО III СТ.

Незважаючи на загальну розруху і збіднення імперії, її митці і в III ст. зуміли створити низку непересічних творів.

Архітектура. Серед споруд імператорів особливою грандіозністю виділяються терми імператора Каракалли.

*Терми** для римлян були чимось в роді клубу, де предковічна традиція ритуальних обмивань поступово обросла комплексами для розваг і занять: палестра-

ми і гімнасіями, бібліотеками, приміщеннями для музичних занять. Відвідувати лазні було улюбленим заняттям римського плебсу, що бажав замість праці «хліба і видовищ». Лазні — як приватні, так і державні, чоловічі, жіночі і спільні, прості і такі шедеври архітектури, як в Каракалли, — були розкидані по всій імперії.

Терми Каракалли займали колосальну площу з газонами, мали зали гарячої, теплої і холодної води. Вони являли собою складний архітектурний комплекс, перекритий склепіннями різних конструкцій — вище досягнення інженерного генія. Їх руїни дотепер вражають величчю, а сучасники Каракалли могли милуватися і блиском напівкоштовних каменів, і позолоттю, і мозаїкою, і багатим декором, що покривав стіни і склепіння терм.

В провінціях продовжувався розквіт містобудування, там були багаті замовлення, туди їхали кращі майстри з Риму. Загальний рівень цивілізації в Імперії в той час був високий як ніколи — аж до далекої Британії. Античний романізований світ став набувати, незважаючи на місцеві різниці, єдиного образу.

Базиліки. Дуже розповсюдженою в римлян була *базиліка**. Тип базиліки — прямокутного витягнутого будинку для громадських зборів і рад — виник вже в Греції в III ст. до н.е. Будинок розділявся подовжніми рядами опор (колон, стовпів) на кілька проходів — нефів. Середній неф був звичайно вищим і ширшим бічних і освітлювався через вікна над бічними частинами. Найчастіше він завершувався виступом — апсидою. Згодом архітектурна форма базиліки використовувався як зразок для будівництва християнських храмів.

На батьківщині Септимія Севера (193-211), в Лептіс Магне (Північна Африка), була побудована базиліка, що відрізнялася від усіх існуючих особливим задумом і розкішшю оздоблення. На вузьких сторонах, східній і західній, в неї були дві напівкруглі ніші — апсиди. Пілони (стовпи), що їх обрамляли, присвячувалися Діонісу і Гераклу і були прикрашені сценами їх подвигів. З цими двома героями Античності ототожнював себе імператор. Так робив вже Александр Македонський в IV ст. до н.е., кидаючи виклик небесам. Тепер в це починали вірити буквально.

Взагалі, Діоніс і Геракл — два головних божества пізнього античного світу. Їх шанували всюди, але Діоніс набагато популярніший. На чудових римських саркофагах, що втілюють духовний світ пізнього Риму, Діоніс перемагає Геракла. На знаменитому саркофазі Уварова Діоніс споює героя, що вважався втіленням розуму, волі і незвичайної фізичної сили. Діоніс вершить ритуал його смерті і відродження. Адже він теж вмирав в вигляді виноградних грон, що чавили в чанах, схожих за формою на саркофаг, і відроджувався вже в вигляді молодого вина. Шлях бога від мученицької смерті до воскресіння втілився в стражданнях Діоніса. Від нього один крок до рятівної смерті християнської Боголюдини.

Скульптура. На високому рівні залишається римський скульптурний портрет. До наших днів дійшло багато зображень Септимія Севéра, його оточення і спадкоємців.

Майстри, на відміну від попереднього періоду, приділяють більше уваги душевному стану моделі. Маса пухнатого волосся, зрощені на переніссі брови ще

ніколи не передавалися так тонко, як в портретах супруги Септимія — Юлії Домни. В портреті Каракáлли також помітні нові віяння. «Рама» з волосся навколо обличчя різко зменшується, гра світлотіні в мальовничих пасмах уже не цікавить художника. Важлива форма голови і вираз обличчя — нахмуреного, настороженого, підозріливого. В цьому образі видний насамперед солдат, людина дії: своє прізвисько Каракалла одержав через те, що любив одягатися в військовий плащ — «каракаллу».

Красномовні портрети «солдатських» імператорів: Максиміна Фракійця, Філіппа Араба, Требоніана Галла. Волею долі занесені на вершини влади, вони вбивали інших і їх вбивали теж. Їх долі трагічні, а портрети — чудовий людський документ тієї драматичної і суперечливої епохи, в якій їм випало жити. Майстри перестали зображувати пишне волосся, майже забрали вуса і бороду і до межі оголили пластичний кістяк. На глядача дивляться зацьковані долею володарі Пізнього Риму, втягнені в вічну боротьбу за імператорську владу.

4. РИМ В IV—V СТ. РЕЛІГІЯ І ФІЛОСОФІЯ

Історичні умови розвитку культури. Протягом останньої третини III ст. Імперія оговтується і долає кризові явища: імператори Клавдій II, Авреліан і Проб, відбивши наступ готів, франків і алеманнів, відновили територіальну єдність держави. Їх зусилля гідно продовжив Гай Валерій Діоклетіáн (284-305), з приходом до влади якого почалась нова епоха в історії Риму — домінат.

Діоклетіан, спираючись на великих землевласників, змінив форму римської держави: замість принципату була впроваджена система домінáту — необмеженої монархії, позбавленої будь-яких ознак республіканізму.

Імператор проголошувався повелителем, паном (лат. dominus), до нього звертались «ваша святість» і «ваша вічність»; лише він один був законодавцем, керівником виконавчої і судової влади, а також верховним жерцем. Спираючись на ці повноваження, Діоклетіан провів ряд реформ, відновив порядок і суттєво зменшив вплив християнства. Завдяки всьому цьому відбувається пожвавлення торгівлі і ремесла, чисельність армії значно збільшується: землевласники були зобов'язані постачати рекрутів з населення своїх маєтків. На військову службу стали приймати і цілі загони варварів — федератів.

Наступник Діоклетіана Константин (306-337) в цілому продовжив курс реформ, однак різко змінив ставлення до християнства і з 313 р., видавши Медіоланський едикт, розпочав процес його перетворення в державну релігію.

Християнське духовенство взяло участь в торжествах 323 року з приводу закладення на місці стародавнього грецького поліса Візáнтія нової столиці — Константинополя. Імператор переніс сюди столицю імперії в 330 р. Так виник «другий Рим», якого чекало велике майбутнє центру Візантійської імперії.

Після смерті Константина до влади прийшов його син Констáнцій (337-361), прибічник *аріанства**: він закрив язичницькі храми і заборонив жертвоприношення. Однак, наступний імператор — Флáвій Клáвдій Юліáн (361-363), неоплатонік і поет, прозваний «Апостата» («Відступник»), розпочав політику відновлення традиційної греко-римської релігії і скасував привілеї християнської це-

ркви. Єпископи стали готуватись до втечі, однак Юліан загинув в війні з персами і християнство повернуло втрачені позиції.

Протягом IV ст. східна частина імперії все більше віддаляється від західної і в 395 р. відбувається їх остаточне розмежування. З цього часу Східна імперія (Візантія) стає на шлях самовизначення, а Західна йде до повного розпаду внаслідок *Великого переселення народів**: вестготів на чолі з Алáріхом, вандалів з Гéйзеріхом і гýннів з Аттілою. Провінції відокремились, влада імператора поширювалася тільки на Італію, причому сам престол став іграшкою в руках варварських вождів, що очолювали загони найманців на римській службі.

Останнім імператором став малолітній Рóмул Августул, за якого правив його батько — римський патрицій Орéст. В 476 р. повсталі найманці-варвари на чолі з Одоáкром вбили Ореста і скинули його сина. Знаки імператорської влади Одоакр відіслав в Константинополь і Римська держава припинила своє існування.

Релігія і філософія. Система *латифундизму** і виростаючого з нього домінату знайшли в християнстві необхідну ідеологічну опору і протягом IV ст. воно утверджується в якості панівної релігії. В боротьбі з *єресями** формується догматика і культ християнства, *Отці церкви** розробляють його теологію, філософію, етику і естетику. Однак, греко-римське язичництво, з яким було пов'язане велике минуле Риму і його блискуча культура, чинило впертий опір, головною духовною і філософською основою якого був *неоплатонізм**.

Неоплатонізм. Будучи античною альтернативою і , разом з тим, паралеллю християнству, неоплатонізм в IV ст. все більше віддалявся від раціонального знання, набуваючи рис релігійного вчення. Це чітко проявилося в творчості учня Порфірія Я́мвліха (280-330), який не тільки розвинув основну тенденцію неоплатонізму до примноження і деталізації сту́пенів еманації «Єдиного», але і ототожнив їх з богами і демонами.

Так, вищим ступенем еманації є «трансцендентальні (надсвітові) боги»; за йдуть 12 архóнтів («богів небесних»), в віданні яких відповідні стихії (земля, вода, повітря, вогонь, сім планет і ефір); потім — «боги піднебесні»; за ними — «обереги» (боги, ангели і демони окремих народів і особисті боги). Немає сумніву, що все це є спробою реміфологізації і реставрації політеїзму, спрямованою проти християнства (Христос в системі Ямвліха опиняється серед «оберегів»).

В практичній філософії Ямвліх відновлює стародавню релігію з усіма її обрядами, чудесами, пророцтвами, знаменнями і молитвами. Найголовнішим в людині він вважає віру в богів і спілкування з ними, а всілякі моральні чесноти — тільки нижчими ступенями абсолютного єднання з божествами. Найбільш характерним в цьому відношення є трактат «Про єгипетські містерії», оповідь в якому ведеться від імені жерця Аб-Амона.

В творі охоплюється вся галузь *теургії**, *мáнтики** і язичницького культу: природа і дії вищих істот, що діляться на богів, демонів, героїв і душі; умоглядна філософія і практична теургія; сутність і види мантики — засобів і методів доставки людям з боку вищих істот знання про майбутнє і про вищі предмети;

природа, дія і види жертвоприношень. Оволодіння всім цим і дає змогу філософу опанувати теургію, сутність якої Ямвліх пояснює так:

«При здійсненні обрядів теург виступає в двох різних образах: перший, людський, зберігає місце, зайняте ним від природи в Всесвіті; інший же, що став сильнішим завдяки божественним знакам і піднесений ними вгору, поєднується з Вищими Істотами і обертається разом з ними в відведеному для них рівні Всесвіту. Ось цей другий і може, і повинен набрати божественного образу. Згідно такого розподілу теургу личить приклúкати вселенські сили, як вищі від нього, оскільки сам він лише людина, і в той же час він може наказувати їм, коли набуває завдяки невимовним символам священного образу богів».

Потім Ямвліх викладає способи розрізнення окремих класів богів, демонів і ангелів, що являються в видіннях теургові. Тілесно-видиме явлення всякої вищої істоти відповідає її сутності, енергіям і потенціям.

Так, явлення богів — єдині і цілісні, демонів — строкаті і різноманітні, ангелів — простіші, ніж демонів, але строкатіші, ніж богів, в той час як архангели більше наближаються до божественної простоти. Нарешті, архонти, що керують певними областями Всесвіту, дуже різноманітні і строкаті, але завжди впорядковані і прекрасні. Відмінною ознакою кожного божества є його почет, що складається з усіх підпорядкованих йому Вищих Істот: так, попереду богів ідуть всі, від ангелів до душ. Нарешті, всяке божество являється теургові в видінні з своїми атрибутами: ангели показують свої діяння, добрі демони — свої творіння, а злі демони являють огидник тварюк, погрожуючи людині знищенням. Натомість архонти несуть атрибут вогню, води або іншої стихії, якою вони управляють.

Ямвліх заявляє, що його натхненником виступив переосмислений бог Гермéс — засновник і патрон герметичної містики, розповсюдженої в елліністично-іудейському середовищі в I—III ст. Цей твір можна вважати енциклопедією містики і магії, до якої сходить християнська містика, європейське розенкрейцерство і масонство.

5. РИТОРИКА, ІСТОРІОГРАФІЯ, ЛІТЕРАТУРА IV—V СТ.

Атмосфера військової монархії не сприяла розвитку культури. Про найглибший занепад освіченості в другій пол. IV ст. історик Амміáн Марцеллíн писав:

«Навіть ті деякі доми, що за старих часів славилися серйозною увагою до наук, тепер занурені в забави ганебного дозвілля, і в них лунають пісні і голосний дзенькіт струн. Замість філософа запрошують співака, замість ритора — блазня. Бібліотеки замкнені навік, як гробниці, зате споруджуються водяні оргáни, величезні, як віз, ліри, флейти і всякі громіздкі знаряддя акторського спорядження».

Риторика. Пізня ораторська проза представлена Лібáнієм (друга пол. IV ст.), який, переїжджаючи з міста в місто, навчав молодь. Досягши надзвичайної популярності, він змушений був залишити Константинополь за наказом Констанція, що побачив в його діяльності загрозу християнській вірі.

Численні промови Лібанія і його декламації, присвячені вигаданим подіям, — це дзеркало епохи і діяльності її видатних людей, насамперед імператора Юліáна Відступника, що був не тільки учнем Лібанія, але і його близьким другом. Все своє життя Лібаній віддав служінню античній культурі і її гуманістичним цінностям, захищаючи їх від християнства, що узурпувало весь простір політики і активно поширювало свій вплив на простір культури.

Не раз ця позиція ставила Лібанія на край провалля. Так, імператор Йовіан вирішив покінчити з непримиренним язичником і зупинила його тільки слава ритора: хтось нагадав імператору, що, будучи мертвим, Лібаній буде йому страшнішим, ніж живий, силою своїх промов.

Історіографія і компіляції. В IV—V ст. панівною тенденцією історіографії і взагалі всіх гуманітарних наук стало прагнення до лаконічності, знайшовши вираз не тільки в змісті історичних праць, але і в їх заголовку.

За імператора Валéнта (364-378) з'являється книжка під назвою «Бревіáрій» («Скорочення»). Її укладач Фест, одержавши розпорядження імператора скласти короткий текст, в звертанні до «його вічності» хвалиться, що домігся лаконічності навіть більшої, ніж йому наказувалась, і вмістив всі події від Ромула до його днів лише в 30 глав. Інший автор — Палладій об'єднав в 14 книгах відомості про сільське господарство, що містилися в працях Катона, Варрона, Колумелли і інших авторитетів в цій області.

Такою же компіляцією є праця Марціáна Капéлли «Про весілля Філології і Меркурія» (V ст.).

Курс семи шкільних наук — граматики, риторики, діалектики, арифметики, геометрії, музики і астрономії — викладається на фоні шлюбної церемонії. Ця мішанина стала в Середні віки самим популярним підручником, а система *Семи вільних мистецтв** — основою освіти аж до XVIII ст.

Єдиними винятками в цьому ряді «скорочувачів» були Амміан і Сідоній. Грек з Антіохії, автор «Діянь» Амміáн Марцеллíн (330-400) був найвидатнішим істориком Пізньої Імперії.

Почавши виклад римської історії з 96 р., на якому завершив своє оповідання Таціт, антіохієць якби підкреслює спадкоємний зв'язок своєї праці з великою епопеєю попередника. З повною ясністю і гіркотою бачить Амміан ознаки розкладу римської держави і суспільства від верху до низу. Ні в аристократії, що погрузла в розпусті і марнотратності і плазує перед силою і владою, ні в низах, цій юрбі, «що все своє життя проводить на вертепах і видовищах, звеселяючись», і зробила цирк своїм «і храмом, і домом, і місцем збіговисьок, і найвищою метою прагнень», і до того ж «реве огидно і безглуздо, що треба вигнати з міста всіх чужинців», ні в армії, не бачить він людей, крім рано померлого Юліана, що могли б стати прикладом римської доблесті і сприяти оздоровленню суспільства.

Уродженець Галлії Сідóній Аполлінáрій (?-483) був захоплений виром подій і винесений в Рим. Завдяки його панегірикам ми знаємо «імператорів на годину» і їх оточення в обличчя. Але найбільше в працях Сідонія оживає Галлія часу вторгнення варварських орд.

Позбавлена захисту римських легіонів і часто використовувана римськими імператорами як розмінна монета в їх торзі з варварськими вождями, Галлія в особі своїх владарів, великих землевласників, зберегла вірність римській державності і культурі. Маєтки, захищені могутніми фортецями, стали останніми цитаделями імперії і одночасно першими феодальними замками. Листування, яке вів Сідоній з своїми друзями, що переживали, як і він, самотність, розпач, але не позбавленими надії, — джерело, що розкриває життя римської Галлії в дрібних деталях: наприклад, устрій вілл з їх спальнями, портиками, термами, майстернями, бібліотеками, домашніми музеями, з їх персоналом серед якого були і гінці, яким довірялося доставляти листи сусідам і приносити їх послання. Опис бібліотек настільки детальний, що ми знаємо не тільки устрій їх зал, але і крісел для читачів і читачок (останнім рекомендувалися книги духовного змісту).

Література. Занепад освіченості, ослаблення інтересу до реальних подій і руху живого життя, зв'язане не в останню чергу з поширенням християнських проповідей, не могли не позначитися на стані світської, іншими словами, язичницької, літератури. Але поезія не зникла, розвиваючись в традиційні жанрах поеми, епіграми, байки.

Так, галл Дéцім Магн Авсóній (310-395) вмістив в вірші весь свій родовід, всі перипетії свого офіційного і повсякденного життя, заслуги своїх колег, достоїнства своєї рабині і коханки германського походження. Римський патріотизм поєднується в Авсонія з любов'ю до рідної провінції, в його віршах культурне життя галло-римської знаті одержує різноманітне відображення. Хоча поет і відносить себе до християн, однак погляд його звернений переважно до минулого, і твори його завантажені всілякою граматичною, міфологічною і історико-географічною вченістю.

Грек з Єгипту Клáвдій Клавдіáн (375-404) використав свій талант для служби імператорам і тимчасовим правителям при дворі.

Він вихваляє західного імператора Гонóрія, його полководця Стіліхона, фактичного правителя імперії, і виступає з різким глузуванням проти фаворитів східного імператора Аркадія; пристрасна інвектива проти євнухів і інтриганів константинопольського двору чергується з надмірними похвалами на адресу покровителів поета. Єдність латинського світу в його протиставленні молодій Візантійській імперії знайшла в особі Клавдіана красномовного виразника: він прославляє римське минуле і пророкує вічність Риму. Талановита міфологічна поема «Викрадення Прозерпіни» виражає переконання, що втрата свободи приводить країну до запустіння і загибелі. Ця поема, як і інші твори Клавдіана, відкрито ворожа християнству.

Рутілій Нумаціáн (кін. IV — поч. V ст.) жив в суворі часи *Великого переселення народів**. Переживання, зв'язані з захопленням Рима Алáріхом, відображені в поемі «Про повернення».

Прощаючись з Римом, в якому він обіймав посаду префекта, поет оживляє в пам'яті картини колишньої величі міста, що схилило перед варварами «свою золоту голову». Незважаючи на всі лиха, Рим бачиться йому вічною і непохит-

ною твердинею, чия слава так само неминуча, як сяйво сонця. Нещастя Риму Нумаціан зв'язує з ненависними йому іудеями і християнами.

6. ЛІТЕРАТУРА І МИСТЕЦТВО РАННЬОГО ХРИСТИЯНСТВА

Протягом IV ст., внаслідок визнання християнської церкви державною, здійснюється оформлення доктрини і культу цієї релігії, невід'ємною часткою яких були література і мистецтво.

Література. В часи домінанту християнство висунуло цілий ряд освічених і талановитих письменників, які зробили величезний кров вперед в розвитку християнської теології, філософії і риторики.

Амвро́сій Медіоланський (IV ст.), аристократ за народженням, проти своєї волі очолив єпископат Медіолану. Він авторитарно керував церковною общиною і, вважаючи духовну владу вищою від світської, вступив з нею в протистояння. По-суті, Амвросій передбачив важливий для Середньовіччя тип католицького прелата, владного, ділового і розпорядницького, що рішуче втручається в політичні чвари і не боїться сперечатися з світською владою. В своїх пристрасних проповідях він засуджував багатство, стверджуючи, що всі люди мають однакові права на життя і щастя.

Ієронім Стрідонський (342-420), письменник і богослов, метався між захватом перед античною культурою і її запереченням в ім'я віри:

«Я, злощасний, постився, щоб читати Ціцерона. Після щонічних молитовних пильнувань, після ридань, що вириваються із самих надр грудей моєю пам'яттю про здійснені гріхи, руки мої розкривали Плавта! Якщо ж, повертаючись до самого себе, я примушував себе читати пророків, мене відштовхувала груба мова: сліпими своїми очима я не міг бачити світла і звинувачував в цьому не очі, а сонце».

Аскет, який нищить в собі мирські помисли і одночасно вивчає просторікування римського комедіографа про вино, жінок і походеньки, — це культурно-історичний образ, повний значення; без нього не може бути зрозуміле середньовічне сприйняття античної культури. Якби, однак, Ієронім не прийняв на себе цього внутрішнього конфлікту, він не зміг би виконати своєї головної справи — перекладу Біблії латиною (цей переклад був названий «Вульгата» — простонародний): для цієї справи (не тільки ідеологічної, але і літературної) потрібна була людина, що поєднала б християнський інтерес до Біблії з історико-культурною ерудицією і тонким відчуттям своєї рідної мови. Значення цієї праці для контакту між тисячолітніми культурними традиціями з навряд чи може бути переоцінене.

Августин. Північна Африка дала в IV ст. письменника, який найбільш повно і змістовно здійснив на грані Античності і Середньовіччя синтез християнських традицій і старожитньої культури, — Авре́лія Августи́на (354-430). Головним новаторством Августина було відкриття двох проблем, знехтуваних античною думкою: 1) динаміки становлення людської особистості з її кризами і переломами; 2) динаміки загальнолюдської історії з її внутрішньою суперечливістю.

Першій проблемі присвячена «Сповідь» — автобіографія, яка змальовує внутрішній розвиток самого Августина, починаючи з дитинства, і приділяє особливу увагу драмам душевних конфліктів. З недосяжною для античної культури глибиною самоаналізу письменник зумів показати двоїстість психологічних глибин; одним з перших він поставив проблему підсвідомості. При цьому особистісні тенденції філософії Августина сполучаються з теологічною доктриною приречення, що ставить моральний вибір людини в залежність від рішення Божества. Від констатації темних «безодень» душі Августин приходить до необхідності благодаті, що виводить особистість з порочної тотожності собі і тим самим спасає.

Другій проблемі — містичному осмисленню історії — присвячений трактат «Про град Божий», написаний під враженням від розгрому Риму готами в 410 р. Історичний процес тут підданий періодизації, що зробила самий широкий вплив на середньовічну історіографію. Августин вбачає два протилежні за своєю суттю види людської спільності — два «гради» (в античному значенні слова, тобто два «міста-держави» — поліси): «град земний», тобто світ громадянської цивілізації, заснований «на любові до себе, доведеної до презирства до Бога», і «град Божий», тобто духовну спільність братів по вірі, засновану «на любові до Бога, доведеної до презирства до себе». «Град Божий» не цілком тотожний емпіричній церкві, хоча нерозривно з нею зв'язаний, і зовсім не тотожний ідеалу політичної теократії, в дусі якого, концепцію Августина розуміло все Середньовіччя, хоча Августин сам підкреслює «сторонність» свого «граду Божого» і застерігає від практичного «прикладання» його до політичної реальності.

В трактаті «Про град Божий» знайдені влучні і виразні слова для критики пізньоантичної цивілізації, жорстоких і хтивих видовищ, бездумного настрою римлян, що колись з радістю завойовували чужі міста, а тепер скаржаться, коли взяли і розграбували їхнє власне місто; нарешті, «братовбивчого» духу імперії як такої, тому що засновником першого за часом міста, як нагадує Августин, був братовбивця Каїн, а засновником першого за значенням міста, тобто Риму, — був братовбивця Ромул. Однак всяке насильство — від насильства над дитиною в школі, описаного в «Сповіді», до державного насильства — для Августина є закономірним наслідком гріховної зіпсованості людської природи і тому гідне осуду, але, з його погляду, є неминучим.

Торжество церкви Христа супроводжувалось безжальним знищенням язичницьких храмів, творів скульптури і живопису. На місці античного мистецтва інтенсивно утверджувалось християнське.

Архітектура. Ранні християни не мали своїх храмів, оскільки в умовах переслідувань їх богослужіння проводились в майже випадкових місцях: в заміських будинках, сараях, склепах померлих членів общини, *катакомбах**. Вийшовши з підпілля, християни почали здійснювати богослужіння в старих римських *базиліках** — адміністративних і судових будівлях. Природно, що ці останні і стали основою конструкції християнського храму.

Ранньохристиянські базиліки мали прямокутний план. Внутрішній їх простір розчленовувався на три або п'ять *нефів**. В вівтарній частині нефи перетиналися поперечною галереєю — *трансептом**. Сам вівтар розташовувався в *апси-*

*ді**, напівкруглій ніші, перекритій чвертю кульової поверхні — конхою. Апсида завершувала собою перспективу центрального, самого широкого нефа церкви. Перед входом в базиліку знаходився великий прямокутний двір — *атріум**, оточений колонадою. В атріумі залишалися ті, хто ще не пройшов обряду хрещення і тому не мав права входити в храм. Посередині атріуму ставилася купіль для обмивання.

Конструктивне рішення християнських базилік відрізнялося надзвичайною простотою. Порівняно тонкі стіни викладалися з цегли, перекриття здійснювалося за допомогою дерев'яних ферм. Античні римські будівельні прийоми для такого роду споруд майже втратили своє значення.

Нефи базилік відокремлювалися один від одного рядами мармурових колон, на які спиралися арки або антаблемент, що підтримували подовжні стіни середнього нефа, які піднімалися над перекриттями бічних нефів і були прорізані вікнами. Іноді в базиліки переносилися колони з старих античних споруд. Зовнішнє архітектурно-декоративне оздоблення базилік було настільки ж скромним, як і їх композиція і конструкція.

До числа найбільш відомих п'ятинефних базилік Риму слід віднести базиліку Петра (IV ст.), замінену в XVI ст. знаменитим собором св. Петра, і побудовану в IV ст. базиліку Сан-Паоло-Фуорі ле Мура («св. Павла за міськими стінами») — саму простору з споруд цього типу. З тринефних базилік IV ст. найбільш примітні базиліки Санта-Пуденціана і Санта-Марія Маджоре.

Поряд з базиліками зводилися культові споруди центричного типу, в яких знайшли свій подальший розвиток античні традиції круглого храму. Така форма найбільше підходила для баптистеріїв і мавзолеїв. Найбільш відомий мавзолей Санта-Констанца в Римі (перша пол. IV ст.). Барабан його купола спочиває на розташованих по кільцю парних колонах. Центральний об'єм будівлі оточений галереєю, перекритою склепінням. Іншим видатним пам'ятником центричного типу є церква Сан-Стефано Ротондо (сер. V ст.), план якої утворюється двома рядами встановлених по колу колон.

Обидва типи ранньохристиянського храму — базилікальний і центричний — якби зливаються воєдино в будівлях хрестоподібної форми. Характерним зразком такої споруди може служити невеликий мавзолей Галли Плацидії в Равенні (сер. V ст.). Центральна його частина перекрита вітрильним склепінням.

Живопис. Мистецтво живопису періоду розкладання рабовласницького ладу розвивається в двох напрямках: один продовжує традиції класичного живопису, інший розробляє нові форми. Нові художні риси ясніше виступають в християнському живописі. В розписах *катакомб** наочність зображення сцени, розуміння змісту стають важливішими, ніж пропорційна розробка фігур, дотримання масштабності.

В катакомбах Прісцилли типові в цьому відношенні зображення доброго пастиря і сцени «Три отроки в печі вогненній» і «Жертвопринесення Ісаака». В останній зображено підготовку до жертвоприношення: в центрі Авраам, до нього наближається маленький Ісаак з в'язкою хмизу. Те ж можна сказати і про сцену «Витікання води» в катакомбі Каллісти, лише в особі Мойсея більше передана об'ємність, що досягається не рисунком, а живописною плямою.

Для мистецтва християнства характерні фігури *орант**, наприклад, з могили Двох орант в Римі: нерухомих, в довгих шатах, з піднесеними в молитовному жесті руками, з екстатичним виразом обличчя.

Базиліки прикрашаються фресками і мозаїками, якими оформляється апсида, куполи, торцеві стіни головного нефа. Хоча ці розписи виражали вже зовсім нові християнські ідеї, в формальному відношенні вони все ще продовжують слідувати античним традиціям.

Переважна більшість творів IV—V ст. зосереджена в Римі. Найбільш давньою є мозаїка мавзолею Санта-Констанца. Головна частина оздоблення, що прикрашало купол, була знищена в XVII ст., але плафони обходів збереглися. Вони являють собою декоративні композиції, утворені з візерунків геометричного характеру і з різних античних мотивів: рослин, птахів, круглих медальйонів з уписаними в них зображеннями маленьких крилатих геніїв, людських голів, тварин, розеток і т.п. На двох плафонах, головне поле яких заповнюють плетива виноградних лоз, зображена сцена виноробства: маленькі фігурки чавлять виноград під навісом з колонами і фронтоном, інші підвозять його на возах, запряжених волами. Всі ці зображення мають алегоричний, відповідний християнській символіці зміст, але в плані живописного трактування вони близькі реалістичному античному мистецтву.

Монументально-репрезентативний напрямок в мистецтві кін. IV ст. — поч. V ст. знаходить своє яскраве вираження в мозаїці з базиліки Санта-Пуденціана. В центрі композиції зображений Христос на троні, по боках сидять 12 апостолів. За ними стоять дві жінки, що тримають вінки (св. Пуденціана і св. Прасседа). Фоном служить напівкруглий портик, вдалині височіють Голгофа і будівлі Єрусалима. Над усім парять гігантські символи євангелістів: ангел, крилатий лев, тілець і орел. В цій мозаїці вигадливо сплітаються традиції Античності і християнська догматика. Христос зображений як володар Всесвіту (*Пантократор**), але в той же час в ньому багато спільного з *іконографією** Юпітера. Глибина простору, об'ємність фігур, вміння підкорити частину цілому і поєднати природність образів з величавістю загального стилю — все це також виявляє близькість цієї мозаїки до мистецтва Античності.

РОЗДІЛ V. КУЛЬТУРА ВІЗАНТІЇ

Становлення візантійської культури відбувалось в тих областях Східної Римської імперії, де еллінська культура здавна взаємодіяла з культурами Стародавнього Сходу.

На відміну від Західної, Східна імперія не зазнала катастрофічних руйнувань, в ній збереглись міста, розвинуті ремесла, міцні торгівельні зв'язки. Панівний клас менш виснаженої Східної імперії зумів врятувати від загибелі свою державу, а могутня імператорська влада успішно протистояла відцентровим феодальним силам. Нарешті, в Візантії довго зберігались елементи рабовласницького ладу, тому перехід від Античності до Середньовіччя здійснювався на базі наступності античної культури.

Візантія виступила хранителькою сутнісних сторін античної спадщини в її зв'язках з стародавніми цивілізаціями Близького Сходу.

Історія візантійської культури поділяється на такі періоди: 1) Ранньовізантійський (IV — перша пол. IX ст.), 2) Середньовізантійський (друга пол. IX—XII ст.), 3) Пізньовізантійський (XIII — перша пол. XV ст.).

1. ІСТОРИЧНІ І СВІТОГЛЯДНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ РАННЬОВІЗАНТІЙСЬКОГО ПЕРІОДУ

Візантія в IV — першій пол. IX ст. Імператор Константин в 324-330 рр. побудував «Новий Рим» на місці Візáнтія, стародавньої грецької колонії на Босфорі. В 395 р. відбувся офіційний розкол Римської імперії на Західну і Східну, і доля обох частин склалась по-різному.

Криза рабовласницького суспільства, яка супроводжувалась вторгненням германських племен, призвела, зрештою, до загибелі Західної Римської імперії, в той час як Східна збереглась як держава: візантійський імператор Лев I Великий (457-74) врятував країну від германців. В початковий період в межі Східної імперії входило все Східне Середземномор'я з переважно еллінізованим населенням.

Візантія була єдиним легітимним спадкоємцем Риму: піддані називали її «Римською (по-грецьки «Ромейською») імперією», а себе «римлянами» (грец. «ромеями»). В зв'язку з цим, ***суттєвою рисою візантійської державної доктрини було відновлення єдності Римської імперії.*** За імператора (грец. василéвса) Юстиніáна I (527-565) після багаторічних воєн під владу імперії були повернені Італія з Римом і Равенною, північна Африка з Карфагеном і частина Іспанії.

Однак, в VII ст. вигляд Середземномор'я цілковито змінився результаті навали арабів і слов'ян. ***Рабовласницька система виявилась неспроможною справитися з новими викликами історії***: Імперія втратила найбагатші землі Сходу, Єгипет і африканське узбережжя, а її сильно урізані балканські володіння виявилися відірваними від західноєвропейського світу.

Для того, щоб зберегти свою державність, Ромейській імперії в VII—VIII ст. довелося здійснити перехід до феодальних принципів організації влади і війська.

Основою армії ставав стратіот — воїн-селянин, наділений землею з умовою несення військової служби. Територія країни була поділена на феми — провінції, очолювані стратигами — намісниками, що володіли усією повнотою влади. Поступово формується прошарок фемної аристократії, яка стала вимагати політичних привілеїв і здійснення перерозподілу монастирських земель, на основі чого і виникає рух *іконоборства**.

Іконоборство зустріло шалений опір чернецтва і вищого духовенства, який оформився в рух ***іконошанування***. Боротьба тривала понад століття і завершилась тільки тоді, коли цілі іконоборства були досягнуті: монастирі ослабли, а держава і фемна знать одержала земельні фонди для збільшення феодального війська.

В ранньовізантійський період відбувалося формування візантійської культури як системи організації духовного життя суспільства. Народжувалася принципово нова культура, пронизана християнським світоглядом. Протягом IV—V ст. в гострій ідейній боротьбі ***християнський монотеїзм приходив на зміну античному політеїзму***.

Релігійна боротьба. Офіційна церква була багатою організацією, володіючою майном, землею, рабами.

В основі організації церкви — *ієрархія** *кліру**: церковні общини на чолі з ***пресвітерами*** об'єднували віруючих; над пресвітерами стояли ***єпископи*** з єпархіями, над єпископами — ***архієпископи*** і ***митрополити***, а над ними — ***патріархи***. Цих останніх було п'ятеро: римський, александрійський, константинопольський, антіохійський і єрусалимський. З них римський і александрійський патріархи мали титул ***папи***. Фактичним головою всієї церковної ієрархії був ***василевс*** — він ***скликав собори, призначав посадових осіб і навіть втручався в теологічні суперечки***.

Однак, незважаючи на усталення структури церкви, її чітку організацію, дискусії, розколи і єретичні рухи не припинились, а навпаки, набули особливої гостроти.

В основі цих незгод — ***невирішеність питання про відносини між світською владою і церквою***; хоч саме Константин I виступив організатором і реальним керівником християнської ієрархії, це глибоко суперечило ідеології Раннього християнства, яке формувалось в умовах принципового протистояння з світською владою.

Аріанство. Центром ідейного протистояння стала Александрія Єгипетська — одне з найбільших і найрозвиненіших міст епохи Античності. Саме тут *пресвітер** Áрій і патріарх Афанасій заклали підвалини тринітарного питання — про сутність Трійці, яке потрясало християнський світ більше, ніж тисячу років. Ініціатором полеміки був Áрій (?-336).

Згідно його вчення, друга особа Трійці, Бог-Син (Христос-Логос), хоча і є найбільш довершеним творінням Божим (Бога-Отця), однак він все-таки є творінням, він є Сином Божим «не по сутності, а по благодаті». Так само і Святий

Дух — третя іпостась Трійці — не є споконвічним, він, як і Христос, був створений, але не Богом-Отцем, а Богом-Сином — Христом. Таким чином, заперечувався один з основних догматів офіційної християнської церкви про єдиносутність Бога-Отця і Бога-Сина: Христос як «творіння» опинявся нижче від Саваофа. Це підривало авторитет церкви як хранительки Одкровення, абсолютність якого засновувалась на вірі в божественність Ісуса Христа.

Таке розуміння Христа ***віддаляло*** його від абсолютного Бога-Отця і ***наближало*** до ***тварного (створеного) світу***, звідки витікало ***схвалення мирського життя і утвердження примату світської влади над церквою.*** Тому аріанство стало християнством мирян (переважно заможних городян і воїнів, пізніше — воїнів-варварів). Той самий мирський дух Арій вніс і до релігійного життя (***аріанство дозволяло, залишаючись мирською людиною, сподіватись на спасіння душі***), і до богословської літератури.

Афанасіївство. Несхитний захисник *ортодоксального** християнства Афанасій (295-373) був *антагоністом** Арія.

Афанасій твердив, що Бог-Син існує споконвічно, а не створений Богом-Отцем; звідси висновок, що «тілесна оболонка» Ісуса Христа є «манóю», «ілюзією», «формою», якої набрав Бог-Син для свого перебування на землі, і тільки смерть тіла дозволила йому знову повернутись до свого істинного образу.

Подібне бачення надзвичайно ***посилило притаманний християнству аскетичний дух і стало основою для виникнення чернецького руху.***

Пропагуючи *аскетизм**, Афанасій написав біографію одного з перших єгипетських аскетів Антонія Великого (250-356), яка стала взірцем для авторів жанру *агіографії**.

З цього твору ми дізнаємося, що народився святий у Верхньому Єгипті; близько 270 р. роздав майно і пішов в пустиню, де практикував *аскезу**. Там він боровся з демонами, що спокушали його в образі диких тварин. Після подолання цих випробувань, він створив з своїх послідовників першу общину *анахорéтів**, яка стала прообразом монастирів.

З метою відновлення єдності християнства Константин скликає в 325 р. в місті Нікéя (Мала Азія) собор усіх єпископів Сходу і Заходу. Сам імператор, хоч ще і не хрестився, головував на соборі і підтримав афанасіївців: Арій був проклятий і висланий, аріанство оголошене єрессю. Собор виробив *Символ віри**, який став однією з підвалин християнської церкви.

Юліан Відступник. Однак, греко-римське язичництво в своїй довершеній формі *неоплатонізму** продовжувало чинити дієвий опір новій релігії. Наступ християнства змушує неоплатонізм оформитись в універсальну світоглядну структуру, що намагається охопити всі галузі духовної творчості і життя. Кульмінаційні події боротьби християнства і неоплатонізму відбулися в роки правління імператора Юліана, якого християни прозвали «Відступником» (361-363). Втім, його справа зазнала невдачі: згідно легенди, імператор був смертельно поранений під час бою з персами стрілою воїна-християнина.

Наступники Юліана повністю відновили панівне і навіть монопольне становище церкви, однак, християнство, перемігши політично, могло боротись з авторитетом язичництва в галузі культури лише одним шляхом — якнайповніше

засвоюючи норми і досягнення самої язичницької культури. У вирішенні цього завдання основна заслуга належить Каппадокійському гуртку (IV ст.) — визначному явищу *патристики**.

Іоанн Златоуст. Справу каппадокійського гуртка продовжив антіохійський проповідник Іоанн (344-407), прозваний за свою красномовність Златоустом. Він досяг надзвичайної популярності своїми проповідями і незалежною позицією під час сутичок городян з владою.

Риторика Златоуста мала пристрасний, бурхливий, захопливий характер. Проповідник бачив головний засіб оздоровлення імперії в моральній монополії християнської церкви і він намагався встановити цю монополію в усіх сферах приватного і суспільного життя. В проповідях Іоанна визначались обов'язки християнина в відносинах між людиною і Богом, паном і рабом, багатим і бідним, чоловіком і жінкою, батьками і дітьми. Він проповідував *аскетизм**, називаючи піст «їжею душі».

Моральна реформа Іоанна не сподобалась знаті, очолюваній василіссою Євдоксією, і Іоанна засудили до вигнання. Проповідника гнали до місця заслання пішки і він помер дорогою в якомусь вірменському місті.

«Ареопагітики». Завершенням формування християнської картини світу став релігійно-філософський твір «Ареопагітики» (друга пол. V ст. н.е.), автор якого, Псевдо-Діонісій Ареопагіт, багато в чому скористався методологією *неоплатонізму**. Тракт складається з таких частин: I) «Про божественні імена», II) «Про небесну ієрархію», III) «Про церковну ієрархію», IV) «Про містичне богослов'я».

В центрі концепції «Ареопагітиків» ідея *трансцендентності** Бога: «Бог є вище всякого знання і вище всякого буття». Однак, створивши світ, Бог прагне бути пізнаним і являє себе на рівні буття у вигляді особливих енергій — божественних «розподілень», які є основою ієрархічного устрою Всесвіту і християнської церкви як його моделі. Однак, наблизитися до Бога, осягти його розумом неможливо — тільки відмовившись від раціонального, наукового пізнання і ставши на шлях духовного самозаглиблення, християнин може розпочати сходження до Бога. Для цього необхідно, щоб «замовк розум» і душа занурилась в містичний стан «повного знання» в акті надчуттєвого і надрозумного єднання з Богом, тобто, в сферу «несвідомого психічного» або «континуальної свідомості».

«Найглибше осягнення Бога, — пише автор, — ми одержуємо, пізнаючи Його невіданням в переважаючому розум єднанні, коли наш розум, позбувшись всього існуючого і потім полишивши самого себе, з'єднується з сяючими променями і там освітлюється незбагненною безоднею премудрості».

На думку Ареопагіта, осягненню Бога сприяє споглядання почуттєвих і символічних образів релігійного мистецтва. ***Почуттєві образи необхідні, щоб людина через сприйняття предметів сходила до духовного і через священні зображення — до «простої досконалості» небесної ієрархії, яка не має почуттєвого образу.***

В зв'язку з цим філософ розрізняє образи «схожі» і «несхожі». Перші повинні являти собою сукупність вищих позитивних властивостей, характеристик і яко-

стей, притаманних найбільш шанованим предметам і явищам, досконалим образам, втіленим в слові, барвах, камені. Це ідеальні межі досконалості матеріального світу, його «видимі красоти». В «несхожих» образах повинні бути відсутні властивості, що сприймаються людьми як шляхетні, прекрасні, гармонійні, щоб людина не обманювалась і не зупиняла на них свій розум.

Для зображення ***вищих духовних сутностей*** краще підходять предмети ***низькі і потворні***: тварини, рослини, камені, черви, гади тощо. Згідно закону контрасту, «несхожі» образи мають знаково-символічну природу особливого різновиду — вражаючи, ***приголомшуючи глядача, вони переорієнтовують його духовний зір на протилежність потворності — абсолютну духовність.***

Всі темні, чуттєві і навіть непристойні явища, предмети і прагнення можуть означати феномени найвищої духовності: «лють» слід розглядати як «сильний рух розуму», «сексуальний акт» — «любов до духовного», «прагнення до споглядання вищої істини, розуму, краси і поєднання з ними». Крім знакової, «несхожі» образи мають ще і психологічну функцію, вони повинні самою несхожістю знаків збудити і возвисити душу, діючи не на розум, а на підсвідомість, спонукуючи її рухатись в напрямку «возвишення» духу.

Єресі. Незважаючи на успіхи теології, дискусії в християнстві не припинялися. В 430-х рр. в Сірії виникло нове єретичне вчення — ***несторіанство*** (від константинопольського патріарха Несто́рія). Несторіани критикували догмат про троїстість Бога і вважали Христа людиною, що стала Мессією в силу зішестя на неї Святого Духа. Основне їх ядро складало духівництво і купецтво східних провінцій Месопотамії, Сірії, Єгипту, настроєного по-сепаратистському до центрального уряду і ортодоксальної церкви.

Значного поширення в Ранній Візантії одержало монофізи́тство.

На відміну від аріан і несторіан монофізити вважали, що Христос володіє лише однією і притому божественною природою. Вони вимагали від духівництва відмови від розкоші і земних благ, що викликало до них співчуття народних мас. Для купців, великих землевласників, вищого духівництва провінцій монофізитство також було прапором сепаратизму.

Іконоборство. В VIII — першій пол. IX ст. здійсненням ревізії православного вчення зайнявся рух *іконоборства**.

В основу концепції іконоборства був покладений головний догмат християнства про єдність в Трійці трьох божественних *іпостасей**. Всі вони не можуть бути осягнуті людським розумом, а тим більше бути представлені в антропоморфному образі, тому будь-яка спроба зобразити Христа кличе за собою єретичні помилки. Тому в іконошануванні іконоборці бачили прояви грубого *фетишизму**, відродження язичницького культу, відхід від духовних ідеалів Раннього християнства.

В цілому, іконоборці виходили з прагнення зберегти за християнським богослужінням піднесену духовність, очистити його від тілесних елементів і пережитків греко-римської чуттєвості. На формування іконоборських доктрин зробили певний вплив релігійно-естетичні ідеї іудаїзму і ісламу, в основу яких було покладене уявлення про непізнаванність єдиного верховного божества —

*Абсолюту**. В усякому разі, в естетиці іконоборців простежується вплив художніх пошуків ісламського мистецтва, що замінило зображення людини складною декоративною орнаментикою і вишуканою символікою.

Павликіáнство. Своєю радикальною критикою ортодоксального християнства іконоборство спонукало до пожвавлення старих єретичних рухів (несторіанства, монофізитства) і виникнення нових. Одним з найбільших за своїм розмахом і за своїми наслідками був народно-єретичний рух павликіан, який виник в кін. VII ст. у Вірменії, але особливо значного поширення одержав в VIII—IX ст. в Малій Азії.

Павликіани вимагали відновлення рівності, як в ранньохристиянських общинах, яку вони розуміли не тільки як рівність перед Богом, але і як соціальну рівність. Їх релігійне вчення мало дуалістичний характер: Всесвіт уявлявся їм розділеним на два ворожих світи — царство Бога і царство сатани, на світ духовний і світ матеріальний. Панівну церкву з її багатствами вони відносили до царства сатани. Павликіани вимагали спрощення богослужіння, знищення церковної ієрархії і шанування ікон, ліквідації чернецтва.

Павликіани і послідовники інших єретичних течій на початку IX ст. підтримали Фому Слов'янина, який проголосив себе василевсом і виступив проти центральної влади.

Протягом року бунтівники тримали в облозі Константинополь. Лише з величезними зусиллями урядові вдалося придушити повстання. Реальна небезпека змусила панівний клас перебороти розкол в своїх рядах, викликаний іконоборством. Василісса Феодóра відновила в 843 р. іконошанування.

Однак павликіанський рух не припинявся, а в X ст. поширився і на Балкани, де, злившись з єретичним рухом селянських мас Болгарії, став однією з складових частин *богомильства**.

Іконошанувальники. Успіхи іконоборства і єретичних рухів викликали необхідність систематизації християнського богослов'я, що знайшло відображення в діяльності іконошанувальників, зокрема, в творах найвидатніших з них — Дамаскіна і Студита.

Іоанн Дамаскін (675-749) в своїй праці «Джерело знання» систематизував всю суму знань християнського богослов'я, почерпнуту ним з Біблії і творів *Отців церкви**, виводячи все суще з єдиного принципу — Бога.

Згідно цієї концепції, Бог — споконвічний, непізнаваний початок світу, джерело і ціль буття. Природа — не тільки творіння Бога, але і розкриття його божественної мудрості. Важливе місце в концепції Дамаскіна займає християнська антропологія. Людина — це свого роду мікрокосм, маленький Всесвіт, створений гармонійно і мудро з розумної душі і плоті. Людина поставлена в центрі світобудови, світ створений для людини, і спокутна жертва Христа здійснена для спасіння людства.

Щодо питання про ікони, то Іоанн Дамаскін розробив градацію образів за ступенем їх наближення до оригіналу.

Декілька зображень дані нам самим Богом, інші служать для передачі знань про них, причому можуть бути відображені і духовні сутності — в тому вигляді, якими вони являються Святим отцям. Непередавана тільки природа небесно-

го Бога, тому на іконах можна представити тільки земне життя Христа. Дамаскін вказував і на те, що ікони не являються просто зображеннями: вони є носіями посланої згори благодаті.

Дамаскін, вирішуючи завдання впорядкування наук під егідою релігійної догми і на основі арістотелівської логіки, заклав основи ***схоластичного методу, згідно якого наука і взагалі будь-яке знання мають право на існування лише в тій мірі, в якій вони підтверджують Святе Письмо.***

Другий ідеолог іконошанувальників — Феóдор Студіт (759-826), в своїй величезній літературній спадщині — богословських трактатах, промовах, листах, наставляннях ченцям і релігійних гімнах — узагальнив всю аргументацію іконошанувальників проти їх ідейних противників. Його твори перейняті аскетичною ідеологією, ідеалізацією чернечого життя, безкомпромісною полемікою проти іконоборців. Він організував в Константинополі Студітський монастир, що став цитаделлю і ідейним оплотом ортодоксального православ'я.

2. ОСВІТА, НАУКА І ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА РАННЬОВІЗАНТІЙСЬКОГО ПЕРІОДУ

Освіта. В містах Ромейської імперії знання грамоти було звичайним не тільки для вищих, але і для середніх і навіть нижчих верств населення. Різке падіння рівня освіченості і скорочення числа грамотних людей мали місце лише в часи іконоборства (VII—VIII ст.), в умовах загальної кризи і навали варварів. Тягу до навчання стимулював стійкий попит держави на освічених людей, необхідних для поповнення штату численного чиновництва. Вже в IX ст., в умовах зміцнення апарату влади, почалося нове піднесення освіти.

Візантія не знала єдиної загальної системи освіти, хоча мережа шкільних установ була тут досить широкою. Організація школи, склад дисциплін і порядок навчання були успадковані від Античності і організовані за системою *Семи вільних мистецтв**. Школи поділялися на два рівні: початкову і середню. В початковій школі діти з 6-9 років навчались читанню, письму, лічбі, основам віровчення і елементам світської і біблійної історії. Замість Гомера читали «Псалтир» — головний підручник школярів. Школи були як платними — приватними, так і безкоштовними — монастирськими, церковними, міськими, доступними навіть для бідняків.

Словосполучення «вища освіта» ромеї не вживали, хоча високоосвічених людей в Візантії завжди було в достатку. Вищих ступіней знання вони досягали або самостійно, або навчаючись в ерудитів (риторів, філософів, правознавців). В IV—VI ст. своїми вченими славилися Афіни, Антіохія, Бейрут, Газа, Александрія — центри античного знання. Однак в другій пол. VI—VII ст. вони занепали. В V ст. згоріла дощенту Александрійська бібліотека і була вбита фанатиками-християнами Іпáтія — жінка-вчений, математик, астроном і неоплатонік. Особливим едиктом Юстиніан I закрив школу філософів-неоплатоніків в Афінах, підводячи остаточну риску під античною епохою. Єдиним великим центром вченості надовго став Константинополь, а з XII ст. також Фессалоніка і Трапезунд.

Наука. Філософія в ту епоху була невіддільна від богослов'я: обидва поняття були майже синонімами.

Розробляючи християнську богословську доктрину, здатну вистояти в ідейній боротьбі з язичеством, іншими культами і єресями, візантійські богослови спирались на деякі вчення Античності. Як і західні схоласти, вони приділяли особливу увагу логіці Арістотеля. Однак, розробка теологічних тонкощів поєднувалась з примітивізацією знання про світобудову: ніщо не повинно було суперечити Біблії. Гігантський культурний переворот, що супроводжував торжество християнства, захопив практично всі сфери духовного життя суспільства, основу якого складала відтепер теологічна ідея.

Прикладом заміщення античної космогонії біблійним міфом є «Християнська топографія» Козьми Індикоплóва (сер. VI ст.).

Повідомляючи досить точні дані про шляхи сполучень і народи, яких вони зв'язували, про природу Африки, Аравії і Індії, Козьмá пише про Землю як про плаский чотирикутник, оточений водою і накритий твердим небесним склепінням.

Разом з тим, всупереч принциповій недовірі до пізнань старожитніх, потреби сільського господарства, ремесла, іригації, суднобудування, зодчества, фортифікації, медицини і т.д. диктували необхідність зберігати і розвивати знання, здобуті емпіричним шляхом. Ромеї не тільки вивчали праці Галéна і Гіппокрáта — вони вдосконалювали діагностику, хірургію, антисептику, розширювали набір ліків. Подібним був стан справ у виробництві скла, мозаїчної смальти, фарб, кераміки, емалей, в металургії, ювелірній справі.

Історіографія. В IV—VI ст. одна група візантійських істориків завершує розвиток античної історіографії, інша закладає основи хронографії — середньовічної християнської історіографії.

Найвидатнішим серед перших був придворний сановник Прокóпій Кесарійський (VI ст.).

Прокопій створив широку історичну панораму — «Історію воєн Юстиніана з персами, вандалами і готами». Друга праця Прокопія «Про будівлі Юстиніана» є придворним панегіриком: в ній аж роїться від безсоромно перебільшених комплементів Юстиніану і василісі Феодóрі. В той же час цей твір є надзвичайно цінним путівником і досконалим джерелом для дослідника історії культури і географії епохи Юстиніана. В шести книгах Прокопій знайомить читача з сакральним, світським і воєнним будівництвом Юстиніана в Константинополі і на перському кордоні, розповідає про Вірменію і Чорноморське узбережжя, Європу і Малу Азію, Палестину і Єгипет.

Однак, ті ж самі умови деспотизму, які породжують прислужницьку офіційну науку і літературу, можуть покликати до життя і їх протилежність. Одночасно з «Будівлями» Прокопій писав «Таємну історію».

Це — скандальна хроніка константинопольського двору, яка увібрала в себе найзліші антиурядові анекдоти і чутки, що пошепки передавались з уст в уста підданими Юстиніана. Тому двоїться в творах Прокопія образ володаря: в офіційних трактатах — це мудрий батько своїх підданих, великий будівничий хри-

стиянської держави, в «Таємній історії» — садист, демон наяву, що оточив себе негідниками і взяв в супруги найрозпуснішу жінку імперії.

Основоположником хронографії був церковний письменник Євсе́вій Кесарійський (263-339).

Характерні ознаки створеної Євсевієм хроніки такі: 1) початок викладу «від створення світу» (від Адама) з коротким оглядом історії старожитніх (народів, що згадуються Біблією, — від халдеїв до римлян); 2) доволі докладна, порічна розповідь про хронологічно близькі автору події, з яких чисто суб'єктивно відбиралися і реєструвалися найважливіші.

Авторська індивідуальність, аналітичність були далекі хроністу: без жодної критики різні джерела, включаючи легенди і історичні анекдоти, використовувалися з однаковою довірою. Всякого роду чудеса, явища природи, казуси приватного життя героїв і великих битв, державні перевороти і народні нещастя викладалися як рівнозначні факти.

Дуже барвисту пам'ятку представляє собою «Хронографія» Іоанна Мала́ли, що викладає історію всіх народів з найдавніших часів до 563 р. Незважаючи на численні недоліки з точки зору науки, жвавий, барвистий, енергійний стиль викладу гарантував його хроніці успіх.

Світова історія перетворилася в переказі Іоанна в казку, примітивну і часто абсурдну, але не позбавлену цікавості. Як і будь-який казкар, він оперує образами царів і цариць, закономірно не знаходячи собі матеріалу в світі греко-римської старожитності — з усієї історії Республіканського Риму його привабило тільки нашестя галлів.

По-суті, Мала́ла виробив загальний стиль середньовічного сприйняття історії як череди чудесних, цікавих і повчальних епізодів, в яких проявляється воля Божа.

Література IV—VI ст. Християнський світогляд поступово опановував і інші сфери візантійської культури, які можна визначити як власне художні, але до кін. VI ст. і в цій сфері переважали античні традиції. Вони пронизували любовну лірику, епіграми, риторику, еротичні оповідання тощо, виражаючи несміливий протест освічених людей проти культурної політики Юстиніана, що тоді завзято викорчовував все античне.

Наприклад, Агафій Мірінейський схиляється перед земними радощами, оспівує земну красу, принади природи, поезії, чуттєвого кохання. Його епіграми повні ліричного почуття, радощів життя, сподівань на щастя. Поблажливий до захоплень молодості, Агафій разом з тим високо цінує цнотливість і доброчесність жінок, оспівує переваги законного шлюбу. Він всією душею проти *аскетизму**, умертвіння плоті. Якою безмежною вірою у чистоту і красу земної любові проникнута, наприклад, ця епіграма:

«І хоч мене цілувати не можна красивій Роданфі, // Милий вихід знаходить вона: пояс свій з стегон зняла // І, розтягши його між собою і мною, ніжно // Кінчик цілує вона, я ж — з другого боку. // Так вбирав я вологу любові. // Я вбирав в себе чисте її джерело, // Й поцілунок її я відчув на губах. // Тим же платив їй і я, ми в грі цій насолоду шукали, // Пояс Роданфи моєї злив наші міцно вуста».

Гімнографія. Новим, релігійним жанром, що склався в той же час, була церковна поезія гімнів. Величезну роль в її становленні зіграв Роман Солодкоспівець (перша пол. VI ст.) — поет, співак, музикант. Його гімни вирізняє довершена форма, високе напруження почуттів, вишукана мелодика, близька за ритмом до народної пісні. З цим поет сполучає душевну теплоту, цілісність емоції, наївність і щирість моральних оцінок. Часто його релігійна поезія набагато більше говорить про життя того часу, ніж світська лірика:

«Над убогим багач глумиться, // Пожирає сірих і немічних; // Землероба труд — в пана власності, // Одним піт, іншим — розкоші, // І бідняк в трудах надривається, // Щоб усе відібрали й розвіяли!»

Мистецтво IV—VI ст. Яскравий колорит пізньої Античності характерний в IV—VI ст. і для найважливіших сфер візантійського мистецтва (живопису, архітектури). Новий, християнський ідейний зміст втілювався спочатку ще в старих формах. Наочно це проявлялося в мозаїчних зображеннях, переважно масштабних. Мозаїки Великого імператорського палацу реалістично представляли сцени з сільського життя; виконані в багатобарвній гамі мозаїки храму-ротонди в Фессалоніці — галерею ликів святих з ясно вираженими індивідуальними характеристиками, як і мозаїки церкви Сан-Вітале в Равенні з знаменитими зображеннями Юстиніана і Феодори. Разом з тим, в інших мозаїках того ж храму і того ж часу вже чітко проявлена християнська естетика: зображення істот, предметів і явищ відтворювали не дійсність, а символізували релігійні уявлення. Така ж еволюція властива і іншим жанрам візантійського живопису: *фресці** і книжковій мініатюрі.

Особливо повно духовна символіка втілена в спеціально створеному в Ранній Візантії для цієї мети жанрі живопису — іконі, що стала найбільш характерним і оригінальним видом православного мистецтва. Іконописці володіли і відгостреною технікою майстрів старожитності, і мистецтвом передачі глибокого психологізму, властивого пізньоантичному портрету. Але вони переосмислили його з позицій нової ролі зображення і нових естетичних принципів, що утверджували примат духу над матерією: ікона передавала не стільки вигляд того або іншого святого, скільки алегорично представляла властиві йому чесноти.

Візантійські архітектори також чудово засвоїли досвід своїх попередників. Збережені донині шедеври зодчества, створені в Ранній Візантії, свідчать про глибокі пізнання будівників в математиці і геометрії, у властивостях матеріалів, в законах гармонії і акустики.

Неперевершеним шедевром візантійського зодчества був збудований в 532-537 рр. храм св. Софії (Божественної Премудрості) в Константинополі. Споруджений на високому пагорбі, поруч з імператорським палацом і іподромом, помітний далеко з моря і суші, храм став не тільки символом могутності Візантії, але і головною святинею християнського Сходу. Двоє великих зодчих, Ісидор і Анфімій, зуміли поєднати в споруді монументальність, пластичність, чистоту і строгість ліній античної архітектури з найновішими досягненнями зодчества Сходу — Ірану, Сирії і Малої Азії.

Вперше тут була реально втілена ідея грандіозного центричного храму, увінчаного колосальним куполом. За словами Прокопія, глядачам здавалось, що ку-

пол уміщений не на кам'яних стовпах, а опущений з висоти небес на золотому ланцюгу. Оптичний ефект ширяння в повітрі купола досягався ще і тим, що біля підніжжя він був оперезаний 40 вікнами, з яких до храму струменіли потоки світла. За Юстиніана весь купол був прикрашений мозаїками; у вершині купола був зображений величезний хрест посеред засіяного зірками неба.

Сучасники називали св. Софію чудом світу, «яке затьмарило всю пишноту храму Соломона і представляло собою точне відображення самого неба». Блиск різнокольорових мармурів, мерехтіння золота мозаїк і коштовного начиння, сяяння безлічі лампад, ширяння виблискуючого купола — все це дійсно створювало ілюзію безмежності простору собору, перетворювало його в подобу Космосу, символічно наближало до образу Всесвіту.

Література VIII — першої пол. IX ст. В цей період на художню творчість посилюється вплив релігійної ідеології. Особливого значення набувають такі літературні жанри, як *агіографія** і літургійна поезія.

Агіографічні твори будувалися згідно строго встановленого канону — розповідалося про батьків героя, його дитинство і отроцтво, чудесне звертання в православ'я, праведне життя, виповнене подвигів благочестя, і, нарешті, про його мученицьку смерть в боротьбі за свої релігійні переконання. Оповідання буяло чудесами, надприродними подіями, різними знаменнями і пророцтвами. Однак, на відміну від ранньохристиянської агіографії, істотно мінялися час, місце дії і історична ситуація життя героя. Тепер він не мученик, гнаний лютими язичницькими імператорами, а благочестивий чернець, переслідуваний не менш жорстокими правителями-іконоборцями. Разом з тим, за своєю глибинною сутністю, етичними і психологічними характеристиками образ героя залишається незмінним. Він наділяється всією сумою християнських чеснот — благочестям, смиренністю, цнотливістю. Він страждає і сам співчуває всім стражденним і гнаним, він непохитно переносить нещастя і допомагає іншим страждальцям. Звичайно, він не тільки чернець-аскет, але і трудівник.

В IX ст. не завмирала і світська поетична творчість. Серед найбільш обдарованих і освічених поетів того часу можна назвати ім'я поетеси Касії.

Знатна дівчина надзвичайної вроди і гострого розуму в юності пережила тяжку особисту драму. Коли імператор Феофіл обирав собі наречену серед шляхетних і прекрасних дівчат імперії, Касія за своїми достоїнствами була першою претенденткою і вже розраховувала стати василіссою ромеїв. Але царствений наречений після розмови з нею, під час якої вона виявила незалежність і свободу суджень, відкинув занадто розумну претендентку і обрав іншу дівчину. Горда і честолюбна Касія після такої принизливої поразки пішла в монастир і зайнялася творчістю.

В поезії Касії звучать мотиви ображеного самолюбства, глибокого розчарування, ненависті до невігласів і дурнів. Гірке глузування з дурнів — лейтмотив багатьох її сентенцій, перейнятих гнівом і презирством. Касія бичує людські пороки: лицемірство, заздрість, підлість, зрадництво, безсоромність, чванство, гордість, пияцтво, обжерливість, легкодумство, вульгарність, облудність. Правда, її вірші дуже суб'єктивні і далекі від конкретної дійсності. Замкнуте життя поетеси наклало відбиток на її творчість. Вона зайнята думами про зага-

льнолюдські проблеми, зосереджена на абстрактних питаннях. Вражає, як мало цікавлять Касію релігійні дискусії її часу.

Образотворче мистецтво VIII — першої пол. IX ст. Як і в усій культурі, в мистецтві також простежується співіснування двох течій-суперниць — іконошанування і іконоборства.

Якщо в творчості іконоборців домінували абстрактно-символічні образи і мотиви, то іконошанувальники як ніколи наблизили релігійний живопис до життя, часто їх твори стоять на грані *натуралізму**.

Монументальний п'ятинефний хрестово-купольний храм св. Софії в столиці Македонії Фессалоніці зберіг фрагменти живопису іконоборської епохи. Сцена Вознесіння, відтворена в куполі, виповнена грубої сили, життєвості, відзначена трохи архаїчним художнім стилем. Обличчя святих містять сліди місцевого колориту, писалися вони, швидше за все, з натури і приваблюють різко вираженою характерністю.

Поруч з цим натуралістичним живописом в тій ж Фессалоніці збереглися рідкісні пам'ятники іконоборського мистецтва. Це залишки фрескового розпису IX ст. в невеликих церквах, що являє собою фризи інкрустованих хрестів і рослинного орнаменту, вписані в арки цих храмів.

Ідейна боротьба знайшла відображення і в книжковій мініатюрі. В чудовому пам'ятнику сер. IX ст. — Хлудівському Псалтирі деякі мініатюри є прямою ілюстрацією до подій запеклої боротьби іконоборців і іконошанувальників, причому представлені вони з позицій перемігших іконошанувальників.

Іконоборці показані в самому непривабливому, часом карикатурному вигляді (їх нерідко супроводжує чорт), а їх дії трактуються як наруга, гідна найстрашнішої кари. Варто підкреслити демократичний характер багатьох мініатюр Хлудівського Псалтиря, в яких представлені сцени повсякденного життя народу: бідняк в руб'ї, жебрак-юродивий, старий, що бреде дорогою з ціпком, лев, що мучить грішника, багато домашніх тварин і птахів. Трохи наївні і далекі від вишуканості високого мистецтва, ці мініатюри несуть свіжий струмінь, пронизані справжнім подихом часу.

3. ІСТОРИЧНІ І СВІТОГЛЯДНІ АСПЕКТИ КУЛЬТУРИ СЕРЕДНЬОВІЗАНТІЙСЬКОГО ПЕРІОДУ

Ромейська імперія в другій пол. IX — XII ст. В Середній період Візантією правили імператори Македонської династії (867-1056) і династії Комнінів (1081-1185).

Це був час найвищого розквіту держави. Імператори Македонської династії відвоювали багато імперських земель; вони також розгромили Болгарію і Сербію. Цілком утвердилися феодальні відносини з домінуванням фемної аристократії в суспільно-економічному і політичному житті. Розквітає ремесло, добувна промисловість, кораблебудування, торгівля. Однак з 1030-х рр. знову наступають важкі часи. Візантія змушена витримувати наступ турків-сельджуків, печенігів, норманнів. Розпочинаються заколоти знаті, яка, зрештою, перемагає і садить на престол засновника нової династії Алексія I Комніна (1081-1118).

Комні́ним вдалося на певний час ліквідувати зовнішню загрозу і за допомогою венеціанців і західноєвропейських рицарів відвоювати частину втрачених земель. Однак, за підтримку італійців довелося заплатити значними торгівельними привілеями, що шкодили економіці країни, а хрестоносці задумали підкорити своїй владі всі землі імперії.

В 1054 р. відбувається остаточний розрив між православною і католицькою церквою. Країна потребувала реформування і імператор Андро́нік I Комні́н (1183-85) розпочав здійснення ряду важливих перетворень. Однак, ці реформи йшли врозріз з інтересами знаті і правитель-реформатор був по-звірячому вбитий.

В останні два десятиліття XII ст. криза охопила всі сфери життя країни. Державні землі щедро роздавались феодалам, скарбниця витрачалась на бенкети і розваги, серед чиновництва процвітало хабарництво і зловживання службовим становищем, натомість армія і флот перебували в жалюгідному стані.

В кін. XII ст. добиваються незалежності Болгарське і Сербське царства, Кіпр і Македонія. Різко скорочуються границі імперії. В ході IV Хрестового походу в 1204 р. був захоплений Константинополь і на значній частині території Візантії утворилось кілька держав Латинської Романії, які заснували хрестоносці, венеціанці і генуезці. Опір населення Малої Азії і Балкан дав змогу створити самостійні грецькі держави — Нікейську і Трапезундську імперії, а також Епірську державу, однак більше як на півстоліття (до 1261) Візантія припинила своє існування.

Релігійне життя. З перемогою іконошанування православна церква набула ще більшого значення.

Це одержало свій вираз не тільки в суспільно-політичній і економічній її ролі, але і в усіх сферах ідеології. Засновується величезна кількість нових монастирів різних розмірів, небаченими темпами зростає чисельність чернецтва. ***Містичні настрої поширюються в народі і немало селян і міщан втікають від дійсності, поступаючи в монастирі або стаючи прибічниками єретичних рухів.***

В останній чверті XI — на поч. XII ст. в балканських провінціях імперії пожвавлюється рух павликіан, що кидають відкритий виклик владі і перемагають в битві імператорську армію. Лише Алексію I Комніну вдалося розгромити повстання і обезголовити єретичний рух. Одночасно посилюється вплив секти богомилів, яка виникла в Болгарії ще в X ст.

Назва єресі сходить до імені священика Богомила, що організував першу общину єретиків. Вчення богомилів, близьке до вчення павликіан, також відображало ***соціальний протест селянства і міської бідноти проти феодальної експлуатації, гніту держави і церкви.*** Богомили не визнавали офіційного православного вчення, церковної ієрархії і обрядовості, і створили свою теологічну систему, побудовану на дуалістичних поглядах. Вони вели аскетичний і законспірований спосіб життя, а перемоги своєї ідеалів очікували не в матеріальному світі, юдо́лі зла, а в загробному царстві. Однак соціальні ідеї богомилів, що закликали до непокори владі і панам, були зрозумілі і близькі народу.

Богомилів послідовно і жорстоко переслідували, але їх вчення вийшло далеко за межі Болгарії й Візантії, вплинувши на релігійне життя ледь не усієї Європи.

Освіта. В другій пол. IX ст. були закладені передумови нового розквіту візантійської культури, що тривав аж до загарбання Константинополя хрестоносцями.

Контроль церкви над духовним життям суспільства зберігався і в цей період, іноді він навіть посилювався, однак в цілому ***не був вже настільки всеосяжним і жорстким.*** Зберігалася і майже безроздільна відданість православному сповіданню, але вона поєднувалась тепер, навіть в середовищі ієрархів, ***з повагою до античної спадщини і з глибоким її вивченням.***

Під впливом ідеалів Античності і культу влади василевса, що потребував прославляння не тільки церковними, але і мирськими засобами, відносної незалежності набули світські напрямки в літературі і мистецтві.

Особливу роль в організації освіти, підвищенні її рівня і відродженні інтересу до античного знання зіграв константинопольський патріарх Фо́тій (810-890). Він утверджував ідею цінності світського знання, незалежно від його джерела, включаючи знання старожитніх про природу і матерію, вважав шкідливими прийняті церквою марновірства. Патріаршеством Фотія, що збіглося з правлінням Василія I Македонянина, засновника нової династії, датують початок «Македонського відродження» наук і мистецтв в імперії.

В візантійській культурі X ст. було пов'язане з створенням узагальнюючих енциклопедій з історії, сільського господарства, медицини. Цінним джерелом відомостей про політичну і адміністративну структуру Ромейської держави є трактати імператора Константина Багрянородного «Про управління імперією», «Про феми», «Про церемонії візантійського двору» (X ст.). Тут також зібраний барвистий матеріал етнографічного і історико-географічного характеру про суміжні з імперією країни і народи, в тому числі і про Київську Русь.

Довге життя було призначене і грецькому лексикону X ст., відомому по імені його укладача як ***Лексикон Суди***. Це великий словник, де зібраний величезний матеріал з історії, літератури, і філософії Візантії. Статті містять безліч цитат з праць античних і ранньовізантійських авторів.

Іконоборські суперечки і боротьба з єресями стимулювали прагнення до освіти і спонукали імператорську владу сприяти розвитку школи. Славнозвісний вчений Лев Математик створив в столиці Магнаврську школу, де викладались світські предмети.

Крім філософії і риторики значна увага приділялась математиці і астрономії. Школа готувала чиновників, дипломатів, воєначальників. Зрозуміло, що одержати вищу освіту могли лише діти знаті. Слава Лева Математика і його школи безупинно росла і в Константинополь з'їжджалася молодь з усієї імперії. Це не могло не стривожити церкву, тому як альтернатива Магнаврській школі були засновані патріарша школа в столиці і багато різного роду церковних шкіл в провінції.

Суспільна свідомість і філософія. В XI—XII ст. в візантійській культурі відбуваються серйозні світоглядні зміни.

Ріст провінційних міст, підйом ремесла і торгівлі, кристалізація самосвідомості городян, консолідація панівного класу при збереженні централізованої держави, зближення з Заходом при Комнінах не могли не відбитися і на культурі. Нагромадження позитивних знань, повільний, але неухильний ріст природничих наук, розширення уявлень людини про Землю і Всесвіт, потреби мореплавання, торгівлі, дипломатії, розвиток культурного спілкування з країнами Європи і арабо-мусульманським світом — все це призводить до збагачення візантійської культури і великих змін в світогляді візантійського суспільства. Це був час підйому наукових знань і зародження раціоналізму в філософській думці.

Раціоналістичні тенденції в візантійських філософів і богословів, так само як і в західноєвропейських схоластів XI—XII ст., виявлялися насамперед в прагненні ***поєднати віру з розумом***, а іноді і поставити розум вище за віру. Важливою передумовою розвитку раціоналізму в Візантії був новий етап відродження античної культури, осмислення античної спадщини як єдиної, цілісної філософсько-естетичної системи. Поет Іоанн Мавропод в своїх віршах благав Бога допустити в рай язичника Платона, який просто не міг знати віри Христової.

Візантійські мислителі XI—XII ст. сприймають від античних філософів повагу до розуму; на зміну сліпій вірі, заснованій на авторитеті, приходить дослідження причинності явищ в природі і суспільстві. Але на відміну від західноєвропейської схоластики візантійська філософія будувалася на основі античних вчень різних шкіл, а не тільки на працях Арістотеля.

Пселл. Філософ, історик і письменник Михаїл Пселл (1018-97) був ученим нового типу, енциклопедистом, що цікавився багатьма речами.

Знавець античної філософії, він захоплювався Платоном і неоплатоніками. Одним з перших Пселл став розвивати ідеї *раціоналізму**, відстоював право людини на наукове пізнання світу, твердячи, що людський розум здатний осягнути істину самостійно, за допомогою притаманної йому логіки. Але наукові дослідження і логічні побудови застосовувалися ним лише до явищ видимого світу, до природи, і не поширювались на богословські проблеми. Він визнавав, що крім пізнання, заснованого на доказах і розумі, існує вища мудрість, яка відкривається у вірі.

Італ і раціоналісти. Багато далі шляхом раціоналізму пішов послідовник Пселла Іоанн Ітáл (друга пол. XI ст.).

Він бачив в світській науці не тільки засіб інтелектуального розвитку людини, але визнавав за нею право на самостійне збагнення істини, причому не тільки в сфері природи, як учив Пселл, але і надчуттєвого буття. Іоанн визнавав вічність як ідей, так і матерії: матерія сама створює свої форми під впливом ідей. Іоанн заперечував чудеса і безсмертя душі. Зрозуміло, що церква не могла допустити такого вільнодумства: він був обвинувачений в єресі і підданий *анáфемі**.

Однак насіння раціоналізму і вільнодумства, посіяні Іоанном Ітáлом, дали нові сходи. Слідом за ним виступили його учні. Євстратій Нікейский відстоював примат логіки над богословською традицією, заперечував божественність Христа, підкреслюючи його людську природу. Шанувальник античної філосо-

фії, Євстратій написав коментарі до Арістотеля, що були перекладені латиною і використовувалися схоластами Заходу, в тому числі Фомою Аквінським.

Інший учень Італа — Сотіріх Пантевген стверджував, що євхаристія — це не реальне перетворення хліба і вина в плоть і кров Христа, а лише релігійний обряд, що нагадує про таємну вечерю. Михайло Гліка заперечував воскресіння в плоті, нетлінність дарів євхаристії. Доля його особливо трагічна: за доносом він був кинутий у в'язницю, осліплений і пострижений в ченці. В ув'язненні він написав «Тюремні вірші», де оплакував свою гірку долю.

Містика. Зворотним боком звільнення філософії від уз богослов'я став розквіт містики в кін. X—XI ст. Павло Латрійський і Сімеон Побожний говорили про можливість екстатичного збагнення Бога — споглядання божественного світла найбільш благочестивими і витонченими аскетами. Сімеон Новий Богослов взагалі заперечував необхідність філософії і розумів прозріння як особливу здатність до самозаглиблення і збагнення через особливий почуттєвий досвід. Як і західний, православний містицизм вказує на незалежність рівня богопізнання від церковної ієрархії. Міркування Сімеона про наставника і учня випередили інститут старецтва в руській церкві.

Наука. Великими успіхами культура Візантії відзначена в сфері природничих наук. До сер. VII ст. відноситься винахід «грецького вогню». З IX ст. з'являються блискучі вчені, не знаючі собі рівних на Заході. До їх числа належить Лев Філософ, або Математик (?-869). Він здійснив ряд відкриттів, що мали важливі наслідки для подальшого прогресу науки. Серед них особливо цінним виявилося застосування букв в якості математичних символів, чим Лев, власне кажучи, заклав основи алгебри.

Сучасники також розповідають про чудесні механізми, винайдені Левом Математиком. Приймальну залу Великого палацу прикрашали рикаючі леви, співаючі і літаючі птахи і інші хитромудрі механізми, що приводились в рух водою; вони повинні були вражати іноземних послів, вселяти їм подив і страх перед могутністю держави ромеїв. Створена ним система світлової сигналізації давала змогу швидко передавати повідомлення на великі відстані.

Історіографія. На XI—XII ст. припадає розквіт історіографії, коли було створено кілька видатних праць. Однією з самих яскравих є «Хронографія» Михаїла Пселла, що представляє жанр історичної біографії.

З блискучою майстерністю і нещадним цинізмом Пселл розкриває всі таємниці особистого життя і державної діяльності дванадцяти вінценосців, віддаючи кожному належне за гідні діяння і з лишком — за всі негідні (вісьмох василевсів він знав особисто, будучи їх фаворитом).

Дочка Алексія I Анна Комніна (1083-1155) є автором «Алексіади» — історичної біографії свого батька, діяльність якого вона посмертно прославляє, демонструючи високу освіченість і літературний хист.

Написана класичною грецькою мовою, «Алексіада» являє собою найважливіше джерело з даного періоду, що включає I Хрестовий похід. В цьому творі Анна з знанням справи описує зброю, тактику і епізоди боїв. Портрети головних діючих осіб написані з жвавістю, але нерідко упереджено. Як випливає з

«Алексіади», візантійські аристократки відігравали видну роль у політичних подіях імперії.

На рубежі XII—XIII ст. як безпосереднє продовження «Алексіади» пише працю видний сановник Микита Хоніат. Його «Історія» — велике оповідання про долі імперії з 1118 по 1206 р., особливо докладно — про падіння столиці в 1204 р.:

«Городяни, віддаючи себе в руки долі, вийшли назустріч латинянам з хрестами і святими зображеннями Христа, як це робиться в урочистих і святкових випадках; але і це видовище не зм'якшило душі латинян, не розчулило їх і не приборкало їх понурого і лютого духу: вони не пощадили не тільки приватне майно, але, оголивши мечі, пограбували святині господні і звуком труб спонукували коней йти вперед... Про грабіж храму св. Софії не можна і слухати байдуже. Святі аналої, заткані коштовностями і незвичайної краси, що приводила в здивування, були розрубані на шматки і розділені між воїнами разом з іншими чудовими речами. Коли їм було потрібно винести з храму священні ємності, предмети незвичайного мистецтва і надзвичайної рідкості, срібло і золото, яким були обкладені кафедри, амвони і брами, вони ввели в притвори храмів мулів і коней з сідлами; тварини, лякаючись блискучої підлоги, не хотіли ввійти, але вони били їх і в такий спосіб опоганювали їх калом і кров'ю священну підлогу храму».

Працю пронизують гуманістичні мотиви, автору притаманна чітка громадянська позиція, він глибоко переживає події, свідком яких був сам. Міркуючи над минулим і особисто пережитим, Микита намагається відшукати причини катастрофи великої імперії.

4. ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА СЕРЕДНЬОВІЗАНТІЙСЬКОГО ПЕРІОДУ

Література. Двоїстість візантійської культури, протиборство в ній релігійного і вільнодумного струменів не зникають навіть в періоди найбільш повного панування церковної догми. Ця двоїстість яскраво виявляється і в літературі розглядуваного періоду.

Агіографія. В IX—XII ст. продовжується розвиток *агіографії**. Правда, канонічність і традиційність цього жанру не змогли цілком знищити пошуки повнокровних художніх образів.

В пустелю абстракцій з реального життя іноді вриваються зворушливо-поетичні, наївні образи простих, маленьких, стражденних людей, виникає істинно народний образ немічної тілом, але чистої душею людини. Як правило, це жебрак, усіма гнаний, обсипаний образами натовпу юро́дивий. Але саме він, жалюгідний і смішний, здійснює подвиги доброчесності. Часто такі оповідання пронизує щемливе співчуття до бідної людини, такої убогої і такої мудрої в своїй простоті.

В «Житії Купріяна і Юстини» язичник-маг Купріян навернувся в християнство і постраждав від гонінь, вражений силою віри незайманої Юстини, що перемогла спокуси демонів.

«Житіє Євгенія і дочки його Марії» оповідає про те, як Марія, обрізавши волосся, переодягшись в чоловічу одіж і прийнявши ім'я Марін, разом з батьком вступила в чоловічий монастир.

Одного разу на постоялому дворі, де зупинився Марін, якась дівчина, зваблена проїжджим воїном, обвинуватила вродливого молодого ченця Маріна в здійсненні над нею насильства. Псевдо-Марін не заперечував провини, він був вигнаний з монастиря, а розгніваний батько дівчини віддав йому народжену потім дитину. Три роки нещасний Марін з дитинчам на руках блукав околицями, просячи милостиню, поки заради голодуючого хлопчика не був повернутий в монастир; однак його гріх так і не був прощений. Тільки після смерті Маріна відкрили, що це жінка і віддали їй великі почесті за її велике терпіння і самовідданість.

Разом з тим, в художній творчості того часу чернечий ідеал цнотливості знаходить все менше адептів і змінюється оспівуванням простих людських радостей, земної любові. Крім того, ***в колах знаті і інтелігенції росте релігійний індиферентизм***, з'являються гостро сатиричні твори, що бичують пороки неосвіченого чернецтва і жадібного чиновництва.

Сатира. Вельможа Христофор Мітіленський (XI ст.) сюжети своїх віршів черпав з навколишньої дійсності. З їдким сарказмом висміює він неуцтво і тупість ченців і священиків. От, наприклад, дурний чернець збирав священні реліквії, вірячи в їх справжність. Він наповнив ними свої скрині і показував друзям:

«Прокопія святого руки (дюжина) // Феóдора щиколотки... порахувать так сім, // І Несторових щелеп десятки два, // І з ними — вісім черепів Григорія!»

Не в силах забути своїх колишніх професій, новоявлені священики постійно виявляють своє неуцтво: колишній моряк виголошує замість «Прийдіть, помолимося!» — «Пливемо, хлопці!», а колишній шинкар розхвалює причастя як «непогане винце».

Анонімний діалог «Філопáтріс» («Патріот, або Той, кого повчають») являє собою опис вознесіння Небеса. Якийсь Крітій випадково попадає в світ горній і бере участь в збіговиську «ширяючих в небесах мужів», «завсідників небесних круч». Ходіння в цей надземний світ описується за допомогою ремінісценції з Гомера:

«І от ми минаємо залізні ворота і мідні пороги, піднімаємося нескінченними сходами і, нарешті, опиняємося в золоченому покої, схожому на чертог гомерівського Менелая».

Але найдивніше те, що в цьому небесному краї замість ангелів живуть темні сили, лиходії і пройдисвіти. Вони зображені в гостро сатиричних, іноді відразливих тонах.

В золотих чертогах Крітію постала не Єлена Прекрасна, а «якісь блідолиці люди, що вперли у землю очі». Більше всього ці небожителі цікавилися бідами, що панують на землі, і пророкували нові нещастя Імперії. Незабаром, віщали вони, «в місті почнуться смути і хвилювання, а військо буде розгромлене ворогами». І тут Крітій, щирий патріот, став з гнівом захищати свою батьківщину і василевса, а «небесні жителі» накинулися на нього з грубою лайкою.

Встановлено, що в цій вигадливій формі діалогу між Крітієм і його приятелем Трісфонтом, якому він розповідає про свої пригоди, прихована сатира на реальні політичні події X ст. — боротьбу імператора Никифора II Фоки, переможця арабів, і ворожої йому чернечої партії патріарха Полієвка.

Не маючи можливості відкрито сказати про цю боротьбу, анонімний автор діалогу, щирий патріот, побоюючись переслідувань церкви, вдався до форми видіння. Крім того, тут ведеться полеміка між язичництвом і християнством, і обидві релігії піддаються висміюванню в дусі Лукіана. Для X ст. був, звичайно, дивним той факт, що осміянню піддався навіть християнський догмат про троїстість божества.

Героїчний епос. В період успішних воєн проти загарбників розквітає народна література, яка відображала ідеологію, етичні і естетичні погляди середніх і низових верств в формах, що пройшли еволюцію від фольклорних пісень до епопей, романів і сатиричних оповідань. Реалістичне відображення дійсності поєднувалося в ній з вимислом, фантастикою, казкою, народним гумором і сатирою.

В IX—X ст. виникають «акрітські пісні» і військові повісті, в яких знайшли відображення життя і світогляд акрітів — прикордонних поселенців-воїнів, що охороняли головним чином східні границі імперії, мали свою сильну військову організацію і багато в чому були незалежні від центральної влади. Обстановка постійної військової небезпеки, нескінченні сутички з арабами, необхідність сполучити обов'язки воїна з працею селянина — все це формувало ідеологію акрітів і їх командирів. Акрітські пісні виповнені патріотизму, свідомості власного достоїнства і незалежності. Вище всього в них ставиться військова доблесть, героїзм, фізична сила і гордість. Однак, іноді в них оспівуються і просте сільське життя, селянська праця, ідилічні сцени природи.

Одна з таких акрітських пісень, оформлена в IX—X ст. в невелику епічну поему, називається «Армуріс».

Юний герой поеми Арму́ріс, відзначаючись небувалою силою і хоробрістю, вирушає в похід, щоб звільнити з полону свого батька, на ім'я теж Армуріс, що багато років сидить в ув'язненні в одного з арабських емірів. Епічний богатир особисто побиває незліченну рать *сарацинів** і, зляканий подвигами доблесного воїна, арабський емір не тільки відпустив батька Армуріса, але і видав заміж за переможця свою улюблену дочку.

Але особливою славою у Візантії і за її межами користувався створений в X—XI ст. знаменитий епос — поема про Василія Дігеніса Акріта. Легендарний герой цього епосу втілив, як і Армуріс, ідеал візантійського воїна-акріта, що захищав границі імперії від нападів мусульман. Герой епосу Василій Дігеніс («Двоєрідний») був сином сарацинського еміра і знатної візантійської жінки. З любові до супруги емір прийняв християнство і переселився в імперію ромеїв.

Дігеніс постає в епосі легендарним богатирем, безстрашним воїном — ще дитиною він демонструє чудеса сили і відваги: голими руками душить ведмедицю і відрубує голову величезному леву. Дігеніс вродливий надзвичайною мужньою красою, наділений винятковою силою і спритністю, в бою не знає поразок. Разом з тим, він шляхетний і милостивий з переможеним, ніколи не стинає беззбройного, не вбиває поваленого, має ніжну душу, благочестивий, гли-

боко шанує батьків, здатний на велику любов, любить музику, грає па кіфарі, захоплюється природою. Ще в юності він зустрічається з дочкою каппадокійського стратига Євдокією. Лише на мить побачивши у вікні прекрасне лице Євдокії, юнак був вражений і до нестями закохався в неї.

Любов з першого погляду скорила і Євдокію, зачаровану красою і мужністю Дігеніса. Герой викрадає дівчину, один перемагає тисячне військо її батька, послане за ними в погоню, зберігає на прохання коханої життя її братам, переможеним в бою. Стратиг змушений погодитися на шлюб, і незабаром справляють пишне весілля. Незабаром Дігеніс поселяється в усамітненому місці на границі з коханою супругою і декількома слугами. Але і тут герою не дають жити в спокої, він відбиває напади розбійників, завойовує Вавілон і Багдад, скоряє численні народи. Слава про його подвиги доходить до імператора і той відвідує Дігеніса в його володіннях. Під час зустрічі Дігеніс звертається до василевса з наставляннями — любити підданих, шкодувати нужденних, уникати несправедливості, прощати грішників, переслідувати єретиків.

Поема розповідає не тільки про подвиги Дігеніса, але і про його любовні пригоди. Не раз ухилявся герой з шляху чесноти, але незмінно гірко каявся в цьому.

Шукаючи спокою, Дігеніс переселяється з супругою в нові місця і, знайшовши чарівну галявину, насолоджується відпочинком з коханою. Але і тут мирне життя подружжя порушується непередбаченими небезпеками. Небачена врода Євдокії вабила гвалтівників: спершу на неї напав страшний дракон, що прийняв образ юнака. Дігеніс вразив чудовисько і відсік мечем всі три його вогнедишні голови. Потім на неї нападає лев, а пізніше Євдокію задумали викрасти розбійники, яких Дігеніс, зрозуміло, розгромив. Тоді розбійники викликали на допомогу войовницю-амазонку Максімо з її військом. Амазонка володіла небаченою для жінок силою і відвагою, поєднаною з чудовою красою. Дігеніс переміг Максімо в єдиноборстві, але врода юної діви ранила душу переможця. Повернувшись до супруги, він зауважує її ревнощі і, охоплений люттю і каяттям, доганяє Максімо, щоб вбити її.

Після цих подій Дігеніс остаточно переселяється на береги Євфрату, де будує собі чудесний будинок.

На подвір'ї герой спорудив храм, присвячений св. Феодору, покровителю воїнів. Роки течуть мирно, і Дігеніс з супругою насолоджуються щастям. Одне лише затьмарює безхмарне щастя подружжя: доля не дає їм дітей. Пізніше Дігеніса осягають нові прикрості: він втрачає батьків. Сам герой вмирає молодим, в розквіті сил і краси. Якось після веселого бенкету з друзями Дігеніс викупався в річці і занедужав невиліковною хворобою. Прощаючись з коханою, Дігеніс заповідає їй не залишатися в цвіті років вдовою, а знайти нового шляхетного і відважного чоловіка. Обурена Євдокія відкидає поради чоловіка і вмирає на його грудях. Подружжя поховали в гробниці з пурпурного мармуру, встановленій на арці над ущелиною, щоб всі її бачили і прославляли героя.

Драматургія. В XI—XII ст. захоплення Античністю було настільки значним, що з'являються драматичні твори — явище для Візантії нетипове і рідкісне.

В анонімній драмі «Христос-Страстотерпець» євангельський сюжет про страждання Христа убраний в шати античної трагедії. Автор використав трагедії Евріпіда і Есхіла. Дія драми починається сходженням Христа на Голгофу і закінчується його воскресінням. Діючих осіб досить багато, але головною з них є не Христос, а діва Марія. Драма схожа на ритуальне дійство, що зображує скорботу Марії при звістці про загибель сина і її радість при його воскресінні. В ній дивує відверте змішання язичницької і християнської лексики, *метафор** і порівнянь.

Про́дром. Одним з найвидатніших поетів Візантії був Фео́дор Про́дром (XII ст.). Крім поем офіційного характеру, що прославляють подвиги василевсів з династії Комнінів і феодальної аристократії, він звертався до політичної сатири, поем народною мовою і ліричних віршів. В його сатирі «Катаміомахія» («Війна кішки і мишей») гостро і нещадно висміювалися виразки сучасного йому суспільства. За формою цей твір — блискуче наслідування «Батрахоміомахії», а за змістом — зла сатира на жадібне, своєкорисливе духівництво, ченців-лизоблюдів.

В поемі розповідається про те, як одного разу миша, на ім'я Маслоїд, син Салогриза і Блюдолизи, доїдаючи рештки бенкету, так захопилася смачною головою риби, що потрапила в кігті кішки. Завмираючи від жаху, Маслоїд прикинувся мишачим ігуменом і став читати псалми. Цим він, однак, не зм'якшив кішку, а, навпаки, викликав з її боку ряд докорів і знущань на адресу духівництва: духовні наставники воліють жертві (в євхаристії) жратву, жадають масла, молока і м'яса агнців, спустошують лампади, порушують схизму, і за всі ці беззаконня їх чекає могила в пащі кішки.

Друга частина поеми описує пишні похорони мишеняти і голосіння матері Блюдолизи над тілом сина насувають думку про те, що це блюзнірська пародія на драму «Христос-Страстотерпець».

Захоплення Античністю підштовхнуло Продрома до створення роману «Роданфа і Досікл».

Оповідання про любов прекрасного юнака Досікла і красуні Роданфи наповнене неймовірними пригодами закоханих. Вони переживають розлуку, перебо-рюють безліч знегод і спокус, але все кінчається весіллям і перемогою вірної любові. Основна ідея роману — всемогутність доброчесної любові, що знаходить свій вінець в шлюбі. Також Продром проголосив звільнення жінки, вихід її за стіни гінекею (жіночої половини дому).

В романі є риси архаїзації, але він відображає епоху, зміни в соціальній психології й у суспільній свідомості візантійського суспільства. До жанру роману належать також прозаїчна повість Євматія Макремволіта «Ісміній і Ісміна», віршовані романи Микити Євгеніана «Дросілла і Харікл» і Константина Манасси «Арістандр і Каллітея». Всі вони побудовані за єдиною схемою: любов юних героїв, розлука, страждання і благополучне поєднання закоханих, що зберегли вірність одне одному.

Мистецтво. Сходженням на більш високий ступінь розвитку відзначене і образотворче мистецтво X—XII ст., в якому панує пишна декоративність.

Урочистий монументалізм все частіше поєднується з ускладненою символікою. Перемога узагальнено-спіритуалістичного принципу в естетиці призводить до розчинення різноманіття реального світу в символах, художник прагне звільнитися від зайвих, надокучливих деталей, що не розкривають, на його думку, основної ідеї пам'ятки.

В живопису і архітектурі починає панувати строга, раціональна симетрія, спокійна, урочиста урівноваженість ліній і рухів людських фігур на фресках і мозаїках храмів. Стилізовані архітектурні ансамблі, фантастичні пейзажі фону робляться все більш абстрактними і найчастіше заміняються золотими або пурпурними площинами. Творчість художника набуває рис безликості, вона скована традицією і церковним авторитетом, а пориви індивідуальних творчих шукань майстра підлягають *канону**.

Церковне богослужіння, що перетворилося у Візантії в свого роду пишну *містерію**, повинно було за задумом церкви затьмарити в душі людини емоційну піднесеність античної трагедії, здорові веселощі мімів, суєтні хвилювання циркових перегонів і дарувати їй відраду і відпочинок від неспокою реального життя. А оскільки ці надії далеко не завжди збувалися і прості радості буття часто брали в народі верх над проповіддю *аскетизму**, остільки церква прагнула з особливою наполегливістю використовувати для ідейного впливу на широкі маси магічну силу мистецтва.

В церковній архітектурі до цього часу *базиліка** як форма культової споруди у вигляді прямокутної в плані тринефної будівлі відживала свій вік. Її місце став займати хрестово-купольний храм, що мав у плані форму хреста з рівними раменами і з куполом у центрі.

Основна ідея нової культури — союз церкви і держави. Мозаїки з зображеннями святих покривають стіни золотої зали палацу, палацевої каплиці, заново створюється художнє оформлення храму Св. Софії. Антична майстерність доповнюється християнською духовністю, вистражданою в часи іконоборських заборон. Мозаїка над входом в храм Св. Софії зображує Лева Мудрого на колінах перед Ісусом Христом. Німб навколо його голови по обидва боки повторюють медальйони з зображеннями архангела Михаїла і Богоматері. Фігура імператора розташована нижче, на окремій площині і не вимагає зрівноважування з іншим краєм композиції. Художник в такий спосіб уник порівняння імператора по значимості з будь-ким. Деяка втрата античної майстерності компенсується впливом східного мистецтва, зокрема, багатством орнаменту. Цей же вплив відчувається у ваговитості вкорочених фігур.

Наскрізною для мистецтва імперії стає тема ідеального самодержця: мозаїка над південним входом в храм Св. Софії зображує Константина, що підносить Богоматері з Ісусом-дитиною місто Константинополь, і Юстиніан, що тримає в руках храм Св. Софії. І за сюжетом, і за виконанням мозаїка нагадує ранньовізантійський стиль. Але це характерно тільки для константинопольських майстрів. Провінції властиві площинність і яскравість фрески перших напівтемних храмів; відсутність об'єму компенсується виразністю контуру і внутрішньою напруженістю композиції. Починає формуватися православний канон оформлення храмів: в апсиді церкви Св. Софії у Фессалоніці зображена Богоматір, в

куполі — Ісус Христос. Праворуч і ліворуч від Христа Пантократора зображені ангели-хранителі чотирьох сторін світу, під ними — євангелісти, нижче — апостоли.

Візантійське мистецтво одержало широке розповсюдження в країнах Середземномор'я (Венеції і Сицилії), в Грузії, а з XI ст. — на Русі. Хрестові походи привели до того, що візантійське мистецтво потрясло Західну Європу — воно служило зразком, пам'ятки грецьких майстрів колекціонували, їх самих запрошували для будівництва і оформлення храмів. Під впливом візантійської архітектури, православної книжкової мініатюри формувалися сюжети і образний лад романського стилю. Зокрема, французький живопис і скульптура явно використовували сюжети грецьких ілюстрацій.

Розкіш візантійського двору Європа копіювала вже в XI ст., насамперед, сицилійські королі і венеціанські дожі.

За зразком константинопольського храму Св. Апостолів (VI ст.) був побудований собор Св. Марка у Венеції — витягнутий (грецький) хрест з п'ятьма куполами. Інтер'єр собору прикрашений мозаїками. Крім звичайних для куполів сюжетів («Христос Пантократор», «Піднесення Христа», «Зішестя Св. Духа на апостолів») в соборі Св. Марка з'явилися «Створення світу» і «Історія Св. Марка». В храмі на острові Торчелло (частина Венеції), в соборі, що повторює архітектуру VII ст., візантійські майстри створили Богоматір Одігітрію з благословляючим Ісусом-дитиною (в апсиді, на золотому фоні) і на західній стіні — насичену деталями сцену «Страшного суду».

5. ІСТОРИЧНІ І СВІТОГЛЯДНІ АСПЕКТИ КУЛЬТУРИ ПІЗНЬОВІЗАНТІЙСЬКОГО ПЕРІОДУ

Візантія в кін. XIII — сер. XV ст. В 1261 р. василевсу Михаїлу VIII Палеолóгу (1261-82) вдалося вигнати хрестоносців з Константинополя і відновити візантійську державність.

Але імперія ромеїв перебувала в скрутному становищі. Західні завойовники, хоча і вигнані з Константинополя, удержували значну частину Греції і різного роду авантюристи, пірати, рицарі удачі змінювали одні одних, господарюючи на руїнах стародавньої цивілізації. Візантійську торгівлю остаточно прибирають до рук Венеція і Генуя. На Балканах міцніє влада сербського короля Стефана Дýшана (1308-55), що проголосив себе «самодержцем еллінів, сербів, албанців і болгар», тобто заявив претензії на ромейську спадщину. Однак, сама грізна небезпека насувається з Сходу. В XIV ст. розрізнені доти сили турецьких еміратів об'єднуються під владою султанів османської династії, які створили винятково боєздатну армію.

Тим часом відроджена імперія значно відрізнялась від колишньої і за територією, і за економічним станом.

На утримання армії найманців, на розкіш придворного церемоніалу, якого вимагав престиж світової імперії йшли величезні кошти. Малоазіатські акріти, що здавна тримали оборону проти ісламу, повставали, ухилялися від несення військової служби, перебігали до турків. Михайло VIII зробив відчайдушну

спробу нейтралізувати хоча б небезпеку з Заходу, пішовши для цього на підпорядкування православної церкви папі римському; унія була проголошена на Лі-онському соборі в 1274 р. Вона відкрила ряд аналогічних спроб візантійських імператорів (Флорентійська унія 1438-39 і католицька меса в храмі св. Софії в 1452).

Спроби ці були приречені: народ і чернецтво Візантії рішуче засуджували унію як відступництво від віри батьків, найбільш популярні і шановані релігійні діячі незмінно виступали проти неї. Не покращували справи і репресії, за допомогою яких імператори намагалися придушити протест проти унії. Замість бажаної єдності утвердився ще більший розкол всередині суспільства. В міру зростання турецької небезпеки найбільш послідовні противники унії схильні були бачити в ісламі менше зло. Напередодні загибелі Візантії гаслом туркофілів стали слова мегадуки Луки Нотари:

«Краще бачити в місті, як панує турецька чалма, а не латинська тіára».

В XIV ст. від малоазійських володінь Візантії не залишається нічого, крім клаптика землі на східному березі Золотого Рогу; потім турки приходять на Балкани, підкоряють Фракію; після розгрому на річці Мариці (1371) і на Косовому полі (1389) опір слов'ян зломлений, і османській орді відкривається шлях на Константинополь, до центральної Греції і Мореї (Пелопоннесу). В кінці століття доля візантійської столиці, обложеної турками, не залишає надій; тільки поразка, нанесена султану Баязету Тимуром в битві біля Анкари (1402), змушує завойовників зняти облогу.

Існування приниженої константинопольської державності було продовжено ще на півстоліття, але це півстоліття безупинних тривог. «Латинофіли» і «туркофіли», погоджуючись в оцінці ситуації, запекло сперечалися про те, яке зло рахувати меншим — покатоличення чи ісламізацію, хижацтво кондотьєрів і купців Заходу чи тягар султанського деспотизму. Територій в тисячолітньої цивілізації залишається зовсім мало: під кінець це тільки землі, що безпосередньо прилягають до самого Константинополя і до чорноморського порту Месемврії, кілька острівців на півночі Егеїди, так ще Морея, що перебуває в дуже слабкій залежності від столиці, фактично віддана на саму себе. (Саме в Мореї виникає культурний центр, що суперничає в останні десятиліття Візантії з Константинополем: це Містра — місто на схилі Тайгета, поблизу від стародавньої Спарти.) Кінець був неминучий: 29 травня 1453 р. турки взяли Константинополь, в 1460 р. вони без бою увійшли до Містри.

Заключний етап існування Візантії — час сумний, але далеко не безплідний. Чим ближче підходила візантійська держава до свого кінця, тим повніше розкривався ***універсальний сенс її культурної спадщини***. Культура епохи Палеóлогів свідчить про розвиток в її лоні якісно нових процесів і про прискорення темпів прогресу в самих різних сферах духовного життя суспільства.

Нове полягало: в більшій свободі суджень з питань віри і в критиці ортодоксального християнства, в більшій терпимості до іновірців, в більш раціоналістичному розумінні явищ природи, в наростанні уваги до внутрішнього світу людини, в повазі до її особистості, у визнанні чеснотою не тільки

благочестя і смиренності, але і порядності — як норми поведінки і служіння батьківщині, як морального обов'язку.

Такою в цілому була позиція тієї частини візантійських інтелектуалів, що були носіями гуманістичних тенденцій (див. *Гуманізм ренесансний**). Тісно зв'язані з діячами італійського *Ренесансу**, вони однак не стали в справжньому значенні ідеологами гуманізму. Грунт для цієї течії виявився ще не підготовленим процесами історичного розвитку імперії. Крім того, в них з'явились непримиренні опоненти серед освіченої світської знаті і особливо серед духівництва.

Релігійне життя і філософія. З сер. XIV ст. розвиток світських тенденцій візантійської культури затримав ісіха́зм — глибоко містична філософсько-релігійна течія, що набирала силу в міру послаблення імперії, росту турецької загрози і поширення в широких масах почуття розпачу і тривоги.

Ісіхазм. У Візантії ніколи не зникали містичні вчення, однак, суспільну реалізацію вони змогли одержали тільки в ісіхазмі, що зародився в монастирях Синаю і *Афону**.

Вчення ісіхастів зосереджувалося на внутрішньому світі людини. Метою духовної діяльності вважалося не пізнання зовнішнього світу за допомогою розуму і логіки, а придушення пристрастей людини шляхом самовиховання, подвижництва, *аске́зи**. Ісіхазм (від грец. «ісіхія» — спокій, тиша, *анахоретство**) всотав таємні вчення східного чернецтва. Він кликав до втечі від світу, повного зла і насильства, до самоти, тиші, спокою. Збагнення істини можливе для ісіхастів через містичне злиття з божеством, шляхом надприродного осяяння. Це злиття з божеством могло бути досягнуте тільки благочестивими ченцями-аскетами за допомогою божественної благодаті.

Главою ісіхастського руху став чернець-містик Григорій Палама́ (1296-1359). На відміну від більшості ченців він одержав широку освіту, добре знав Платона, Арістотеля і праці візантійських богословів, особливо містичного напрямку. Його очікувала блискуча кар'єра при дворі, але у віці 20 років він кинув все і видалився в монастир на Афоні. Тут Григорій збагнув ісіхазм і розвинув його як цілісне вчення. Певною мірою він був спадкоємцем Діонісія Ареопагіта і Сімеона Нового Богослова, однак ідеї цих містиків здобули в Палами особливого забарвлення.

Палама звернув головну увагу на теорію божественної енергії і надчуттєвого світла. Всі візантійські містики переосмислювали в християнському дусі неоплатонічну думку про божество як джерело світла. Але Палама застосував її до практики ісіхазму. Він нагадував в своїх проповідях євангельську оповідь про Фаворське світло: коли Христос явився обраним учням на горі Фавор в перетвореному вигляді, лице його було світлим, як сонце, а одежі білими. Подібне осяяння божественним світлом і злиття з божеством може зійти і на праведника-аскета. Але це досягається шляхом важких подвигів, тривалої чистоти, так званої «розумної» молитви (*медитації**), відмовою від усього земного. Осяяння відбувається в особливому психічному стані *екстазу**, який противники ісіхазму пов'язували з галюцинаціями.

Вчення Палами одержало широку популярність. Воно навіть зміцніло в боротьбі з раціоналістами: калабрійським ченцем Варлаамом, учителем Петрарки і Боккаччо, і його сподвижником Акіндіном.

Раціоналісти. Варлаа́м Калабрійський (?-1350), родом з Італії, став різко критикувати ісіхазм з позицій розуму.

Згідно вчення Варлаама, осягти істину, іншими словами Бога, можливо за допомогою розуму і науки, за допомогою вивчення Святого Письма, старожитніх філософів, за допомогою логічного мислення. Варлаама і Акіндіна підтримали прогресивні мислителі і діячі, однак після тривалої і запеклої полеміки перемогли ісіхасти. На їх захист виступили православна церква і реакційно настроєні кола вищої знаті. На церковному соборі 1351 р. богослов'я Палами було визнано згідним з православним віровченням, а його противники Варлаам, Акіндін і Григора були піддані анафемі.

Перемога ісіхастів мала тяжкі наслідки для Візантії. ***Заклик до відходу від активного життя, від боротьби роззброював народні маси перед лицем турецької небезпеки, вів їх у світ смиренності, покірності, чернечого аскетизму*.***

Крім того, шанувальники класичної стародавності одержують від ісіхастів суворе попередження, виголошуване в церквах раз на рік, в першу неділю Великого Посту:

«Тим, що вивчають язичницькі науки, і не заради однієї лише освіченості в них вправляються, але і думки їх суєтні сприймають — ана́фема!»

Пліфон. Останнім видатним філософом і релігійним реформатором Візантії був Георгій Ге́міст Пліфон (1355-1452).

Більшу частину свого життя він прожив в Містрі, де займався викладанням. Беручи участь в роботі Ферраро-Флорентійського собору 1438-39 рр., він встановив зв'язки з італійськими гуманістами, ознайомив їх з філософією Платона. Йому навіть вдалося зацікавити своїми ідеями знаменитого мецената Козімо Ме́дічі і домогтися від нього організації Платонівської Академії у Флоренції. За життя гонінь з боку церкви і уряду він не зазнавав, однак найважливіша праця мислителя «Закони» була після його смерті спалена, як проповідь єретичних поглядів.

Разом з своїми учнями Пліфон проповідував заміну християнства реформованим язичництвом.

В основі цієї релігії була переосмислена *ієрархія** старих олімпійських богів: верховний бог, що відповідає християнському Богу-Отцю, — це Зевс, причина всього сущого, «сам в собі сущий», єдиний, вище добро; християнському Логосу-Сину адекватний Посейдон — чиста ідея, світовий розум; Гера — уособлення матерії, множинність в єдності; Аполлон — ідея тотожності і подібності; Артеміда — ідея різниці і поділу; Плутон — носій ідеї безсмертя душі; Афродіта — ідея продовження роду, завдяки якій смертна людина зберігає знання про безсмертя людства.

Згідно Пліфона, відроджені ним олімпійські боги не були антропоморфним втіленням ідей, але самими ідеями, певними трансцендентними силами, що керують світом. Думається, що такий складний пантеон, заснований на вигадли-

вому синтезі язичницької форми з платонічним змістом, був малозрозумілий широкому колу навіть освічених людей, тому система Пліфона залишилася релігією вузької секти, надбанням невеликого числа посвячених. Але сам Пліфон і його найближчі сподвижники вірили в життєвість нової релігії і створили для неї — на противагу християнству — особливий символ віри, літургію і календар нових свят.

Привабливість ідей Пліфона полягала в тому, що ***він прагнув дати людям блаженство не в потойбічному світі***, як вчила християнська церква, ***а тут, на землі, в суспільстві, перебудованому на основі нових законів моралі.***

Етичні погляди Пліфона грунтувалася на дуалістичному вченні про добро і зло: джерело добра — боги, джерело зла — сама людина, її відхід від вищої ідеї, відсутність в ній досконалості. Для досягнення доброчесності людина повинна не тільки йти шляхом, зазначеним богами, але і перемогти зло в самій собі. Щоб бути щасливим, кожен зобов'язаний жити діяльним життям, розвивати свої здібності. Покарання, призначене за гріхи одній людині, має на меті оздоровлення всього людства. Способом досягнення блаженства для людини є самовдосконалення, — насамперед духовне, інтелектуальне, доступне лише небагатьом.

Іншими словами, філософська система і етична програма Пліфона мали аристократичний характер, проповідували досконалість і висоту духу для окремих, обраних особистостей, що стоять над суспільством.

Пліфон, як всебічно обдарована особистість, був не тільки філософом і релігійним реформатором, але і державним діячем. Він не завжди нісся думкою в надхмар'я умоглядної філософії, але багато міркував і про насущні державні справи свого часу, про соціально-економічні і адміністративні реформи, що могли б зміцнити занепадаючу Візантійську державу. Грунтуючись на «Державі» Платона, Пліфон запропонував правителям Мореї провести корінні реформи державного устрою на основі поділу всього населення на три розряди: до першого він зарахував тих, хто сам працює, насамперед хліборобів; до другого — тих, хто постачає перших інвентарем і худобою (купці, ремісники); третій розряд складається з людей, що охороняють всіх громадян (воїни), і особлива група, що примикає до третього, — це правителі і чиновники, що піклуються про процвітання держави.

Пліфон пропонує ввести податки, сплачувані цілком натурою, строго дотримувати політики протекціонізму, задовольнятися, наприклад, своїми тканинами і не купувати їх в італійців; різко, з неприхованою ненавистю він виступає проти чернецтва, називаючи ченців не інакше як трутнями. В ідеальній державі, мріяв Пліфон, під егідою політики протекціонізму знову розквітнуть ремесла і торгівля, буде створена народна регулярна армія, здатна врятувати імперію і замінити продажних найманців.

6. РИТОРИКА І ІСТОРІОГРАФІЯ ПІЗНЬОВІЗАНТІЙСЬКОГО ПЕРІОДУ

Риторика. Найвідомішим ритором Пізньовізантійського періоду був Феóдор Метохіт (1269-1332).

Видатний державний діяч, він тверезо оцінював важке становище Візантії і з іронією називав себе «керманичем на дірявому кораблі». Пристрасний шанувальник і знавець античної культури, він багато зробив для відродження у Візантії вивчення класичної стародавності.

В своєму есе про Плутарха Метохіт намалював ідеальний образ вченого, проголосивши своє наукове кредо — ***енциклопедизм, пізнання всіх наук, як гуманітарних, так і природничих, відмову від слідування одній філософській школі.*** Саме цими якостями, на думку Метохіта, Плутарх володів повною мірою і саме вони підняли його над всіма сучасними йому вченими. Великий трудівник Плутарх засуджував Епікура за те, що той обіцяв людям фальшиве блаженство, яке на ділі оберталося ледарством, несправедливістю і свавіллям.

В обстановці турецької небезпеки кращі уми візантійського суспільства переймалися такими філософськими питаннями, як доля, випадковість і необхідність в житті людей. Ці проблеми хвилювали і Метохіта. Він розрізняв випадковість, античну долю-випадок Тúхе, іноді щасливу, іноді нещасливу для людини, від грізної, невідворотної сили Провидіння, що керує світом і недоступне розумінню людей. Випадок-Тихе Метохіт порівнював з шльондрою, мінливою і зрадливою, необхідність — з божественним приреченням. Письменник, однак, не був фаталістом, він визнавав, що поведінка людини впливає на її долю. Універсальний закон буття — народження, розвиток, розквіт, занепад — Метохіт трактував оптимістично, вважаючи, що він повинен примирити людину з неминучістю згасання.

Метохіта, як і Плутарха, хвилюють проблеми моральності і виховання молоді. Плутарх, за його словами, завжди використовував все, в чому є хоч крапля добра і що може допомогти моральному вдосконаленню людини. В етичних поглядах Метохіта панують гуманістичні ідеї. В трактаті «Етікос, або Про виховання» він прославляє заняття наукою, вважає розумову працю вищою формою насолоди. Він ставить проблему: яке життя краще — в шлюбі чи в безшлюбності, дозвільне чи в справах, діяльне чи споглядальне.

Разом з тим, за складом розуму і характеру Метохіт — витончений естет. Його естетичний ідеал — гармонія раціонального і прекрасного, розуму і краси. Він високо цінував шляхетність і витонченість, милувався красою природи, вважаючи її джерелом натхнення.

Феодор був великим знавцем і аматором мистецтва. Його активній меценатській діяльності візантійське суспільство було зобов'язане створенням такого чудового пам'ятника проторенесансного мистецтва, як розписи монастиря Хори (Кахріе-Джамі) у Константинополі.

Історіографія. В історіографії пізньої Візантії настільки ж виразно, як і в філософії, проступають гуманістичні риси: інтерес до людської особистості, до

природи, світобудови; поряд з біблійною концепцією історичного процесу розвиваються нові історіософські теорії.

Останнє сторіччя існування Імперії і її загибель описані в працях візантійських істориків, представників різних соціально-політичних і релігійних напрямків. Всі вони, хоча і з різних позицій, освітили причини занепаду Візантії і перемоги турків, розповіли про останні роки життя великої цивілізації.

Сфрандзі. Очевидцем і учасником трагічних подій, зв'язаних з падінням Константинополя, був Георгій Сфрандзі.

В страшні дні облоги Константинополя військами Мехмеда II він знаходився невідступно біля василевса, пережив його загибель, всі жахи погрому міста і турецького полону. Викупившись, він втік на острів Корфу і знайшов притулок в монастирі, де жив до самої смерті і закінчив свою працю «Хроніку» — цінне історичне джерело і яскравий твір мемуарного характеру.

За своїм соціально-політичним забарвленням цей твір відображає погляди придворної знаті Константинополя.

Останній василевс ромеїв описаний в хроніці в самих панегіричних тонах, унія з католицькою церквою розглядається як менше зло в порівнянні з турецькою загрозою. В загибелі Візантії автор вважає винними не тільки турків, але і латинян. З погляду Сфрандзі, Флорентійський собор виявився політичною помилкою, тому що прискорив напад на Візантію турків, які побоювалися союзу імперії з Заходом.

Дука. Історик Михайло Ду́ка був, як і Сфрандзі, вихідцем з вищої феодальної аристократії Візантії. Освічений дипломат, він прекрасно володів, крім грецької, італійською і турецькою мовами. Падіння Константинополя він не бачив, але залишив воістину приголомшливу розповідь про загибель великого міста, написану з слів сучасників. Вся праця Дуки дихає ненавистю до жорстоких завойовників і найглибшим фаталізмом.

Загибель Візантії відбулася з волі невблаганної долі. Але однією з причин, що прискорила падіння Константинополя, на думку Дуки, були розбрати між громадянами імперії, ненависть їх до латинян. Непримиренні виступи крайніх ортодоксів проти союзу з Заходом відкрили дорогу туркам. Дука був помірним латинофілом, він сподівався на допомогу Заходу і бачив в цьому єдину надію на порятунок від турецького завоювання. Для нього немає питання, хто кращий, латиняни чи турки: звичайно, він воліє латинян. Тому Дука засуджує першого міністра Візантії Луку Нотару за його слова про чалму і тіару. В обстановці, коли вже перед очима греків стояло незліченне турецьке військо, подібний заклик політика був явним зрадництвом.

Але сам Нотара жорстоко поплатився за це. Він був серед тієї частини візантійської знаті, що виявляла покірність завойовнику. Султан спершу обласкав Нотару, а потім зажадав в гарем його дочку. З цим великому дуці довелося примиритися. Але коли Мехмед II наказав привести до свого гарему улюбленого молодшого сина Луки, юного і прекрасного хлопчика, Лука відмовився віддати сина на наругу і був страчений разом із старшим сином і зятем. Він лише попросив султана стратити його останнім, щоб підтримати мужність рідних в страшну хвилину.

Халкоконділ. Історик Лаонік Халкоконділ походив з знатної афінської родини і одержав класичну освіту в кращих еллінських традиціях. Глибоку любов до грецької культури і схиляння перед минулим Еллади він зберіг на все життя. Більшу частину свого життя історик провів в Афінах, але здійснював далекі подорожі, знайомився з багатьма країнами і народами. Його праця має такий заголовок: «Літопис Лаоніка Халкоконділа про те, звідки прийшли володарі турків, про їх діла і подвиги аж до подвигів великого володаря Мехмеда».

Зміст роботи надзвичайно широкий. Головним завданням є опис становлення держави Османів, з'ясування причин її піднесення і скорення країн Середземномор'я. Однак історик пише не тільки про ріст турецької держави, але і про опір турецькій навалі з боку слов'ян, албанців, угорців. В творі Халкоконділа відроджується фаталістична теорія послідовної і неминучої зміни світових держав: ассірійської, мідійської, перської, еллінської, римської і, нарешті, оттоманської. Але якщо в Георгія Сфрандзі фаталістична концепція зміни світових держав здобуває воістину трагічне звучання і фатальна загибель держави ромеїв — для нього найбільше нещастя, світова катастрофа, то для Халкоконділа ідея зміни світових держав забарвлена в оптимістичні тони. Історик твердо вірить, що настане час, коли елліни об'єднаються навколо володаря-грека і будуть керуватися своїми власними законами. Він сподівається на відродження еллінської держави і культури. Примхливе щастя повинно зрадити турків і знову повернутися до греків.

Велика історична праця Халкоконділа в достатку прикрашена вставними новелами. За своїм характером і тематикою вони дуже різноманітні. Деякі з них безпосередньо перегукуються з італійськими новелами епохи Ренесансу. Місце дії цих оповідей переважно Італія, а сюжети дуже подібні з тематикою італійської новелістики.

Тут ми читаємо і про сімейні драми з зрадами і покаранням зрадливих супруг, про облогу міста, врятованого видачею ворогам найкрасивішої дівчини, сатиричні розповіді про боягузливих і жадібних ченців. Але на відміну від життєрадісного, часто фривольного гумору італійських новел в Халкоконділа звучать дидактичні, моралізаторські ноти; він прямо засуджує людські пороки і слабкості, звеличує чесноти: доблесть, мудрість, вірність.

Крітовул. Серед історичних творів пізньої Візантії особняком стоїть праця Крітовула «Історія Мехмеда II». Візантійський історик XV ст. Михайло Гермодор Крітовул був не тільки письменником, але і видним політичним діячем, тісно зв'язаним з туркофільською течією у Візантії. Крітовул — ренегат, що прославляв завойовника своєї батьківщини султана Мехмеда II і навіть поступив на службу до нього. За зраду він одержав від турків посаду дрібного намісника.

В «Історії Мехмеда II» Крітовул ставить метою оспівати подвиги свого героя, приховати його злодіяння, показати султана не тільки великим завойовником, але і мудрим правителем, аматором філософії, покровителем наук і мистецтв. Історик, слід думати, був зв'язаний з торгівельно-ремісничими колами і відображав туркофільські настрої в їх середовищі. Саме ці верстви візантійського суспільства покладали надії на підтримку турецького уряду, хоча незабаром їх охопило глибоке розчарування. В усякому разі Крітовул особливо наполегливо

вихваляє Мехмеда II за покровительство торгівлі і мореплавству, будівництво портів, кораблів і доріг.

Сам Крітовул належав до патриціанської знаті островів Егейського моря, серед якої також одержали поширення туркофільські настрої. Причиною цього було постійне суперництво греків і італійців, що дуже посилилося в пізній Візантії. Боротьба за політичну владу, економічне суперництво в сфері торгівлі і мореплавства між ромеями і італійцями — от що лежало в основі антилатинської орієнтації патриціанської знаті цього регіону. Її настрої цілком поділяв і Крітовул, ідеолог знаті і купецтва, що підтримував патриціїв. Явна недоброзичливість, а часто і відкрита ворожість до італійців проходять червоною ниткою через усю працю Крітовула.

Разом з тим Крітовул, людина широко освічена, знавець і ентузіаст еллінської культури, не відмовляється від релігії і культури предків, і намагається пояснити загибель свого народу всесиллям долі. Знаючи її мінливість і пороки людської натури, не слід очікувати для свого народу постійного і неминущого щастя. Світове панування, підкреслює Крітовул, втрачене ромеями і вже ніколи до них не повернеться. Тим самим він на відміну від Халкоконділа проголошує непорушність турецького панування і виправдовує необхідність співробітництва (колабораціонізму) з турками, а тим самим і своє ренегатство.

«Історія Мехмеда II» буяє античними ремінісценціями. Крітовул наслідує в стилі і мові Геродота і Фукідіда. Бажаючи підлестити могутньому завойовнику, він зображує Мехмеда II покровителем еллінської культури і створює фантастичну генеалогію роду Османів, доводячи, що начебто вони еллінського походження.

Свій улесливий панегірик Крітовул подарував Мехмеду II, але твір не сподобався магометанському владарю і не був опублікований; його єдиний рукопис так і залишився у безвісності в Серальській бібліотеці Стамбула і був відкритий лише в Новий час.

7. ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА ПІЗНЬОВІЗАНТІЙСЬКОГО ПЕРІОДУ

Література. В літературі Пізньої Візантії, так само як в суспільній і філософській думці, співіснують церковні і світські тенденції. Ці другі знаходять вираження в прагненні відродити класичну літературу Греції і Риму. Одночасно відбувається пожвавлення інтересу до людини і до навколишньої дійсності. Звідси народжувався новий погляд на природу, її вічну красу, на прості земні радості буття. Однак, фанатики-ісіхасти всіма силами борються з ненависною їм античною культурою: не раз протягом XIV ст. на майданах візантійських міст палали покидані в купи безцінні манускрипти минулого.

«Повість про подвиги Александра» — переробка в християнському дусі пізньоантичного сюжету про походи Александра Македонського в східні країни — мала широке ходіння в XIII—XV ст. Величезний інтерес читачів викликали фольклорні, казкові мотиви про чудеса, що їх побачили Александр і його воїни на Сході.

Переробка античного сюжету на християнський лад полягає в поступовому звертанні язичника Александра в християнство за сприяння пророка Ієремії. Східна екзотика і християнська повчальність поєднуються з еллінофільськими, ностальгічними мотивами. На руїнах Трої Александр гірко ремствує, що знамените місто було зруйноване через одну, хай і надзвичайно вродливу, жінку. Він захоплювався подвигами Ахілла і Гектора, відвідав їх гробниці.

Сатира. Від пізньої Візантії збереглося кілька творів світської прози. До їх числа відноситься сатира «Розмова мертвих, або Перебування Мазаріса в підземному царстві».

Якийсь Мазаріс, занедужавши чумою, впав в глибокий сон і помилково був віднесений страшними птахами в підземне царство. Там він зустрічає багатьох своїх знайомих, в тому числі Голобола — лікаря, ритора і секретаря імператора Мануїла II. В сатирі точно зазначений час дії (поч. XV ст.), багато її персонажів — історичні особистості. Всі вони розпитують Мазаріса про земні справи, про події при дворі, про долю родичів і друзів. Але в довгих розмовах ні про померлих, ні про живих не сказано жодного доброго слова, всі вони обсипаються злісними глузуваннями; промови мертвих наповнені заздрістю, честолюбними спогадами, земне суперництво не забуте і в Аїді.

Песимізм анонімного автора особливо яскраво виявляється в його похмурій сентенції:

«Вважається, що людина, вкушена якою-небудь твариною, може вилікуватися цілющим засобом, але не злічити, скількох погубило жало людської злості — цілі держави, острови, царів».

Любовна поезія. В XIV—XV ст. розповсюджуються збірники любовних пісень і віршів. Як правило, вони анонімні і зв'язані з народною ліричною поезією. В них відображений світ любовних почуттів простих людей, говориться про печалі і радощі закоханих: юнак випрошує в коханої побачення; дівчина гірко ремствує на холодність коханця.

Особливої популярності набув збірник «Родоські пісні кохання». Більшість його пісень перейняті палким і чистим почуттям, але зустрічається чимало еротичних, іноді навіть фривольних, пісень, забарвлених грубуватим народним гумором.

Рицарський роман. Проникнення латинян на Схід внаслідок *Хрестових походів** сприяли не тільки посиленню греко-латинського *антагонізму**. Одночасно відбувався процес взаємного культурного збагачення Візантії і Заходу. Плодом такого взаємовпливу стали грецькі рицарські романи XIII—XIV ст. До нашого часу дійшли повністю віршовані романи «Каллімах і Хрісорроя», «Вельтандр і Хрісанца», «Лівістр і Родамна», в яких на фоні цікавих любовних пригод в поетичній формі оспівуються високі людські почуття, істинне і вірне кохання, всеперемагаюча краса жінки і велич природи, ставляться вічні проблеми долі, призначення, життя і смерті.

Рицарські романи втілюють нову концепцію кохання як найсильнішого почуття, що спонукає духовну метаморфозу закоханих. Таке кохання немислиме без всепоглинаючої пристрасті, в якій тілесне і духовне сплавляються в нерозривну єдність, і супроводжується безмежною вірністю, що виключає зраду; во-

но припускає рівноправність в любові чоловіка і жінки; вінцем її стає шлюб як вищий різновид щастя.

Сюжет анонімного віршованого роману «Каллімах і Хрісорроя» майже цілком казковий.

В царя певної держави було троє синів, і він, щоб обрати собі гідного спадкоємця, посилає їх в похід. В лісі вони бачать замок дракона, що охороняється страшними зміями.

Проникнути в нього зважується тільки молодший син — прекрасний Каллімах. Юнак вбиває дракона і звільняє красуню Хрісоррою, прив'язану в одній із зал палацу за коси до стелі. Молоді люди ніжно полюбили одне одного, поклялися в подружній вірності перед зображеним на стіні Еротом і залишилися жити в замку. Однак, їх щастя порушує якийсь цар, що, випадково побачивши Хрісоррою, закохується в неї і викрадає за допомогою чарів старухи-чаклунки. Відьма дарує Каллімаху чарівне яблуко і той, скуштувавши його, засинає сном, схожим на смерть. Втім, брати оживляють його і Каллімах знаходить кохану в царя, проникнувши в його палац під виглядом садівника; закохані необачно зустрічаються, євнухи хапають їх на гарячому і приводять до царя. Влаштовується неправий суд, але полум'яні, повні любовної жаги промови подружжя розчулюють царя і він велить стратити не їх, а відьму. Закоханим дарують свободу, вони щасливо живуть в своєму казковому замку.

Роман «Вельтандр і Хрісанца» також належить перу невідомого автора; в порівнянні з твором про Каллімаха і Хрісоррою він є ближчим до історичної дійсності.

В Візантії колись жив імператор Радофіл, в якого було двоє синів: Філандр і Вельтандр. Батько незлюбив з дитинства молодшого, хоча юнак був прекрасним: світлі кучері його вилися, очі блищали, білі груди нагадували мармур. Він був хоробрим і майстерним мисливцем, вирізнявся силою і спритністю. Ображений презирством батька, Вельтандр покидає рідну оселю і потрапляє в світ дивовижних пригод. По дорозі юнак зустрічає розкішний замок любові, побудований із сердоліку. Цар любові Ерот показує Вельтандру 40 красунь, і юнак обирає найвродливішу. Але красуня зникає і рицар відправляється на її пошуки. Потрапивши до двору царя Антіохії, він впізнає в його дочці Хрісанці красуню, що полонила його серце.

Вельтандр і Хрісанца люблять одне одного і таємно зустрічаються; зрештою, після двох з зайвим років платонічної любові вони вгамовують свою пристрасть. Вельтандра хапають в саду і кидають до в'язниці, його чекає страта. Порятунок приходить від вірної служниці Хрісанци, що на суді заявляє, начебто юнак приходив до неї, а не до принцеси. Вельтандр одружується з служницею, але шлюб цей фіктивний, і зустрічі з прекрасною царівною продовжуються. Нарешті, закохані втікають з Антіохії і після тяжких випробувань повертаються на батьківщину Вельтандра. До цього часу старший брат Вельтандра помер, батько прощає втікача і передає йому царство. Все завершується пишним весіллям закоханих.

У романі «Лівістр і Родамна» романічний характер оповідання цілком перемагає казковий. Чудеса з героями, як правило, відбуваються уві сні. В романі

діють дві пари закоханих — Лівістр і Родамна і Клітовос і Міртана. Любов першої пари завершується щасливим шлюбом, любов другої — адюльте́ром і загибеллю закоханих. Велике місце в «Лівістрі і Родамні» займає проблема дружби. Клітовос, «друге я» Лівістра, готовий віддати життя за друга і допомагає Лівістру знайти його кохану. Той платить йому такою ж вірністю, і ідея істинної чоловічої дружби в романі здобуває справді ренесансне звучання.

Народна література. XIV—XV ст. ознаменовані появою видатних пам'яток народної творчості. Збереглося чимало епіграм і пародій, іноді гостро сатиричних і антицерковних. Широкою популярністю користувалися такі жанри літератури, як новели на казкові і побутові теми і епос про тварин. Прикладом творів подібного жанру може служити «Повість про чотириногих» (XIV ст.) — гостра народна сатира на сучасне суспільство. В ній розповідається про те, як цар звірів Лев побажав встановити в своєму царстві вічний мир і зібрав для цього своїх підданих на величезному полі для проголошення дружби і любові.

Однак, дружньої розмови і взаємних поступок не вийшло. З самого початку наради спалахнули звади, бушували злість, заздрість, взаємні докори, що перемежовувалися самозвеличеннями. Всі учасники великого збору звірів вихваляли своє м'ясо, шкіру, вовну, роги, говорили про користь, принесену людям. Зарозумілість і хвастощі звірів зачепили за живе і самого Лева. Зрозумівши неможливість загального порозуміння, він необачно скасував мир і дозволив війну. Спалахнула дика різанина, хижаки стали мучити мирних тварин, всюди лилася кров, лунали лементи і стогони. Розв'язавши війну, могутній Лев відразу зжер Буйвола, але сам пав жертвою грізних рогів Бика. Пантера, кинувшись захищати свого володаря, не уникла тієї ж долі. Мирні тварини перед лицем небезпеки також об'єдналися і почалася велика битва, що закінчилася лише з заходом сонця.

В народній літературі пізньої Візантії в декількох варіантах відома фольклорна поема про Осла, Вовка і Лиса. Цей сюжет, розповсюджений в багатьох культурах світу, на візантійському грунті набув особливого колориту.

Лисиця і Вовк не просто уособлюють хитрість і злу силу, тут вони постають як типові для візантійського суспільства улесливі ханжі й хитрі фіскали, що тихо обплутують свої жертви тенетами підступності і страху. Вони заманюють добродушного і довірливого Осла на корабель, де вчиняють над ним несправедливий суд і готують розправу, і лише завдяки природній кмітливості Осел рятується від своїх лукавих суддів і виходить переможцем.

Мистецтво. В пізній Візантії серйозні зміни відбувалися і в сфері образотворчого мистецтва. Навіть у важкій обстановці турецької небезпеки і постійних внутрішніх міжусобиць образотворчість XIII — першої пол. XV ст. продовжує свій поступальний розвиток. Мистецтво цього періоду, що одержало по імені правлячої династії назву палеологівського, переживає блискучий розквіт. Проторенесансні ідеї, що охопили передові уми суспільства, зробили вплив і на художню творчість. Єдиний візантійський стиль збагачується новими рисами.

Головною тенденцією нового стилю як в архітектурі, так і в живопису був поступовий відхід від монументалізму попереднього часу. В зодчестві відбувається зменшення розмірів будівель і здрібнення архітектурних пропорцій, —

палаци і храми здобувають камерність, аристократичну замкнутість. Декоративний ансамбль втрачає колишню грандіозність і урочистість. Фрески витісняють мозаїки, заповнюють весь простір храмів у вигляді фризів або ізольованих сцен. Провідну роль в живопису починає грати ікона. Другою важливою особливістю нового стилю було посилення динамізму, емоцій і *експресивності**.

Найбільш повне і довершене втілення нові риси живопису одержали у фрескових розписах і мозаїках церкви монастиря Хори в Константинополі (Кахріе-Джамі). Оздоблення і перебудова храму, що тривали з 1303 по 1320 рр., були здійснені з ініціативи великого логофета Феóдора Метохіта, який віддав прикрашанню монастиря багато сил і таланту, і зібрав в ньому чудову бібліотеку. На всьому ансамблі Кахріе-Джамі, на його мозаїках і фресках лежить відбиток вишуканого смаку цієї видатної людини.

Кахріе-Джамі — порівняно невеликий храм, що відрізняється легкістю архітектурних пропорцій, добірністю, інтимною ошатністю. Основу декоративного оздоблення інтер'єру складають два цикли, присвячені життю Христа і Марії. До числа кращих мозаїк Кахріе-Джамі належить Деісус на головній стіні внутрішнього нарфіку. На жаль, збереглися лише фігури Богоматері і Христа. Мозаїки вражають найвищою майстерністю виконання, винятковою елегантністю і шляхетністю. Тонкі риси облич, строгі пропорції, м'яке моделювання, ніжна барвиста палітра з рожевого, білого і зеленого кольорів — все це показує торжество нового стилю і створює враження єдиного, надзвичайно гармонічного цілого.

Значний інтерес представляє ктиторська композиція Кахріе-Джамі, де перед сидячим на троні Христом стоїть на колінах ктитор (засновник) Феодор Метохіт, підносячи йому модель храму. Великий логофет зображений в парадному одіянні з високим головним убором. В його обличчі передана портретна схожість.

Багатофігурні зображення повні динаміки, простежується відмова від фронтальності, фігури дані в складних ракурсах, часто повернені одна до одної, широко застосовується асиметрія в побудові композицій. Емоційна насиченість живопису досягається енергійними жестами, нахилом голів, виділенням головних персонажів. Фігури невеликих розмірів, стрункі і витончені, на обличчях лежить печатка глибокої натхненності, риси обличчя стали дрібнішими, вираз м'якшим, привітнішим, людянішим. Замість сухого лінійного промальовування застосовується тонке моделювання. Колорит м'який, ніжний, світлий, барви грають найбагатшими переливами тонів.

РОЗДІЛ VI
КУЛЬТУРА ЄВРОПЕЙСЬКОГО СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

В історії культури Західної Європи Середньовіччя зайняло більш ніж тисячолітню епоху (V—XVI ст.) і було нерозривно пов'язане з зародженням, розквітом і кризою ***феодалізму — політичної і соціально-економічної системи, за якої володіння землею визначалося особистою відданістю, несенням військової і трудової повинності.***

Знать (герцоги, графи, барони) володіла землями, подарованими монархом, і на час війни постачала йому озброєних воїнів. Рицарі одержували землю від своїх сеньйорів, а залежні селяни (віллани) жили на землі, що перебувала під юрисдикцією її власника. Єпископів і абатів наділяли землею світські феодали в обмін на відправлення релігійних обрядів. Церква також давала релігійну санкцію панівним політичним і соціальним відносинам. В свою чергу, церква користувалася результатами праці і послугами селянства.

Економічний лад, відносини класів, державні порядки і правові інститути феодального суспільства були тими факторами, які впливали на зміст, диференціацію і соціальну спрямованість культури епохи. В ній знайшли своє відображення станово-корпоративна структура феодалізму, протиріччя між феодалами і гнобленими ними масами, боротьба між різними угрупованнями всередині самого панівного класу.

Три великих історичних етапи містить в собі еволюція феодалізму і його культури:

1) Раннє Середньовіччя (кінець V—X ст.); феодалізм тільки ще консолідується і усталюється як нова суспільно-економічна формація; в рамках даного етапу державність спочатку організується в великі, але досить слабко інтегровані в єдине ціле монархії, а потім розпадається на конгломерати роздроблених політичних утворень;

2) Зріле Середньовіччя, час розквіту феодалізму (XI—XIII ст.); це період феодальної роздробленості і слабкості держави

3) Пізнє Середньовіччя (XIV—XVI ст.); смуга занепаду феодалізму і зародження капіталістичних суспільних відносин; державність на цьому етапі зміцнюється і закладаються основи централізації.

Поетапний характер розвитку феодального суспільства багато в чому визначав особливості і динаміку розвитку середньовічної західноєвропейської культури.

§1. КУЛЬТУРА РАННЬОГО СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

Протягом V—VIII ст. в господарстві і суспільстві Західної Європи проходили важливі зрушення, відбувалося відновлення сільського господарства, закладалися основи феодальних відносин. Але розвиток культури відставав від розвитку економіки і суспільства: тут пролягає смуга безплідності, що передує новому культурному піднесенню. Саме тому цей період часто називають «темними віками».

1. КУЛЬТУРА ПЕРІОДУ «ТЕМНИХ ВІКІВ» (V—VIII СТ.)

Західна Європа в V—VIII ст. V століття було часом занепаду Західної Римської імперії. Із системи провінцій, зв'язаних одна з одною і підлеглих Риму, Західна Європа стає сукупністю незалежних германських держав. Германці, яких римляни вважали *варварами**, осідали на римських землях вже давно, вони вважалися союзниками імперії, служили їй, і дехто з них досягав вищих державних посад. Але тепер германська імміграція виходить з-під контролю римської влади: племена самі обирають місця для проживання, беруть собі не меншу, як колись, а більшу частину землі і доходів. В V ст. варвари вже масово долають рейнсько-дунайську границю, розоряють Рим і засновують свої королівства. Втім, ці політичні зміни не знищували уявлення про єдину імперію, що об'єднує всю християнську Європу і Середземномор'я: воно живиться історичними спогадами і посилено підтримується церквою.

Реальність, однак, все більше відходить від цього образу: західні імператори швидко стають маріонетковими фігурами, а з 476 р. і зовсім перестають проголошуватися, — верховним володарем Імперії номінально залишається лише східний імператор — василевс. В першій пол. VI ст. була зроблена остання спроба перетворити цю номінальну владу в дійсну: василевс Юстиніан відвойовує в германців Африку, Італію і південь Іспанії. Але для подальшого наступу в імперії не було сил: Галлія залишилася франкською, Іспанія — вестготською, а в Італії з 568 р. утвердилися нові германські завойовники — лангобарди.

В VI—VIII ст. Західна Європа — це остготське, а потім лангобардське королівства Італії, франкське в Галлії, вестготське в Іспанії і кілька невеликих королівств і герцогств в Британії і Німеччині. Верховна влада василевса ще зберігається в пам'яті, але вже не існує на ділі: відвернена на Схід напором персів і арабів, Візантія залишає Захід без уваги.

Найважливіший процес цього періоду — формування нових народностей: на початку його в кожній державі співіснують, не змішуючись, два населення, романське і германське, кожне з своїми законами і звичаями, а наприкінці його вони вже зливаються воєдино, в кожній державі по-своєму. Злиттю цьому найбільше сприяли єдина королівська влада і єдина церква. Позиції римської церкви в суспільному і державному житті міцніють, римські папи прагнуть тримати під контролем всю мережу західних єпископств, якби приймаючи на себе ту централізуючу роль, яку втратила Імперія. Найвідомішим діячем такого роду був папа Григорій I Великий (590-604).

Освіта. В германських державах старе населення, що зберігало традиції античної культури, опинилося в підлеглому становищі. Злиття місцевої знаті з германською відбувалося повільно; управління новими державами здійснювалося примітивно, потреба в освіченому чиновницькому стані слабшала і риторські школи, що готували його, виявились непотрібними. Останнім їх вихованцям залишалися лише два шляхи для застосування своїх знань. Перший вів до королівських дворів нових правителів — германців: тут ще була потреба в носіях римської культури — в кращому випадку вони ставали державними радниками, в гіршому — дармоїдами-панегіристами. Другий шлях провадив на службу це-

ркві: тут освічені люди були потрібні, щоб вести складні господарські і політичні справи місцевих єпископств, тлумачити в проповідях Святе Письмо для неосвічених парафіян, підтримувати зв'язок з Римом.

Незабаром світська школа припиняє своє існування майже повсюдно — лише в італійських містах зберігаються граматичні школи римського типу, також при королівських дворах робилися спроби (переважно марні) створити школи для вищої знаті. Її витісняє школа єпископська і монастирська. Клірикам і ченцям грамотність була необхідна для богослужіння і проповіді; тому єпископи починають особисто навчати молодих кліриків, а в монастирях ведеться систематичне навчання молодих ченців і послушників. Школи при монастирях давали своїм учням початки читання, письма, лічби і церковного співу, потім граматику з читанням доступних авторів і з елементами інших «шляхетних наук» (риторики, діалектики тощо) і, нарешті, — для здібніших — індивідуальні заняття з тлумачення Письма.

Культура Італії і Іспанії. В VI—VII ст. латинська культура в Західній Європі розвивається тільки окремими вогнищами. Так, остготський король Теодо́ріх (493-526), свідомо підтримуючи пам'ять про римську велич, спонукав так зване «остготське відродження», відоме спробами зберегти античну спадщину для християнської цивілізації, які належали двом його придворним сановникам — Боецію і Кассіодору. Разом з тим, в Італії зароджується монастирський рух, а також започатковує культурну діяльність папський престол. В Іспанії вестготські королі підтримують «вестготське відродження», найяскравішою постаттю якого був єпископ Ісідор Севільський.

Северин Бое́цій (480-525) за дорученням короля Теодоріха реформував фінансову систему держави, а також спорудив на подив варварським королям такі пристрої, як сонячний і водяний годинник (клепсидра). В творчості і культурній діяльності він поставив своєю метою зберегти для латинського світу доступ до грецької науки. Малою програмою його праць був цикл перекладів і коментарів з усіх наук енциклопедичного кола, що заклали систему *Семи вільних мистецтв**. Великою програмою — повний латинський переклад Арістотеля і Платона з коментарями, в яких він сподівався за допомогою *неоплатонізму** звести їх філософію до єдиного синтезу. Але до цього проекту Боецій так і не приступив: за свої провізантійські симпатії він був обвинувачений в державній зраді, кинутий до в'язниці і страчений.

В в'язниці він написав свій останній твір «Розрада філософією», що являє собою діалог автора з уособленою Філософією, яка з'явилась до нього в темницю щоб змусити його забути про мнимі блага, ним втрачені, і віддатися душею вищому благу і світовому закону.

«Розрада» починається з твердження, що Сократ, Платон і Арістотель — істинні філософи; а стоїки, епікурейці і вся решта — це узурпатори, яких нетямуща маса помилково вважає друзями філософії. Боецій каже, що послухався заповіді Піфагора (а не Христа) «іти слідами Бога». Щастя (тотожне з блаженством) полягає в добрі, а не в насолодах. Дружба — «найсвятіша річ». В творі є багато моралізаторства в дусі стоїків, переважно Сенеки, і фрагмент платоніз-

му: недосконалість — це відсутність чогось, яка свідчить про існування досконалого взірця, отже, зло — це відсутність позитивного початку.

Далі іде пантеїстичний фрагмент (див. *Пантеїзм**): Блаженство і Бог — це найголовніші блага, а тому вони тотожні: «Люди стають щасливими, набуваючи божественності»; «Ті, хто набуває божественності, стають богами. Оскільки кожна щаслива людина є богом, а від природи існує тільки один Бог, то багато хто є богом через причетність до нього».

Чи може Бог робити зло? Не може. З того факту, що Бог може робити все, випливає, що зло — це ніщо. Доброчесні люди завжди сильні, а нечестивці завжди слабкі; бо і одні, і другі бажають добра, але тільки доброчесні досягають його. Нечестивці, які уникли кари, нещасніші від тих, що зазнали її (так не можна сказати про кару в пеклі): «В мудрій людині немає місця для ненависті».

Авре́лій Кассіодо́р (VI ст.) був канцлером (зібрання складених ним грамот і листів він випустив окремою збіркою як зразок ділового красномовства), написав історію готського народу, що збереглася в короткій переробці Іордана. Головним його наміром було заснувати в Римі богословську школу, в якій клірики могли б вивчати світські науки, щоб використовувати їх для всебічного тлумачення Святого Письма; ідея ця була підказана йому досвідом грецьких шкіл в Александрії і Антіохії.

Візантійсько-готські війни в Італії перешкодили заснуванню цього першого європейського університету. Покинувши службу, Кассіодор виїхав в свій калабрійський маєток Віварій і спробував здійснити свій задум хоча б приватними засобами: тут він влаштував гуртожиток монастирського типу, але з немонастирською програмою занять, що віддавала рішучу перевагу розумовій праці перед фізичною. Свою програму Кассіодор виклав в трактаті «Керівництво до божественної і мирської словесності».

Між «божественною» і «мирською» словесністю протилежності немає, всі світські науки розвивають розумом те, що дано в Письмі одкровенням, і тому всі вони необхідні для повного розуміння Письма — насамперед праці отців і істориків церкви, а потім і сім «шляхетних наук»; праці з цих предметів ченці повинні знати, зберігати і переписувати — саме переписуванням книг чернець найкраще служить Богу.

Ця програма Кассіодора зіграла виключно важливу роль в історії культури: саме слідуючи їй, італійські писарі склали той книжковий фонд, на який через двісті років змогло спертися Каролінгське відродження, саме вона лягла в основу освітньої діяльності пізніших монастирських і соборних шкіл.

Бенеди́кт Нурсійський. В Остготському королівстві відбувається становлення католицького чернецтва на основі статуту, розробленого Бенеди́ктом Нурсійським (480-547), засновником монастиря Мóнте-Кассìно в Італії (529). Статут цей підкоряв індивідуальну аскезу строгій колективній дисципліні і як богоугодні справи наказував регулярну молитву, фізичну працю і читання Письма. Звідси було ще дуже далеко до гуманітарних ідеалів Кассіодора, але можливість еволюції в цьому напрямку вже відкривалася.

Монастирі, які дотримувались статуту Бенедикта, утворили чернечий орден бенедиктинців (була і його жіноча гілка, родоначальницею якої стала сестра Бенедикта св. Схоластика), що згодом зіграв величезну роль в збереженні і поширенні гуманітарної освіти і розвитку богослужіння.

Ісідо́р Севільський. В Іспанії бурхливу культурну діяльність розгорнув єпископ міста Севільї Ісідо́р (570-636), головний натхненник «вестготського відродження», що мало на меті піднести престиж королівського двору в Толе́до. Головним внеском єпископа в культуру Середньовіччя була систематизації всіх накопичених на той час знань і їх виклад в зрозумілій для сучасників формі. Двадцять книг його величезної енциклопедії «Етимології, або Початки» послідовно викладають зміст предметів семи вільних мистецтв (а також медицини і права), трактують про Бога, людину, світобудову, культуру і побут. Всі відомості ретельно зібрані Ісідором з отців церкви, пізньоантичних компендіумів, коментарів і класичних письменників, все одностайно викладається в вигляді визначень і фактів (через *етимологію** слів). Цей каталог світобудови покликаний був цілком звільнити читачів від необхідності звертання до язичницьких першоджерел; і дійсно, твір Ісідора став основним запасом знань про Всесвіт для всього Середньовіччя.

Григорій I Великий. В «темні віки» новою релігією були охоплені тільки жителі міст і верхній прошарок сільського населення. Тому важливим завданням християнської церкви стала місіонерська діяльність, для потреб якої була створена спеціальна література, що включала повчання, легенди і гімни. Саме вони характерні для письменницької діяльності папи римського Григорія I Великого (590-604). Повчання, турбота про практичний життєвий урок, виведені з будь-якого тексту і міркування, присутні і в його численних проповідях, і в великих біблійних коментарях, і в складеному ним наставлянні для єпископів — «Правилі пастирському».

Легенди про чудотворців і ясновидців (перші зразки жанру «видінь пекельних мук і райського блаженства») склали самий популярний його твір — «Діалоги про життя і чудеса Святих Отців італійських і про безсмертя душі». Головним героєм цього твору є Бенедикт Нурсійський. Читач дізнається, що майбутній святий виховувався в Римі, вивчаючи «вільні науки»:

«Та оскільки він бачив, як багато хто через це навчання западає в розпусне життя, то вирішив покинути його і негайно здійснив цей намір, щоб не занапаститись... Тому, віддавши свою книжку, покинувши отчий дім і багатство і твердо вирішивши служити Богу, подався шукати якесь місце, де б міг скоритися прагненню до цієї святої мети. Так він і пішов, вихований вченим невіглаством і наділений невченою мудрістю».

Усамітнившись в печері, Бенедикт молився, борючись із спокусами і набуваючи святості. Як і інших *анахоретів**, його мучила плоть:

«Йому являлась одна жінка, яку він бачив колись, а тепер злий дух навіював йому в голову спогад про неї, що так розпалював душу слуги Божого хіттю, а і хіть так розгорялась в ньому, що він, не тямлячи себе від насолоди, вже думав про те, щоб втекти з пустині. Аж раптом він з допомогою благодаті Господньої опритомнів і, побачивши поблизу густий терен, зарослий кропивою, скинув з

себе одяг, заліз в саму гущавину і качався там доти, поки весь не подряпався і не попікся. І так тілесними ранами він вилікував рани душевні».

Набувши здатності діяти чудеса, Бенедикт молитвою відремонтував сито, а коли в одного селянина під час роботи з держака злетіла мотика і впала в глибоке озеро, святий встромив в воду кінець держака, і залізна мотика сама вирнула з дна і наділась на ручку.

Заздрісні колеги не раз намагались отруїти Бенедикта, але він завжди розкривав (завдяки Божій допомозі) їх підступи. Тоді один з них послав в заснований Бенедиктом монастир сімох голих молодих жінок. Святий, стурбований тим, що це може збити з істинного шляху молодих ченців, сам покинув монастир, а на злісного священика обвалилася стеля його кімнати. Навіть сатана, явившись з претензіями до Бенедикта не уві сні, а наяву (щоб бачили інші ченці), був змушений з ганьбою забратися назад до пекла.

«Діалоги» дуже вплинули на розвиток латинської *агіографії**, яка найбільше відповідала запитам масової свідомості людей Раннього Середньовіччя. Житія святих надовго стають улюбленим жанром в періоди соціальних потрясінь, голоду, нещасть і воєн. Святий стає новим героєм прагнучої чуда, змученої страшною реальністю людини.

Культура Ірландії і Британії. Влада Римської імперії ніколи не поширювалася на Ірландію і лише недовго і неглибоко (сер. I — поч. V ст.) — на Британію. Християнство прийшло туди лише в IV—V ст. разом з хвилею втікачів з Галлії, яку розоряли варвари. В Ірландії воно мало успіх насамперед в середовищі племінної знаті: вожді кланів охоче приймали нову віру і засновували монастирі, саджаючи в них абатами своїх родичів. Зв'язок з далеким Римом був слабким, єпископська влада серед кланових міжусобиць була безсилою, тому монастирське життя стало основною формою ірландського християнства.

Тим часом в V ст. Британія була захоплена германцями (англами і саксами) і на півтора сторіччя знову стала язичницькою, відрізавши Ірландію від християнської Європи. Нова християнізація Британії відбувається лише наприкінці VI — першій пол. VII ст.: з півночі її здійснюють ірландські місіонери, з півдня римські.

Головна особливість нових ірландських і британських центрів культури полягала в тому, що оточені вони були не спорідненим романським, а далеким мовним середовищем. Латина Біблії і отців церкви була тут для вивчаючих не рідною, а чужою мовою, освоюваною не на слух, а тільки по книгах. Тут вже не можна було від абетки переходити прямо до Псалтиря, як це робилося на материку: потрібна була серйозна розробка початкового курсу граматики, що спирається на читання письменників і поетів, в тому числі і язичницьких. Таким чином, як тільки стало ясно, що доля християнства в Ірландії і Британії залежить насамперед від оволодіння латинською словесністю, місцеві монастирі негайно почали ввозити з материка латинські книги і організовувати їх переписування. Головною ж турботою англосаксонських латиністів була переробка повчально-просвітительської літератури згідно нової методики книжного засвоєння латинської культури.

Беда Вельмишановний. Найбільшою фігурою культури Ірландії і Британії був останній енциклопедист «темних віків» Бе́да Вельмишановний з Джарроу (672-735). З дитинства він жив в монастирі, ретельно вивчаючи святе Письмо. Для своїх учнів він писав підручники з риторики, основ віршування, орфографії, хронології і природознавства, які міцно прижилися в середньовічній школі. Серед творів Беди — коментарі на Євангеліє і на твори отців церкви, трактати з природничої історії, агіографія. Житіє святого Катберта, єпископа Ліндісфарна, він написав в віршах і в прозі. Книги Беди буяють алегоричними тлумаченнями священних текстів і описами чудес. На цих творах, широко розповсюджених в монастирях Західної Європи, грунтувалася висока репутація Беди.

Головний його твір — «Церковна історія народу а́нглів», в якій він розповідає про події в Британії, починаючи з вторгнення римських легіонів на чолі з Юлієм Цезарем (сер. I ст. до н.е.) до VIII ст., в тому числі про християнізацію англів Августином Кентерберійським в кін. VI ст. «Історія» написана ясною мовою і відрізняється стрункістю і послідовністю викладу. В розділах, що відносяться до VII—VIII ст., ця праця — найцінніше, а часто і єдине джерело з історії Англії. Ця частина «Історії» створювалася Бедою за усними переказами і за власними спостереженнями.

Місіонерська діяльність. З ірландських і англосаксонських монастирських шкіл реформована латинська освіченість повернулася на материк, щоб оновити деградуючу культуру романської Європи. Носіями її були ченці-місіонери, засновники європейських монастирів — на поч. VII ст. ірландці (особливо Колумба́н), що хотіли «зміцнити моральність» франкського кліру, в першій пол. VIII ст. англосакси, які вирушили утверджувати християнство в наполовину язичницькій Германії. Всі ці монастирі, що розташувалися на головному шляху з півночі на південь Європи, були організовані за ірландсько-британським зразком, з бібліотеками і скрипторіями, вплив їх швидко позначився на місцевій культурі.

Це рух культурних імпульсів від окраїн Європи до галльсько-германського центру не обмежується північним напрямком. В 711-14 рр. араби завойовують Іспанію, і останні вестготські вчені втікають за Піренеї, в Галлію. В 754 р. римський папа, потіснений лангобардами і покинутий візантійським імператором-іконоборцем, укладає союз з франками, що означає поворот орієнтації латинської Італії з Сходу на Захід. Це було початком тієї консолідації культурних сил Європи, результатом якої стало Каролінгське і Оттонівське відродження.

2. КАРОЛІНГСЬКЕ, АЛЬФРЕДІАНСЬКЕ І ОТТОНІВСЬКЕ ВІДРОДЖЕННЯ (IX—X СТ.)

Каролінгським відродженням називають період піднесення культурного життя, яке відбулося за Карла Великого і його найближчих спадкоємців (остання третина VIII — IX ст.). Відповідно Альфредіанське відродження мало місце в Англії за короля Альфреда Великого (кін. IX ст.), Оттонівське — в Німецькій державі в часи правління династії Оттонів (X ст.).

Каролінгське відродження. Величезна держава Карла Великого трималась силою зброї. Намагаючись створити централізоване державне управління за типом Римської імперії, Карл був зацікавлений в підготовці освічених кадрів церковної і світської адміністрації, що і спонукало його до культурно-освітніх реформ. Під час його правління (768-814) було відкрито багато церковних шкіл, до яких, крім молодих ченців і кліриків, намагались залучати дітей мирян. В Áхені, столиці Карла, для дітей короля і його сановників було відкрито придворну школу, до якої запрошувались найкращі вчені і педагоги того часу. За наказом Карла в *скрипторіях** переписувались античні рукописи, вивезені з Італії. Через кілька століть, в епоху *Ренесансу**, Європа знайомитиметься з античними пам'ятками переважно за списками, зробленими в цих скрипторіях.

«Академія». Також при дворі Карла з учених, найкращих учнів і сановників було створене своєрідне об'єднання вчених і літераторів, любителів науки і словесності, відоме під назвою «Академія Карла Великого». Тут читались лекції, обговорювались богословські питання, тлумачились твори різних авторів; на диспутах змагались в вченості і дотепності, на банкетах — в вишуканих компліментарних віршах славили Карла, його походи і перемоги, його сім'ю, придворний побут, розваги тощо. Правда, після смерті короля «Академію» розігнали, і Ахен перестав бути культурним центром європейського значення. Латинська культура знайшла притулок в монастирях, які, починаючи з IX ст. переживали піднесення, були багаті, добре укріплені і не боялися знегод цього нелегкого часу.

Áлкуїн. Найбільшим діячем Каролінгського відродження став виходець з Британії Флакк Áлкуїн (735-804). Зустрівши Карла в Італії, він захопився розмахом діяльності імператора і його широкими планами; саме він став його першим помічником в справі реформи освіти, в створенні Академії, в збиранні навколо неї людей, цінуючих науку і відданих їй. Письменник незвичайної працьовитості, Алкуїн залишив велику творчу спадщину. Серед його творінь підручники, написані для дітей імператора, морально-філософські твори, поеми про життя монастирів, багаті живими деталями, житія святих тощо.

Погляди Алкуїна представляли собою складну суміш античних і біблійних уявлень, об'єднаних християнською релігійною концепцією. Найвищим джерелом знання для нього було Святе Письмо (особливо Старий Заповіт), яке відкриває людині не тільки таїни Божого промислу, але і земного життя. Однак, щоб їх збагнути, людина мусить користуватися власним розумом, особливо *діалектикою**. Цю останню він окреслював як «мистецтво мислення», покликане допомогти людині орієнтуватися в справах людських і божественних.

Страбон. Учнем Алкуїна був видатний поет першої пол. IX ст. Валахфрід Страбóн. Саме під його пером жанр агіографічної повісті набуває художньої виразності.

Так, в «Житії св. Блайтмакка» поет обробив ірландську легенду про життя благочестивого королевича, що віддав перевагу келії самітника перед троном і бенкетами. Особливо вражаюче розказано про смерть зануреного в свої високі помисли святого, який спокійно приймає смерть від вікінгів — розгнузданих варварів, що громлять і палять те, що було створено його трудами.

«Житіє св. Мамми» — це історія скромного і доброго підпаска, який проповідував слово Боже так щиро і натхненно, що його слухали і розуміли звірі і птахи. Заточений за доносом до в'язниці, пастух повинен стати жертвою хижаків під час ігор в амфітеатрі. Однак звірі впізнають в ньому свого улюбленця і кидаються на глядачів, а не на Мамму.

Таким чином, Страбон свідомо протиставив культу античного героя, який утверджує себе подвигами в кривавій боротьбі з чудовиськами і собі подібними, культ святої людини, що здійснює подвиг в ім'я християнської релігії.

Валахфрід також був гострим сатириком. Його «Видіння Веттіна» розповідає, як уві сні до героя явився біс в образі клірика, оточеного юрбою демонів.

Однак ангел-хранитель врятував Веттіна і навіть здійснив з ним повчальну мандрівку до загробного світу, показавши засилля гріха в житті людства. Серед грішників, що спокутували вічними муками свої проступки, поет безстрашно вмістив ціле полчище монахів, священиків, князів церкви, відомих своїми поганими нравами. Тут знайшлось місце навіть для самого імператора Карла I, якого Валахфрід суворо засудив за його нестримний норов.

По-суті, «Видіння Веттіна» стало першим художньо розробленим зразком одного з найважливіших жанрів середньовічної літератури — візіонерської поеми, яка дозволяла поєднувати трагічне і комічне, високе і низьке, сатиру і релігійний екстаз.

Е́йнхарт. Не забракло в Академії також істориків: Карл залучив до її діяльності найвидатніших дослідників VIII ст. — Павла Диякона (720-799), автора «Історії лангобардів», і Е́йнхарта (770-840), автора «Життєпису Карла Великого». Цей останній твір написаний за зразком біографій Светонія Транквілла: в Светонія запозичений план, розташування матеріалу, стиль викладу і загальна концепція.

Робота Ейнхарта скоріше не життєпис, а характеристика, зроблена з великою любов'ю і літературною майстерністю: він жваво і безпосередньо відтворює картину придворного і сімейного побуту імператора, його державну діяльність, оповідає про його численні походи. Серед них згадується і той похід до Іспанії, при поверненні з якого в Ронсева́льській ущелині в нічній сутичці з союзниками *сарацинів** басками був убитий юнак Хруодланд. За одними свідченнями він був небожем імператора, що вчився при дядькові військовому ремеслу, за іншими — сином Карла від його гріховного зв'язку з сестрою, яка ще в молодості пішла в монастир. До ткані життєпису також вплітаються легенди і анекдоти про великого монарха, відголоси колективних уявлень про цю дивовижну людину, що вразила народну свідомість.

Еріуге́на. Зовсім осібно в культурі Раннього Середньовіччя стоїть виходець з Ірландії Іоанн Скот Еріуге́на (810-877). Його запросив в Париж король Карл Лисий (840-877) і поставив на чолі придворної школи. На прохання короля мислитель переклав «Ареопагітики», коментарі до них, і твори деяких інших грецьких і візантійських мислителів. Спираючись на *неоплатонізм**, Еріуге́на дійшов оригінальних висновків, близьких до *пантеїзму**. Від розправи Еріугену врятувало те, що радикальність його поглядів не була зрозуміла сучасникам.

В своїй основній праці — трактаті «Про поділ природи» він виділяє чотири природи: 1) природу «не створену, але творчу» (Бог-Творець), 2) «створену і творчу» («форми», «види» або «прототипи» всіх конечних речей), 3) «створену і нетворчу» (матеріальний світ, Всесвіт, включаючи людину) і, нарешті, 4) природу «нестворену і нетворчу» (це знову Бог, розглянутий тепер вже не як першооснова, з якої походить все суще, а як ціль (або кінцева причина), в якій вся безліч тварних сутностей, що складають Універсум, знову знайде вічний спокій).

В питанні про співвідношення розуму і віри в християнстві Еріугена виходив з постулату, що в релігії не може бути нічого, що не узгоджується з розумом, адже джерело і розуму і Святого Письма, що лежить в основі релігії, одне — божественна мудрість. Отже, можливе пізнання Бога за допомогою розуму, керованого вірою.

Мистецтво. В цей період відбувся певний розквіт архітектури. Відомо, що в цей час будівництву замків, палаців і культових споруд приділялася велика увага. Прототипом середньовічного замку стали бурги, що складалися з веж і комплексу будинків, оточених ровом з водою. Резиденції правителів мали вигляд фортець. До їх складу обов'язково входили церковні споруди. Відома королівська капела в резиденції Карла Великого — Áхені, побудована між на переломі VIII і IX ст. Споруда має центричну будову з високою восьмикутною залою, перекритою куполоподібним склепінням. Ахенську капелу вважали архітектурним чудом, зразком, гідним наслідування. Високого розвитку досягло мистецтво переписування і ілюстрування книги. Широко використовувались орнамент. Сюжети з Євангелія виконувались яскравими фарбами, застосовувалася позолота.

Альфредіáнське відродження. Щось близьке до Академії Карла I і, звичайно, не без думки про неї створив при своєму дворі англосаксонський король Альфред Великий (871-900), — невтомний воїн, що в тривалій боротьбі переміг вікінгів і завоював цим визнання як в Англії, так і за її межами. Альфред прагнув до створення централізованої держави і певною мірою домігся цього. Досвідчений воїн і дипломат, Альфред був і турботливим попечителем освіти. Він не тільки збирав рукописи і організовував їх переписування, не тільки заохочував англійських книжників в їх літературних трудах, але і сам взяв участь в створенні придворного гуртка, що сконцентрував кращі культурні сили Англії. Хоча гуртку Альфреда було далеко до Академії Карла, але і він був примітним явищем в історії культури Раннього Середньовіччя. Особливістю англійської літератури вже за Альфреда стала велика увага до записування і створення поетичних творів рідною, давньоанглійською мовою.

Оттóнівське відродження. В Німеччині вчена латинська культура також пережила період помітного піднесення — в епоху Саксонської (або Оттонівської) династії (X — поч. XI ст.). Оттóнам вдалося створити систему імперської церкви, спираючись на яку, вони зробили Німецьке королівство самим могутнім в Західній Європі. Оттóн I (936-973) в 962 р. домігся корони Священної Римської імперії. Його онук Оттон III зробив римськими папами спочатку свого двою-

рідного брата Бруно (папа Григорій V), а потім свого приятеля француза Герберта з Орільяка (папа Сильвестр II).

Оттони сприяли розквіту наук і мистецтв, що співпав з часом їх правління. На родових землях засновник династії граф Людольф і його супруга Ода заснували жіночий монастир Гандерсгейм, а також абатство Кведлінбург. З ім'ям Герберта з Орільяка — математика і філософа, який побував в Мавританській Іспанії, зв'язаний початок сприйняття в Європі арабо-мусульманської філософії і науки, а також використання арабських цифр і рахункової дошки (абака). При дворі імператора Оттона I виникла Академія — гурток середньовічних мислителів і митців.

Мистецтво. Сильна монархічна влада, що забезпечила Німеччині не тільки мир і спокій, але і політичну перевагу в Європі, сприяла розквіту мистецтва. Складення специфічного стилю, характерного для Оттонівського відродження, збіглося за часом з військовими успіхами Оттона I. Найбільш яскраво він проявився в книжковій мініатюрі, фресковому живопису і різьбленні по кістці. Стиль, властивій архітектурі цього періоду, прийнято називати протороманським — в ньому почали складати риси, що держали розвиток в *Романському стилі**.

Замовниками оттонівського мистецтва, як і каролінгського, під помітним впливом якого воно сформувалося, були імператори і церковні ієрархи. Зображення цих високопоставлених осіб збереглися в мініатюрах рукописів; серед них, крім представників правлячої династії, — єпископи, абати і абатиси. Самі розкішні і багато ілюстровані рукописи виготовлялися в монастирських скрипторіях, найчастіше Райхенау і Ехтернаха. Від скульптури цього часу до нас дійшли в основному розп'яття і релікварії; традиції художнього лиття були продовжені творцями бронзових брам Хільдесгаймського і Майнцського соборів.

Література. Серед письменників Оттонівського відродження виділяється Хротсвіта Гандерсгеймська (935-975) — поетеса-черниця, що прославилася своїми повчальними комедіями («Авраам», «Дульциций» і ін.). Спираючись на традицію комедії Теренція, в якій вона цінувала глибокий етичний зміст і повчальність, Хротсвіта створила цілком оригінальні літературні твори, що увібрали досвід і візантійської і західноєвропейської *агіографії**.

Її п'єси присвячені звичайно найбільш гострому, конфліктному епізоду того або іншого житія, черпають драматичний матеріал в зіткненні героїчного мученицького характеру і «темного» язичницького середовища варварів, що жадають християнської крові. Самі сюжети житій змусили при цьому Хротсвіту не раз зображувати як лиходіїв і тиранів представників влади, що очолюють переслідування і катування праведників і праведниць. Створюючи в своїх п'єсах щось подібне до сцен з життя пізнього античного суспільства, Хротсвіта, звичайно, надавала їм колориту сучасності, вводила в свої твори рясний побутовий матеріал, що розкривався в своєрідних комічних епізодах. З'єднуючи примітивний побутовий комізм з високими патетичними сценами жорстоких випробувань, які героїчно терпіли християни, Хротсвіта домагалася зовсім нових худо-

жніх ефектів, далеких античній драматичній традиції, які, проте, розвинулись надалі в драматургії Середньовіччя.

3. НАРОДНА КУЛЬТУРА

Біля витоків середньовічної цивілізації в Європі поруч з римлянами стояли варварські племена кельтів, германців і скандинавів. В перші століття епохи Середньовіччя складається і записується героїчний *епос** народів Західної і Північної Європи (давньогерманський, скандинавський, англосаксонський, ірландський), що заміняв їм історіографію. Ці епічні пам'ятники, як правило, виражають загальнонародні інтереси, пронизані пафосом любові до батьківщини, містять демократичні за своїм духом тенденції. Разом з тим, вони нерозривно пов'язані з міфологічними уявленнями родоплемінного суспільства, тому важливе місце в них відводиться фантастиці, чудесам, магії і містиці.

Культура кельтів. Кельти (галли), — це стародавні індоєвропейські племена, що займали в другій пол. I тис. до н.е. значну частину території Західної і Центральної Європи.

Друїди. Провідну роль в релігії і культурі кельтів відігравали друїди — замкнута соціальна група, до якої входили жерці, знавці звичаїв і законів, провісники, чаклуни, філіди (поети) і бáрди (співці). Релігія кельтів засновувалась на шануванні численних богів і природних об'єктів — дерев, гаїв, джерел і т.д., і широко включала *магію**. Важливим моментом була віра в *метемпсихоз**. Практикувалися людські жертвоприношення. В спеціальних місцях, наприклад, дубових гаях, відбувалися священні збори. Зростаюча на дубах омела оточувалась поклонінням і застосовувалася для лікування і магії. Організація друїдів мала в суспільстві значний вплив; ті, хто відмовлявся їм підкорятися, засуджувалися на вигнання або умертвлялись як богохульники.

До сер. I ст. до н.е. кельти, що мешкали на континенті, були підкорені римлянами і романізовані. Римські закони, а пізніше християнство поклали кінець існуванню друїдів до V ст. н.е. Власне кельтська культура збереглась тільки в, Шотландії, Уельсі і особливо Ірландії, де предковічний уклад кельтського життя проіснував до XVI ст. — часу остаточного її завоювання англійцями. Досить рання християнізація Ірландії (V ст. н.е.) порівняно мало змінила традиційні відносини і уявлення. Серед ірландських ченців було багато ревнителів рідної старовини, які переписували і берегли рукописи, що містили записи стародавніх ірландських саг — основної частини кельтської культурної спадщини.

Саги — це народний прозаїчний епос з віршованими вставками. В їх створенні брали участь філіди — хранителі традиційної вченості, автори поховальних плачів і бойових пісень, а носіями найчастіше виступали бáрди — народні співці. Найдавнішими сагами ірландського епосу є саги уладського циклу, що виникли на півночі Ірландії при дворі королів в ті часи, коли Улад (Ольстер) був однією з найбільших і наймогутніших частин Ірландії.

Уладський цикл. Збереглося більше ста текстів, центральною фігурою яких був король уладів Конхóбар (I ст. н.е.), а головним героєм — його небіж Кýхýлін, син бога світла Луга.

Ку́хулін описується випромінюючим світло, його зовнішність фантастична, він має дар провидіння і перевершує мудрістю всіх героїв. Досягши семирічного віку, він одержав зброю і став непереможним воїном. Краса і відвага юнака так хвилювали серця дівчат і жінок, що державні мужі Ірландії наказали йому одружитися. Батько його обраниці — красуні Емер поставив перед женихом важкі умови. Виконуючи їх, Кухулін побував в Шотландії, де переміг богатирську діву Айфе і вона народила йому сина. Згодом Кухулін вб'є його в двобої — батько і син при зустрічі не впізнають один одного.

Вже будучи одруженим, Кухулін вступає в любовний зв'язок з сідою (феєю) Фанд. Історія відзначається тонким психологізмом, в ній передані суперечливі почуття, що мучать Кухуліна — вимога подружньої вірності і пристрасть до спокусливої сіди, представленої в образі юної жінки з ніжним серцем. Інші саги розповідають про вбивство Кухуліном жахливого пса коваля Куланна, порятунок ним своєї країни, коли герой сам переміг ціле військо ворогів (сага «Викрадення бика з Куальнге»). Найдраматичнішим епізодом останньої саги є двобій героя з своїм побратимом Фердіадом, який опинився на боці ворогів. Одержавши перемогу, Кухулін в віршах оплакує вбитого друга.

Одна з самих прекрасних саг — про смерть героя. Кухулін стає жертвою власної шляхетності і підступності своїх ворогів. Не сміючи порушити зарок ні в чому не відмовляти жінкам, він з'їдає запропоноване йому відьмами собаче м'ясо і тим самим порушує тотемічне табу — заборону їсти свого тотемного «родича», і втрачає частину своєї сили. Незабаром люті вороги уладів коннахтці знову напали на Улад. Їх друїди знають, що вбити Кухуліна можна тільки його власним списом, тому погрожують спаплюжити уладів в «злих піснях» і наслати на них чаклунське заклинання, якщо герой не віддасть їм своєї зброї. Той тричі кидає спис древком вперед і спочатку вбиває свого візника і коня, а потім гине сам. Інший уладський богатир — Конал Нездоланний мститься за смерть товариша, а жінки уладів бачать дух Кухуліна, що возноситься в небеса.

Цикл Фінна. Другим за значенням є цикл Фінна, вождя фенніів — особливої військової організації, незалежної від королівської влади, що діяла по всій Ірландії, крім Ольстера. Обов'язком фенніів був захист населення від зовнішніх нападів і підтримання внутрішнього правопорядку. Вони підпорядковувались чотирьом табу: брати жінок не за багатий посаг, а за особисті якості, не чинити над жінками насильства, не відмовляти в їжі і коштовностях потребуючим, відступати не менше ніж перед десятьма противниками. Фінн ворогує з Голлем — головним героєм Коннахта, що убив його батька. Зрештою, після тривалої боротьби Фіннові вдається перемогти ворога. Король фенніів виступає як переможець чудовиськ, як чародій і поет.

Поетичним шедевром циклу є сага «Переслідування Діармайда і Грайне».

Старий Фінн сватається до дочки короля Ірландії Кормака, але вона обирає молодого богатиря Діармайда, присипляє вином на бенкеті Фінна і всіх гостей і за допомогою магічного заклинання змушує юнака втекти з нею. Вони довго живуть в лісі, причому Діармайд, володіючи чудесною силою, перемагає всіх воїнів, яких висилає проти нього Фінн. Син Фінна Ойсін (Оссіан) і деякі вожді фенніів засуджують Фінна і співчувають Діармайдові, вважаючи його безне-

винним, так як на нього накладені магічні «кайдани кохання». Зрештою, вони добиваються примирення Фінна і Кормака з Діармайдом, але Фінн влаштовує так, що зачарований вепр вбиває Діармайда на полюванні. Після цього старий вождь одружується з Грайне і мириться з синами Діармайда. Сага включає цілий ряд епізодів казково-авантюрного характеру, зокрема здобування Діармайдом чудесних плодів з дерева життя, що дарують молодість.

Артурівські легенди. В V—VI ст., коли тривало підкорення Британії германськими племенами саксів, англів і ютів, кельтські племена бриттів чинили героїчний опір завойовникам. Символом цієї боротьби став король Артур, що досить довго успішно воював з саксами. І хоч в кінцевому рахунку германці перемогли, слава Артура не померкла і він став головним героєм численних сказань, хронік і епічних творів, на основі яких виникли знамениті *Артурівські легенди**.

Германський епос. На початку нашої ери германці заселяли велику територію між Рейном і Ельбою і між Північним морем і Середнім Дунаєм. Жили вони родовими общинами, верховна влада належала народним зборам. Керівником племені був вождь, який спирався на військову дружину. Германці користувались рунічною писемністю. Рунами, які нагадували грецькі і латинські літери, вони робили короткі записи на камінні, деревах, зброї тощо; можливо, руни мали також магічне значення. В епоху *Великого переселення народів** германці розселились майже по всій Західній Європі.

В середовищі германських племен, що переживали період розкладу родоплемінного ладу («військова демократія») і вперше створювали примітивні державні об'єднання в умовах масових міграцій, війн і завоювань, складались в усній формі ті сказання, які склали основний сюжетний фонд епічної поезії германських народів. Правда, до нашого часу дійшла незначна кількість пам'яток давньогерманського епосу. Це уривок «Пісні про Хільдебранта» і уривки епосу про Вальтера Аквітанського.

«Пісня про Хільдебранта». Уривок з «Пісні про Хільдебранта» був записаний близько 800 р. на сторінках латинського богословського рукопису з Фульдського монастиря. Він складається з діалогу між старим Хільдебрантом, начальником дружини Дітріха Бернського (короля остготів Теодоріха), і сином Хільдебранта — молодим Хадубрантом, що виріс під владою Отахра (Одоакра) і тепер виступає на боці Одоакра проти Дітріха Бернського. Діалог виповнений внутрішнього драматизму і, разом з тим, повністю відповідає військовому ритуалу.

Обмінявшись традиційними запитаннями про ім'я, рід і плем'я, Хільдебрант і Хадубрант починають двобій, так як Хадубрант не вірить, що перед ним його батько, підозрюючи хитрість «старого гунна», а Хільдебрант не може зажити слави боягуза, пожертвувавши своєю військовою честю. На цьому текст обривається, але можна припустити що пісня закінчувалась оповіддю про смерть пихатого юнака.

Епос про Вальтера Аквітанського. Значною пам'яткою є поема «Вальтарій», перекладена латиною в IX ст. Зміст її такий: заложник короля гуннів Аттіли Вальтер Аквітанський втікає з полону на батьківщину разом з нареченою Хільдегундою. На кордоні, в горах, їх зустрічає король франків Гунтер з дружиною

— він вимагає віддати йому скарб Аттіли, який втікачі захопили з собою, а також Хільдегунду. Обурений Вальтер перемагає Гунтера в 12 поєдинках, але він змушений битися і з другом дитинства Хагеном, васалом Гунтера. Втім, все закінчується торжеством миру і дружби.

Англосаксонський епос. В сер. V ст. германські племена англів, саксів і ютів вторглися на Британські острови і в запеклій боротьбі з кельтами, яка тривала близько двох століть, захопили більшу частину їх території. Створені прибульцями невеликі королівства були змушені боротись з набігами датчан, однак і між собою вони вели запеклі війни за гегемонію.

Епос про Беовýльфа. Основною пам'яткою англосаксонського героїчного епосу є монументальна епопея про Беовýльфа (ім'я героя означає «бджолиний вовк», тобто «ведмідь»), що була складена на рубежі VII—VIII ст.

Починається вона вступом, в якому розповідається про те, що король Данії Хротгар побудував для своїх дружинників «Хеорг» («Оленячу палату»). Звуки арф, пісень і пануючі в Хеоргу безтурботні веселощі були ненависні похмурому велетню Гренделю, що жив в болотній трясовині, оточеній мрячними пустищами і темною хащею. Чудовисько напало на сплячих воїнів і разом розтерзало тридцять з них. Дванадцять років спустошував Грендель володіння Хродгара; скорбота і зневіра запанували в палаці короля. На допомогу датчанам прийшов витязь Беовульф з племені гаутів. Він смертельно поранив Гренделя, за що його мати мститься дружинникам. Тоді Беовульф спускається в морську безодню під болотом, житло Гренделів, і чудодійним мечем розправляється з кровожерною матір'ю. Нагороджений вдячними датчанами, Беовульф повертається на батьківщину і здійснює ще немало подвигів. Півстоліття він щасливо править гаутами. Але на його землі нападає вогненний дракон. Старий король вбив його, але і сам загинув від отруйних укусів дракона. Над прахом Беовульфа насипають високий могильний пагорб, разом з ним закопують і коштовності з печери дракона.

Культура скандинавів. На території Швеції, Норвегії, Данії і Ісландії довго зберігався общинно-родовий лад. Вожді і королі (кóнунги) обиралися з племінної знаті і оточували себе військовими дружинами. На рубежі VIII—IX ст. починається бурхлива масова експансія скандинавів, яка продовжувалась майже три століття і отримала назву епохи вікінгів. Зіткнення з Європою, усвідомлення відмінностей між своїм способом життя і мислення і чужим, відчуття загрози звичному укладу з боку християнської цивілізації породили серед скандинавів занепокоєння, страх і прагнення підкорити собі ці чужі сили, що проявилось в неприборканій енергії, войовничості і героїчному пафосі.

Епоха вікінгів вплинула і на розквіт скандинавського мистецтва, визначивши його зміст і форми. В пластиці і декоративному мистецтві утвердився «звіриний стиль», заснований на комбінаціях образів страхітливих міфологічних істот, чудовиськ, хижаків, що представляли світ як неустанне зіткненням незрозумілих, ворожих сил.

Християнізація скандинавських країн почалась на рубежі X і XI ст. і досить довго утримувалась ситуація двовір'я. Особливо характерною вона була для Ісландії, завдяки чому там склались сприятливі умови для збереження предковіч-

ної народнопісенної традиції. В XII—XIII ст. з поширенням писемності відбувається запис і частково створення за традицій ними взірцями численних пісень і саг. Найдавнішою і найважливішою збіркою таких саг є «Старша Е́дда» (IX—XII ст.), до складу якої входять пісні міфологічного і героїчного змісту, поєднані прозаїчними фрагментами.

«Старша Едда». Героями міфологічних пісень є трійця старших богів (а́сів) — О́дін, Тор і Ло́кі. Голова скандинавського пантеону О́дін — бог чаклунства, мудрості, військового мистецтва. Він правитель Вальха́лли — небесного палацу, до якого його дочки — войовничі діви-валькірії доставляють сміливих воїнів, полеглих в бою. Вони там вічно воюють, стинаються в поєдинках і бенкетують. Одін є культурним героєм (він брав участь в створенні людей і наділив їх мудрістю), а також покровителем ритуалів посвячення воїнів. Опікувався Одін і поезією — сила його слова підкорює всіх.

Тор — бог-громовик, особливо шанований землеробами. На відміну від мудрого, але підступного Одіна рудобородий Тор — простодушний силач, воїн, озброєний кам'яним молотом. Втіленням руйнівних сил і чвар був *трікстер* Локі — міфологічний пройдисвіт, розумний, але злий жартівник. В власне епічних оповідях фігурують переважно Тор і Локі, а до образу Одіна як бога мудрості прикріплені в основному дидактичні пісні. Так, в «Промовах Високого» виявляється, що Одін набув мудрості і знання рун, віддавши самого себе в жертву — він провів підвішеним на дереві дев'ять днів. Після цього випробування бог одержав священний «мед поезії» (мудрість) і передав людям.

«Пісня про Хюміра» розповідає про те, як Тор здобув в велета Хюміра величезний казан для варіння пива на бенкеті богів, виконавши важкі завдання. Центральним епізодом пісні є битва Тора на дні океану з страшним чудовиськом — світовим змієм.

В іншому творі — «Пісні про Трюма» — Тор з допомогою хитромудрого Локі повертає свій кам'яний молот, викрадений велетом Трюмом. Трюм вимагає взамін богиню Фрейю собі в супруги. Тор переодягається «нареченою», а Локі — її служницею. Велета вражає богатирський апетит «нареченої» і її палаючий погляд. Локі пояснює це тим, що Фрейя голодувала від туги за своїм нареченим. Одержавши в руки молот, принесений для освячення шлюбу, Тор розправляється з Трюмом і іншими велетнями.

Найкращою піснею «Старшої Едди» є «Пророцтво вьольви». Розбуджена Одіном з смертельного сну пророчиця (вьольва) розгортає грандіозну картину створення світу, його загибелі і відродження.

Спочатку з безодні народився велетень Імір, потім з'явились боги. Вони вбили Іміра і з його тіла утворили світ: м'ясо стало землею, кров — морями і ріками, кістки — горами. Чоловік був створений з ясеня, жінка — з верби. Самі боги трудились і розважались на луках прекрасного Мідгарду. Але внаслідок того, що боги порушили свої клятви, в світі з'явилось зло.

Центральним в цих подіях є епізод про смерть сина Одіна світлого Бальдра. Його мати, богиня Фрігг, взяла клятву в вогню і води, заліза і інших металів, каменів, рослин, хвороб, тварин, птахів і змій, що вони не чинитимуть зла її синові. Повіривши в безпеку свого улюбленця, боги вирішили влаштувати розва-

гу. Вони поставили Бальдра на полі тінга (де не можна було вбивати) і почали кидати в нього списи, каміння, стріли, рубати його мечем, але він залишався невразливим.

Веселощі не сподобались Локі, і він вирішив на зло всім погубити Бальдра. В образі жінки з'явився він до Фрігг і вивідав, що всі речі дали «клятву», тільки пагінець омели (який видався богині надто молодим для клятви) тепер небезпечний для Бальдра. Локі знайшов омелу і вручив її сліпому Хьоду, братові Бальдра, запевнивши його, що той образить Бальдра, коли не кине в брата цей прут. Сліпий метнув пагінець, і Бальдр упав мертвим. Це порушує космічну гармонію і починається катастрофа. З цепу зривається вовк-чудовисько Фенрір, піднімається з дна океану світовий змій, на кораблі мерців припливає Локі; з ними повелитель вогню Суртр, підземний велетень. Фенрір пожирає Одіна, змій перемагає Тора. В полум'ї пожежі гине все живе.

Проте, в «Пісні» трагізм не доходить до почуття приреченості. Пророцтво вьольви завершується видінням, що знову вирине «з моря земля зелена», повернеться Бальдр, «заколосяться хліби без посіву» і настане мир, добро, щастя. Хоч тут і відчувається вплив християнства, однак *есхатологія** «Едди» виражає трагізм занепаду дохристиянського родоплемінного суспільства.

Героїчні пісні «Старшої Едди» пов'язані з циклом «Нібелунгів», що початково склався в континентальних германців (готів, франків, бургундів) ще в епоху *Великого переселення** (про загибель Нібелунгів, сказання про Зігфрида тощо). Ці пісні проникли в Норвегію і Ісландію і зазнали поетичної обробки. Імена набули скандинавського звучання: Зігфрид перетворився на Сігурда, Гунтер — на Гуннара, Крімхільда — в Гудрун, Аттіла — в Атлі і т.д.

«Молодша Едда». В кін. Раннього Середньовіччя в Ісландії і Норвегії розцвітає поезія скальдів, яка не має аналогів в світовій літературі. Скальди були поетами, співцями і воїнами. Їх хвалебні, ліричні або «злободенні» пісні — необхідний елемент життя двору конунга і його супруги. Ісландський поет-скальд XIII ст. Сно́ррі Сту́рлусон написав «Молодшу Едду» — свого роду керівництво в поетичному мистецтві скальдів з яскравим викладом язичницьких міфологічних переказів.

Починається «Молодша Едда» прологом, в якому лаконічно і яскраво представлена історію світу від Адама до пришестя богів з Туреччини в Швецію. Далі йде I розділ, «Видіння Гюльви», де викладаються найважливіші аспекти скандинавської міфології. Представлено все це в формі діалогу між Гюльвою і трьома язичницькими богами-асами, оживленого вкрапленнями з «Едди Старшої». В II розділі, «Мова поезії», викладаються легенди про богів, а також здійснюється аналіз поетичної мови, що включає хейти (синоніми) для богів, людей і речей, і кеннінги (*метафори**); для ілюстрації наводяться приклади з поезії скальдів. Розділ III, «Перелік розмірів», — це хвалебна поема з 102-х строф про одного з норвезьких королів, причому кожна строфа цієї поеми написана іншим розміром.

§2. КУЛЬТУРА ЗРІЛОГО СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

1. КУЛЬТУРНА СПЕЦИФІКА РИЦАРСТВА. РИЦАРСЬКИЙ ГЕРОЇЧНИЙ ЕПОС

Культурна специфіка рицарства. В період Зрілого Середньовіччя (XI—XIII ст.) *феодалізм** розвинувся в складну і різноманітну систему: землевласники, спираючись на власні збройні сили, стали майже незалежними від короля.

Це була епоха *Хрестових походів**: згідно середньовічної космографії в центрі Землі перебувало вічне місто Єрусалим, а в центрі міста — Храм Гробу Господнього — магічний магніт, що завихрив Європу на ці три століття. Туди, в це вічне місто, над яким незримо ширяв його небесний двійник, з берегів Сени і Луари, Темзи і Рейну рухалися сотні тисяч європейців. Одні — щоб побачити, інші — щоб врятувати, треті — щоб розграбувати. В зв'язку з цим рицар розглядався не тільки як професійний воїн, але і як визволитель Гробу Господнього, тобто — захисник християнства від іновірців і єретиків. Ця епоха повінчала хрест і меч, панцир і ризу. Навіть виникли духовно-рицарські ордени (Госпітальєрів, Тамплієрів і ін.), члени яких були справжніми монахами, які давали обітниці цнотливості, вірності і слухняності, але не стільки молились, скільки воювали.

Також рицарство виробляє свої звичаї, мораль, ідеали. Рицар повинен бути мужнім, справедливим, правдивим, щедрим. Він зобов'язаний захищати церкву, боротись з іновірцями, зберігати вірність сюзерену, служити опорою слабких і беззахисних — жінок, удовиць, дітей. Рицарський кодекс жадав від того, хто повинен був йому слідувати, безлічі достоїнств, тому що рицар, за відомим виразом, — це той, хто «благородно поступає і веде благородний спосіб життя».

В житті рицаря багато що було свідомо виставлене напоказ. Хоробрість, щедрість, благородність, про які мало хто знав, не мали ціни. Рицар постійно прагнув до першості, до слави. Про його подвиги і любов повинен був знати весь християнський світ. Звідси зовнішній блиск рицарської культури, її особлива увага до *ритуалу** і *етикету**, атрибутики і символіки кольору. Рицарські турніри, імітуючі справжні бої, набули особливої пишності в XIII—XIV ст., коли на них збирався цвіт рицарства з різних кутків Європи.

Рицарський героїчний епос. Хранителем історії, колективною пам'яттю, своєрідним життєвим і поведінковим еталоном, засобом ідеологічного і естетичного самоутвердження рицарського стану був героїчний *епос**, що концентрував в собі найважливіші сторони духовного життя, ідеали і естетичні цінності, поетику середньовічних народів. Епічні твори структурно-цілісні і універсальні: кожен з них є втіленням певної картини світу, охоплює багато сторін життя соціуму. Звідси зсув історичного, реального і фантастичного. Носіями героїчного епосу були професійні співці — жонглери в Франції, хуглари в Іспанії, шпільмани в Німеччині.

Ядро рицарського епосу складала васальна вірність сеньйору. Зрада і віроломство вважалися для рицаря найтяжчим гріхом, вони спричиняли виключення з стану. Війна була професією рицаря, але поступово рицарство почало себе

вважати взагалі поборником справедливості. На ділі це залишалося недосяжним ідеалом, тому що справедливість розумілася рицарством дуже своєрідно і поширювалася лише на дуже вузьке коло людей, носячи чітко виражений станово-класовий характер.

Разом з тим, героїчний епос відобразив не тільки рицарсько-феодальні, але і загальнолюдські цінності. В ньому відбувається ідеалізація старожитніх героїв в дусі рицарсько-християнської ідеології, виникає мотив боротьби «за істинну віру», що підкріплює ідеал захисту батьківщини, з'являються риси *куртуазності**. Тому епос в тій або іншій формі був знайомий кожному члену середньовічного суспільства, був загальнонародним надбанням.

В основі французького епічного твору «Пісня про Роланда» і іспанського «Пісня про мого Сіда» лежать реальні історичні події: в першому — бій франкського загону, очолюваного Хруодландом (Рола́ндом) з ворогами в Ронсевальській ущелині (778), в другому — один з епізодів *Реконкісти**.

«Пісня про Рола́нда» (XI ст.) оспівує перемоги Карла Великого в Іспанії. Король завоював всі іспанські міста, крім Сарагоси, де сарацинський цар Марсі́лій радиться з своїми васалами, як йому позбутися франків. Найстарший з них пропонує Марсілію брехливо поклястися Карлу в вічній дружбі і пообіцяти, якщо франки виведуть військо, самому прийняти християнство і охрестити всіх підданих. В відповідь на сарацинську пропозицію Карл за порадою свого небожа рицаря Рола́нда посилає до Марсілія знатного феодала Ганело́на, вітчима Роланда. Спесивий Ганело́н готовий виконати це доручення, але, запідозривши пасинка в намірі погубити його, виповнюється гнівом і вирішує за всяку ціну помститися. Уклавши зрадницький договір з Марсілієм, Ганелон вмовляє Карла повернутись на батьківщину. Франки, повіривши облудним запевненням, покидають Іспанію. За порадою Ганелона, Карл доручає Роланду прикривати тил французького війська. В горах, в Ронсевальській ущелині, на 20-тисячний ар'єргард франків, очолюваний Рола́ндом, нападає стотисячне військо Марсілія. Починається жорстока битва, в якій французький загін героїчно гине. Почувши заклик Роланда, Карл поспішає на допомогу. Франки вщент розбивають ворогів і піддають хрещенню 100 000 невірних. Поема закінчується стратою зрадника Ганелона.

В змісті поеми відобразилися важливі сторони життя Західної Європи VIII—XI ст. Французькі королі довгий час вели боротьбу з експансією ісламу. Ці війни сприяли формуванню патріотичної свідомості і разом з тим розцінювались як «богоугодна справа». До того ж, в кін. XI ст. під впливом кліру рицарство почало збиратись в *Хрестові походи**. На фоні цього патріотично-релігійного піднесення і формується епос. Також в поемі знайшли відображення протиріччя, типові для феодальних відносин: тенденція до централізації влади наштовхувалась на феодальну анархію і сепаратизм.

Патріотична ідея з найбільшою повнотою розкривається в образі Роланда. Відважний рицар, він усією душею відданий королю і «милій Франції». Наказ Карла прикрити відхід армії Роланд сприймає не тільки як обов'язок васала, але і як почесне доручення в ім'я інтересів батьківщини. *Етос** рицаря не дозволяє йому просити допомоги в бою. Під час нерівної битви в Ронсевалі друг Роланда

Олівьє́р тричі благає його засурмити в чудодійний ріг, щоб покликати Карла на допомогу, і тричі одержує відмову: для Рола́нда, ідеального рицаря, краще смерть в бою, ніж безчестя.

«Пісня про мого Сіда» (XII ст.) розповідає про подвиги Родрі́го Діаса де Вівара (1043-99) — видатного військового командира, сподвижника короля Кастилії Са́нчо II (1065-72), якого називали Сідом Кампеадо́ром, що означає «панпереможець».

Після загибелі Санчо II його наступник Альфонс VI (1072-1109) незлюбив Сіда і за намовами придворних вигнав з країни. Обливаючись гарячими сльозами, Сід прощається з рідним домом, з жінкою і малолітніми дочками, яких він мусить залишити під захистом монастиря. Довідавшись про вигнання Сіда, до нього сходяться селяни, ремісники, збіднілі рицарі, готові виступити на боротьбу з маврами. Сід заглиблюється в мусульманські землі і одержує немало перемог, захоплюючи великі трофеї. Частину їх Сід відправляє королю, бажаючи примирення з ним. Так, завоювавши велике місто Валенсію, він посилає королю сотню добірних коней. Король готовий помиритися з своїм тепер могутнім васалом і дозволяє йому взяти до себе супругу і дочок.

Знатні *інфанти** де Карріон, спокусившись багатством Сіда, вирішили одружитися з його дочками. Сам король виступає в ролі свата, вважаючи цей шлюб великою честю для Сіда. Неохоче погоджується з цим Сід — він не хоче відмовити королю, до якого, незважаючи на все, ставиться з великою пошаною. Сід запрошує до себе в Валенсію наречених і урочисто святкує весілля. Але пихаті інфанти недовго жили в згоді з Сідом, бо в доблесному оточенні героя вони виявились нікчемними боягузами.

Не витримавши насмішок васалів Сіда, зяті вирішили помститися. Вони просять дозволу поїхати в Карріон, щоб показати своїх молодих супруг родичам. Тяжко на душі в Сіда, але він благословляє дочок, віддає їм придане і щедро обдаровує зятів, вручивши кожному з них по бойовому мечу. Ті ж, в'їхавши до Кастилії, в гущавині лісу прив'язали молодих супруг до дерев і побили їх майже до смерті. Сід скаржиться королю і той збирає *кортéси**, куди неохоче з'являються інфанти в супроводі численної рідні. Захищаючи свою честь, Сід викликає їх на поєдинок і в битві в долині Карріон з вірною дружиною перемагає кривдників і прилюдно паплюжить їх.

Якщо для французького і німецького народного епосу характерний трагічно-героїчний тон, то в іспанській поемі героїчне не відокремлене від повсякденного, тут подано різноманітний життєвий фон і домінує оптимістичне світосприйняття. Перед нами Іспанія епохи *Реконкісти**: дійові особи «Пісні» — не лише християнські і мавританські війська, в ній зображені жінки, діти, ченці, городяни, євреї; всі вони служать для відтворення картини мирного життя міст: торговельні угоди, розлуки, подорожі, вітання і радість зустрічей, весілля, зустрічі в тісному колі для обговорення сімейних справ або для веселих розваг, відпочинок після обіду, гарне вбрання, урочисті прийоми і релігійні церемонії.

В образі Сіда поет підкреслює найкращі риси іспанського народу — гідність, стриманість, прямоту, мудру терпеливість. Він засуджує феодальні усобиці, для

нього батьківщина — це вся Іспанія, яку він хоче бачити вільною і єдиною. Демократичний дух поеми свідчить про народний характер Реконкісти. Іспанський народ вбачав в ній не тільки національне визволення, але і засіб здобуття свободи — кожен її учасник звільнявся від кріпацтва, вершник ставав *ідальго**, що зумовило виникнення в Іспанії численного дрібного дворянства, різко відмінного від старої іспанської знаті.

«Пісня про Нібелу́нгів». Німецький героїчний епос «Пісня про Нібелунгів» (бл. 1200) був створений на основі давньогерманських епічних творів. Його назва походить від персонажів германо-скандинавської міфології нібелунгів — карликів, що жили під землею і охороняли золотий скарб. Втім, автор поеми трансформує їх образ, і згадує про них лише побіжно: Нібелунгами названі могутні воїни, брати Шільбунг і Нібелунг і їх піддані, яких переміг Зігфрід, новий хазяїн скарбу. В другій частині епосу ім'я «Нібелунги» переноситься на бургундських королів, які заволоділи скарбом після смерті Зігфріда.

В місто Вормс до короля бургундів Гю́нтера, почувши про красу його сестри Крімхільди, їде свататись королевич Зігфрід з Нижнього Рейну. Гюнтер вимагає від нього допомоги в його власному сватанні до королеви Ісландії Брюнхільди, богатирської жінки. Завдяки шапці-невидимці Зігфрід непомітно для Брюнхільди допомагає Гюнтеру перемогти її в військових змаганнях і на шлюбному ложі.

Обман виявляється через десять років в результаті суперечки королев про достоїнства своїх чоловіків. Крімхільда показує Брюнхільді, що вважала Зігфріда васалом Гюнтера, перстень і пасок, відібрані Зігфрідом в Брюнхільди в шлюбну ніч, і називає її наложницею свого чоловіка. Хаген фон Троньє, васал і радник бургундських королів, за згодою Гюнтера мстить за Брюнхільду. Вивідавши в Крімхільди вразливе місце Зігфріда, Хаген на полюванні підступно його вбиває. Колись Зігфрід скупався в крові дракона і міг бути вбитий зброєю лише в тому місці між лопаток, де до його спини прилип липовий листочок. Здобутий Зігфрідом скарб Нібелунгів занурюється в води Рейну.

Через багато років Крімхільда, що вийшла заміж за короля гуннів Етцеля (Аттілу), заманює до країни гуннів бургундів, щоб помститись за Зігфріда і повернути собі скарб Нібелунгів. Під час сутички в бенкетній залі гинуть всі бургундські воїни, а Гюнтера і Хагена бере в полон Дітріх Бернський. Він віддає їх до рук Крімхільди з умовою, що і помилує їх. Однак Крімхільда вбиває Гюнтера, а потім Хагена, якому вона власноруч відрубує голову мечем Зігфріда. Старий Хільдебрант, обурений вчинком Крімхільди, ударом меча розрубує її пополам.

«Пісня про Нібелунгів», створена в епоху *Хрестових походів**, відображає світовідчування і естетичні смаки свого часу: оповідання ведеться неспішно і буяє барвистими описами дорогоцінних одягів і зброї, багатих дарів, багатолюдних свят і рицарських турнірів. Чарівні і надприродні мотиви майже цілком зникають з оповіді; поведінку героїв визначають кодекс рицарської честі і придворний етикет: лише могутні епічні характери Брюнхільди, Крімхільди і Хагена нагадують про напружений і драматичний світ сказань «Старшої Едди».

2. КУРТУАЗНІСТЬ І КУРТУАЗНА ПОЕЗІЯ

Поняття куртуазності. Вступаючи в товарно-грошові відносини, рицарство прилучається і до міської культури. Суттєву роль також зіграли торгівля і знайомство з культурою арабо-мусульманського світу під час *Хрестових походів**. Це розширило світогляд рицарства, познайомивши його з цілим світом нових життєвих форм і понять, поетичних переказів, з пам'ятками більш складної і витонченої культури. Виникають пишні двори, де в звичаї хороші манери, вишуканий одяг, заняття музикою і поезією. Поряд з розкішшю і прагненням до естетизації життя культивується щедрість, що мислиться як невід'ємний атрибут шляхетності і виливається в нестримне марнотратство. Якщо раніше щедрість була доповненням рицарського *етосу**, то тепер виходить на перший план. Наслідком всього цього стало формування куртуазної культури.

Згідно ідеалу *куртуазності** (cour — двір) рицар повинен бути не тільки сміливим, вірним і щедрим, але і поштивим, ввічливим, привабливим в товаристві, вміти витончено і ніжно відчувати. Такого рицаря вчили не тільки військовій справі і полюванню, але і різним іграм, танцям, співу, музикуванню, віршуванню і навіть — мистецтву упадання за дамами. Таким чином до героїчного ідеалу приєднується ідеал естетичний. При дворах великих феодалів утворюються світські гуртки, в яких головну роль відіграє жінка господаря. Поступово складається справжній культ Прекрасної Дами, що став необхідний елемент куртуазності: обраниці серця поклонялись як богині, її оспівували в прекрасних віршах, на її честь здійснювали рицарські подвиги.

Найважливіший вплив на формування ідеалу куртуазної любові зробив римський поет Овідій, поетичний «трактат» якого — «Мистецтво кохання» — став своєрідною енциклопедією поведінки рицаря, закоханого в Прекрасну Даму: він тремтить від любові, не спить, він блідий і може вмерти від нерозділеності свого почуття. Уявлення про подібну модель поведінки ускладнилися за рахунок елементів християнського культу Діви Марії — в цьому випадку Прекрасна Дама, якій служив рицар, ставала об'єктом його духовної любові. Значним був також вплив арабської містичної філософії, що розробляла концепцію платонічного почуття.

Куртуазне кохання не було явищем тільки літературним, але і являло собою комплекс багатьох факторів — соціальних, релігійних, філософських, психологічних. Нерідко висловлюється думка про революційний вплив куртуазності, що спричинила зм'якшення звичаїв і виникнення кодексу рицарської честі.

Поезія трубаду́рів. З кінця XI ст. на півдні Франції — Провансі розцвітає поезія *трубаду́рів**, які не тільки складали вірші, головним чином про кохання, але і виконували їх в музичному супроводі. Писали вони місцевою провансальською (оксітанською) мовою.

Одним з перших трубадурів був герцог Аквітанії Гільо́м IX (1071-1127), творчість якого була живим відображенням його бурхливої, повної пригод біографії. Хоробрий воїн, палко віруючий католик, хрестоносець, що втратив свою дружину в битвах з *сарацинами**, паломник і невтомний шукач любовних авантюр, Гільом залишив після себе пісні, повні безпосереднього ліричного почут-

тя, які виражають його гостре і жадібне сприйняття дійсності. Яскраво і сильно описуючи свої любовні переживання, поет не рахувався з думкою церковних властей і був двічі відлучений від церкви. Хоча герцог-поет з невтомною винахідливістю переважно оспівував «вишукане кохання», але в його спадщині є і вірші, де любовна тема трактується в дусі грубого народного гумору

«Да, встряска так нужна всем дамским передкам, // Как вырубка нужна березкам и дубкам».

В XII — на поч. XIII ст. висувається ціла плеяда поетів-трубадурів, серед яких слід відзначити Маркабрю́на, Арнау́та Даніе́ля, Джауфре́ Рюде́ля, Пейре́ Віда́ля, творчість яких свідчила про культурну витонченість Південної Франції порівняно з брутальністю рицарів півночі країни. Ідеали куртуазної культури стали настільки привабливими, що ними захоплювались представники практично всіх станів. Звичайно, серед трубадурів найбільше було феодалів (п'ять королів, декілька десятків великих феодалів і велика кількість дрібних рицарів), але куртуазні вірші писали і замкові слуги, купці, ремісники, юристи, священики, ченці і навіть близько 30 жінок-трубадурів.

В XIII ст. виник збірник біографій трубадурів, в якому поряд з вірогідними відомостями міститься і немало легенд, що показують уявлення тих часів про життя поета, схильного до незвичних почуттів і химерних фантазій.

Так, про князя Джауфре́ Рюде́ля розповідається, що він закохався в графиню Тріполітанську (місто Тріполі в Сирії) за одним лише описом її краси і склав на її честь багато пісень. Щоб побачити її, він пустився в далеку мандрівку, але по дорозі захворів і, прибувши на місце, помер на руках в красуні, яка після цього постриглась в черниці. Трубадур Пейре́ Віда́ль був «великим диваком»: закохавшись в даму на ім'я Лоба (лат. «Вовчиця»), він вирішив заради неї «зробитись вовком»: одягнув вовчу шкуру і пішов до лісу, де мисливські пси так покусали його, що поет ледь оклигав. Біографія Гільома де Кабеста́нь розповідає, що він таємно кохався з однією дамою, чоловік якої, довідавшись про це, підступно вбив його і наказав кухареві приготувати з його серця страву, якою і пригостив жінку. Почувши, що са́ме вона з'їла, дама покінчила з собою, викинувшись з вікна замку.

Справжній розквіт куртуазна культура пережила при дворі Алієно́ри Аквіта́нської , жінки французького короля Людовіка VII (1137-80), а потім короля Англії Генріха II, покровителька поетів, що прославляли куртуазне кохання. Всюди, де їй доводилось жити, вона тримала в своєму оточенні жонглерів і трубадурів, привезених з півдня Франції, і прищеплювала нові, куртуазні поняття і смаки.

Певний час на службі в Алієнори був один з найвидатніших куртуазних поетів Берна́рт де Вентадо́рн (писав 1150-80), трубадур незнатного походження, що, однак, прославився своїми віршами при багатьох європейських дворах. Він оспівав своє кохання до жінки свого сеньйора, володаря замку Вентадорн.

Любов ця була спочатку радісною і просвітленою, як південна весна, ніжна і сяюча. Взагалі, тема природи, що пробуджується після зимової сплячки, переплітається в ліриці трубадура з мотивом молодого торжествуючого кохання, хо-

ча він говорить про любов не тільки як про нездоланний почуттєвий потяг, але і як про перетворюючу магічну силу. Втім, почуття Бернарта не завжди безхмарне і мажорне: поет знає і сум розлуки, і муки ревнощів, і світлу печаль дозвільних мрій, і жагу чуттєвого пожадання. В останньому він настільки ж відвертий, як і в розкритті своїх емоційних станів. Необорне почуття, як солодка мука, тримає в своєму полоні поета, примушує страждати і від підкресленої холодності коханої, і від її соромливої скромності.

Уділ Бернарта — мовчки страждати, не зраджуючи ні словом, ні поглядом почуття, що пожирає його, і в мріях переживати не пережите. А мрії поета йдуть далеко:

«...І знову свіжим і новим, // Мені би світ постав, // Коли б я з Донни покрив знявши, // В мороці дерзав // Кохання випити фіал!»

Видатним поетом був трубадур Бертра́н де Борн (1140-1215), відомий в Провансі як безстрашний воїн, небезпечний і підступний дипломат і поет з незвично гострим і нещадним язиком.

Серед іншого, Бертран писав кансо́ни — любовні пісні. Він був закоханий в Матільду, сестру принца, і в численних інших дам, але всі вони його розчарували і поет склав знамениту кансону про «складену даму», в якій заявив про своє рішення любити лише створену ним самим кохану: в неї буде погляд однієї знатної дами, волосся іншої, шия третьої і т.д.

Однак самим цінним в творчості Бертрана є сирве́нти — полемічні за тоном вірші на яку-небудь тему, частіше політичну. В них відкривається картина неспокійного, повного тривог і бурхливих подій життя Провансу кін. XII ст. Поряд з звичайними баронськими заворушеннями, в яких поет бере діяльну участь, триває боротьба і великих сил: англо-нормандської держави Плантагене́тів і французького королівства. Бертран підтримував своїх англійських покровителів Плантагене́тів (Річарда Левине Серце і його брата принца Генріха, званого «молодим королем») в їх боротьбі проти короля Франції Філіппа-Августа, який викликав ненависть Бертрана перш за все тому, що хотів поживитися за рахунок процвітаючого Провансу.

Це не заважало поетові брати сторону то одного з братів, то іншого в лютому суперництві Річарда і Генріха або втручатися в їх постійні сварки з батьком, королем Генріхом II («старим королем»). Коли «молодий король» помер від лихоманки, Бертран склав «плач», змалювавши його як милостивого і мудрого юнака, який охоче бере участь в поетичних забавах поета і високо цінує його талант:

«Якщо зібрати разом всі біди, нещастя, і страждання, що тільки існують в світі, то всі вони виявляться нічим в порівнянні з смертю молодого короля...»

В іншій пісні-плачу, написаній в зв'язку з смертю Річарда Левове Серце (1199), поет створює портрет феодального вождя, що твердо сидить в сідлі, є улюбленцем удачі на полі битви і на турнірі, сміливого і щедрого. І хоч Річарда, за словами Бертрана, будуть оплакувати англійці і нормандці, бретонці і ірландці, мешканці Анжу́, Гаско́ні, Туре́ні і Фла́ндрії, поет-рицар славить в своєму герої не мудре і кропітке «збирання земель», яким скоро займуться французькі

королі, а втілення феодальної вольниці з її непогамовним молодецтвом і нещадним свавіллям.

Дозволяючи собі говорити з королями на рівних, де Борн з тим же почуттям рицарської станової рівності звертається до своїх друзів і недругів, провансальських баронів. Звертання до них, що часто зустрічаються в його віршах, — характерна особливість поезії Бертрана. Він знав і цінував свою войовничу аудиторію і складав свої зухвалі пісні саме для неї. Для цієї аудиторії він створив і свою знамениту сирвенту про війну: це натхненний гімн на честь розбійницької баронської війни як засобу існування. Образи цієї пісні чудові в своїй реальності: картини набігу, штурму, битви, палаючого села, обложеного замку передані в пісні з зоровими подробицями, з надзвичайною достовірністю. Вся душа Бертрана, діяльна, хижа, вразлива, виражена в цьому відвертому прославленні розбійницького ремесла рицаря:

«Люблю я бачить як народ // Під тиском воїнів лихим // Біжить, рятує скарб і скот, // А військо йде услід за ним, // Й радіючи душею, // Дивлюсь — облога; в замок путь; // Вже приступом його беруть; // Ось річка, а над нею // Ряди шикованих полків, // Прихованих за тин і рів. // І рицар любий теж мені, // Що ворога він перший б'є, // Безстрашний, на баскім коні; // І війську духу піддає // Відвагою святою. // Як тільки битва закипить, // Хай кожен вслід за ним спішить, // Рискуючи собою: // Достойний той, хто в бій ішов, // Разити і згинути готов! // Шоломи падають, щити — // Від вдару палиць і мечів. // Метаються сюди і туди // Лиш коні… Скільки тут бійців // Підкошено війною! //...// Той, хто стоїть за честь свою, // Завжди будь мужній в бою, // Йди з думою одною: // Чим більше розчавить голів…»

Алієнора Аквітанська прищепила свої смаки і захоплення дочці Марії, що стала жінкою графа Шампáні. Її двір також став важливим осередком куртуазної культури, причому сама куртуазність навіть одержала «теоретичне осмислення» і була певним чином «кодифікована» в латинському трактаті «Про кохання» (кін. XII ст.), написаному членом гуртка Марії Шампанської Андрієм Капеланом.

Спочатку автор перераховує різні «правила кохання», наприклад, «кохання між законним подружжям неможливе» або «дама може приймати любов двох прихильників, але взаємністю відповідати лише одному». Потім іде опис «любовних казусів», які були вирішені на особливих «судах любові» під керівництвом знатних дам, що добре розумілись в питаннях любовного почуття. Наприклад, один рицар довго служив суворій дамі, а потім покинув її заради поступливої. Вирок «суду» — в всьому винна ця дама, що проявила жорстокість серця і була за це справедливо покарана.

Поезія трувéрів. На службі в Марії Шампанської було декілька поетів, найвидатніший з яких — Кретьєн де Труá (1130-1191) — вперше став писати вірші в манері трубадурів, але французькою мовою і, таким чином, став засновником поезії трувéрів. В цій останній широке розповсюдження одержали пісні Хрестових походів, причому традиції куртуазної лірики в них переплелись з лірикою описовою і релігійною. В піснях труверів часті нарікання дівчини, чий ко-

ханий поїхав в далекий похід, з якого навряд чи повернеться. Також тема куртуазного служіння тісно переплітається з ідеєю участі в богоугодній справі.

Трувéр Гас Брюлé (1159-1213) оспівував вірність кохання до жорстокої Дами і невідступне прагнення до недосяжної цілі. Приятель Річарда Левове Серце поет Блондéль де Нель (писав 1175-1200) присвятив свою творчість описові мук закоханого, причому оспівував страждання як шлях до взаємності. Навпаки, полководець і політичний діяч Латинської імперії Конóн де Бетю́н (1155-1219) співав про нестерпність мук нерозділеного кохання і навіть ставив під сумнів сам куртуазний принцип прагнення до недосяжної мети. Уїдливий викривач, він нападав не тільки на занадто гордих дам, але і на своїх політичних противників.

Поезія міннезінгерів. В XII ст. під сильним впливом поезії романських трубадурів і труверів в Німеччині виникає куртуазна лірика міннезінгерів («співців кохання»). Їх творчість також була пов'язана з піднесенням світських дворів і утвердженням куртуазної естетики. Ранній міннезáнг ще далекий куртуазності і надихається в основному наддунайською народною пісенною традицією. Оспівувані почуття не відзначені особливою витонченістю — вони швидше грубуваті. Так, Кюренберг (друга пол. XII ст.) порівнював рицаря з соколом, який «може літати, де захоче», а його коханій залишається тільки чекати і тужити.

Найвидатнішим представником міннезангу був Вáльтер фон дер Фóгельвейде (1170-1230), безземельний рицаря, що заробляв на життя виконанням власних віршів при імператорському і князівських дворах. Ранні його пісні давали дуже стилізовану картину переживань, як того вимагала формалізована поетика провансальських трубадурів. Однак Фогельвейде зумів звільнитися від твердого канону і надав своїм творам більш вільного звучання. Найвідоміша його пісня, «Під липами на лузі», завжди захоплювала простотою, свіжістю, силою почуття:

«Під липою в зеленім лузі, // Де ми лежали з ним удвох, // Як після свята трава прим'ята // І потолочено квітки. // Співав там соловей в гаю, // Тан-тара-дай, // Солодку пісеньку свою. //...// Приліг мій милий // Близенько скраю, — // О милий Боже, цнота моя! // Що ми робили // Ніхто не знає // В цілім світі — лиш він, і я, // І пташка крихітна одна, // Тан-тара-дай, // Либонь не видасть нас вона».

Розквіт міннезангу пов'язаний з іменами Вольфрама фон Ешенбаха, Рейнмара фон Хагенау, Гартмана фон Ауе, Тангейзера.

Протягом XIII ст., разом з виродженням придворної культури занепадає і куртуазна поезія. Поети-епігони повторюють мотиви і форми класиків міннезангу, перебільшуючи куртуазні теми і ситуації. З сер. XIII ст. одержує поширення морально-дидактичний різновид «пісень любові», що переродився згодом в новий поетичний напрямок — мейстерзанг («майстерні пісні »), творцями якого були бюргерські поети.

3. РИЦАРСЬКИЙ РОМАН

Рицарська література була не тільки засобом вираження самосвідомості і ідеалів рицарства, але і активно їх формувала. Зворотний зв'язок був настільки сильним, що середньовічні хроністи, описуючи бої або подвиги реальних людей, робили це згідно зразків з рицарських романів, що, виникнувши в сер. XII ст., за кілька десятиліть стали центральним явищем світської культури.

Джеффрі Монмутський. Одним з головних джерел рицарського роману були *Артурівські легенди**, на основі яких англійський письменник Джéффрі (Гáльфрід) Монмýтський написав латиною «Історію бриттів» (1130-і рр.), надзвичайно популярну в Середні віки.

Твір починається з опису заснування Британського королівства Брýтом, прямим нащадком Енéя, через якого британська старовина пов'язується з славним минулим Трої і Риму. Спадкоємцем римських правителів Британії був і батько Артура король Утер Пендрагон. Джеффрі розповідає про любов Утера до прекрасної Інгрейни; про те, як чарівник Мéрлін допоміг королю проникнути до неї в замок Тінтаголь, надавши йому вигляду її чоловіка Горлоя; про народження Артура, його подвиги і перемоги. Королівство Артура охоплювало не тільки Англію, але і Ірландію, Норвегію, Данію, частину континентальної Європи. Коли римляни зажадали від бриттів сплати данини, їх король відмовив їм, і почалася війна, в якій Артур з своїми союзниками переміг ворога в бою і завоював би Рим, якби не Модред, що по-зрадницьки заволодів його троном і королевою. Джеффрі описує загибель Артура в битві з Модредом, після чого створена ним імперія занепадає і гине в VII ст.

Немає сумніву, що в «Історії бриттів» Джеффрі ідеалізував і прикрасив образ Артура, надавши йому феодально-рицарських рис. Його двір представлений як осередок вищої доблесті і шляхетності, де поряд з королем править його супруга — прекрасна і невірна Генієвра, а навколо них групуються племінник Артура, доблесний Говен, сенешал Кей, хоробрий Ланселот, злобний Модред і т.д. Важливе місце займає образ «Круглого столу», за яким, як рівні з рівними, радяться і бенкетують васали і союзники Артура.

Суттєвою рисою твору Джеффрі є наявність міфологічного плану: автор описує чудесні діяння сестри короля — феї Морга́ни, правительки острова Аваллона (обителі безсмертя), а також чарівника Мéрліна, який переніс з Ірландії в Британію крóмлех Стоунхендж і встановив над могилами загиблих воїнів. Мерлін також виголошує пророцтво, в якому боротьбу бриттів і саксів представляє як єдиноборство червоного і білого драконів.

«Історія бриттів» стала відправною точкою для жанру рицарського роману, однак сам Артур вже не грає в ньому центральної ролі. Втім, авторитет легендарного короля був такий великий, що його образ втягував в Артурівську орбіту сюжети різного походження. Одним з них стало сумне оповідання про Трістана, прототипом якого був король піктів (кін. VIII ст.), легенди про якого зберіг один з розгромлених кельтських народів. Те ж саме стосується і сюжетів про святий Граáль, і оповідей, що склали цикл бретонських ле.

Ле. Бретонські ле — це невеликі віршовані новели любовного змісту. На першому плані в них гостроконфліктна ситуація — нещасне або трагічне кохання. Закохана пара протиставляється суспільству, його нормам і законам (любов заміжньої жінки, родова заборона, любов героя до феї тощо).

Справжнім майстром цього жанру була талановита поетеса, яка назвала себе Марією Французькою (друга пол. XII ст.). Для своїх зворушливих любовних сюжетів вона використовувала бретонські народні пісні і перекази, але, опрацьовуючи народні сюжети, вносила в них риси сучасного їй рицарського *етосу** і світосприйняття. Не куртуазну любов і служіння Дамі, а ніжне, щире кохання, взаємний потяг двох чистих сердець оспівує поетеса; її поезія проникнута співчуттям до закоханих, яких переслідує суспільство або рідня.

В новелі «Ланваль» розповідається про одного з рицарів короля Артура, що став обранцем феї. На вимогу королеви Генієври, закоханої в рицаря, він змушений був зізнатися, що кохає іншу. Згідно кельтських міфологічних уявлень, порушення таємниці кохання приводить до розриву між закоханими. Але почуття Ланваля настільки сильні, що він назавжди покинув світ і помчав за своєю коханою на чарівний острів.

В ле «Іонека» розповідається , як одна молода жінка, видана заміж за ревнивого старика, томиться в башті під наглядом служниці і мріє про те, щоб до неї чудом явився молодий гарний рицар. Ледь Іонека висловила це побажання, як в вікно її кімнати залетів птах, що обернувся вродливим рицарем. Він заявляє, що вже давно її кохає, але не міг явитись без її призову; віднині ж він буде прилітати до неї кожного разу, коли вона цього забажає. Їх побачення тривали доти, поки чоловік, не запідозривши щось, не звелів прикріпити до вікна серпи і ножі, на які рицар-птах, прилетівши в черговий раз до коханої, наткнувся, смертельно поранившись. Коли ж син, що народився в Іонеки, виріс, вона розповіла юнакові про його походження, і він вбив злого ревнивця.

Трістан і Ізольда. Дуже популярним був старовинний сюжет про кохання Трістана і Ізольди, одну з перших поетичних обробок якого зробила і ж сама Марія Французька.

Батько королевича Трістана загинув в феодальній міжусобиці, а мати померла з горя. Сирота потрапив до Корнуолла, де правив його дядько Марк, і став зразковим рицарем. Вступивши в поєдинок з велетнем Моргольтом Ірландським, Трістан визволив країну Марка від принизливої залежності. Король Марк любить племінника і вбачає в ньому свого спадкоємця, але барони, васали Марка, вимагають від короля, щоб він одружився і дав їм законного спадкоємця, інакше вони повстануть. Трістан радить королю одружитись з Ізольдою Золотоволосою, яку він бачив в Ірландії, куди його, пораненого отруєним мечем богатиря Моргольта, занесли морські хвилі. Однак здобути прекрасну королівну він зміг тільки вбивши жахливого дракона-людожера. Мати Ізольди дає в дорогу доньці любовне зілля, щоб вона випила його з королем і вони стали щасливим подружжям. Але під час подорожі Ізольда і Трістан випадково випили це чарівне вино, і любов заполонила їх назавжди. Вона принесла їм безмежне щастя, але і стала причиною їх загибелі.

Одружившись з Марком, Ізольда не може не зустрічатися з коханим, тому Трістан покидає володіння дядька і на чужині, в Бретані, з відчаю одружується з Ізольдою Білорукою; але ні краса її, ні відданість не можуть витіснити з серця рицаря образу покинутої коханої. Трагічно закінчується їх любов. Смертельно поранений Трістан посилає за Ізольдою Золотоволосою, наказуючи при поверненні підняти на кораблі білі вітрила, якщо вона зможе приїхати, якщо ні — то чорні. Ізольда втікає від короля, але коли її корабель підходив до берегів Бретані, ображена Ізольда Білорука сказала, що бачить чорні вітрила. Трістан помирає. Вмирає і Ізольда Золотоволоса; їх поховали по обидва боки каплиці. Квітучий терен, що виріс за ніч на могилі Трістана, проріс через каплицю на Ізольдину могилу. Тричі зрубували кущ, і тричі виростав він як символ непорушності їх кохання, сильнішого від смерті.

Кретьєн де Труа. Найвизначнішим автором артурівських романів був французький поет Кретьєн де Труа́ (XII ст.), що довгий час жив при дворі Марії Шампанської. Вже в першому своєму романі «Ерек і Еніда» він проявив себе новатором, поставивши важливу проблему, що хвилювала феодальне суспільство: чи сумісні любов і шлюб з доблестю і воїнським обов'язком рицаря?

Королевич Ерек, один з рицарів при дворі Артура, зустрічає Еніду — дівчину надзвичайної вроди, дочку збіднілого рицаря. Він привозить її до двору Артура і навіть в старому залатаному платті вона покоряє всіх красою і витонченістю. Ставши королем після смерті батька, Ерек усамітнюється з супругою в замку. В подружній любові, радісній і спокійній, він забуває про обов'язки сюзерена, що обурює його васалів — адже король повинен захищати їх інтереси. Ганьба чоловіка гнітить душу Еніди. Якось вночі вона відважилась сказати йому: «Тепер усі сміються з Вас... і називають боягузом». Розгніваний Ерек негайно зібрався в дорогу, згоряючи від бажання довести всім (а головне — супрузі), що він, як і раніше, відважний і готовий на будь-які подвиги. Еніда наполягає на тому, щоб чоловік взяв її із собою. Подружжя вступає в стихію лісу, в світ похмурої і тривожної невідомості. За наказом чоловіка, Еніда їде вперед, її краса повинна накликати на неї біду, але вона не сміє попереджати чоловіка про близьку небезпеку. Він сам проявить доблесть, рятуючи її стільки разів, скільки це буде необхідно. Але Еніда не завжди могла стриматись, щоб не порушити цю заборону. Одного разу, завдяки лише своїй мужності і винахідливості, вона рятує короля від смерті, а себе — від безчестя.

Автор не обмежується описом пригод, а розкриває і внутрішній світ своїх героїв, показує еволюцію їх почуттів. Ерек намагається приглушити своє почуття до Еніди, і вона страждає від цього. Однак кохання їх витримало всі випробування і повернуло їм радість спільного життя. Тільки тепер воно не заважає активній діяльності Ерека: як і належить рицарю, він знову здійснює подвиги. На думку автора, кохання і рицарські обов'язки повинні гармоніювати, а не суперечити одне одному, тому жінка має бути не лише супругою, а і подругою, Дамою, яка надихає чоловіка на подвиги.

В своїх пізніших романах Кретьєн де Труа́, явно під впливом Марії Шампанської, дає ілюстрації до куртуазної теорії кохання. Найбільш яскраво це про-

явилось в романі «Ланселот, або Рицар воза», вся проблематика якого полягає в демонстрації того, як повинен відчувати і як повинен поводити себе в різних випадках життя «ідеальний закоханий».

Романи про святий Грааль. В XII—XIII ст. своєрідним відображенням романтики Хрестових походів і релігійної екзальтації *Духовно-рицарських орденів** стали романи про святий Граáль, в яких куртуазний ідеал поєднувався з панівними релігійними ідеями феодального суспільства.

В кельтській міфології Граáль — це велике блюдо, одна з численних чарівних посудин, які були здатні годувати людей, придавати їх нові сили в боротьбі з різними перешкодами, мали зцілювальні властивості, давали чудесне, містичне блаженство. Це останнє в умовах панування християнського світогляду було ототожнене з *євхаристією**. Грааль перетворився в Святий Грааль, а оскільки слово «грааль» було незрозуміле, темне, ця неясність давала волю для переосмислення, і предмет, що їм позначався, став розумітися як кубок, потир, чаша причастя. Зрештою, нормандський поет Роберт де Борóн (друга пол. XII ст.) в романі «Йосиф Арімафейський» закріпив розуміння Грааля як чаші Таємної вечері, в яку один з самих вірних учнів Ісуса Йосиф Арімафейський зібрав його кров. Після чудесного спасіння від гонителів Йосиф відвіз чашу в Британію і заснував там братство хранителів святого Грааля.

Одним з перших використав сказання про Грааля Кретьєн де Труа в своєму незакінченому романі «Персевáль, або Повість про Грааля». Персевáль (франц. «самотній мандрівник») — рицар, що вирушив на пошуки заповітного скарбу. Грааль постає тут як таємнича чаша — символ євхаристії; вона ототожнювалась з чашею, в яку Йосиф Арімафейський зібрав кров розп'ятого Христа.

Самий довершений твір на цей сюжет — роман «Парсіфаль» німецького мінезінгера Вóльфрама фон Éшенбаха (1170-1220). Грааль в його романі — чудодійний коштовний камінь, даруючий людям мужність, силу, молодість і душевний спокій. Він зберігається в казковому замку Мунсальвеш, його охороняють тамплієри (члени одного з *Духовно-рицарських орденів**), васали короля Анфортаса.

Батько Парсіфаля король Гамурет після численних пригод на Сході повернувся в християнські землі, одружився з принцесою Херцелойдою, але незабаром загинув в рицарському бою. Безутішна вдова видалилася в ліс, де народила сина, якому дали ім'я Парсіфаль. Щоб вберегти його від долі батька, вона забороняє слугам розповідати йому про рицарські звичаї і Парсіфаль виростає наївним простаком. Він з юних років тягнеться до добра і милосердя, але не знає істинних шляхів до них. Випадково зустрівшись з рицарями, він загоряється мрією про подвиги. Мати відправляє сина на пошуки пригод в блазнівському вбранні, сподіваючись, що глузування змусять його повернутися додому. Але Парсіфаль не повертається. В двобої він вбиває рицаря в червоному плащі і заволодіває його обладунками. Тепер він сам «червоний рицар» — могутній, безстрашний і прекрасний. Його як рівного приймають при дворі короля Артура. Один досвідчений учасник бенкетів за Круглим столом дає Парсіфалю пораду бути скромним, розважливим, в усьому знати міру і не задавати зайвих питань. Ця порада ледь не зіграла фатальну роль в долі юнака.

Одного разу на його шляху трапився таємничий замок в лісі. В величних покоях лежав хворий король, навколо панувала скорбота. Парсіфаль усьому дивувався, але мовчав. Вночі йому снилися дивні сни, а ранком замок виявився порожнім. Якби рицар висловив співчуття до страдника (а це і був хранитель Грааля король Анфортас), той миттєво позбувся б мук і відійшов в інший світ, а хранителем святині став би Парсіфаль, що досяг досконалості. Однак, щоб стати ідеальним рицарем, гідним Грааля, потрібно було піднятися над умовностями етикету, зазнати горя і болю. Тільки пройшовши через ці випробування, Парсіфаль стає королем — хранителем Грааля, втіленням морального і релігійного ідеалу.

Грааль в романі Ешенбаха не тільки символ духовної досконалості. Він ще і втілення земних радощів. Роман повний барвистих описів турнірів, бенкетів, пишних процесій, живописних побутових деталей. Це справжня енциклопедія життя середньовічного суспільства.

4. КУЛЬТУРНА СПЕЦИФІКА КЛІРУ. ОСВІТА, ФІЛОСОФІЯ, НАУКА ЗРІЛОГО СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

Культурна специфіка кліру. В епоху Середньовіччя латиномовне духовенство, на могутності якого трималися королівські і папські канцелярії, єпископати і монастирі, школи і університети, було головною силою, яка з одного боку зберігала культурну спадкоємність від Античності, а з іншого — забезпечувала культурно-релігійну єдність Західної Європи.

Клір (тобто сукупність християнських священнослужителів) перебував в постійному контакті з усіма іншими станами середньовічного суспільства: з рицарями клірики поводились як придворні чиновники, з городянами — як церковні проповідники, з селянами — як сеньйори і духовні наставники. Тому культурні досягнення, що зберігались і створювались в середовищі латиномовного кліру складали повноцінну і цілісну клерикальну культуру, яка швидко ставала надбанням інших станів. Як і в попередній період, церква продовжувала здійснювати монопольне керівництво освітою, філософією і наукою.

Суттєвий поштовх розвитку клерикальної культури дав монастирський рух XII—XIII ст. В цей період, будучи змушеною реагувати на динамізацію життя, інтерес до античної спадщини, культурний вплив арабо-мусульманської цивілізації і появу єресей, папський престол сприяв укріпленню існуючих монастирів і толерував виникнення чернечих орденів — цистеріанців, *францисканців**, *домініканців** і августинців, які, виходячи з переконання в необхідності оновлення церкви, брали за основу своєї діяльності окремі принципи Раннього християнства (такі як обітниця бідності, фізична праця, проповідницька діяльність тощо).

Освіта. Відповідаючи потребам життя, в період Зрілого Середньовіччя основними культурними центрами стають соборні школи і університети. Соборні школи виступили на перший план в кін. X — на поч. XI ст. і пережили свій розквіт в XII ст.; їх сітка охопила всю Європу. Вони готували своїх випускників до широкого суспільного життя в якості придворних чиновників або церковно-

служителів і проповідників. Для цього освітня програма повинна була розширитись. Соборні школи давали повний курс *Семи вільних мистецтв** — головним чином гуманітарний трівіум (граматика за античними підручниками і творами латинських поетів, риторика за двома трактатами Ціцерона і діалектика за працями Боеція), меншою мірою математичний квадрівіум. Різні школи славились викладанням окремих наук, тому школярі, що бажали одержати найкращу освіту, були змушені переходити із школи до школи; ці «мандрівні учні» (латиною — vagantes) стали характерним явищем європейського культурного життя XII—XIII ст.

Університети з'являються в Європі на рубежі XI—XII ст. За організацією вони відрізнялись від соборних шкіл тим, що були лише номінально підпорядковані місцевим єпископам, фактично ж користувались самоврядуванням під верховним контролем папського престолу. За освітньою програмою вони відрізнялись тим, що курс соборних шкіл («сім наук») залишився в них лише в якості підготовчого, а над ним надбудовувались нові курси трьох спеціалізованих факультетів — медичного, юридичного і теологічного. З трьох найстаріших університетів на вивченні медицини більше всього зосереджувався Салернський, на юриспруденції — Болонський, на теології — Паризький. Ці зміни відображали різке розширення доступних знань і методів їх засвоєння, досягнуте в XII ст.

В епоху *Хрестових походів** (1096-1270) з арабської латиною перекладаються класики грецької математики (Евклід), астрономії (Птолемей), медицини (Гіппократ, Гален) і перш за все — повний Арістотель; засвоєння ж арістотелівського наукового методу одразу ж оновило *теологію** і правознавство. Замість колишньої аргументації авторитетом *отців церкви** входить в силу аргументація логічними доказами, що вперше дозволило зв'язати і систематизувати розрізнені доти фрагменти знань і уявлень; така систематизація починається вже в XII ст., а в XIII ст. університетська наука створює на цій основі свої універсальні «Суми» середньовічної вченості. Втім, оригінальних грецьких текстів Середньовіччя не знало: наприклад, Арістотель вивчався за латинським перекладом єврейського перекладу сірійського перекладу грецького тексту.

Філософія. Середньовічна філософія, як і вся культура феодальної Західної Європи, ще з перших етапів свого розвитку проявляє тяжіння до універсалізму, тобто різнобічності і всеохопності. Вона формується на базі античної християнської думки, зосередженої навколо проблеми взаємозв'язку Бога, Всесвіту і людини. Специфіка середньовічної свідомості визначала ту обставину, що жоден, навіть самий радикальний мислитель об'єктивно не заперечував і не міг заперечувати примата духу над матерією, Бога над Всесвітом. Однак трактування проблеми співвідношення віри і розуму не було однозначним. В XI ст. кардинал Петро Даміáні категорично заявив, що розум є мізерним перед вірою, а філософія може бути тільки «служницею богослов'я». Йому протистояв Беренгáр Тýрський; захищаючи людський розум, він в своєму раціоналізмі доходив до відвертих глузувань над церквою (особливо в питанні тлумачення *євхаристії**).

Схоластика. В XI ст. відбувається становлення *схоластики** як широкого інтелектуального руху. Назва це походить від латинського слова schola (школа) і

в буквальному значенні означає «шкільна філософія», що більше вказує на місце її народження, ніж на зміст. Центральне місце в схоластиці зайняла боротьба навколо проблеми універса́лій — загальних понять. В її інтерпретації визначилися три основних напрямки: реалізм, номіналізм і концептуалізм.

Реалісти (на чолі з Гільо́мом з Шампо́) стверджували, що універсалії існують споконвіку, перебуваючи в божественному розумі. З'єднуючись з матерією, вони реалізуються в конкретних речах. ***Номіналісти*** (очолювані Росцелі̀ном Компьє́нським) вважали, що загальні поняття «витягаються» розумом в процесі збагнення одиничних, конкретних речей. Проміжну позицію займали ***концептуалісти*** (Пьєр Абеляр), які розглядали загальні поняття як щось, що існує в речах. Ця, здавалося б, абстрактна філософська суперечка мала дуже конкретні виходи в богослов'я, і не випадково церква засуджувала номіналізм, що приводив іноді до єресі, і підтримувала поміркований реалізм.

Абеляр. В XII ст. з протиборства різних напрямків в схоластиці виріс відкритий опір авторитету церкви. Його виразником був Пьєр Абеля́р (1079-1142), якого сучасники називали «самим блискучим розумом свого віку». Він викладав теологію в Парижі, що зробило його дуже популярним. Серед студентів Абеляра була Елои́за, племінниця паризького каноніка, з якою він таємно одружився. Коли про це довідалась її родина, Абеляра оскопили і він змушений був піти в монастир. Елоїза теж стала черницею. Хоча їм вже не довелося бути разом, їх листи показують, що вони назавжди зберегли глибоке взаємне почуття.

Відома праця Абеляра «Так і ні» являє собою зібрання цитат з Святого Письма і творів *отців церкви**, що давали прямо протилежні відповіді на ті ж самі богословські питання. В іншій, не менш відомій праці Абеляра, — «Етика, або Пізнай самого себе» — даний аналіз моральної відповідальності людини. Його принцип «розуміти, щоб вірити», який проголосив пріоритет розуму перед вірою, привів Абеляра до відкритого зіткнення з св. Бернаром Клервоським на соборі в Сансі в 1140 р., де Абеляр був обвинувачений в єресі.

Берна́р Клерво́ський (1090-1153), що здобув собі ще за життя славу святого, був одним з найбільш яскравих представників середньовічної *містики**. В XII ст. містицизм одержав широке розповсюдження, зробився могутньою течією в рамках схоластики. Він відображав екзальтоване прагнення до Бога-Спасителя, причому метою містичної *медитації** було злиття людини з Творцем. Філософська містика Бернара і інших філософських шкіл знайшла відгук в світській літературі і різних *е́ресях** містичного спрямування.

Фома Аквінський. Для XII ст. характерне зростання інтересу до античної спадщини. В філософії це виразилося в поглибленому вивченні стародавніх мислителів — особливо Арістотеля. Правда, для долі арістотелізму в Західній Європі істотне значення мало те, що він засвоювався не в своєму первісному вигляді, а через візантійських і арабських коментаторів, насамперед Аверро́еса (Ібн-Рушда), що дав йому неоплатонічну інтерпретацію. Вчення Арістотеля настільки стрімко набирало силу, що до сер. XIII ст. церква виявилася безсилою перед цим натиском і стала перед необхідністю його асиміляції.

До виконання цієї задачі були притягнуті *домініканці**. Її розпочав Альберт Великий, а завершив його учень Фома́ Аквінський (1225-1274). Систематизувавши схоластику на базі християнського арістотелізму (вчення про акт і потенцію, форму і матерію, субстанцію і акциденцію і т.д.), він сформулював 5 доказів буття Бога, описуваного як першопричина, кінцева мета сущого і т.п. Визнаючи відносну самостійність природного буття і людського розуму (концепція природного права і ін.), твердив, що природа завершується в благодаті, розум — в вірі, філософське пізнання і природна теологія, заснована на аналогії сущого, — в надприродному одкровенні. Вчення Фоми спочатку було зустріте церквою досить насторожено, а деякі його положення були навіть засуджені. Але вже з кінця XIII ст. томізм (від латинської форми імені Фоми — Thoma) стає офіційною доктриною католицької церкви.

Аверроїсти. Ідейними противниками Фоми Аквінського були аверроїсти, послідовники арабського мислителя Аверро́еса (1126-98), що викладали в Паризькому університеті на факультеті мистецтв. Вони вимагали звільнення філософії від втручання теології і догми, наполягаючи таким чином на відокремленні розуму від віри. На цій основі склалася концепція латинського аверроїзму, що включала в себе уявлення про єдиний універсальний розум, спільний для всього роду людського. Сігер Брабáнтський (1235-82) і Боéцій Дакійський відстоювали ідею вічності і нестворености Всесвіту і заперечували можливість безсмертя індивідуальної людської душі.

Томізм також був підданий критиці з боку представників містичної лінії в філософії, зокрема францисканцем Бонавенту́рою (1221-74), який виступив проти раціоналізму Фоми, спираючись на августинівський платонізм. В подальшому, особливо в XIV ст., містицизм набирає силу і поступово тіснить схоластичний *раціоналізм**, що свідчить про початок кризи середньовічного світогляду.

Наука. До XIII ст. звичайно відносять зародження інтересу до дослідного знання в Західній Європі. До тієї пори тут переважало абстрактне, засноване на чистій умоглядності знання, що часто було фантастичним за змістом. Між практичним знанням і філософією лежало провалля, що здавалося нездоланним: природничонаукові методи пізнання не розроблялися, а переважали граматичні, риторичні і логічні підходи. Зв'язок з матеріальним світом здійснювалася за посередництвом штучних і громіздких, нерідко фантастичних абстракцій. Середньовічній людині світ здавався пізнаваним, але вона пізнавала лише те, що хотіла знати, і так, як цей світ їй уявлявся, тобто наповненим незвичайними речами, населеним дивовижними істотами, наприклад, вовкулаками, демонами, драконами або песиголовцями, так що грань між реальним і надчуттєвим світом найчастіше стиралася. Однак життя вимагало не ілюзорних, а практичних знань. В XII ст. певний прогрес намітився в області механіки і математики. Це викликало побоювання ортодоксальних богословів, що прозвали практичні науки «перелюбськими».

В Оксфордському університеті перекладалися і коментувалися природничі трактати вчених старожитності і арабів. Так, єпископ Роберт Гро́ссетест (1175-1253) висунув вчення про світло, бачачи в ньому першоматерію; на цій підставі

він вважав основою науки оптику і геометрію. Його учень, теж оксфордський професор Роджер Бе́кон (1214-1292), почавши з схоластичних студій, перейшов до дослідження природи. Він заперечив авторитет Біблії і отців церкви, рішуче віддавши перевагу досвіду перед чисто умоглядною аргументацією. Хоч Бекон досяг значних результатів в оптиці, фізиці, хімії, за ним закріпилася репутація мага і чарівника. Про нього розповідали, що він створив мідну розмовляючу голову або металеву людину, висунув ідею спорудження моста шляхом згущення повітря. Йому належали ідеї самохідного судна і колісниці, літального апарату і підводного човна. Життя Бекона було мінливим і повним знегод, він не раз засуджувався церквою і подовгу сидів в ув'язненні.

В Сицилійському королівстві, де процвітали різні науки і мистецтва, також широко розгорнулася діяльність перекладачів, що звернулися до філософських і природничонаукових творів грецьких і арабських авторів. Під покровительством сицилійських государів розцвіла медична школа в Салерно, з якої вийшов знаменитий «Салернський кодекс» Арнольда да Вілланова. В ньому даються різноманітні наставляння з підтримки здоров'я, описи лікувальних властивостей різних рослин, отрут і протиотрут і т.п.

Алхіміками, зайнятими пошуками «філософського каменю», здатного перетворити недорогоцінні метали в золото, побічно був зроблений цілий ряд важливих відкриттів — вивчені властивості різноманітних речовин, численні способи впливу на них, одержані різні сплави і хімічні сполуки, кислоти, луги, мінеральні фарби, створене і удосконалене обладнання для дослідів: перегінний куб, хімічні печі, апарати для фільтрації і дистиляції і т.п.

5. КЛЕРИКАЛЬНА ЛІТЕРАТУРА

Латина в культурі Середньовіччя займала дуже своєрідне становище. Вона залишалась мовою адміністрації і судочинства, церкви, школи і діловодства; разом з тим, вона була розмовною мовою кліру. Священнослужителі не тільки писали, але і думали латиною; латина була живою мовою, з своїми нормами і тенденціями розвитку. Саме ця латина освіченої частини суспільства і була мовою латинської літератури. Поширеними її жанрами були літургійна поезія, *агіографія**, видіння, дидактика і поезія вагантів.

Літургійна поезія. Літургія вимагала гімнів на кожне церковне свято і для кожного святого, тому їх кількість не піддається визначенню. Бурхлива літургійна творчість користувалась тим, що аж до XVI ст. не існувало загальнообов'язкового канону богослужіння і кожна церква могла її прикрашати своїми додатками і вставками. Однак, в цій масовій продукції є зразки, що по праву увійшли до золотого фонду світової лірики.

Агіографія. В агіографічній літературі існувало дві тенденції — схематизаторська і розважальна.

Перша переважала в XI ст.; вона перетворювала житія в галерею типів святого єпископа, місіонера, мученика, цнотливиці тощо. Кожен з них володів набором всіх чеснот, в кожного відмічалась дитяча серйозність, рання зрілість, дар пророкування, подвиги смирення, зречення світу і т.д. Деякі епізоди стандарти-

зувались настільки, що переходили з житія в житіє дослівно, змінювались тільки імена.

Розважальна тенденція переважає в XII ст., знаходячи вираз в стрімкому накопиченні фантастичних оповідей про чудеса, що творились святими і їх мощами; такі оповіді відповідали не тільки смакам публіки, але і інтересам монастирів, до яких з XII ст. все багатолюдніше стікались паломники на поклоніння цим мощам.

Найбільш знаменитим агіографічним зводом була «Золота легенда» домініканця Якова Ворагінського (XIII ст.). Це 180 житій, розрахованих на найширшу публіку. Збірник одержав таку нечувану популярність, що був одразу перекладений народними мовами і за перші 50 років книгодрукування був перевиданий 90 разів. Ця своєрідна «народна книга» Середньовіччя послужила джерелом незліченних переробок агіографічного матеріалу аж до XIX—XX ст.

Видіння. Поширеним жанром були видіння, в яких змальовувався потойбічний світ: блаженне життя благочестивих, муки грішників, чистилище за легші провини. Видіння відзначалися повчальністю і злободенністю.

«Ясновидець», якому уві сні являлись картини загробного життя, зустрічав в раю або пеклі своїх сучасників і чув «голос з неба», який провіщав, що чекає кожного за його вчинки. Це вселяло в принижених і знедолених надію, що їх утискувачі будуть покарані. Видіння дозволяли також пропагувати різні погляди і думки, виступати проти політичних і особистих ворогів.

Найвідомішими творами цього жанру були «Видіння Тнугдала» (XII ст.) і «Видіння Фулберта» (поч. XIII ст.).

«Приклади». Поширеними були твори морально-дидактичного характеру: проповіді, повчання, молитви, притчі, байки тощо. В рамках проповідей розвинувся жанр так званих «прикладів». Щоб привабити інтерес слухачів, проповідник повинен був використовувати в якості прикладів житейські епізоди, оповіді про чудеса, а також притчі. Збірники таких «прикладів» стали рано складатись і до них одразу став проникати фольклорний матеріал.

Найбільшої слави набула книга «Римські діяння» (XIII—XIV ст.), до якої входить понад 150 оповідань, кожне з яких складається з власне оповіді і повчання. Сюжети оповідей — античні міфи і історичні епізоди, побутові новели, казки, чудесні історії, анекдоти і жарти; натомість в повчаннях всі персонажі і ситуації цих оповідей розтлумачуються в алегоричному ключі (див. *Алегорія**). Контраст розважальних сюжетів і повчальної «моралі» був таким разючим, що його обігравання стало основним засобом художнього ефекту.

Так, в одному творі розповідається, як якийсь знатний чоловік з Саксонії послав слугу націдити вина, але тому не вдалося висмоктати з бочки жодної краплі. Він помічає на бочці чорта і той говорить йому, що коли пан хоче вина, нехай сам по нього спуститься до підвалу. Пан приходить і чує, що час його життя минув і чорт хоче забрати його. Тільки завдяки посиланню на те, що він завжди вірно служив дияволу і обіцянці і надалі бути йому покірним, дворянину вдається випросити собі трьохрічну відстрочку, після якої він і помирає без сповіді і покаяння.

Поезія вагантів. Особливе місце в латинській літературі займає поезія ***вага́нтів*** (або голіа́рдів) — так в Середньовіччі називали мандрівних школярів, священиків, які не мали своїх парафій, збіглих монахів, попів-розстриг, які через одруження або пияцтво втратили духовний сан. В пошуках кращої долі вони вештались європейськими дорогами, живучи жебрацтвом і випадковими заробітками. Це безпритульне поріддя безтурботно віддавалось всім радощам мирського буття, а при нагоді приєднувалось до різних суспільних непорядків, що підривало авторитет духовного сану, непокоїло духовні і світські власті.

В цьому середовищі виникла своєрідна поезія, в якій відобразились радощі і прикрощі вільного життя вагантів. Її тематика різноманітна. Писали ваганти на замовлення високопоставлених покровителів хвалебні славослів'я, релігійні пісні (за них добре платили), прославляли свою свободу, шинкарський розгул. Захоплені земними радощами, красою природи, вони не боялись небесної кари і відкрито заперечували похмурий аскетизм; славили Флору, Ба́хуса (Діо́ніса), Венеру, яких вважали символом радощів, плотських насолод, веселих розваг в колі друзів і подруг. Але є і немало віршів, забарвлених гіркотою безпритульного буття. Велика кількість вагантських творів збереглась в манускриптах і збірниках. Переважна їх кількість анонімна, однак відомі і імена окремих авторів.

Знаменитим поетом був вага́нт Гуго́н Прима́с Орлеа́нський (писав в 1130-1140). Слава про нього ходила по всій Європі, а ім'я стало легендарним: розповідали навіть, що він змагався в віршуванні з самим Голіа́фом, прабатьком голіардів. За трьома десятками його віршів можна простежити все мандрівне життя Примаса.

Він побував в Орлеані, Парижі, Реймсі, якому присвятив панегіричний вірш, в Амьє́ні, де програвся до нитки, в Бове́, де залишився дуже невдоволеним місцевим єпископом, і в Сансі, де йому пощастило одержати багаті подарунки. Вірші Примаса виключні за багатством побутових подробиць, вони незвично «земні» — автор навмисне підкреслює приземленість їх тем: подарунки він випрошує, а зневаги і приниження, які так часто випадали на його долю, перераховує ледь не з мазохізмом. Він єдиний з вагантів, що зображає свою милу не як умовну красуню, а як прозаїчну міську проститутку, в чому можна побачити свідоме переосмислення образу куртуазної Прекрасної Дами (див. *Куртуазність**).

Друга вагантська знаменитість — Архіпоет, тобто «поет поетів» (1116-1165), — теж волоцюга, теж бідняк, але в його віршах немає тієї похмурої уїдливості, яка переповняє поезію Примаса: замість цього він бравує легкістю, іронією і блиском. Жебрає він майже в кожному вірші, але не з знущальним самоприниженням, як Примас, а з гордим викликом, приймаючи подаяння як щось заслужене по праву. За власним визнанням Архіпоета, він був рицарського роду і пішов в клірики тільки «з любові до словесності». Замість того, щоб говорити про свої окремі бідування, поет змальовує загальний автопортрет, включаючи свої приватні незгоди не в соціальний, а в філософський або навіть космологічний контекст:

«Осудивши с горечью жизни путь бесчестный, // Приговор ей вынес я строгий и нелестный: // Создан из материи слабой, легковесной, // Я — как лист, что по полю гонит ветр окрестный…»

Це дає йому змогу з неприхованим задоволенням каятись в своїй відданості Венері, азартним іграм і вину і написати чи не найвідоміші в всій вагантській поезії рядки:

«В кабаке возьми меня, смерть, а не на ложе! // Быть к вину поблизости мне всего дороже; // Будет петь и ангелам веселее тоже: // "Над великим пьяницей смилуйся, о Боже!"»

6. МІСЬКА КУЛЬТУРА

Піднесення міст. З XI ст. в Західній Європі в результаті розвитку продуктивних сил і відокремлення ремесла від сільського господарства відбувається піднесення міст. Диференціація ремісничого виробництва за професійно-цеховим принципом, зростання внутрішньої і зовнішньої торгівлі забезпечують містам все більше значення в економічному і політичному житті. Багато міст, особливо в Франції, Італії і Нідерландах рано здобувають незалежність, іноді в жорсткій боротьбі відстоюючи свої права і свободу. Населення міст, яке вийшло головним чином з кріпосного селянства, виступало проти гніту сеньйорів і тяжіло до централізованої влади, державної єдності, підтримуючи короля в його боротьбі з феодальною анархією. Союз королівської влади і міст відіграв важливу роль в історичному процесі становлення державності народів Європи.

Міста також стають центрами культурного життя. Антицерковна вільнолюбна спрямованість міської культури, її зв'язок з народною творчістю найбільш яскраво проявилися в розвитку міської літератури, що з самого свого виникнення створювалася народними мовами. Її поетика, опозиційна до куртуазної рицарської літератури, характеризується торжеством здорового глузду і тверезої поміркованості, схильністю до зображення буденного життя, часто в його низовинних і потворних проявах, до гротескної гри барв і образів, взятих з життя всіх верств суспільства, не в останню чергу — селянства і міських низів. Все, що в рицарській літературі затушовується, тут виривається на поверхню з демонстративною відвертістю. Разом з тим, міській літературі властиве прагнення до дидактизму, сатири і повчальності, що відповідає діловому, критичному умонастрою городян.

Протягом століть в народі були популярними веселі розважальні оповідки, побреханьки, притчі, які в період розквіту міст зазнали літературної обробки. Так виник жанр невеликого віршованого оповідання комічного або сатиричного змісту. В Франції воно називалося ***фабліо*** (з лат. «*байка**»), Німеччині — ***шванк*** (від нім. «жарт»).

Фабліо. Збереглося близько 150 фабліо, приблизно 60 з них належить 30 авторам, інші — анонімні. Серед творців фабліо є представники різних станів (в тому числі високопоставлені особи рицарського звання), але здебільшого це жонглери і мандрівні клірики. Вони створили новий тип героя — безжурного,

шахраюватого, кмітливого, що завжди знаходить вихід з будь-якої важкої ситуації завдяки природному розуму і здібностям.

Автором фабліо́ був жонглер Рютбе́ф (друга пол. XIII ст.), який зосередив вогонь своєї сатири на духовенстві. В відомому фабліо «Заповіт осла» розповідається про священика, котрий поховав свого улюбленого осла на цвинтарі. Коли його викликав для пояснення єпископ, кюре́ не розгубився і швидко поклав на стіл 20 екю́, які нібито осел заповів Богові «на поминання своєї душі». Єпископ з словами «Бог простить його» взяв гроші. Автора потішає винахідливість кюре, але свій твір він закінчує сповненим іронії висновком:

«Ви бачите, як з допомогою грошей цей осел став християнином. Немає такого злочину, за який не можна було б уникнути кари з допомогою повного гаманця».

Свою критичне ставлення до ченців Рютбеф виразив в фабліо «Сказання про брата Денізу».

Юна Денiза мріє посвятити себе служінню «Богу і пресвятій Мадонні». Веселі ченці переконують її поступити під виглядом юнака в монастир *францисканців**. Наївна дівиця обрізує свої чудові коси і, перевдягнена в чоловічий костюм, іде в монастир, де її з радістю зустрічають «брати-францисканці».

В анонімному фабліо «Про вілла́на, що тяжбою здобув рай» народний автор висміює навіть святих.

Апостол Петро не впускає до раю душу віллана, говорячи, що там немає місця «підлому люду». На це селянин відповідає, що підлішої істоти, ніж сам апостол в світі не знайти, адже він тричі безсоромно відрікся від самого Христа. Петро кидається за допомогою до Бога. Але віллан і Богу зумів довести своє право на рай: все життя він, на відміну від святих, служив людям, «не гнав людей на муки», «біднякам свій хліб віддавав». Бог змушений визнати правоту віллана і залишити його в раю.

Цікавим є фабліо невідомого автора «Селянин-лікар», сюжет якого приваблює дотепністю і виразною соціальною спрямованістю.

Багатий селянин одружився з дочкою дворянина. Боячись подружньої зради, він кожного ранку, перед тим як іти в поле, бив супругу, а ввечері просив пробачення. Жінка вирішила помститися. Одного разу до села завернули царські гінці, що їхали до Англії за лікарем для королівської дочки, яка подавилась кісткою. Жінка сказала, що її чоловік чудовий лікар, але вміння своє він приховує і тільки побоями можна примусити його виявити свій хист. Селянина схопили, привезли до короля і добре побили. Виплутуючись із скрутного становища, він так розсмішив королівну, що кістка випала і вона знову стала веселою і здоровою. Але тепер до «лікаря» суне натовп хворих, і король наказує лікувати їх. Спантеличений селянин відмовляється, його знову б'ють, і тут він знаходить вихід: обіцяє зцілити всіх хворих, якщо найбільш немічного з них спалити живцем, а попіл використати для виготовлення ліків для решти. Перелякані хворі миттю «одужали» і розбіглися.

Шванк. Визнаним майстром німецького шванку був австрієць Штрікер (XIII ст.). В його спадщині особливу цінність становить цикл шванків, об'єднаних в

збірку «Піп Аміс», в центрі якої образ веселого і спритного священика-пройдисвіта, для якого ряса — тільки зручне прикриття вельми світських інтересів і смаків.

В одній історії користолюбний єпископ вирішив поживитися його коштом, але піп нічого йому не дав. Тоді єпископ зажадав від священика відповідей на головоломні питання, маючи намір відібрати в нього парафію. Аміс на все дотепно відповідає і тоді роздратований єпископ вимагає від нього навчити осла грамоти. Але піп з честю справляється і з цим випробуванням, навчивши осла перегортати мордою сторінки Біблії, передбачливо пересипані вівсом.

Однією з найцікавіших є оповідь про Аміса в ролі живописця. Прибувши до двору французького короля, Аміс взявся намалювати за великі гроші картину, яку зможуть бачити тільки закононароджені. Нічого не намалювавши, він повідомив про закінчення своєї праці. Перелякані придворні, які хизувалися своїми знатними предками і боялися за свої маєтки, не наважились вголос признатись, що не бачать зображеного на полотні. Навіть король, засумнівавшись в законності свого народження, перший хвалить неіснуючу картину.

В «Фермері Хельмбрехті» австрійського поета Вернера Садівника (друга пол. XIII ст.) шванк виростає в невеликий роман.

Хельмбрехт, син багатого селянина, перейнявся презирством до чесного селянського життя і поступив на службу до рицаря, що жив розбоєм. Коли він прийшов в гості до батька, той розпитав його про рицарське життя. Виявляється, що сучасні рицарі забули про колишні подвиги і куртуазність: вони грабують проїжджих, насильничають, пиячать і злословлять. Хельмбрехт теж засвоїв ці звичаї. Щоб добути придане для своєї сестри, яку він захотів видати заміж за співтовариша по розбою, він нещадно грабує селян. Під час весілля з'являються стражники і забирають Хельмбрехта і всю його зграю. Кат виколює Хельмбрехту очі і відрубує руку і ногу. В такому вигляді його віддають батькові, який проганяє сина; зрештою селяни вішають Хельмбрехта на осиці.

Сатиричний епос. Дуже близький до фабліо і шванку за своїм стилем і ідейним змістом «Роман про Лиса», що виник в Франції. Це епопея про тварин, що зображує витівки хитрого Лиса Ренара, від яких страждають всі інші звірі — вовк Ізенгрім, ведмідь Брьон, кіт Тібер, півень Шантеклер і т.д., не виключаючи самого царя звірів — лева Нобля. Ця величезна поема складалася з кін. XII до сер. XIII ст., причому в створенні її брали участь не менше десяти авторів.

Прямим джерелом «Романа про Лиса» послужили казки про тварин, що зародилися ще в епоху родоплемінного суспільства і тотемічних уявлень (див. *Тотемізм**). Зустрічаючись в первісних народів всього світу, вони існують дотепер як пережитки досить віддаленої епохи в більшості народів сучасної Європи. Однак до цього фольклорного джерела приєднався ще інше, книжне, — середньовічні обробки грецьких і римських байок; з них, наприклад, перейшов в «Роман про Лиса» образ царя звірів — лева, відсутній в зоологічних казках європейських народів.

Основна тема роману — боротьба хитрого, спритного Ренáра з грубим і тупим Ізенгрімом. Ренар обкрадає свого противника, підставляє його під побої, всіляко знущається з нього, гвалтує його супругу. Ізенгрім приносить Ноблю

скаргу на Ренара. Скликається суд, на який обвинувачуваний розсудливо не з'являється. Думки суддів розходяться, і вони вже готові виправдати Ренара, як раптом з'являється похоронна процесія: півень Шантеклер і три курки везуть на похоронній колісниці труп своєї сестри, яку Ренар тільки що задушив. Ренара притягають до відповіді. Він довгий час ухиляється, нарешті, приходить на суд, де зображує удаване каяття і просить, щоб йому дали можливість замолити гріхи, на що судді погоджуються: вирядившись прочанином, Лис пускається в подорож, але на першому ж перехресті хапає зайця, що пробігав поруч, і знущається з короля. Заєць, врятувавшись, розповідає про все Ноблю, і за Ренаром влаштовують погоню. Він встигає втекти додому, і тоді організується облога його замка. Ренар продовжує знущатися з своїх ворогів. Одного разу, коли вони, сильно стомившись, заснули, він проник в їх табір і всіх прив'язав до дерев. Очуняли звірів звільнив равлик, якого Ренар забув зв'язати. Зрештою замок Ренара взятий, але серед загальної метушні йому вдається втекти.

Мотив суду над Ренаром з усілякими варіаціями кілька разів повторюється. В одній з них розповідається, що Ренару довелося-таки погодитися на судовий двобій з Ізенгрімом. Лис був переможений, і його хотіли повісити, але ченці випросили йому помилування, з тим щоб Ренар пішов в монастир і там замолив гріхи. Ренар в монастирі прикидається праведником, але ночами спритно краде курей. Викритий в цьому і вигнаний з монастиря, він умудряється знову втертися в довіру до Нобля і зробитися його фаворитом.

В «Романі про Лиса», як і в фабліо, необхідно розмежувати *сатиру** і *гумор**. При своєму виникненні роман не переслідував сатиричних цілей. Вбирання людей в звірине обличчя або, навпаки, перенесення на тварин людських почуттів і звичаїв забавляло як комічний маскарад, що моментами переходив в веселу пародію на людське суспільство в цілому, без підкреслення яких-небудь специфічних станових рис. Але приблизно з середини роману соціально-сатиричний елемент виступає все більш чітко. Останні книги роману вже мають викривальний характер. Ця зміна відповідає росту в XIII ст. свідомості городян, що все рішучіше починають користуватися літературою як засобом боротьби проти феодальної верхівки суспільства.

Спрямованість сатири визначається характерами і роллю головних персонажів роману. Станова належність деяких з них дана прямо: такі, наприклад, король Нобль, придворний проповідник осел Бодуе́н, барабанщик королівської армії півень Шантекле́р і ін. В інших випадках розшифровка не представляє великих труднощів: величезний, важкий і непіддатливий ведмідь Брьон — великий феодал; злий і грубий, часто голодний вовк Ізенгрім — рицар середнього або дрібного калібру; кури, зайці, равлики — простий люд.

Найбільш складна фігура самого Ренара. Спочатку він, як типовий грабіжник і гвалтівник, без сумніву, рицар. Але до його образу долучилися риси, характерні для городянина: діловитість, спритність, простота мови і манер, оголений практицизм поведінки. Істотно при цьому, що моральна оцінка його особистості роздвоюється. Якщо в зіткненнях Ренара з чистокровними феодалами — Ноблем, Ізенгрімом і т.п. — симпатії оповідачів, безсумнівно, на його боці, тому що тут прославляється торжество розуму над грубою силою, то цей же самий

Ренар викривається як низький хижак в тих випадках, коли він грабує і душить бідняків. Слід, однак відмітити, що ці останні, як і в фабліо, представлені не завжди безпомічними жертвами. Вони нерідко самі виявляють енергію і тямущість, що дозволяють їм восторжествувати над гвалтівником. Півень, якого Ренар несе в зубах, намовляє його крикнути селянам, що їх переслідують: «Я вкрав його всупереч вам!» Ренар розкриває рот, щоб крикнути це, і півень рятується. Кіт, знайшовши разом з Ренаром на дорозі ковбасу, втікає з нею на придорожній хрест і сам з'їдає на очах Ренара приємну здобич. Навіть малюсінький равлик бере верх над Ренаром. Народна мудрість протиставляється як феодально-рицарському початку, так і моралі городян.

Алегоричні поеми. Розвинутим жанром міської літератури були алегоричні поеми. Близько 1230 р. рицар Гільóм де Лорі̀с написав поему «Роман про Розу», що представляла собою свого роду «словник символів» любові. Продовживши тему, розпочату Овідієм, середньовічний поет обіграє найменші відтінки любовного почуття. Ціль автора — художнє втілення високого ідеалу куртуазної любові, переживання його героя — піднесені і витончені, описи природи і почуттів — найвищою мірою поетичні.

Юний герой роману знаходить чудесний сад, за стінами якого ведуть хоровод прекрасні діви, ведені Веселощами. Ледарство впускає рицаря в цей сад Насолод, де в Джерелі Кохання, в якому похований Нарцисс, він бачить відображення Рози. Його негайно вражає стрілою Амур — відтепер закоханий посвячений Розі — і, перетворивши його в васала, повчає як домогтися бажаної мети. Привітність, Дружба, Жалість, Щирість допомагають герою, Злослів'я, Страх, Сором і інші охороняють від нього Розу. Юному рицарю вдається домогтися від Рози поцілунку, але Злослів'я пускає про це Чутку, і Ревнощі споруджують навколо Рози вежу, в якій замикають і Привітність. Скаргою Закоханого закінчується частина, написана Гільомом де Лорісом.

Сюжетну лінію, обірвану Гільомом, через 40 років після його смерті закінчив освічений городянин Жан де Мен (1240-1305).

Тепер в романі з'являються нові діючі особи: Лицемірство, Природа, Радість, що наставляють закоханого на його шляху до Рози. Лицемірство душить Злослів'я, Щедрість і Чемність намагаються звільнити Привітність, що її Сором і Страх знову заточили в вежі. Перед вежею розігрується бій, і здобути перемогу закоханому допомагає Природа. Він зриває Розу і прокидається.

В цій частині роману автор ставить ряд питань соціального, філософського і морально-етичного плану. За допомогою алегорій Розуму і Природи він виражає своє ставлення до людей, природи, суспільства. Розум і Природа викривають різні середньовічні забобони. Наприклад, Жан де Мен намагається дати пояснення таким природним явищам, як грім, блискавка, буря.

Монологи Розуму і Природи складають зміст великих відступів, які свідчать про значну освіченість автора і його вільнодумство — недарма Жана де Мена називають «Вольтéром Середньовіччя». Він заперечує божественне походження королівської влади, вважаючи, що її встановили багаті, щоб зберегти своє майно, яке повинно належати всім. Він переконаний, що Природа створила всіх людей однаковими і що тільки жадоба збагачення позбавила їх рівності. Звідси

слідує, що шляхетність залежить від самої людини, її поведінки, від доброго серця, без якого родовите дворянство нічого не варте. Освічені і вчені люди благородніші від знатних, вищі за королів, бо освіченість допомагає їм правильно судити про Добро і Зло. В висловлюваннях Лицемірства Жан де Мен висміює не тільки попів і ченців, але і самого папу римського.

Театр. В епоху Раннього Середньовіччя, борючись проти залишків античного театру, проти сільських ігрищ, церква прагнула використати дієвість сценічно-ігрового мистецтва в своїх цілях. Вже в IX ст. театралізується меса, виробляється ритуал читання в особах епізодів з життя Христа, про його поховання і воскресіння. З цих діалогів народжується рання літургійна драма. Існувало два цикли драм: різдвяний, що розповідав про народження Христа, і пасхальний, що передавав історію його воскресіння.

Літургійна драма. В різдвяній драмі посередині храму ставили хрест, потім його загортали в чорну тканину, що означало поховання тіла господнього. В пасхальній драмі розігрувалася сцена трьох Марій і ангела біля труни Христа (їх зображали чотири священики).

Ангел запитував: «Кого ви шукаєте в труні, християнки?» Марії хором відповідали: «Ісуса Назарянина, розп'ятого, о небожителю!» Тоді Ангел заявляв: «Його тут немає, він воскрес, як пророчив раніше. Йдіть звіщайте, що він повстав з труни!» Після цього хор виконував молитву, що восхваляла воскресіння Христа.

Згодом літургійна драма ускладнюється, урізноманітнюються костюми «акторів», створюються «режисерські інструкції» з точними вказівками тексту і рухів. Всім цим займалися самі священики. Влаштовувачі літургійних вистав нагромадили постановочний досвід і стали мистецьки показувати народу воскресіння Христа і інші євангельські чудеса. Наближаючи до життя і використовуючи постановочні ефекти, літургійна драма вже не залучала, а відволікала парафіян від служби. Розвиток жанру таїв в собі його самознищення.

Напівлітургійна драма. Не бажаючи відмовитися від послуг театру і не будучи в силах справитись з ним, церковна влада виводить літургійну драму з-під склепінь храмів на па́перті. Так в сер. XII ст. народжується напівлітургійна драма. І тут церковний театр, формально перебуваючи під владою духівництва, підпав під вплив міської юрби. Тепер вона вже диктує йому свої смаки, змушує давати вистави в дні ярмарків, а не церковних свят, цілком перейти на рідну, зрозумілу юрбі мову.

Піклуючись про успіх, церковники стали підбирати більш життєві сюжети, і матеріалом для напівлітургійної драми стають біблійні сюжети, витлумачені на побутовому рівні. Біблійні легенди також піддаються поетичній обробці. Впроваджуються і технічні нововведення: остаточно встановлюється принцип симультанної декорації, коли одночасно показується кілька місць дії; збільшується число трюків.

Втім, драма продовжувала зберігати тісний зв'язок з церквою: вона ставилася на паперті, на церковні гроші, її репертуар формувався клiриками (хоча учасниками вистав, поряд з *кліром** були і миряни). Так, вигадливо поєднуючи взаємовиключні елементи, церковна драма існувала довгий час.

Містерія. Поступово організація таких спектаклів, які правильніше називати вже не «напівлітургійними драмами», а містéріями (дійствами, що зображують Страсті Христові), переходить до городян.

Раннім зразком містерії є англо-нормандська «Гра про Адама», де зображується «гріхопадіння» Адама і Єви, вбивство Авеля Каїном і, нарешті, похід пророків, що вістують пришестя Христа, який повинен «відпокутувати первородний гріх». Ми знаходимо в п'єсі досить живий діалог, ряд цікавих комічних рисок і спробу створення драматичних характерів: такі простодушний флегматик Адам, легковажна Єва, хитрий казуїст диявол. Мистецьки побудована сцена спокушання Єви дияволом, який, щоб прихилити її на свій бік, починає з компліментів, потім переконує її, що Адам занадто дурний і грубий для такого «ніжного створення», як вона, і вже після цього починає розхвалювати достоїнства заповітного плоду з «древа пізнання добра і зла».

Міракль. На переломі XII—XIII ст. в Франції з'являється новий жанр середньовічного театру — мірáкль (лат. «чудо»). Їх джерелом служили перекази про чудеса Богоматері і святих: всі конфлікти, що іноді дуже гостро відображали життєві і соціальні протиріччя, тут вирішувалися завдяки чудесному їх втручанню. Ці легенди відзначались менш строгим характером, допускаючи домішок елементів романтичних, авантюрних, побутових тощо. П'єси, що писались на їх основі, з самого початку виконувались городянами на міському майдані з доволі пишною бутафорією, барвистими костюмами і спеціальним реквізитом. Це, зрозуміло, віддаляло їх від культової основи і сприяло проникненню світських реалістичних елементів. З бігом часу ці п'єси, зберігаючи релігійне моралізаторство, все гостріше показували сваволю феодалів і кліриків, силу темних пристрастей, що ними володіли.

В міраклі Жана Бодéля (1165-1210) «Гра про святого Миколая» на сцену виведений надзвичайно популярний святий, покровитель молоді. В центрі п'єси чудо, зроблене Миколаєм для порятунку християнина, що потрапив в полон до язичників. Цікаво, що чисто релігійні моменти тут чергуються з живими жанровими сценками.

В «Міраклі про Теофіла» Рютбеф розробив сюжет про диякона, що уклав угоду з сатаною, який дав йому за це могутність і багатство. Але коли настав строк платежу, клірик злякався, розкаявся і був врятований чудесним втручання Діви Марії. Теофіл став одним з прообразів Фауста — вченого-чорнокнижника, що продав душу дияволу.

Дещо осібно в театральному мистецтві XIII ст. стоїть творчість Адама де Ла Аль (1238-87), який поєднав в своїх п'єсах народнопоетичний елемент з сатиричним. Так, в невеликій п'єсі «Гра про Робéна і Маріóн» досить правдиво відобразила нрави і побут феодального суспільства.

Пастушка Маріон з трудом відбивається від нахабного залицяння рицаря Обера, якого вона відштовхує заради свого коханого, пастуха Робера. Твір закінчується веселими травневими іграми і танцями закоханих і їх друзів на лоні природи.

7. МИСТЕЦТВО ЗРІЛОГО СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

Середньовіччя виробило свої власні форми образотворчості, які відповідали світовідчуванню епохи. ***Мистецтво в першу чергу було способом відображення вищої, «незримої» краси, що перебуває за межами земного буття в надприродному світі. Подібно філософії, мистецтво також було одним з шляхів збагнення абсолютної ідеї, божественної істини.*** Звідси випливали його *символізм**, алегоричність (див. *Алегорія**). Сюжети Старого Заповіту, наприклад, тлумачилися як прообрази новозаповітних подій, фрагменти античної міфології засвоювалися як алегоричні іносказання.

Романський стиль. В X ст. складається *Романський стиль**, що домінує в двох наступних сторіччях. Найповніше він виразився в архітектурі і скульптурному декорі великих соборів, розташованих на узвишшях і завдяки цьому пануючих над місцевістю. Характерною його ознакою є напівкругла склепінчаста арка; найпоширенішими типами споруд — храм, монастирський ансамбль, замок.

Конструктивні особливості. Романський храм в основі своїй мав форму *базиліки** — масивної кам'яної споруди, що мала три нефи (іноді — п'ять), які перетинались одним, а зрідка і двома *трансептами**. В східній своїй частині храм завершувався хором з *апсидою**. Хор оточували капели — невеликі приміщення, де зберігались реліквії, молились окремі сім'ї тощо («вінок капел»).

Розподіл внутрішнього простору храму і його оздоблення відповідали ієрархічній структурі феодального суспільства. Клір займав чільну, найближчу до вівтаря частину — хор, а в частині, що відводилась мирянам, були виділені місця для знаті. Під вівтарною частиною ховалося підвальне приміщення — крипта, де містились реліквії мучеників і святих, а також ховали померлих служителів храму.

Романська базиліка — це солідна, масивна споруда, логічна і проста, згрупована і міцна, сперта на рівновазі і гармонії складових частин — в цілому вона робить враження неприступної фортеці. В конструкції храму виразно виступає шість різновидів просторових форм — куб, конус, піраміда, куля, циліндр і напівциліндр. Майстерне поєднання форм, їх ієрархія, рівновага пропорцій — це найсуттєвіші риси романських будівель, якщо їх оглядати ззовні. Розкішно оформлений вхід до храму — портал знаходився в західній частині; його широко розкритий отвір поступово звужувався скісно до вузьких дверей, наче ілюструючи слова: «Багато покликаних — мало обраних». Над дверима тимпáн — пласке поле, замкнуте аркою і прикрашене скульптурою.

Скульптура і рельєф. Органічним елементом романської архітектури є скульптура і рельєф, що виконували не тільки оздоблювальну функцію, але і повчальну. Найвиразніше дидактичний зміст скульптури виступає в тимпанах. Взагалі, романську скульптуру називали Biblia pauperum («Біблія для убогих») і вона повчала неписьменних (а серед них бували і світські володарі), візуальними засобами розповідаючи про основи віри, про життя Христа і Богоматері, застерігаючи від спокус диявола і погрожуючи вічними муками. Тому на площині тимпану найчастіше представлений Страшний Суд.

Посилення уваги до Страшного суду було зумовлене зростанням значення права і судочинних процедур в соціальному житті, а також страхом перед карами за гріхи. Ще в епоху Каролінгів було покладено початок традиції детального зображення сцени Страшного Суду, в якому центральне місце стали займати сюжети покарання грішників і нагородження праведників. Разом з тим, відбувається перехід від символічного до оповідного способу зображення: перейняті страхом перед близьким кінцем світу, художники роблять наголос на пекельних муках, на безсиллі людини і її гріховності.

Показовою є сцена Страшного Суду на тимпані церкви Сен-Лаза́р в Отені (Бургундія, XII ст.).

Рельєф поділений на декілька ярусів. Вгорі справа ангели супроводжують праведників, зліва чорти тягнуть грішників до пекла, там же зважуються на терезах добрі і погані вчинки людей. В нижньому ярусі показані душі, що з трепетом очікують суду. Виразно зображений сам Суд: ангел і диявол тримають шальки терезів і кожен намагається перетягти їх на свій бік. Біля ніг ангела маленькі чоловічки ховаються в складки його одягу, в страху очікуючи рішення Суду. В центрі композиції — постать Ісуса Христа, причому Судія показаний цілковито спокійним, натомість всі інші фігури здаються поламаними бурхливим рухом. Сцена пронизана виключним драматизмом, все тремтить і тріпоче: це — наче застиглий в камені ураган пристрастей і криків. На рельєфі вирізьблені дві фрази: «Хай воскресне той, хто не провадив безбожного життя» і «Хай здригнеться від жаху той, хто потрапив в земні омани, бо така його страшна доля, зображена тут».

Ідейний зміст романської скульптури сильно впливав на народи, охоплені космічним страхом переломних років від I до II тисячоліття, на юрби паломників, здалеку мандруючих до церковних реліквій. Особливо вражали уяву демонічні тварини, істоти небесні і пекельні, сили страшні і величні, уособлення Добра і Зла — розсіяні по храмах в формі повних *експресії** скульптур, що є свідченням багатої, неспокійної, переслідуваної страхом і фантастичними видіннями уяви скульптора.

Наприклад, в сцені Страшного Суду того самого собору в Отені є сюжет зважування грішника на «терезах справедливості»: хвостата, жахлива потвора з роззявленою пащею, ніби регочучи з утіхи, тримає кістлявою рукою важіль терезів, на шальці яких сидить скорчена, оголена людиноподібна потвора з стражденною, беззубою пащею — грішник, приречений до пекельних мук.

Разом з тим, присутність фантастичних істот часто є надмірною: вони виглядають з орнаментального різьблення, сидять на обрамленнях, іноді знаходяться в компанії святих і навіть бувають присутніми при священних бесідах, Таємній вечері і т.д. Ця обставина обурювала тверезомислячих ієрархів, які не раз висловлювали протест проти такої присутності нечистої сили в святих місцях. Наприклад, єпископ Бернард Клервоський писав:

«Навіщо в монастирях, перед очима читаючої братії ця сміховинна дивовижа, ці вражаючі образи, ці образи потворного? Для чого ці брудні мавпи? Для чого жахливі кентаври? Для чого напівлюди? Для чого смугасті тигри? Навіщо воїни, що в січах вбивають? Для чого мисливці, що в роги сурмлять? Тут під одні-

єю головою бачиш багато тіл, там — навпаки, на одному тілі — багато голів. Тут, дивишся, в чотириногого хвіст змії, там в риби — голова чотириногого. Ось звір — спереду кінь, а ззаду — половина кози, там — рогата худобина являє ззаду вид коня. Зрештою, така велика, така дивна всюди строкатість різних образів, що люди переважно читатимуть по мармуру, а не по книзі, і весь день розглядатимуть їх, дивуючись, а не міркуючи над законом Божим, жахаючись».

Все це відтуляє суттєву рису середньовічної культури. Міфологічні істоти, уособлюючи нечисту, диявольську силу, прийшли з кельтської, германської і слов'янської міфології, з язичницьких культів, з фольклору (епічних оповідей, казок, пісень). Це є свіченням того, що релігійність в найширших народних масах зберігала напівязичницький, фантастичний характер, а тому всі ці «жахи пекла» не тільки лякали, але і виражали певний «свійський» момент простонародних уявлень. Слід думати, що саме звідси походить певний комізм романської фантастики, а також наявність в скульптурних композиціях певних ризикованих, з точки зору християнської ортодоксії, сцен і навіть еротичних сюжетів.

Романське мистецтво також віддзеркалювало окремі реалії соціального життя XI—XII ст., а саме його «селюцькість». Так, вплив народного мистецтва простежується в образах не тільки людей, але і святих: апостоли, євангелісти, ангели і навіть сам Господь Бог — приземкуваті, селяноподібні, з великими долонями і ступнями. Господь Бог представлений як хороший феодальний сеньйор: він суворо судить своїх васалів і селян, але і охороняє їх, захищає своїми величезними долонями, топче своїми широкими ступнями чудовиська і утверджує в світі закон і справедливість.

Шедеври романського мистецтва знаходяться в Франції: в Бургундії — собори св. Петра і св. Павла в Клюнійському монастирі, собор Сен-Лазар в Отені, собор Сен-Мадлен в Везле; в Оверні — собор Нотр-Дам-дю-Пор в Клермоні; в Пуату — собор Нотр-Дам ля Гранд в Пуатьє і ін. В Німеччині — собори Вормса, Шпеєра, Майнца і Бамберга. В Італії — собори Пізи, Палермо, Монреаля. В Іспанії — замки-фортеці Кастілії (особливо замок Алькасар в Сеговії).

Готичний стиль. Новий етап в розвитку мистецтва знаменував виникнення готики (букв. готський, від назви германського племені готів; переносно — варварський), художнього стилю XII—XVI ст., що завершив розвиток середньовічного мистецтва в Європі.

Готичне мистецтво також було переважно культовим і розвивалось в рамках феодально-релігійного світогляду. Разом з тим, в ньому відобразилось і формування централізованих держав, посилення міст і міських торгівельних і ремісничих кіл. Тому, ***будучи релігійним за формою, воно є більш чуттєвим, ніж романське і, відповідно, більш чутливим до життя, природи і людини***; воно включило в сферу своєї уваги всю суму середньовічних знань, складних і суперечливих уявлень і переживань. В мрійливості і схвильованості образів готики, в патетичному злеті духовних поривів, в невтомних пошуках її майстрів відчуваються нові віяння — пробудження розуму і почуттів, пристрасні устремління до прекрасного.

Готичне мистецтво є складнішим і багатозначнішим, ніж романське: в ньому поєднуються *містика** і *раціоналізм**, спокійна зосередженість і пристрасні

пориви, щире живе почуття і догматизм, буйство фантазії і тяжіння до одностайності, впорядкованості, спрямованість в світ мрії і гостра спостережливість, святково-прекрасне і буденне.

Архітектура. Найвизначніші споруди готичного стилю, перш за все собори, будувались на кошти городян; часто над створенням однієї пам'ятки трудились декілька поколінь. Грандіозні готичні собори різко відрізнялись від монастирських церков романського стилю: вони були високими, святковими, видовищними; їх форми вражали динамічністю, легкістю і живописністю. Стрункий силует собору з гострими шпилями і баштами визначав характер міського пейзажу. Вслід за собором тяглися догори житлові будівлі, в них збільшувалась кількість поверхів, витягувались вгору двосхилі гостроконечні дахи. Замкнене кільцем фортечних стін, місто розвивалось вгору. Призначений для багатолюдного натовпу мирян, собор став головним громадським центом міста: крім богослужінь тут влаштовувались міські збори, відбувались диспути, читались лекції, виставлялись драми.

В задумі образу собору проявились не тільки нові ідеї католицької релігії, але і нові уявлення про світ і зростання самосвідомості городян. Динамічна спрямованість вгору всіх форм храму була породжена ідеалістичним прагненням душі до неба, пробудженою тугою за Всесвітом і одночасно раціональними міркуваннями, викликаними тіснотою міської забудови. Башти собору виконували функції вартової і пожежної вишки. Іноді вони увінчувались фігурою півня — символу пильності. Для організації обширних інтер'єрів з простором, що розвивався вгору і вглиб, в соборі була застосована нова конструктивна система склепіння, складна і логічна, яка свідчила про величезний прогрес технічної думки.

Готичний собор — це новий ступінь в розвитку базилікального типу споруди, в якій всі елементи стали підпорядковуватись одній ідеї. Головна особливість готичного собору — стійка каркасна система, в якій конструктивну роль виконують хрестóво-ребéрні стрілчáсті склепіння, прорізані сіткою виступаючих ребер-нервюр, викладених з каменю, а також внутрішні (колони, стовпи) і зовнішні (контрфорси) опори. Якщо в романському храмі масивні склепіння лежать на товстих стінах, то в готичному соборі склепіння спирається на стрілчасті арки, а ті, в свою чергу — на стовпи. Бічний тиск склепіння передається аркбутанам (зовнішнім напіваркам) і контрфорсам (зовнішнім опорам, свого роду «милицям» будівлі). Така конструкція дала змогу зменшити товщину стін і збільшити внутрішній простір будівлі. Стіни перестали служити опорою склепіння, що дозволило проробити в них багато вікон, арок, галерей. В готичному соборі зникла рівна поверхня стін, тому настінний розпис поступився місцем *вітражу**.

Характерною особливістю готичної архітектури є наявність арки стрілчастої форми, яка багато в чому визначає вигляд споруд. Багатократно повторюючись в рисунку склепіння, вікон, порталів, галерей, вона своїми динамічними обрисами посилює легкість і енергію архітектурних форм.

Сильне враження робить готичний собор всередині. Його інтер'єр — просторий, світлий, розрахований на багатолюдний натовп, — одразу розкривається

перед глядачем і захоплює стрімким рухом на схід, так як головний вхід знаходиться тепер на західній короткій стороні. Границі між трансептом і повздовжнім простором нефів майже стираються. Капели зливаються, утворюючи суцільний вінок: вони відокремлюються від храму колонадою, в якій ніби розчиняються стіни.

Простір безконечно протяжних нефів стрімко розвивається в глибину — до вівтаря і хору, осяяний світлом; прискореним догори ритмом він возноситься під покрови легких склепінь. Туди веде за собою погляд рух усіх ліній стовпів, нервюр, невеликих колон, стрілчастих арок, що ніби спрямовуються в нескінченість. Потоки різнобарвного світла, що ллються згори, з вітражів зміщуються в просторі, грають на віхтях колон.

В святкові дні собор являв собою урочисте видовище: голоси співаючих дітей і звуки органу заповнювали простір, породжуючи містичний настрій. Вони наче відносили до якогось незвіданого, ваблячого до себе, перебуваючого за межами Землі одухотвореного світу і в той же час підносили людину над буденним до возвишеного, досконалого.

Шедеврами готичної архітектури є в Франції: собори Нотр-Дам де Парі (XII — сер. XIII ст.), Реймський собор (XIII—XV ст.), Амьєнський собор (XIII—XIV ст.), церква Сент-Шапель в Парижі (XIII ст.), абатство Сен-Мішель (XIII ст.); в Німеччині: Фрейбурзький собор (XIII—XV ст.), Кельнський собор (XIII — добудований в XIX ст.), собор в Наумбургу (XIII—XIV ст.); в Італії: Міланський собор (XIV ст., добудований в XX ст.); в Чехії: собор св. Віта (XIV ст., добудов. в XX ст.); в Польщі: Вавельський замок, собор Діви Марії в Кракові (XIII ст., добудов. в XX ст.).

Скульптура. Величезною експресивною силою володіє готична скульптура. Крайнє напруження душевних сил відображене на обличчях і фігурах, витягнутих і зламаних, що створює враження прагнення звільнитися від плоті, досягти граничних таємниць буття. Людські страждання, очищення і піднесення через них — затаєний нерв готичного мистецтва. В ньому немає спокою і умиротворення, воно пронизане сум'яттям, високим духовним поривом. Художники досягають трагічного напруження в зображенні страждань розп'ятого Христа. Краса готичної скульптури — це торжество духу, шукання і боріння над плоттю.

Але готичні майстри вміли створювати і цілком реалістичні твори, в яких відображалося тепле людське почуття. Часто крізь тонкий одяг просвічувало тіло, красу якого починали визнавати і відчувати і поети, і скульптори того часу. Увага зосереджувалась на пластичній і духовній виразності облич. В характеристиці святих з'явились людяність, м'якість. Їх образи ставали різноманітними, гостро індивідуальними, конкретними, піднесене поєднувалось в них з повсякденним житейським. Людське обличчя оживлялось виразним поглядом, думкою або переживаннями. Звернені до оточуючих і один до одного святі, виповнені душевної близькості, якби сердечно бесідують між собою.

Готичний художник передавав тонкі душевні порухи, радість і тривогу, співчуття, гнів, пристрасну схвильованість, тужливі роздуми. М'якість і ліризм відрізняють фігури Марії і Єлизавети, виліплені на порталі Реймського собору.

Виповнені характерності скульптури Наумбурзького собору в Німеччині, повна живої принадності статуя маркграфині Ути. З'явились скульптурні групи, об'єднані сюжетом і драматичною дією, різноманітні за композицією. Святі жінки ридають над гробом Спасителя, ангели радіють, апостоли в «Таємній вечері» хвилюються, грішники в пеклі страждають.

Відроджуючи пластичні завоювання греків (профільне зображення обличчя і оберт фігури в три чверті), готичні майстри йдуть самостійним шляхом. Їх відношення до світу має більш особистий, емоційний характер. Прагнення посилити чуттєву достовірність образів виявляло себе в гострій спостережливості і жадібному інтересі до одиничного, часткового, індивідуального і навіть до незвичайного, випадкового. Людське обличчя, як гарне, так і потворне, для середньовічного майстра було відблиском вічної краси і мудрості світобудови. Звідси інтерес до характерних життєвих деталей, якими вони збагачували пластику.

Вищі досягнення готичної скульптури в Франції пов'язані з будівництвом Шартрського собору (статуї святих Теодора, Мартіна, Григорія і Ієроніма, жіночі образи святих Марії і Єлизавети, портрет шартрського єпископа Реньє де Мусона), Реймського собору (образ Христа-мандрівника), Амьєнського собору («Золочена Мадонна», зображення «Кам'яних календарів»), Страсбурзького собору (алегоричні зображення Церкви і Синагоги). В Німеччині скульптура була менш розвинена, однак, ваговитіша в своїх формах, вона захоплює силою драматичних образів (статуя маркграфа Еккехарта Наумбурзького собору, сер. XIII ст.).

Мініатюра. Високого розвитку досягає мистецтво мініатюри, що було викликане посиленням світських тенденцій в культурі. Навіть до ілюстрацій з багатофігурними композиціями релігійного змісту включались тонко підмічені реалістичні деталі: орнаменти з рослинних мотивів, зображення птахів, метеликів, тварин, побутових сценок, поетичний чар яких передав французький мініатюрист Жан Пюссель.

Провідне місце в розвитку французької мініатюри XIII—XIV ст. належало паризькій школі. В Псалтирі св. Людовіка (1270) багатофігурні композиції обрамлені одним мотивом готичної архітектури, що надає стрункості оповіді. Фігури рицарів і дам сповнені грації — їх форми нанесені струменистими лініями, що створюють ілюзію руху.

Неспокійний гострокутний ритм, загострені форми, витонченість звивистих ліній, філігранність ажурного узору вирізняють стиль готичної книги. В XIV—XV ст. ілюстрували і світські рукописи — наукові трактати, часослови, хроніки, збірники любовних пісень. В творах куртуазної літератури в мініатюрі одержав втілення ідеал рицарського кохання, також відтворювались сцени оточуючого життя (Рукопис Мани, бл. 1320). В «Великих французьких хроніках» (кін. XIV ст.) художник прагнув проникнути в сенс зображуваної події — це справжні ілюстрації літературного твору. Разом з тим, книзі надавалась декоративна ошатність з допомогою вигадливих рамок і вишуканих віньєток.

§3. КУЛЬТУРА ПІЗНЬОГО СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

1. ІСТОРИЧНІ І СВІТОГЛЯДНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ

Криза феодалізму. В XIV ст. західноєвропейський світ вступив в всеохоплюючу кризу, що тривала до кін. XV ст. Основні її складові — економічна стагнація, голодомори, епідемії, війни, соціальне насильство, занепад політичних і релігійних інституцій, есхатологічні очікування. Особливо вражаючими подіями цього періоду були *Авіньонський полон пап** (1309-78), неврожай і страшний голод 1315-17 рр., *«Чорна Смерть»** (1348-51), *Столітня війна** між Англією і Францією (1337-1453), *Війна Червоної і Білої троянди** в Англії, повстання — Жакерія в Франції (1358), *чомпі** в Флоренції (1378), Уота Тайлера в Англії (1381).

Основу всього цього слід бачити в глибокому зсуві соціально-економічних структур католицького світу, що був викликаний скороченням феодальної ренти і зростанням грошової частки в селянських повинностях. Це похитнуло владу класу феодалів і змусило його шукати виходу в перебудові всієї феодальної системи.

В першу чергу феодали стали широко заміняти землеробство скотарством, приумножуючи число обгороджених територій; змінювати умови експлуатації селян, характер їх повинностей і платежів, розпочавши застосовувати реальну монету і монету рахункову, уміле використання якої допомагало запобігати девальваціям; нарешті, стали широко прибігати до війни як засобу вирішення своїх проблем. Також не викликає сумніву і той факт, що скорочення народонаселення, прискорене чумою, обмежило джерела робочої сили і клієнтури, сприяючи значному зростанню доходів тих, хто вижив. Це, в свою чергу, стало основою для піднесення виробництва і його переорієнтації на потреби ринку.

Таким чином, криза XIV ст. викликала перебудову всієї соціально-політичної системи західного суспільства. Вона прискорила еволюцію в бік централізації, підготувавши посилення французької монархії Людовіка XI, зміцнення англійської династії Тюдорів, утворення іспанської єдності і повсюдне, особливо в Італії, піднесення князівської влади. Вона пробудила, головним чином серед бюргерства, нові потреби в різних виробах і підштовхнула пошуки ефективних способів їх виготовлення, що іноді увінчувались важливими винаходами і відкриттями. По-суті, ця перебудова започаткувала народження ренесансного суспільства (див. *Ренесанс**) і його культури.

Важливим фактором розвитку культури стало те, що протягом XIV—XV ст. занепадає рицарська ідеологія і саме рицарство, що стало наслідком змін в методах ведення війни, зниження ролі кінноти і винайдення пороху. В зв'язку з цим триває процес переосмислення життєвих ідеалів, моральних еталонів і художніх форм, вироблених цим соціальним класом.

Розвиток філософії і науки. В період Пізнього Середньовіччя місто стає місцем перебування феодального двору і основним культурним центром. Тут виникали не тільки нові літературні і мистецькі пам'ятки, але і зароджувалась нова наука, що, опонуючи схоластиці, закладала основи *натурфілософії**.

Óккам і його школа. Продовжувачем справи Р. Бекона став англійський вчений монах Вільям Óккам (1285-1349) — один з найвизначніших представників *номіналізму**. Завдяки віртуозному володінню мистецтвом *діалектики** він одержав від учнів прізвисько «Doctor invincibilis» («Непереможний учитель»). Прославився Оккам своїм «принципом простоти», що також називають «бритвою Оккама». Він додержувався думки, що «найпростіші пояснення — найкращі». Спираючись на цей принцип, він приступив до вирішення проблеми *універсалій**, однак спрямував свої міркування в інше русло, ніж його попередники, доводячи, що реальною є лише окрема річ, а універсалії існують тільки в межах людського розуму, що міркує про їх. Оккам не заперечував корисності універсалій, однак він не визнавав їх реальності.

Слідуючи схоластичному методу, Óккам створив онтологію *трансцендентального** буття. На його думку, світ складається з одиничних речей і сутностей, а все пізнання зводиться до зовнішнього і внутрішнього досвіду. Всяке істинне знання можливо одержати тільки емпірично, за допомогою органів чуттів (див. *Емпіризм**). Через те, що немає реально існуючих універсалій, які можна було б споглядати в свідомості, розум не може довести нічого, спираючись тільки на свої власні сили. Саме тому Оккам вважає неприпустимими не тільки докази буття Бога, але навіть самі спроби пізнати Бога, спираючись тільки на розум; він проголошує, що Бог осягається не розумом (як твердив Фома Аквінський) і не осяянням (Бонавентура), а тільки вірою. Саме віру і інтуїтивне пізнання (див. *Інтуїція**) Оккам вважає інструментами *теології**, а розум може допомогти лише в пошуку аргументів.

Роботи Оккама поклали кінець спробам синтезу віри і розуму: розуму покладалося займатися вивченням природи, а вірі — осягати Бога. Послідовник Óккама французький мислитель Жан Бурідáн (1300-59) основну увагу приділяв натурфілософії. Його теорія «пориву» (імпульсу), що передувала закону інерції, закладала основи *механіцизму**, а в застосуванні до руху небесних тіл поклала початок вивченню реальної небесної механіки, готуючи *Наукову революцію**. Миколай Отрекýр (сер. XIV ст.), теж оккаміст, закликаючи звернутись до безпосереднього вивчення природи, схилявся до античного атомізму. Особливо значною була діяльність Миколая Орéзмського (1320-82), який, розвинувши і поглибивши небесну механіку Бурідана, наблизився до відкриття закону падіння тіл, уточнив вчення про добове обертання землі, обгрунтував ідею застосування координат.

Погляди Оккама і його послідовників одержали назву «сучасного шляху» в порівнянні з «старим шляхом» Фоми Аквінського і Дунса Скота. Саме на філософії Оккама були виховані Мартін Лютер і інші протестантські реформатори (див. *Реформація**).

Географія. Значно збагатилися географічні знання європейців. Ще в XIII ст. брати Вівальді з Генуї спробували обігнути західно-африканське узбережжя. Венеціанець Мáрко Пóло (1254-1324) здійснив багаторічну подорож в Китай і Центральну Азію, описавши її в своїй «Книзі», що розійшлася в Європі в безлічі списків різними мовами.

Європейці одержали деяке уявлення про Китай, нібито казково багату Японію, острови Ява і Суматра, про багатий Цейлон і Мадагаскар. Європейці вперше довідалися про паперові гроші, сагову пальму, про горючі «чорні камені» (кам'яне вугілля) і, головне, про місцезнаходження прянощів, що цінувалися вище золота. Це повідомлення надихало купців на пошуки шляхів придбання прянощів, що надалі привело до знищення арабської торгової монополії і, в остаточному підсумку, до переділу світу.

В XIV—XV ст. з'являються досить численні описи різних земель, зроблені мандрівниками, удосконалюються карти, складаються географічні атласи. Усе це мало велике значення для підготовки *Великих географічних відкриттів**.

Містицизм і пантеїзм. Разом з тим, в XIV ст. розквітає містична філософія. Ще на переломі XII і XIII ст. засновник ордену *францисканців** Франци́ск Ассізький (1181-1226) розмовляв з Христом, який відкрив йому найпотаємніші істини, допоміг робити чудеса і навіть послав ангела з віолою в руках, щоб підтримати в молитві до себе.

Це свідчить про те, що святий вмів входити в стан *екстазу** — внутрішнього і безпосереднього спілкування з божеством через *інтуїцію**, взаємопроникнення і взаємне прилучення суб'єкта і об'єкта шляхом повної співпричетності. Будь-яка логічна достовірність залишається в порівнянні з екстазом чимось блідим, холодним і майже байдужим.

Однак, будучи виразом глибокого релігійного почуття, екстаз означає щось цілком відмінне або навіть протилежне християнському персоналізму. Екстатична свідомість сприймає Бога не як особу, а схильна бачити його наче «розлитим» в природі: кожна квіточка і пташечка має в собі його частку, тому віруючому треба любити природу і світ, а не похмуро порпатись в власній душі. Правда, ця любов стосується тільки духовної природи людини, тілесну ж слід приборкувати, перемагати безжально. Св. Франциск так звертався до нечистої сили:

«Робіть з тілом моїм все, що вам Бог попускає, всяку річ я витримаю охоче, бо немає в мене більшого ворога, ніж ця плоть моя».

Власне звідси походить ідеал «владарки панни Бідності» і взагалі ідея жебрущого ордену. Новоутворений орден одразу ж спрямував свою діяльність на міста, знайшовши в «комунах» і «республіках» благодатний грунт для проповіді. Це стало однією з ознак початку кінця Середньовіччя.

В XIV ст. містицизм поширився в Німеччині. *Домініканець** Йоганн (Мейстер) Е́кхарт (1260-1327), професор теології в Кельні, вчив, що поза Богом немає буття. Бог присутній в усьому, але особливо — в душі людини. Людина в своєму гріховному стані не усвідомлює божественної присутності. Тільки очистившись від усього гріховного, вона може приготувати свою душу до містичного єднання з Богом, в чому і полягає головна мета людського існування. Досягнення цієї мети забезпечується не заслугами людини, але дарується їй через благодать. Ніяка людська мова не в змозі описати це найбільше з доступних людині містичних переживань, яке Екхарт називає «народженням Сина в душі». Іншими словами, Екхарта хвилювала суперечність між «непроникністю»

буття і душею людини, яка усвідомлює свою відособленість (а значить, самотність), а тому прагне «розчинитись» в єдності Всесвіту. Таким чином, мислитель, загострivши неоплатонічні елементи в християнській теології (див. *Неоплатонізм**), надав концепції *Абсолюту** майже пантеїстичного тлумачення (див. *Пантеїзм**).

Екхарт мав численних учнів і послідовників. Іоанн Рейсбрук з Брюсселя надавав вирішального значення в сходженні до Бога внутрішнім релігійним переживанням людини. Домініканець Йоганн Та́улер (1300-61) з Страсбурга різко заперечував здатність людського розуму до богопізнання. На його думку, розум є настільки слабким, що раціональне знання є швидше незнанням, ніж знанням. Тільки звільнившись від усіх своїх знань і уявлень, набутих і вироблених за допомогою розуму, людина дасть змогу Богові увійти до себе «його власним світлом».

Аскетично-екстатичні тенденції розвивав в своєму вченні Генріх Сю́зо (1295-1366), проповіді якого відзначались пристрасністю і поетичною образністю, знаходячи палкий відгук в жіночих монастирях Південної Німеччини і Швейцарії. Під їх впливом черниці — «наречені Христові» — в молитовному пориві волали про любов до «небесного жениха». Твори Сю́зо («Книга вічної мудрості», «Життєпис» і ін.) відзначаються напруженістю душевного переживання. Любов до небесної повелительки — Божественної Премудрості (Софії) — породжує в ченця ліричні виливи в дусі куртуазних поетів: «Ну-бо, ну-бо, серце, почуття і мужність! Киньтесь в безмежну безодню всіх милих речей!». В химерних видіннях небеса спускаються на землю, ангели водять навколо «палаючого серцем» автора хороводи, Діва Марія заспокоює його духовну спрагу цілющим напоєм і навіть сам Ісус бесідує з ним про благо земних страждань. Сузо стверджував, що людина, ставши на шлях містики, мусить повністю позбутись своїх тілесних жадань і прагнень, зректися всього земного щоб вивільнити свій дух для містичного возз'єднання з Богом.

Таким чином, християнська містика XIV ст. або замикалась в глибинах людського духу, відрізуючи його від світу і офіційної релігії, або, повертаючись до світу, зближалась з *пантеїзмом** і також знецінювала церкву і культ.

Миколай Кузанський. Найбільшим мислителем, що вплинув на становлення *натурфілософії** Ренесансу, був кардинал Миколай Куза́нський (1401-64), філософ, теолог, учений, церковно-політичний діяч.

В своїх роботах «Про вчене незнання», «Богосинівство», «Простак про розум» і ін., виходячи з ідей *неоплатонізму** і *містики**, він розвинув учення про *Абсолют** як збіг протилежностей (тотожність нескінченного «максимуму» і нескінченного «мінімуму»): в усвідомленні непізнаванності вищої істини «згорнутим чином» міститься знання про неї. Таким чином, в непізнаному відбивається одвічно відоме; окреме свідчить про попереднє існування цілого; різноманітність говорить про єдність, що лежить в його основі. При цьому строкатість почуттєвого відсилає до його раціональних закономірностей; складність раціональності — до простоти розуму; розходження — до єдності першопричини. Звідси універсальний шлях пізнання в Миколая Кузанського: «Поєднуй видимі протилежності в єдності, що їм передує».

Достовірність всього конкретного для мислителя кожного разу заново забезпечується зведенням його до божественного начала. Це начало «просвічує» в усьому, залишаючись незбагненним саме тому, що воно всьому передує: будучи джерелом всякого «руху», природної і людської історії, воно є одночасно і його кінцем.

На відміну від Абсолюту, Універсум — це єдність, «що визначилась», «втягнулась» і тому він є неминуче обмежений цією визначеністю. Будь-який матеріальний центр є відносним, оскільки позбавлений в собі кінця Всесвіт має і центром і межею свого Творця. Отже, Земля, як і кожне інше тіло, не може бути центром Всесвіту і в цьому Миколай Кузанський виступає попередником Миколая Коперніка.

Також філософ розгорнув вчення про розум як про богоподібність («людина — це її розум»), яка полягає в «відтворенні» творчої здатності Бога в доступній людині сфері. Також богопізнання відкривається людині «на ній самій»: вона є можливість «бути всім сущим».

Будучи кардиналом католицької церкви, Микола Кузанський далеко виходив за рамки церковної догматики, висуваючи, наприклад, ідею загальної раціональної релігії, яка б об'єднала християн, іудеїв і мусульман. Певний час він навіть виступав за церковну реформу, яка була покликана зменшити всевладдя папи, а також відстоював єдність Німеччини.

2. ЛІТЕРАТУРА І ТЕАТР ФРАНЦІЇ XIV—XV СТ.

Література. Незважаючи на всі новації, в цілому культура XIV—XV ст. зберігає середньовічний характер. В літературі користуються незмінною популярністю збірники фабліо і шванків, виникає жанр усного анекдоту, який фіксується на письмі до сер. XV ст. Куртуазний роман часто набуває пародійного характеру і поступово переходить в «народні книги» з авантюрно-фантастичною фабулою. Подальша *секуляризація** культури особливо простежується в розвитку поезії і театру.

Поезія. В період Пізнього Середньовіччя поезія зберігає провідне становище в літературі. Її новою рисою стало формальне різноманіття і зближення з риторикою, що пояснюється зсувами в соціальному становищі літератора: людини вченої, служилої, частіше городянина, ніж дворянина.

Машó. Самим впливовим французьким ліриком XIV ст. був Гільóм де Машó (1300-77), який зумів надати традиційним любовним скаргам риси психологічної достовірності, майстерно поєднуючи канони куртуазної поезії з реалістичними побутовими описами. Важливою рисою його лірики є насиченість ерудицією: він любив похизуватися знанням античної історії або створити складний міфологізований образ. Іноді в віршах Машо звучить ностальгія за минулим: так, в поемі «Взяття Александрії» він оспівав давнє рицарство.

Вершиною творчості Машó є «Істинна історія» — віршоване оповідання про захоплення старіючого поета екзальтованою знатною молодою дамою.

Йому вже було років шістдесят, коли 18-річна Перонелла д'Армантьєр написала йому листа, в якому запропонувала «своє серце» прославленому поету і

просила його вступити з нею в любовне листування. Дівчина не приховує свого бажання, щоб Машо описав це кохання в книзі, включивши до неї всі їх вірші і листи. Послання запалило бідного хворого поета, що осліп на одне око і страждає подагрою; він просить Перонеллу прислати свій живописний портрет, якому поклоняється, як земному божеству. Перераховуючи всі свої недоліки, він в страху очікує на зустріч, і щастя його безмежне, коли виявляється, що його зовнішність анітрохи не лякає юну кохану. В тіні вишні вона засинає (або прикидається, що засинає) в нього на колінах, і це тільки початок.

Паломництво в Сен-Дені і ярмарок в Ланді дають їм можливість провести кілька днів разом. Опівдні паломники відчувають смертельну втому від спеки (середина липня) і оточуючого повсюди натовпу. В переповненому місті вони знаходять притулок в одного городянина, який пропонує їм кімнату з двома ліжками. В затіненій для полуденного відпочинку спальні на одну постіль лягає родичка Перонелли, на другу — вона сама з своєю камеристкою. Між собою і нею вона наказує лягти нерішучому поету, якій, боячись причинити їй хоч найменшу незручність, лежить нерухомо, як мертвий; прокинувшись, вона велить йому поцілувати себе. До кінця мандрівки, бачачи, що Машо охоплений сумом, Перонелла дозволяє йому прийти до неї розбудити її перед розлукою. І хоч оповідь поета рясніє словами «честь» і «чесний», з його досить невимушеного оповідання випливає, що навряд чи залишилось ще щось таке, в чому вона могла б йому відмовити. Вона вручає поету «свій скарб», «золотий ключик своєї честі», щоб він ретельно зберігав його.

Зазнати щастя ще раз поету не судилося, і з-за нестачі пригод решту своєї книги він заповняє нескінченними екскурсами в міфологію. Врешті-решт Перонелла повідомляє, що їх зв'язок повинен припинитись з-за її скорого заміжжя. Але Машо вирішує назавжди зберегти любов до неї і свято її шанувати, а після смерті душа поета вблагає Господа і в небесній славі залишити за нею ім'я «Найпрекрасніша».

Війон. Найвидатнішим французьким поетом XV ст. був Франсуа́ Війо́н (1431-63), життя і творчість якого стали типовим виразом кризи середньовічного світогляду. Належачи до паризької студентської *богеми**, він був пристрасним і морально нестійким, не раз брав участь в зухвалих витівках, крадіжках, кровопролитних бійках, скочуючись на самий низ суспільства — в середовище «кокільяр́ів»: професійних волоцюг і жебраків, солдатів-дезертирів, злочинців. Його оголошували в розшук, запроторювали до в'язниці і навіть присудили до смертної кари, яка згодом була замінена вигнанням. Творчість Війо́на традиційно поділяється на три частини — дві великі поеми і збірка окремих віршів.

Перша з них — поема «Ле» («Малий заповіт»), написана, коли він збирався втекти з Парижа після здійсненої ним крадіжки (1456) — містить жартівливий «заповіт», в якому він «залишав в спадок» приятелям, собутильникам і недругам належні і неналежні йому речі: порожній гаманець, кружку пива, трактирну вивіску тощо; це вираження любові до життя в усіх його проявах, голос безтурботного, гострого на язик паризького школяра.

Всього п'ять років відокремлюють «Ле» від другої поеми, яку він називає «Заповіт» («Великий заповіт»), ведучи небезпечну гру слів: «Testament» може означати і «розпорядження своїм майном на випадок смерті», і Заповіт — «уговду Бога з обраним народом».

За формою ця поема — збірка *баллад**, що з винятковою відвертістю оповідають про захоплення і безпутства поета, його страждання і пороки — про бессердечність коханої, що любить тільки гроші; про те, як за наказом іншої своєї коханої він був побитий «так, як б'ють білизну на ріці»; як потім він жив в ролі сутенера з «товстухою Марго», пиячачи з нею і в погані дні пригощаючи її побоями; як він мандрував по великих дорогах в товаристві злодіїв; як нудився в ув'язненні і обливався холодним потом напередодні очікуваної страти.

Центральна проблема книги — це людина в реальному світі, в якому Війóну його власні страждання відкрили більше істин, «ніж всі коментарі Аверрóеса до Арістотеля». Особистий досвід, почуття мають для поета першорядне значення. Ліричний герой, авторське «я» стають в поемі не тільки суб'єктом, але і об'єктом, а досвід — шляхом пізнання і мистецтва.

Війон — ворог християнського аскетизму: людина в плоті, її тіло — герой «Заповіту». Тіло їсть, п'є, любить, корчиться в передсмертних муках. Найчастіше це не гармонійно спокійне людське тіло, яким його зображували сучасники Війона — художники італійського Раннього Ренесансу, це може бути і тіло старе, спотворене, навіть жахливе (іноді виставляюче напоказ своє неподобство в порівнянні з колишньою красою, як в «Скаргах прекрасної зброярки»), воно рухливе, мінливе: судомно смикається і від задоволення, і від болю. Звідси нестримне захоплення всім, що приносить насолоду, наприклад їжею і вином:

«Качки, пулярки, каплуни, // Фазани, риба, яйця всякі, // Підливи, пироги, млинці, // І ви́на, ви́на, ви́на, ви́на...»

Війон славить знаменитих п'яниць старожитності — Ноя, Лота з Біблії — і сучасних, в роді метра Жана, що випивав за один присід півбочки.

Оспівує поет також утіхи почуттєвої любові, і образи його, навіть коли він зітхає про минуле, оплакуючи його безповоротність, повні палкого еротизму. Чи не тому йому притаманне особливе ставлення до жінок: хоч він і обрушується на них за їх зрадливість і легковажність, але, разом з тим, далекий від середньовічного жінконенависництва і аскетизму, від думки про вроджену «нечистоту» жінки:

«Лають повсюдно жінок, // Але чи в них корінь зла? // Адже дівчи́ною чесною і чистою // Кожна колись була!»

Поет переконаний, що любов стає продажною і брудною, заснованою на неправді і жадібності, тому що таким є несправедливе суспільство.

Разом з тим, через поезію Війона проходить ідея тлінності, загибелі всякої краси. На цій темі цілком побудована «Баллада про дам минулих часів»:

«Де велемудрая жона, // Та Абелярова кохана, — // Він випив чашу мук до дна, // Життя його — кривава рана, // Або красуня невблаганна, // Та, що зашить звеліла в міх // І в Сену вкинуть Бурідана? // А де ж тепер торішній сніг? // Де королева Бланш, ясна, // Немов лілея тонкостанна, // Аліса, Берта де, хто зна, //

Де Аренбур, вельможна панна, // Де горда орлеанка Жанна, // Офіра ворогів лихих? // Де всі вони, де їхня шана? // А де ж тепер торішній сніг?»

Війона переслідує образ смерті; ми знаходимо в нього картину смертних мук, зображуваних ним з страшним реалізмом. Найбільш моторошне враження робить його «Баллада повішених», написана в в'язниці, в очікуванні страти. Це — пісня повішених, звернена до перехожих. Їх мочив цілими днями дощ, потім сонце висушило їх лиця, ворони випили очі, а інші птахи вискубали волосся на голові, брови, вії:

«Я бачу черепів оскали, і купи кістяків... О, Боже мій, ким були ви? Писарями? Фіскалами? Торговцями з товстою калитою? Кошикарями? Переді мною тіла, що зотліли в могилах... Де метр, а де школяр простий, я розрізнити вже не в силах».

Непримиренні крайнощі буття підводять Війона до думки про його принципову парадоксальність, суперечливість, незбагненність. Сумніви, внутрішня розірваність свідомості виражені в «Балладі змагання в Блуа». Написана на замовлення і в силу цього трохи скута за побудовою, вона блищить точними, афористичними рядками, що розкривають і внутрішній світ поета, і переживання людини його епохи: «Чужина мені — країна моя рідна», «Я сумніваюся в явному, вірю чуду», «Відчай мені віру дає» і т.п.

Настільки ж показова і «Баллада невідповідностей»:

«Працює ледар безупинно, // Тиран нас милосердя вчить, // Найкраща в світі їжа — сіно, // Пильнує добре той, хто спить, // Хоробрий, хто в бою тремтить, // Найвища доброчинність — зрада, // Лиш від закоханого ждіть // Найрозумнішої поради. // Для пологів є домовина, // Врожай — найтяжче з лихоліть, // Поб'ють — сміятись є причина, // Хто виграє, тому і платить, // Водою греблю слід гатить, // Ми живемо брехні заради, — // Лиш від закоханого ждіть // Найрозумнішої поради. // Радіє в злигоднях людина, // Найкраща піч, коли курить, // Сумління чисте — ось провина, // Найбільша чесність — обдурить, // Дівок гулящих слід любить, // Шукати розуму в влади, — // Лиш від закоханого ждіть // Найрозумнішої поради...»

Театр. Загальне обмирщення пізньосередньовічної культури ясно проявилося в розвитку театру. Вже в XIII ст. в напівлітургійній драмі відбувається заміна латини розмовною мовою, в XIV і XV ст. в театральну діяльність включаються школярі і представники різних міських *цехів**. Так формуються напіваматорські, напівпрофесійні театральні організації, що виникли в багатьох містах і проіснували до XVII ст.

Містерії. На грані XIII—XIV ст. виникли *містéрії** — синтетичний театральний жанр, релігійна спрямованість в якому слабшає, все більш поступаючись місцем художнім інтересам світського порядку — окресленню характерів, психологічному аналізу, побутовому і комічному елементу. Одночасно з цим містерії досягають величезних розмірів, сюжети їх надзвичайно розростаються, дуже розвивається постановочна частина, для реалізації якої розробляється спеціальна симультанна сцена, на якій містилося одночасно кілька різних місць дії.

На міському майдані споруджувався поміст, що мав форму подовженого прямокутника, вздовж широких сторін якого облаштовувалися, одна поруч з іншою, невеликі ложі або майданчики, що позначали різні місця дії. Убога бутафорія і дуже скромні декорації в кожній з них пояснювали їх призначення. Шматок стіни з двома зубцями, два деревця, трон під балдахіном показували, що це місто, сад або палац. Для більшої ясності вивішувалися дощечки з написами «Рим», «Палац Пілата» і т.д. На двох вузьких кінцях помосту містилися звичайно «рай», на деякому підвищенні, і «пекло», що представляло собою вежу, крізь вікна якої було видно, як «мучаться» в ній грішники. Простір між двома рядами лож позначав нейтральні місця дії, наприклад пустелю, проїзну дорогу і т.п. Тут же зображувалося в випадку потреби озеро або море. Виконавці залишалися весь час на сцені; дія переносилася з однієї ложі в іншу, причому інші на цей час закривались завісою.

Застосовувалися різні машинні ефекти: нерідко на сцені показували плавання морем, землетрус, грім і блискавку, тварин, що механічно рухаються, говорять або співають, поле в хмарах і т.п. Костюми виконавців були пишні і навіть фантастичні. Акторська гра відрізнялася великою експансивністю; особливо старанно розігрувалися *буффонади** з нечистою силою.

Вистави відбувались вдень, починалися о 10-12 год., але глядачі збиралися задовго до цього, щоб зайняти кращі місця, особливо коли застосовувалась симультанна сцена. Розподілу на акти не було, але в середині видовища робилася перерва на годину, щоб глядачі могли підкріпитися принесеними з собою припасами. На ці спектаклі стікалося майже все населення міста і з'їжджалися жителі сусідніх селищ. Траплялося, що число глядачів досягало 15-20 тис.

В другій пол. XV ст. виникають велетенські пізні містерії, звані «циклічними». Сама рання з них — «Містерія Старого Заповіту», що нараховує близько 50 000 рядків, — являє собою вільне поєднання 40 окремих п'єс, що охоплюють всі найголовніші події, викладені в першій частині Біблії. В п'єсі брало участь 243 актори; вона не могла бути виконана в один день і розігрувалася вроздріб протягом декількох тижнів.

В містеріях найбільш цікаво розроблені не головні, священні персонажі (Христос, Богоматір тощо), які представлені згідно релігійного канону, а персонажів другорядних, в образах яких допускався житейський, низовинний елемент. Наприклад, докладно показане життя Марії Магдалини до її навернення — як вона одягається з допомогою численних служниць, рум'ниться, приймає в своєму салоні поклонників, танцює.

Всілякі біблійні вирази і деталі розгортаються і інсценуються. Якщо в Євангеліях сказано, що Пілат, відмовляючись судити Христа, «умив руки перед народом», — в містерії він наказує воїнові принести воду, потім рушник і повільно, докладно виконує зазначену процедуру. Оскільки апостол Петро, захищаючи Христа, повинен оголити меч, показано, як він спочатку купує цей меч в зброяра. В містеріях не бракує і комічних сцен. Видне місце займають клоунади дияволів. Детально зображені сцени катувань і страт. Костюмерія і машинні ефекти відповідали загальному стилю спектаклю: глядачі бачили на сцені море з кораблями, облогу міст, хід апостолів по хмарах і т.п. В цілому релігійна те-

матика містерій була лише приводом для створення пишного і цікавого видовища, серії ефектних картин з діалогом, що більше розважали глядачів, ніж повчали їх в морально-релігійному відношенні.

Одним з найбільш талановитих авторів містерій був Арнуль Гребан (1420-71), музикант і теолог. Гребан був автором двох п'єс — «Містерії Страстей» і «Містерії Діянь апостолів».

До першої вставлені старозаповітні епізоди, наприклад сцени Адама і Єви, Каїна і Авеля і т.п. Це якби передісторія мучеництва Ісуса. Ідея спокутної жертви пронизує п'єсу, надаючи їй певної єдності. На відміну від інших містерій в Гребана мало чисто буффонних сцен, хоча загальний тон п'єси досить різноманітний: сцени ходу на страту і оплакування Христа сусідять з побутовими епізодами, що зображують, наприклад, лайку воїнів, які ділять одежу Христа. Чергування сцен підкоряється певному плану: побутові епізоди покликані підкреслити піднесеність основної дії. Вірші Гребана відзначені музикальністю, це відноситься і до масових сцен, наприклад до сцени поклоніння пастухів, де кожен новий персонаж, вступаючи, повторює останню фразу попереднього, що надає сцені поліфонічного звучання і своєрідного ритму. Гребан майстерно зображав характери: йому вдалися образи Христа, діви Марії, царя Ірода. Поет навіть розкриває переживання Іуди після зради, причому розлад в його душі показаний як його діалог з Розпачем.

Мораліте. В XIV—XV ст. в міських колах мали успіх *моралітé*, невеликі алегоричні п'єси етичного змісту. Дія в них сконцентрована навколо однієї проблеми, характери відносно індивідуалізовані, але їх зображення наївне, а збурюючі героїв пристрасті (Скнарість, Пожадання і т.п.) діють на сцені поруч з персонажами.

Змістом мораліте були притчі про несправедливе життя; в п'єсах проповідувались смиренність, поміркованість, що відповідало дидактичним задачам жанру. Такі «Мораліте про сліпого і паралітика» (1496) Андре де Ла Віня, «Мораліте про розумного і нерозумного» (1439). Більшість моралітé відзначені прагненням знайти в мінливому світі статичність, примирити християнську праведність з жадобою збагачення. Мораліте створили своєрідні «маски» Гордія, Скупаря, Розпусника і т.п., що переходили з п'єси в п'єсу. Прийом *алегорії** дозволяв використовувати моралітé і для відгуків на злобу дня. Таке мораліте Жоржа Шателéна (1403-75) «Базельський собор» (1450), де діють Собор, Церква, Мир, Справедливість, Єресь, Франція і т.д. Таким чином, мораліте відобразили не тільки систему етичних поглядів бюргерства, але і взагалі прагнення і турботи людей того часу.

Комічний театр. В XIV—XV ст. також відбувається швидкий розвиток комічного театру. Виникають компанії акторів-аматорів, що складалися з освіченої молоді — студентів, писарів і т.п., що поступово перетворювалися в напівпрофесіоналів, здобуваючи акторські навички. В Парижі діяла компанія «Безтурботних хлопців», що була продовжувачкою тієї традиції відчайдушних і зухвалих веселощів, що ще з часів вагантів стали формою соціального протесту і вільнодумства.

В XV ст. церкві вдалося викорінити «свята дурнів», але традицію їх відродили «Безтурботні хлопці», що обирали собі як начальство «князя дурнів» і «матінку дурнуватих», виряджалися, подібно професійним блазням, в жовто-зелені балахони і високі ковпаки, тягали брязкальця в руках і демонстрували своє мистецтво на підмостках. «Безтурботними хлопцями» особливо культивувалися два драматичних жанри — *фарси** і сотї (sotie — «дуріння»). Перший з них спочатку представляв собою гострокомічні *інтермедії**, які вставлялися в релігійні драми, а в XIV ст. розширився в окремі п'єски. За своїм характером і ідейною спрямованістю фарси дуже близькі до фабліо і «Роману про Лиса» Тут ми також знаходимо зображення буденних сторін життя, спостерігаємо змішання бюргерських і народних елементів, які виражаються в тому, що спритність і хитрість в справах частково прославляються, частково стають об'єктом сатири, в залежності від того, в яких випадках вони виявляються і проти кого спрямовані. Як і фабліо, фарс оперує не індивідуальними характерами, а готовими типами — масками (шахрай-чернець, шарлатан-лікар, сварлива і зрадлива супруга, спритний адвокат, воїн-хвалько і т.п.).

Фарси повні соковитої дотепності і буяють забавними положеннями і гротескними образами. В них викривається розпуста ченців, висміюються індульгенції, клеймуються феодальні війни, що перетворюються в грубий грабіж, викривається користолюбство багатих городян, продажність суддів і т п. Перейняті антифеодальними і антиаристократичними тенденціями, вони, з одного боку, підтримують королівську владу, з іншого боку — виступають на захист простого народу.

Найбільш відомий фарс — анонімний «Адвокат Патлéн» (друга пол. XV ст.). В п'єсі зіштовхуються два типових представники бюргерства — багатий сукнороб і спритний адвокат Патлéн, але переможцем виявляється простак пастух, що виявив в останню хвилину ще більше хитрості, ніж ці професійні пройдисвіти. Успіх фарсу породив його продовження: «Новий Патлен» і «Заповіт Патлена».

В кін. XV — на поч. XVI ст. розголос одержують фарси «Корито» і «Бідний Жуан».

Ситуація в них подібна — це знегоди заможного бюргера, що взяв в супруги молоду, красиву дівчину і потрапив до неї в повне підпорядкування. Але якщо в першому фарсі невдачливому чоловіку Жакінó вдається скинути ярмо супруги і тещі, то в другому — перед нами проходять складні переживання Жуана, що страждає від нерозділеного кохання, переживає муки ревнощів і переповнюється щастям, коли супруга виявляє до нього хоч якусь увагу. Жіночі образи також змальовані по-різному: в «Кориті» — це просто сварлива і зла жінка; в героїні «Бідного Жуана» більш складний характер: вона кокетлива, примхлива, легковажна і навіть трохи сентиментальна.

На відміну від мораліте фарс позбавлений алегоризму. Як правило, фарс висміює, а не викриває, користується комедійними, а не сатиричними прийомами зображення. Він утверджує світогляд людини, що усвідомила свою відособленість в суспільстві, в якому йде безперервна боротьба всіх проти усіх. При цьому, якщо носії старих звичаїв, застарілих знань і старого світогляду висміюють-

ся і зазнають, як правило, поразку, то витівки і хитрість шахраїв і пройдисвітів, взагалі спритність і удачливість зображаються в фарсі співчутли́во.

«Безтурботні хлопці» особливо славилися виконанням сотї — невеликих, частково імпровізованих, гострокомічних п'єсок, в яких за безневинною на вигляд клоунадою нерідко ховалася їдка політична сатира. В соті постійно виводилися представники вищого духовенства і аристократії. В кін. XV і на поч. XVI ст. як автор соті особливо славився Пьєр Гренгуа́р, що надав їм характеру політичного огляду. В його «Грі про князя дурнів і матінку дурнуватих» виведені французький король, папа Юлій II і ряд сучасних політичних діячів. Інший автор того часу в одному з своїх соті зобразив королеву-матір в вигляді хижачки, що грабує народ, за що був підданий суворій карі.

3. КУЛЬТУРА АНГЛІЇ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIV—XV СТ.

Історичні умови розвитку. Пізнє Середньовіччя в Англії було ознаменоване рядом бурхливих подій. В атмосфері критики *схоластики** розгорнув діяльність єпископ Джон Уї́кліф (1320-84), що виступив з проектом церковної реформи, в основу якого було покладено уявлення про церкву, очищену від пороків і вільну від підпорядкування папі, яка користується для богослужіння не латиною, а народною мовою. Для цього єпископ і його послідовники розпочали переклад Біблії англійською. Хоч реформи Уїкліфа були зупинені, він знайшов продовжувачів на континенті — в першу чергу Яна Гуса.

В 1381 р. відбулось народне повстання під проводом Уота Та́йлера і Джона Болла. Бунтівні селяни за підтримки міської бідноти увійшли в Лондон. Під час переговорів з королем вони зажадали скасування кріпосного права, повернення общинних угідь і зрівняння станів. Повстання було придушене.

Криза феодалізму яскраво проявилась в тому, що в самому класі феодалів наростало суперництво, яке вилилось в *Війну Червоної і Білої Трояндu**, яка на 30 років ввергла Англію в хаос міжусобної війни.

Література. Історичні події і культурні процеси Пізнього Середньовіччя знайшли яскраве відображення в літературі.

Ленгленд. Визначною пам'яткою алегоричної поезії в Англії є морально-дидактична поема «Видіння Вільяма про Петра-Орача» (1362) Вільяма Ле́нгленда. В пролозі автору сниться, що далеко від міського шуму, в сільської тиші він заснув на пагорбі, осяяному сонцем травневого ранку. Він бачить велике поле, заповнене народом, людьми всіх звань і станів: тут орачі і пустельники, купці, жебраки і волоцюги, менестрелі і прочани, ченці, священики і єпископи, рицарі і сам король:

«Був всякий люд там: знатний і простий. // Хто мандрувать пустився, хто трудився, // Як здавна в світі повелось. // Одні плуга тягли, копали землю, // В труді важкому зрощуючи хліб; // А інші їх багатства споживали».

Вежа, що видніється вдалині пейзажу, — вежа Правди, темниця в долині — житло Зла, поле — «повне людьми» — людство.

Центральними фігурами I видіння є жінка в простій полотняній одежі — Свята церква, і її суперниця, розкішно одягнена дама в дорогоцінностях — леді Хабар. Церква показує автору окремих представників грішної юрби і роз'яснює йому, що зло міцно утвердилося в усіх верствах суспільства. Далі розгортається алегорична картина весілля леді Хабар з Обманом, на яке збираються судові засідателі, пристави, шерифи, адвокати, маклери, постачальники провіанту, торговці і їм подібні.

В II видінні автору знову сниться поле, повне народу, що розташувався навколо Розуму і Совісті. Розум виголошує покаянну проповідь, а Совість тримає його посох. Слідом за тим описана сповідь семи смертних гріхів, в якій мистецтво Ленгленда виявляється особливо виразно. Кожний з гріхів втілений в типовій життєвій фігурі: Обжерливість, наприклад, представлена в образі п'яниці-ремісника, що, йдучи на сповідь, потрапив в шинок, звідки його ледь витягли супруга з дочкою; не менш характерні Лінь, «вся в бруді і з злиплими повіками», і особливо Гнів, зображений в вигляді монастирського кухаря, що «сопе носом і кусає губи». Слідом за сповіддю, що складає якби інтермедію, веселу жанрову сценку, Розум звертається до покаяних з закликом «шукати Правду». Але куди йти в її пошуках? Ніхто не знає до неї дороги. Запитують про це прочанина, що побував і в Римі, і в Палестині: «Чи знаєш ти святого на ім'я Правда?» — «Ні, — відповідає той, — ніколи не зустрічав я прочанина, який би шукав такого святого».

І в цей момент всі погляди звертаються на людину, що мовчки стоїть в юрбі. Це Петро, простий сільський орач. Він один знає Правду і її місцеперебування. Протягом 40 зим працював він в цього доброго хазяїна, і той змусив його вивчити всі ремесла, які повинна знати людина, що ходить за плугом, справедливо і з лишком одержував він від нього платню, тому що хазяїн цей — самий сумлінний платник, якого тільки зустрічали бідняки. «І хто хоче знати, де живе цей святий,— заключає Петро,— тих поведу я прямо до його дому». В цьому місці і зосереджується головна ідея «Видіння». Простий сільський орач підноситься над усіма як єдина людина, що може вказати шлях до Правди, про яку ніколи не чули ні прочани, ні ченці, ніхто з тих, хто не трудиться в поті чола.

Поема повинна була робити сильне враження на селянську масу напередодні повстання 1381 р., яка слухала, як один з керівників повстання, Джон Болл, напам'ять читає уривки з неї і заключає їх популярним прислів'ям: «Коли Адам орав і Єва пряла, хто був тоді їх паном?» Перейнятий почуттям глибокої соціальної справедливості, Ленгленд вустами свого Петра-Орача захищає ідею спільної праці і оголошує просту працю хліборобів основою суспільного благополуччя і морального зцілення всіх класів суспільства.

Чосер. Найвизначнішим з англійських поетів Середньовіччя був Джеффрі Чóсер (1344-1400), королівський паж і дипломатичний кур'єр, а потім митник в лондонському порту. До світової культури він увійшов завдяки книзі віршованих новел «Кентерберійські оповідання».

Дія твору починається в одному лондонському готелі навесні, коли наступила пора паломництва до гробу прославленого святого XII ст. Фоми Бéкета в мі-

сті Ке́нтербері. Тут зібралася компанія прочан з 29 чоловік (і, зрозуміло, сам Чосер), що з'їхалися сюди з різних місцевостей Англії.

Перед читачем проходять всі представники англійського суспільства XIV ст.: рицарі, ченці, купці, ремісники (крім аристократії і церковних ієрархів).

Про рицаря, що воював з язичниками і сарацинами, автор говорить не без дружньої іронії — дуже вже він анахронічний з своєю куртуазністю поруч з грубуватою, крикливою юрбою його простонародних супутників. Про його сина — хлопчика, повного запалу, — говориться з ніжністю; про злодійкуватого мажордома, скнару і пройдисвіта, Чосер пише з бридливістю; глумливо згадує він про бравих купців і ремісників, настільки багатих, що вони найняли в поїздку кухаря; не приховує він хижості шкіпера, чи то мирного моряка, чи то пірата, фігури глибоко типової для Англії епохи *Столітньої війни**. З повагою і без принизливих подробиць виписані образи *йо́мена** з величезним луком, але бідно вдягненого і сидячого на жалюгідній конячці, сільського священика — людини праведного життя і вірного друга своєї убогої пастви; залатаного оксфордського студента, закоханого в свої 20 книг — єдину свою власність. При всій повазі до орача, що несе свій хрест, і до священика, що йому в цьому допомагає, Чосер, як характерний представник міських освічених кіл, з осудом і жахом відгукнувся про селян, що повстали за свої права: вони були для нього баламутами, пришестя яких в Лондон він пережив як важке потрясіння.

Сатиричний талант Чосера розгортається повною мірою, коли мова заходить про чернецтво і заможне духівництво. Ця братія ненависна поету, і він не шкодує подробиць, щоб живописати її. Неправда, продажність, неуцтво, різні пороки — риси клі́риків в «Кентерберійських оповіданнях». Розвиваючи антиклерикальну тенденцію середньовічної літератури, Чосер піднімає її на новий рівень: він показує моральне каліцтво духівництва, для нього це жменя паразитів, що існують за рахунок суспільства. Виняток складає хіба що абатиса, до якої Чосер насмішкувато-поблажливий: цнотлива на вигляд, вона носить брошку з написом «Любов перемагає все».

Хазяїн готелю пропонує, щоб кожен з прочан розповів по чотири історії — дві на шляху в Кентербері і дві при поверненні звідти. Ця пропозиція зустрічає одностайне схвалення. Із 120 запланованих оповідань автор встиг написати тільки 24, вкладені в вуста 23-х прочан.

Рицар викладає середньовічну куртуазну історію про Паламона і Арсіту на тему про конфлікт дружби і кохання; продавець індульгенцій — похмуру оповідь про те, як троє молодиць з Фландрії шукали і знайшли смерть, захоплені гріхом жадібності. Кожна оповідь виникає якби випадково, з обставин бесіди прочан, доповнює або відтіняє попередню, і це тісно пов'язує їх з рамковою новелою. Так, не встиг ще рицар закінчити свою оповідь, як захмелілий мірошник викликався розповісти байку не гірше тієї, яку всі тільки що почули, а саме: про столяра і його супругу і про те, як якийсь школяр наставив йому роги. Незважаючи на протести хазяїна, мірошник таки виклав оповідь, запозичену з фабліо, зрозуміло, в дуже грубуватому стилі. Всі розвеселилися, за винятком одного управителя, що якраз був за професією столяром: зачеплений за живе, він підносить в помсту не менш соковитий еротичний анекдот про обдуреного мірош-

ника і двох кембріджських студентів, які провчили його за те, що він крав борошно, призначене для коледжу. Сам Чосер, коли черга доходить до нього, починає декламувати балладу про сера Топаса, пародію на рицарські романи і тонку сатиру на рицарство, але супутники переривають його, пропонуючи краще розповісти що-небудь «повчальне». Тоді він розповідає алегоричну повість про Мелібею, супругу його Пруденцію і дочку Софію, запозичену з французького джерела.

Чосер виступає в «Кентерберійських оповіданнях» як тонкий і глибокий спостерігач дійсності. Улюбленій Середньовіччям формі «видінь» і «снів» він протиставляє відтворення дійсності, алегоризму — соковите побутописання.

Мелорі. Гідним завершенням розвитку жанру рицарського роману стала творчість Тóмаса Мéлорі (1417-71) — нащадка старовинного, але збіднілого знатного роду. Він сьорбнýв горя в своєму житті, був людиною досвідченою в військовій справі і взагалі в рицарській культурі, мав душу справжнього поета і влучне око мудрого художника. Останні 20 років життя він майже повністю провів в в'язниці, де і написав 8 романів, об'єднаних назвою «Смерть Артура»: «Повість про короля Артура», «Повість про короля Артура і імператора Луція», «Славна повість про сера Ланселота», «Книга про сера Гарета», «Книга про сера Трістрама», «Повість про Сангреаля, або Подвиг в ім'я Святого Грааля», «Книга про сера Ланселота і королеву Генієвру» і, нарешті, «Смерть Артура». Останній роман і дав назву всій збірці.

«Смерть Артура» не є переказом і тим більше не перекладом — це твір глибоко оригінальний, хоча і заснований на різних добре відомих джерелах. Це найдокладніша оповідь про те, як під владою легендарного короля бриттів зібралися розрізнені сили британського воїнства, як виникло братство Круглого Столу, що приймало в свої ряди тільки тих, хто цілком відповідав канонам ідеального рицарства. В творі Мелорі, як і в Джеффрі Монмутского, король Артур стає володарем Європи. Але рицарська *утопія**, створена Мелорі, розпадається і гине від цілком реальних причин. Її губить феодальна смута: недавні брати по Круглому Столі винищують один одного, а в виграші залишються ті самі гвалтівники і деспоти, яких з такою наполегливістю упокорював король Артур.

Книга чудова повнотою зображення і повнотою прийняття рицарства як такого. Взагалі, за надзвичайно бурхливого внутрішнього кипіння, світ Мелорі замкнутий: за межами Круглого Столу нічого гідного ніби не існує. Рицарі можуть любити, можуть ненавидіти, можуть зберігати вірність обов'язку і дружбі, можуть зраджувати, можуть щадити, можуть вбивати, і Мелорі змальовує це доти, поки всі відбувається по-рицарськи. Причому перед нами не галантне рицарство, а реальне, зайняте майже винятково кровопролиттям. Турнірні і бойові сутички слідують одна за одною. «Смерть Артура» — це плач по рицарству, справжньому середньовічному рицарству.

Різкою і принциповою відмінністю цього твору від рицарських романів XII—XIII ст. було не тільки те, що «Смерть Артура» написана чудовою прозою, але і те, що весь світ роману — світ, що відійшов в минуле. Рицарське суспільство показане з певної дистанції, почуття якої підказує Мелорі і його читачеві не

стільки думку про те, що Круглий Стіл колись існував, скільки про те, що його більше ніколи не буде, що золотий вік рицарства неповторний і незворотний.

Баллада про Робіна Гуда. Чудовим явищем англійської культури стала *балла́да**. Вона виникла в Англії і Шотландії, мабуть, в дуже давні часи, а на рубежі XIV—XV ст. пережила епоху становлення як один з найпоширеніших жанрів усної, а потім і письмової літератури . Баллада в англо-шотландської поезії, як і в поезії скандинавських країн, — це лірико-епічний вірш, гостросюжетний і забарвлений почуттям. Саме в балладі розгорнувся поетичний геній англійського народу, і насамперед селянства, що набуло в ці віки історичного досвіду повстань і боротьби за свої права. Баллада увібрала і матеріал поточної історії, особливо війну між шотландськими і англійськими феодалами на кордоні цих країн, і видатні трагічні або повчальні життєві випадки, і стародавню епічну традицію. Однак, в першу чергу народна баллада висвітлювала з точки зору селянства вікову драму боротьби простого народу проти феодальної системи. Хоча подібні мотиви є і в поезії інших країн Західної Європи, але в XIV—XV ст. ніде не було такого масиву творів, яким був корпус героїчної англійської антифеодальної баллади. Вища точка її розвитку — баллада про Робіна Гуда.

В дослідженні генезису баллад про Робіна Гуда склалися дві точки зору. Одна з них архаїзує баллади і бачить в них відгомін подій XII—XIII ст. Згідно іншої, мова йде саме про породження бурхливого XIV ст. з його селянськими повстаннями. Підкреслюється, що перші відомості про балладу, присвячену Робіну Гуду, відносяться до 1370 р., до передодня повстання Уота Тайлера, і що Ленгленд знав про Робіна Гуда. Ця друга точка зору здається більш обгрунтованою, хоча не позбавлено ймовірності, що в баллади про Робіна вплелися численні відгомони більш ранніх творів подібного типу. Цим можна пояснити, що в ряді випадків Робін виступає як ворог нормандської знаті і що він загинув, зраджений черницею нормандського походження. Але найголовніше полягає в тому, що в балладах розгорнута широка картина англійського життя, на фоні якої сміливими і точними штрихами зображені справді народні герої — Робін і його друзі, його смілива ватага, що разом з ним ховається в зелених нетрях Шервудского лісу, в тому блаженному Зеленому лісі, де вони були недосяжні для феодалів і їх слуг.

Самого Робіна Гуда можна уявити як *йо́мена**, активного учасника воєн і повстань, одного з тих, що здобули Англії перемогу на полях битв в *Столітній війні** і хто був бойовим оплотом Уота Та́йлера, а потім неодмінним учасником великих подій англійської історії. Йомен Робін Гуд, несправедливо переслідуваний місцевою феодальною владою, — чарівний, сміливий, веселий і, насамперед, справедливий. Тому він і опиняється на чолі загону таких же безстрашних відщепенців, як він. Друзі Робіна — це і Маленький Джон, прозваний так жартома через величезний ріст; і веселий чернець брат Тук, що воліє шервудське братство монастирському статутові; вірний друг Гуда — бродячий менестрель і ін. Є в Робіна і кохана — селянська дівчина Меріон, глибоко поетичний образ безпосередньої, вірної, веселої, молодої селянки.

Друзі Робіна живуть по-братськи, за суворими, але справедливими законами, виробленими ними самими і визнаними селянами навколишніх сіл. Виникає

образ ідеального селянського суспільства, що живе під покровом Шервуда, селянська зелена утопія XIV ст. Якщо в англійської рицарській поезії був образ казкового лісу Броселіани, повного таємниць і несподіванок, то англійський народ створив свій образ лісу, що вкриває і рятує людей. Шервудській общині протистоїть реальна феодальна Англія XIV—XV ст. — люті королівські чиновники — шерифи, боягузливі деспоти-лорди тощо. Проти цієї Англії ведуть боротьбу Робін Гуд і його молодці. Боротьба ця переможна, Робіну вдається хитрістю, силою і мужністю перемагати ворогів всюди, де він їх зустрічає. Віра в невловимість і невразливість Робіна така, що його смерть приписується зраді, а не перемозі більш сильного противника.

Вороги Робіна зображені без епічного спокою; баллада не шкодує негативних рис, описуючи цих ненависних народу гвалтівників і захребетників. В пристрасній силі осуду полягає чимала частка художності баллад про Робіна, чимала частка своєрідності. Від них віє духом гострої соціальної боротьби, що кипіла в Англії. Разом з тим, за всієї виразної антифеодальній спрямованості баллада про Робіна щадить королівську владу: як і Уот Тайлер, як і багато інших вождів селянських рухів, Робін — вірнопідданий свого монарха.

РОЗДІЛ VII. КУЛЬТУРА ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ ЕПОХИ РЕНЕСАНСУ І РЕФОРМАЦІЇ

З XIV по XVI ст. в Західній Європі триває широкий культурний рух, обумовлений зародженням капіталістичних відносин (див. *Капіталізм**) в надрах феодального суспільства. Цей рух прийнято називати *Ренесансом**. Розпочавшись в Італії, що була батьківщиною капіталістичного виробництва в Європі, він поширюється з другої пол. XV ст. в інших європейських країнах, поступово здобуваючи загальноєвропейський розмах і значення.

Культура Ренесансу поділяється на такі періоди: 1. Перехід від Середньовіччя до Ренесансу (кін. XIII — поч. XIV ст.); 2) Проторенесанс (XIV ст.); 3. Ранній Ренесанс (XV ст.); 4. Високий Ренесанс (кін. XV — перша третина XVI ст.); 5. Пізній Ренесанс (XVI ст.).

§1. СУТНІСТЬ РЕНЕСАНСУ. КУЛЬТУРА ІТАЛІЇ XIII—XV СТ.

1. ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ЗМІСТ РЕНЕСАНСУ

Історико-культурні передумови Ренесансу. Суттю культури Ренесансу, її об'єктивним історичним змістом є початок ідеологічної боротьби з феодалізмом і всіма його проявами в релігії, філософії, науці, літературі і мистецтві. Культурні діячі цієї епохи, представники нової, світської інтелігенції, виступили проти теології, схоластики, аскетизму, містики, проти підпорядкування літератури і мистецтва релігії, характерного для епохи *феодалізму**. Вони прагнули створити нову культуру, засновану на принципі вільного розвитку людської особистості, її звільнення від опіки релігії і церкви. Вони прославляли радощі земного життя, прагнули критично розібратися в навколишньому і аналізувати як зовнішній, так і внутрішній світ людини. Вони називали себе гуманістами (від лат. humanus — «людський»), підкреслюючи цим словом світський характер створюваної ними культури, її спрямованість на задоволення чисто людських, земних інтересів. Характерною рисою діяльності гуманістів було «відкриття світу і людини», жагуча спрага знання, прагнення до відкриттів і винаходів в усіх галузях життя.

Розклад феодального світу створив строкатий історичний фон і відкрив найширший простір для прояву діяльності людської особистості. Люди Ренесансу були впевнені в можливості її нескінченного розвитку і безмежного утвердження. Переломний характер даної епохи, коли шляхи подальшого розвитку ще далеко не були ясні, підтримував в них цю ілюзію. Звідси блискучий оптимізм цієї епохи, пронизаної пафосом звільнення людства від економічного і ідеологічного рабства феодалізму. Це був героїчний період народження буржуазного суспільства. Німецький мислитель Фрідріх Енгельс писав про Ренесанс:

«Це був найбільший прогресивний переворот з усіх пережитих досі людством, епоха, що мала потребу в титанах і яка породила титанів за силою думки, пристрастю і характером, за багатосторонністю і вченістю. Люди, що заснували сучасне панування буржуазії, були всім чим завгодно, але тільки не людьми бу-

ржуазно-обмеженими. Навпаки, вони були більшою чи меншою мірою овіяні характерним для того часу духом сміливих шукачів пригод. Тоді не було майже жодної великої людини, що не здійснила б далеких подорожей, не говорила б чотирма-п'ятьма мовами, не блистіла б в кількох галузях творчості... Герої того часу не стали ще рабами поділу праці, що обмежує, що створює однобокість, вплив якого ми так часто спостерігаємо в їх спадкоємців. Але що особливо характерно для них, так це те, що вони майже всі живуть в самій гущавині інтересів свого часу, беруть живу участь в практичній боротьбі, стають на бік тієї або іншої партії і борються хто словом і пером, хто мечем, а хто і тим і іншим разом. Звідси і повнота і сила характеру, що роблять їх цільними людьми».

Батьківщиною всього європейського Ренесансу стала Італія, в якій протягом XIV ст. тривав процес перетворення середньовічних міст-комун в міста-держави з тиранічною формою правління — в сеньйорії. Тільки великі купецькі республіки — Флоренція, Венеція, Генуя зовнішньо зберігали вірність традиціям *комуни**, однак в них поступово брала гору олігархія нобілів і патриціату. Гноблячи народ, сеньйорії одночасно придушували опір феодальної аристократії, послаблювали, а іноді і руйнували цеховий уклад (див. *Цехи**). Тим самим вони сприяли визволенню особи з-під гніту середньовічних традицій, формуванню індивідуалістичних ідей і виділенню їх носіїв в особливий соціальний прошарок, який з XIV ст. відігравав головну роль в розвитку культури.

Разом з тим, жодному з італійських тиранів XIV—XV ст. не вдалося зосередити в своїх руках всієї повноти влади, що створило умови для вільного розвитку гуманістичної інтелігенції і її духовної незалежності. Інтенсивне життя італійського міста давало могутні імпульси розвитку світської культури Ренесансу, що відходила від церковно-схоластичної традиції Середньовіччя, оплотом якої залишалися монастирські школи і університети.

Формування нової культури було підготовлене і суспільною свідомістю, змінами в настроях різних соціальних прошарків, особливо *пополанства** і ранньої *буржуазії**. Аскетизм церковної моралі в епоху торгівельного, промислового і фінансового підприємництва серйозно розходився з реальною життєвою практикою цих соціальних верств, з їх прагненням до мирських благ, накопичення, тягою до багатства, нерозбірливістю в засобах. В психології купецтва, ремісничої верхівки чітко проступали риси раціоналізму, ощадливості, сміливості в ділових починаннях, усвідомлення особистих здібностей і широких можливостей. Складалася мораль, що виправдовувала збагачення, радості мирського життя, вінцем успіху якого вважався престиж родини, повага співгромадян, слава в пам'яті нащадків.

Однак, не тільки вульгарна жадоба наживи сформувала світогляд Ренесансу, але і модифікація християнської традиції. Час, в якому жили люди Ренесансу, дійсно змусив їх усвідомити свою значущість, відповідальність за самих себе. Але вони не перестали ще бути людьми Середньовіччя; не втративши віру в Бога, вони лише по-іншому подивились на себе. Багато в чому це спонукало інтерес до *Античності** як до культурного взірця. В цілому люди Ренесансу брали з античної культури те, що допомагало їм розширити свій кругозір і виробити новий погляд на речі. Таке навчання в античних письменників, мислителів, ху-

дожників, в основі якого лежало прагнення перейнятись їх духом, їх способом мислення, допомагало людям Ренесансу долати містико-аскетичний світогляд Середніх віків і закладати фундамент нової культури.

Досить істотну допомогу людям Ренесансу в їх боротьбі за самовизначення людської особистості робило звертання до фольклору, народної мудрості і, зокрема, до народних оцінок суспільних відносин. Саме тут гуманісти Ренесансу могли знайти ще більш яскраве, ніж в античних авторів, вираження ідей справедливості, рівності, свободи від всякого примусу і від всяких забобонів, справжню життєрадісність і визнання природності людських інстинктів. Всі великі митці Ренесансу, як італійські, так і інших країн, рясно черпали з цього народного джерела.

Гуманізм. Ідейною основою цієї культури був *гуманізм** — вчення в основі своїй пантеїстичне, тобто таке, що ототожнювало Бога і всесвітнє ціле. На відміну від християнства, іудаїзму і ісламу, для яких визначальними було теїстичне (див. *Теїзм**) розуміння Бога як особи, абсолютно домінуючої над природою, *пантеїзм** розвивав концепцію безособового «світового духу», схованого в самій природі. Цей дух вічно породжує природу, подібно тому, як сонце своїм світлом і теплом породжує життя. В результаті цього світ, в якому мешкає людина, постає насиченим божественним сенсом і божественною красою. Осягнення так зрозумілого світу і стає основним світоглядним завданням гуманістів: світ вабить людину, оскільки він не тільки створений Богом, але і одухотворений ним; Бог являє себе людям через створений собою світ; тому пізнання світу є одночасно шляхом збагнення Бога.

Людина в цьому світі займає особливе — центральне — положення. Як істота матеріальна і духовна, вона перебуває на стику двох світів — земного і божественного. В її силах збагнути обидві частини Всесвіту, тому що, наділена Богом свободою волі, вона може, розвиваючи свій дух і розум, піднятися до рівня богів або ж, слідуючи інстинктам, опуститися до рівня тварин.

2. КУЛЬТУРА ІТАЛІЇ XIII — ПОЧАТКУ XIV СТ.

Історичні умови розвитку. Піднесення культури Італії розпочалось ще в період Зрілого Середньовіччя — в XII—XIII ст. Північноіталійські міста-держави на чолі з Венецією захопили посередницьку торгівлю між Західною Європою і Сходом. Великими центрами ремісничого виробництва стають Флоренція, Сієна, Мілан. Політична влада в них зосереджується в руках купців і ремісників: об'єднані в *цехи**, вони активно протистояли місцевим феодалам і сприяли організації відсічі натиску іноземних завойовників (перш за все германських імператорів). В умовах політичної самостійності в містах зароджувались елементи буржуазних відносин (див. *Капіталізм**). Ці зміни викликали корінні зсуви в світосприйманні і культурі, що характеризуються інтересом до людини, до *Античності**. На ранньому етапі перехідної епохи культура набула суперечливого характеру, нове часто співіснувало з старим або втілювалось в традиційні форми.

Розвиток італійських міст і їх культури представляв собою дуже строкату картину. З кін. XIII ст. передові позиції займає Флоренція, де формування ранньобуржуазних відносин протікає особливо бурхливо. Саме в ній вперше починають створюватись передумови для виникнення принципово нової культури епохи *Ренесансу**. В цілому, не зазіхаючи на авторитет католицизму, городяни-ремісники, купці, міняли, а також так званий «худий народ» вносили до художньої творчості власні, цілком світські інтереси і ідеали. При цьому вони користувались не мовою церкви, а вольга́ре — діалектом італійської мови, яким розмовляли в повсякденному житті.

Література. В кін. XIII ст. в Флоренції виникає дві поетичні школи — «нового солодкого стилю» і «комічної поезії», які підготували творчість великого Да́нте.

«Новий солодкий стиль». Цю поетичну школу очолювали Гвідо Гвініце́ллі (1240-74) і Гвідо Кавалька́нті (1260-1300). «Стильновізм» зародився під знаком відродження спадщини *трубадурів** і їх італійських учнів — придворних поетів сицилійської школи. Крім того, «нові поети» також враховували досвід античної літератури, твори якої в оригіналі, а також в перекладах на вольгаре стали в Італії на рубежі XIII—XIV ст. невід'ємною часткою народної культури.

Головна проблема, яку вирішувала поезія «нового солодкого стилю» — це взаємини «земного» і « небесного» кохання. Якщо релігійна поезія завжди закликала відмовитись від земного кохання, а куртуазна, навпаки, оспівувала земні пристрасті, то «стильновізм» парадоксальним чином їх поєднує: любов до прекрасної жінки може, за всього її земного характеру, бути піднесено шляхетною і спрямованою до вищих духовних цінностей. Гвініцеллі писав, що коли Господь стане докоряти йому, що в суєтній любові до Дами він дерзав вживати порівняння, подобаючі лише хвалам, зверненим до Бога і Богоматері, то він відповість, що Дама була подібна до ангела небесного, отож кохання поета до земної жінки було платонічним, тобто — піднесеним, духовним.

Таким чином, кохання стає вищим духовним благом і, як таке, може зародитись тільки в благородному серці, причому, поети «нового солодкого стилю» духовне благородство зухвало протиставляли благородству за походженням: Гвініцеллі першу порівнює з сонцем, а другу — з «земною гряззю». Ще далі іде Кавальканті — в його поезії реальні людські відносини цілковито зникають і оспівування коханої жінки стає символом поклоніння перед високими релігійно-філософськими ідеями:

«О, хто вона, що йде, щоб очі дивувати, // Що будить в ясному повітрі трепетання? // Вона веде Любов — і ронить грудь зітхання, // Бо все багатство слів тут мовкне, небагате. // Душе, як погляди її знести б могла ти? // Любові втіленій не можу скласти дань я! // Так вабить скромністю ця незрівнянна пані, // Що кожну мусив би, здається, гнів пойняти».

Кавальканті вводить в поезію складну символіку образів, послідовний алегоризм і уособлення душевних станів. В усьому цьому відчувається великий вплив не тільки куртуазної лірики, але і алегоричного епосу, зокрема, «Роману про Розу».

«Комічний стиль». Засновником цієї школи був Рустіко ді Філіппо (XIII ст.). «Комічний стиль» на відміну від «солодкого» виступає не як розвиток, а пародія на куртуазну лірику. Центральна тема цієї останньої — кохання — в «стилькоміків» трактується знижено, навіть вульгарно. Неприступна кохана «нового солодкого стилю» в Рустіко стає легкодоступною шльондрою, яку він характеризує не словом «душа», а «задниця».

Найяскравішим представником цієї плебейської поезії був Чекко д'Анджольєрі (?-1312), автор злобних і цинічних *сонетів**, в яких він в різко викривальних тонах зображає життя міської знаті і власне злиденне існування.

Його вірші показують занепад моральності і розклад розбагатілої міської родини внаслідок нестримного прагнення до наживи. В любовних сонетах Чекко оспівує Беккіну, дочку чоботаря, ненаситну в своїх сексуальних потребах. Це зниження кохання до вульгарної пристрасті і коханої до шлюхи було, по-суті, своєрідним викликом клерикально-рицарській культурі: «Прекрасна Дама» куртуазної поезії тут замінювалась хтивою повією, а піднесений світ символів і алегорій схоластики і релігійної лірики знижувався до матеріально-тілесного дна.

Данте. І «солодкий», і «комічний» стилі вплинули на формування великого італійського поета Данте Аліг'єрі (1265-1321). Він належав до міського дворянства Флоренції і брав активну участь в політичному житті; входив в уряд і намагався перешкодити загостренню боротьби між партіями Білих і Черних гвельфів (див. *Гвельфи і гібеллíни**). Після збройного перевороту в Флоренції і приходу до влади Черних гвельфів був засуджений до вигнання і в 1302 р. покинув батьківщину. До кінця життя Данте залишався пристрасним політичним борцем.

Свій творчий шлях він розпочав як прихильник «нового солодкого стилю» і з-під його пера вийшов найвидатніший твір цієї поетичної школи — лірична автобіографія «Нове життя». В ній Данте розповів про своє кохання до юної флорентійської дами Беатріче Портінарі.

Говорячи про «нове життя», поет мав на увазі своє кохання, яке трактувалось ним як величезна сила, оновлююча світ і все людство. Данте наполегливо підкреслює, що Беатріче є земною жінкою і, одночасно, істотою неземною: через неї Господь «світ нетутешній являє». Тому її смерть зображається як космічна катастрофа, що зачіпає все людство. Данте черпає образи з Євангелій і Апокаліпсису, і в його книжці з'являються зухвалі стилістичні паралелі між Беатріче і Христом. Таким чином, любов до земної жінки переростає в свого роду релігійне почуття, що обожнює людину.

Після смерті Беатріче Данте шукає втіхи в наукових заняттях, підсумком яких став поетично-філософський твір «Бенкет», написаний ним на вольгаре.

Поет переконаний, що італійська мова стане основою національного піднесення, вона буде «новим сонцем», що «обдарує світлом тих, хто перебуває в темряві». Також поет демократизує і поглиблює антистанові уявлення про благородство, стверджуючи, що воно немислиме без діяльності, спрямованої на встановлення на землі загального благоденства і суспільної гармонії. Данте

мріє про панування «нового вселенського Риму», маючи на увазі державу, правитель якої, «володіючи всім… тримав би окремих князів в межах їх володінь, щоб між ними панував мир, яким насолоджувались би міста, де любили б один одного сусіди, в любові ж цій кожен дім одержував би в міру своїх потреб і щоб, задовольнивши їх, кожна людина жила б щасливо, бо вона є народженою для щастя».

Справою життя Данте стала «Комедія» (1307-21), яку нащадки назвали Божественною. В ній поет використовує звичний для Середньовіччя сюжет видіння — зображає себе мандруючим трьома частинами католицької світобудови: Пеклом, Чистилищем і Раєм. Відповідною є і композиція: твір має три частини (ка́нтики), кожна з яких складається з 33 пісень, що в свою чергу поділені на трирядкові строфи — терцини. Все ці числові відповідності, зрозуміло, мають містичне значення: число 3 символізує Трійцю, а похідне від нього 9 таємничим чином супроводжувало всі важливі події в житті поета.

В поемі розповідається про подорож Данте царством мертвих: право побачити за життя загробний світ — це особлива милість, що рятує його від філософських і моральних заблуджень і покладає на нього певну високу місію.

Данте, що заблукав в «похмурому лісі» (який символізує конкретний, хоча і не названий прямо гріх самого автора, і разом з тим — гріхи всього людства, що переживає критичний момент своєї історії), приходить на допомогу римський поет Вергілій (який символізує людський розум, незнайомий з божественним одкровенням) і веде його двома першими загробними царствами — царству відплати і царству спокути.

Пекло являє собою воронкоподібний провал, що закінчується в центрі землі, воно розділене на дев'ять кіл, в кожному з яких здійснюється кара над особливою категорією грішників (тільки мешканці першого кола — душі нехрещених дітей і праведних язичників — врятовані від мук). Серед душ, зустрітих Данте, що вступили з ним в бесіду, є знайомі особисто йому і є відомі всім — персонажі античної історії і міфів або герої сучасності.

В «Божественної комедії» вони не перетворені в прямі і пласкі ілюстрації своїх гріхів; зло, за яке вони засуджені, складно поєднується з їх людською сутністю, часом не позбавленою благородства і величі духу (серед найбільш прославлених епізодів такого роду — зустрічі з Па́оло і Франческою в колі перелюбників, з Фарінатою дельї Уберті в колі єретиків, з Брунетто Латіні в колі гвалтівників, з Улісом в колі ошуканців, з Уголіно в колі зрадників).

Чистилище — це величезна гора в центрі ненаселеної, зайнятої океаном південної півкулі, уступами вона розділена на сім кіл, де душі померлих спокутують гріхи гордині, заздрості, гніву, зневіри, скнарості, марнотратності, обжерливості, хтивості.

Після того, як Данте минає кожне чергове коло, з його чола стирається один з семи знаків гріха, написаних стражем-ангелом — в цієї частини «Комедії» гостріше, ніж в інших, відчувається, що шлях Данте для нього самого не тільки ознайомлювальний, але і спокутний.

Провідником Данте в чистилищі залишається Вергілій, що читає йому довгі настанови про таємниці божественного правосуддя, про свободу волі тощо. Пі-

днявшись з Данте уступами гори чистилища, Вергілій залишає його, оскільки подальше сходження йому як язичнику є недоступним. На зміну Вергілію приходить Беатріче, яка стає провідницею Данте небесним Раєм, бо для споглядання божественної нагороди, дарованої праведникам за їх заслуги, земна мудрість вже недостатня: необхідна небесна, релігійна мудрість — теологія, уособлена в образі коханої поета. Вона возноситься від однієї небесної сфери до іншої, і Данте летить за нею, захоплений силою свого кохання, яке очищується тепер від усього земного, гріховного. Воно стає символом чесноти і релігії, і кінцевою метою його є споглядання Бога, який сам є «любов, що рухає Сонцем і іншими зірками».

В дев'ятому, небі Першодвигуна, і в Емпіреї, де Беатріче як провідника по раю змінює св. Бернард, Данте удостоюється посвяти в таємниці триєдності і боговтілення.

В поемі досить рядків, які дозволяють читачеві ототожнити зображену в ній людину з особою реального Данте, що написав «Нове життя», кохав Беатріче, трудився на благо Флоренції, а потім був вигнаний з неї політичними ворогами. Велична сміливість Данте полягала не тільки в тому, що він приписав Господу свої суспільні ідеали і політичні антипатії (цим «грішили» численні пророки і проповідники), — набагато зухвалішою була його впевненість в тому, що *трансцендентна** гармонія повністю відповідає його власним уявленням про добро, справедливість і красу.

Сходження в пекло — це опускання до царства бездуховної матерії, що лежить набагато нижче матеріальності буденного життя: чим ближче до сатани, тим менш людяними стають грішники, людський образ зникає, замість нього — карикатура, непристойно спотворені тіла, так що часто насувається питання: хто ж це — люди чи скоти? Саме це «пекло» і було предметом комічного стилю Рустіко ді Філіппо і Чекко д'Анджольєрі і саме про нього пізніше писали Джеффрі Чосер і Франсуа Війон.

Особливо виразним є епізод з Уголіно, якого поет зустрічає в дев'ятому колі пекла, де карається найогидніший, з його точки зору, злочин — зрадництво. Уголіно люто гризе шию свого ворога, архієпископа Руджері, який, несправедливо звинувативши його в зраді, замкнув Уголіно з синами в башті і заморив голодом.

Данте привносить до пекла власну людську індивідуальність, зображає його мешканців, спираючись на власний життєвий досвід і керуючись власними почуттями, навіть якщо вони йдуть врозріз з нормами середньовічної моралі. В результаті *алегорії** сприймаються читачем як пережиті поетом події, а *символи** перетворюються в характери, вражаючі психологічною глибиною і життєвою достовірністю.

Разом з тим, реалістичні тенденції в творчості Данте поєднуються з чисто середньовічними прагненнями. Серед останніх особливо важливе значення має алегоризм, пронизуючий поему Данте, а також чисто католицька символіка. Кожний сюжетний момент в поемі, кожний її образ і ситуація можуть і повинні бути витлумачені не тільки буквально, але і метафорично, причому в декількох планах: морально-релігійному, біографічному, символічному і т.д. Наприклад, в

першій пісні своєї поеми Данте розповідає, як «на середині свого життєвого шляху» він заблукав в дрімучому лісі і його ледь не розтерзали троє страшних звірів — лев, вовчиця і пантера. З цього лісу його виводить Вергілій, якого послала до нього Беатріче.

В релігійно-моральному плані це тлумачиться наступним чином: дрімучий ліс — це земне існування людини, повне гріховних помилок; три звіра — це три головних пороки, що погубляють людину (лев — гордість, вовчиця — жадібність, пантера — самолюбство); Вергілій, що збавляє від них поета, — земна мудрість (філософія, наука), Беатріче — небесна мудрість (розум — передпокій віри).

Таку ж саму моральну алегорію представляє і вся подальша дія поеми. Всі гріхи, карані в пеклі, кличуть за собою форму кари, що алегорично зображає душевний стан людей, підвладних даному пороку.

Наприклад, перелюбники засуджені вічно крутитися в пекельному вихорі, що символічно представляє вихор їх жаги. Так само символічними є покарання гнівливих (вони занурені в смердюче багно, в якому люто б'ються один з одним), тиранів (вони борюкаються в киплячій крові), лихварів (в них на шиї висять важкі гаманці, що гнуть їх до землі), чаклунів і віщунів (їх голови вивернуті назад, бо вони за життя чванились гаданою здатністю знати майбутнє), лицемірів (на них одягнені позолочені свинцеві мантії), зрадників (вони піддані катуванню холодом, символізуючим їх холодне серце).

Мистецтво. Італійське мистецтво, як і література, в XIII — на поч. XIV ст. також розвивалось своїм власним шляхом. *Готичний стиль**, по-суті, не прижився на древній землі, зате досить значним був вплив візантійського мистецтва, яке приваблювало італійців своїм спокоєм, гармонією, поміркованістю і врівноваженою композицією. Також були сприйняті і певні канони *іконографії**, наприклад, ікона з Христом або Божою Матір'ю в центрі, яких оточують фігури святих або ангелів, а також поліптих, окремі композиції якого послідовно розгортають якийсь біблійний сюжет.

Однак, італійські митці трактували ці правила з більшою свободою, переважно спираючись на творчу індивідуальність, ніж на приписи візантійської естетики. Виняткову роль стосовно цього відіграв флорентійський майстер Чімабу́е (1240-1302), який зумів поєднати формальну довершеність візантійських художників з францисканською пристрасністю і чутливістю («Мадонна з ангелами»).

Джотто. Найбільші відкриття в галузі живопису були зроблені Джо́тто ді Бондо́не (1266-1337), учня Чімабу́е. Переважно Джотто малював *фрески**. Близько 1305 р. на замовлення одного лихваря він створив свій знаменитий фресковий цикл з 38 композицій в Капеллі дель Арена в Па́дуї. Подібно до ілюстрацій, вони ведуть зв'язну оповідь про житіє Христа і Марії (фрески «Явлення ангела св. Анні», «Повернення Йоакима до пастухів», «Зустріч Йоакима і Анни біля Золотих воріт», «Різдво Христове» і т.д.). До цих традиційних сюжетів художник вводить безліч побутових деталей, які надзвичайно олюднюють їх і надають їм тієї життєвої наочності і достовірності, яка пізніше стає характерною рисою мистецтва Ренесансу.

Приділяючи головну увагу передачі людських почуттів і переживань, Джотто наділяє своїх персонажів індивідуальними якостями, різними долями, що дає йому можливість створити сцени, наповнені глибоким драматичним змістом. Відома фреска «Поцілунок Іуди» представляє фігури Христа і Іуди, оточені збудженою юрбою жестикулюючих людей з піднесеними вгору списами. Драматизм сцени сконцентрований в обличчях Божого сина і зрадника: прекрасному в своїй шляхетності і ясності профілю Христа протистоїть відразливий, майже мавпячий профіль Іуди. Художнику вдалося передати спокій Ісуса в поєднанні з чітким усвідомленням призначеної йому долі.

В другій пол. 1310-20-х рр. Джотто працює в Флоренції, розписуючи на замовлення лихварських родин їх капели. В капелі Ба́рді він написав епізоди з життя св. Франциска Ассізького.

Фреска «Смерть Франциска» представляє собою багатофігурну сцену, вміщену в строгому архітектурному інтер'єрі. В центрі — ложе, де покоїться тіло святого, оточене ченцями; щиро і безпосередньо передана їх скорбота, виражена стриманою жестикуляцією.

Фрески капели Перуцці присвячені Іоанну Хрестителю і Іоанну Богослову. Серед них найважливішою є «Вознесіння Іоанна Богослова», де серед легкої, ніби невагомої архітектури розташувалась велика група флорентійських громадян в одежах того часу, які з щирим здивуванням дивляться на огрядну фігуру Іоанна, що злітає в небеса. Таким чином, навіть в сценах чудес і видінь Джотто умів, максимально конкретизуючи дію, позбавляти їх релігійного містицизму. Найдивовижнішою в цій композиції є фігура чоловіка, що схилився до темного отвору гробниці і, не звертаючи уваги на оточуючих, заглибився в вирішення питання, звідки і як вилетів святий. Тут якби сконцентрований весь світогляд епохи, що стала на шлях скептичної перевірки надприродних явищ.

Головна заслуга Джотто полягає в новому трактуванні образу людини, яка стає в нього життєвою і реальною, наділеною такою тонкою психікою, якої не знало мистецтво минулого. Всього цього вдалося досягти за допомогою двох епохальних технічних нововведень. 1) Джотто першим з художників відмовився від площинного характеру іконописних зображень і поставив перед собою завдання конструювання тривимірного простору, побудованого на перспективно-лінійній основі; не володіючи знанням наукової перспективи, чисто інтуїтивно він досяг небувалого для свого часу ефекту, ввівши до живопису інтер'єр і пейзаж. 2) Джотто створив пластичну, об'ємну людську фігуру, майже по-скульптурному моделюючи складки одягу і даючи майже відчутну на дотик ілюзію тіла. В цілому ж новаторство геніального майстра зробило вирішальний вплив на формування і розвиток образотворчого мистецтва Ренесансу.

3. КУЛЬТУРА ПРОТОРЕНЕСАНСУ

Історичні умови розвитку. Перший період культури Ренесансу в Італії тривав протягом XIV ст. і одержав назву Проторенесансу («передвідродження»). В цей час в італійських містах-державах продовжують панувати *комуни**, які, однак, вступають в смугу криз, спричинену боротьбою між заможними і незамо-

жними верствами городян. Ці останні часто піднімаються на боротьбу, протестуючи проти мізерної зарплатні. Найбільш значним було повстання *чóмпі** в Флоренції, коли чесальники вовни навіть утворили свій уряд. Ця народно-демократична стихія робила суттєвий вплив на культуру Проторенесансу.

Важливим фактором розвитку культури став *Авіньонський полон пап**, внаслідок якого Італія майже все XIV ст. була позбавлена присутності понтифіка. В 1342-52 рр. римляни під керівництвом гуманіста Кóла ді Рієнці (1313-54) намагались звільнитися від влади папи і встановити республіку. Хоча ця спроба закінчилися невдачею, дух вільнолюбства, нею породжений, став невід'ємною складовою творчості гуманістів і митців.

В цілому період Проторенесансу ознаменувався зростанням світських реалістичних тенденцій, звертанням до античної традиції, формуванням гуманізму, закладенням ідейних і стильових особливостей ренесансної художньої творчості.

Література. Головна роль в процесі становлення ренесансної літератури належить Петрарці і Боккаччо.

Петрарка. Великий італійський поет Франчéско Петрáрка (1304-74) прийняв духовний сан, однак, ніколи в житті не виконував священицьких обов'язків, здаючи свої церковні приходи в оренду. Це зробило його матеріально незалежним і дозволило присвятити себе створенню світської, навіть антиклерикальної культури ренесансного гуманізму. Одного дня навесні 1327 р. в церкві Петрарка зустрів молоду жінку, що увійшла до історії світової культури під ім'ям Лаура і кохання до неї пройшло через все його життя і творчість.

Петрарка — творець гуманістичної культури в Європі, засновник науки, що одержала назву класичної філології. Все своє життя він розшукував і вивчав старі рукописи, зробивши ряд важливих відкриттів (наприклад, «Листи» Ціцерона). Він також першим став досліджувати твори давньоримських поетів, порівнюючи різні списки і залучаючи дані суміжних наук.

Це звертання Петрарки до Античності випливало з неприйняття феодального суспільства — його ідей, вірувань, культури, які сприймалась ним як «варварство». Взагалі, схиляння перед античним світом набуло в нього характеру справжньої пристрасті: засвоївши мову, стиль, навіть спосіб мислення римських авторів, він постійно цитував їх і шукав в їх творах відповіді на актуальні питання. Самого себе Петрарка вважав нащадком стародавніх римлян, Італію — спадкоємицею Риму, італійську літературу — продовженням латинської.

Найважливішим латинським твором Петрарки була поема «Африка», створена як наслідування «Енеїди» Вергілія. Це патріотичний епос, оспівуючий подвиги героя *Пунічних війн** Сціпіона, завойовника Африки. Культ Античності поєднується в поемі з утвердженням ідеї незалежності Італії, з ненавистю до чужоземців і феодальних насильників, пануючих в «вічному місті». Також на взірець Плутарха Петрарка пише історичну працю «Про знаменитих людей», яка, однак, складається з оповідей не тільки про знаменитих римлян і греків (Александра чи Сціпіона), але і про персонажі з античної і іудео-християнської

міфології (Геракла, Ноя, Мойсея); створюючи характери «великих республіканців» і «борців за віру» Петрарка прагнув пробудити патріотизм італійців.

Важливе місце серед його творів займають морально-філософські трактати, особливо діалогізована сповідь «Таємниця».

Співрозмовником автора є Августин Блаженний — виразник ортодоксальної, християнсько-аскетичної точки зору; він закликає поета придушувати свої мирські помисли і жадання, в тому числі заняття поезією, пошуки слави, любов до Лаури, бо все це — тлін, а думати лише про неминучу смерть. Петрарка сперечається з Августином палко і пристрасно. Особливо важливими є його роздуми про кохання. Засудити можна, твердить Петрарка, тільки пристрасть до «розпусної жінки», але кохати «рідкісний зразок чесноти» — це «найбільше щастя». Земне кохання (навіть безнадійне), облагороджуючи життя, дозволяє людині повніше і краще усвідомити себе, власну цінність, відчути себе новою особистістю.

Досвід всієї своєї творчості Петрарка узагальнив в «Канцоньєре» («Книзі пісень») — збірці з 366 віршів різних ліричних жанрів (переважно *сонетів**), написаних на вольгаре. Тема книги — юнацьке кохання, високе, чисте, поривчасте, але несміливе і неподілене — до Лаури де Саді.

Подібно до Данте, поет зображає свою кохану як зразок доброчесності, робить її зосередженням всіх чеснот, утверджує очищувальну і ушляхетнюючу дію її краси. Але, разом з тим, він не ототожнює краси з чеснотою, не перетворює Лауру в безтілесний символ. Незважаючи на ідеально-платонічне забарвлення любові Петрарки, його Лаура не втрачає своїх реальних обрисів і сам поет не вільний від чуттєвого потягу до неї. Вона залишається перш за все прекрасною жінкою, якою поет милується, знаходячи все нові барви для описання її краси, фіксуючи те своєрідне і неповторне, що він бачить в ній саме зараз, в даній ситуації. Петрарка описує кучері Лаури, її очі, її сльози; він змальовує Лауру в човні або в повозі, на галявині під деревом, показує її осипаною дощем квітів.

Разом з тим, милування прекрасною моделлю не має в Петрарки самодостатнього характеру. Описання вроди Лаури є тільки приводом для вираження переживань закоханого в неї поета. Лаура завжди залишається суворою владаркою і любов поета до неї є безнадійною, вона живиться тільки мареннями, змушує його бажати смерті і шукати полегшення в сльозах:

«Щасливі квіти і благовісні трави, // Прим'яті донною на самоті; // Пісок, що береже сліди святі // Чудових ніжок під листком купави; // Гаї прозорі, віти, наче пави, // Фіалки в любовній блідноті, // Ліси вільготні, тихі і густі, // Куди не входить сонце величаве; // О краю мій, о ріки голубі, // Ви омиваєте Лаури очі, // Їх блиск перебираючи собі. // Прекрасні ви в своєму непороччі! // А там підводні скелі серед ночі // Горять в мого закохання журбі».

Ці переживання, «пориви скорботного серця», і складають основний поетичний зміст «Канцоньєре»: книга розкриває душевну суперечливість поета, вона змальовує його болісне роздвоєння між піднесеним платонізмом і почуттєвим земним коханням, гріховність якого він усвідомлює. Петрарка майстерно зображає боротьбу з цим почуттям, даремне прагнення придушити його, безсилля

відмовитись від нього. Цей конфлікт надає драматизму любовній ліриці, він породжує динаміку образів і настроїв, їх посилення, зіткнення і перехід в власну протилежність. Внутрішня боротьба Петрарки завершується усвідомленням неможливості вирішення конфлікту. Він відчуває роздвоєність і ущербність своєї психіки, фіксуючи її в знаменитих словах: «Ні "так", ні "ні" повністю не звучать в моєму серці». Неможливість придушити своє «гріховне» почуття викликає гірке волання Петрарки: «І бачу я краще, але схиляюсь до гіршого!»

В другій частині «Канцоньєре», присвяченій померлій Лаурі, скарги на суворість коханої змінюються скорботою про її втрату. Її образ освячується в спогадах; він стає більш живим і зворушливим. Лаура скидає з себе вигляд суворої Мадонни: вона шепоче поету слова втішання, дає йому поради, осушує сльози, присівши на край його ложа, і уважно вислуховує історію його сердечних мук.

«Де погляд ніжний, де чарівний вид; // Де постать горда, де струнка постава, // Де мова і бентежна і величава, // Що завдає негідникові встид? // Де сміх, що жалить того, хто набрид? // Де і душа, що, мов зоря яскрава, // Висока і гідна владарського права, // Небесний нам осяяла блакит? // Я вами дихаю, для вас палаю, // Я народився для вашого єства, // Без вас мені нема і не треба раю; // Як радість відійшла моя жива, // В словах надію я плекав безкраю, // Та вітер порозвіював слова».

Подібно Данте, Петрарка перетворює свою кохану на святу. Після її смерті закінчується пристрасна боротьба з почуттям, тому що воно втрачає земний характер. Однак і тут іноді виникають в Петрарки сумніви в допустимості любові до «святої» Лаури, що насолоджується спогляданням Бога. Книга закінчується канцоною, зверненою до Діви Марії, — поет просить її вимолити для нього прощення в Бога за кохання, від якого він не може відмовитись.

Боккаччо. Молодшим сучасником Петрарки був Джованні Боккáччо (1313-75). Молоді роки він провів в Неаполі, де в гуртку короля Роберта Анжуйського став поетом і гуманістом. Тут він зустрів Марію д'Аквіно, яку палко покохав і прославив під ім'ям Фьяметти (італ. «Вогник»).

Найбільш значним з ранніх творів Боккаччо є роман «Фьяметта». Головна героїня — сучасна жінка, заможна неаполітанка. Оповідь ведеться від першої особи в формі ліричної сповіді про те, як вона зустріла молодого флорентійця Памфіло, як вони пристрасно кохали одне одного, і як потім Памфіло, за наказом батька повернувшись на батьківщину, одружився з іншою і забув про неаполітанську коханку.

Очевидним є те, що Боккаччо наділив героїню своїми власними почуттями, якби «перевернувши» дійсну історію своїх відносин з Марією д'Аквіно, яка охолола до нього. Письменникові було важливо показати справді пережите, проаналізувати внутрішній світ реальної людини, тому психологічний аналіз в «Фьяметті» проведений широко і тонко. Проста історія кохання героїні викладена письменником з виключною увагою до її переживань, він також майстерно передав побутові психологічні деталі. До Боккаччо жінці поклонялись, її оспівували, але не намагались розібратись в її душевному житті, він першим «звів жінку з п'єдесталу» і показав її в всій життєвій конкретності.

В 1348-51 рр. Боккаччо пише «Декамерон» (грец. «Десятиднев») — книгу, яка обезсмертила його ім'я. Твір складається із 100 новел, які розповідаються в товаристві з 10 молодих людей і дам протягом 10 днів, — звідси грецька назва книги, що натякає на біблійний «Шестоднев» — «шість днів творіння». Стилістичною і сюжетною її основою була народна, «низька» стихія міської літератури, поєднана з «високою» традицією літератури рицарської і придворно-світської. В якості сюжетного матеріалу Боккаччо використав анекдоти, «приклади», фабліо, «Метаморфози» Апулея і усні оповіді флорентійців. Втім, письменник користувався запозиченим матеріалом досить вільно, вносячи нові риси, видозмінюючи цільову установку всього оповідання, внаслідок чого матеріал набуває яскраво індивідуального виразу.

«Декамерон» починається описом чуми 1348 р. Це не тільки реальна катастрофа — *«Чорна смерть»** набуває в Боккаччо також значення символу суспільного розкладу старого світу. Семеро дам і троє юнаків, покинувши зачумлену Флоренцію, одразу ж організовуються в «республіку гуманістів і поетів»: кожного дня в їх товаристві обираються «королі» і «королеви», які встановлюють «закони», розподіляють «доручення», визначають місцеперебування і розпорядок проведення часу. Найважливішим з усіх занять і розваг є розказування новел, в яких Боккаччо змальовує величезну кількість подій, образів, мотивів, ситуацій, виводить цілу галерею постатей, взятих з різних прошарків сучасного суспільства і наділених типовими для них рисами.

В 1-й новелі дня I ставиться і вирішується головна ідеологічна проблема культури Середньовіччя — проблема відношення людини до Бога.

Центральний персонаж нотаріус Чеппарелло на прізвисько Шапелето є рідкісним мерзотником, позбавленим будь-яких релігійних і моральних принципів. І ось, помираючи на чужині (де його ніхто не знав), під час останньої сповіді Шапелето безсовісно, але з таким художнім талантом обдурив поштивого (і наївного) ченця-сповідника, що після смерті став «святим Шапелето». Оповідач Памфіло робить висновок, що «не в силах будучи смертним нашим оком прозрівати таємниці божественного розуму, ми, введені в оману поголосом, нерідко обираємо собі такого покровителя перед лицем Його всемогутності, який Ним же є засуджений на вічну муку».

Таким чином, Бог виноситься за межі людського життя: проблема відношення людини до Бога заміняється проблемою відношення людини до людини. Тим самим покладається початок *антропоцентризму** Ренесансу. Цей Шапелето наділений рисами, властивими флорентійському купецтву, фінансистам і підприємцям XIV ст., антигуманна, егоїстична економічна практика яких об'єктивно підривала, розхитувала традиційні релігійні і моральні основи феодального світу і закладала матеріальні підвалини для культури Ренесансу. Разом з тим, на відміну від «хижаків» старої феодальної формації, Шапелето і йому подібні наділені внутрішньою свободою, тому вони є незалежними від страхів, забобонів і табу Середньовіччя.

Суттєвим в «Декамероні» також є релігійний *скептицизм**. Перетворення Шапелето на святого, тобто на посередника між людьми і Богом, ставило під сумнів весь інститут святих, законність посередництва між людиною і *транс-*

*цендентним** світом. На відміну від єретиків, містиків, а також від прийдешніх релігійних реформаторів гуманіст Боккаччо боровся не за встановлення безпосередніх, внутрішніх зв'язків між людиною і Богом, а за відособлення людини від Бога, показуючи несумірність людської логіки земного світу і логіки світу божественного. Тема двох логік переходить в другу новелу про навернення іудея Абрама в християнство, де зіткнення двох типів мислення формує сюжет і обумовлює парадоксальність розв'язки. Побачивши всю розпусту, пануючу серед *кліру** в самій папській столиці, іудей Абрам переконується в силі християнства як релігії. Таким чином, ставлення до церкви, яке утверджує парадокс навернення Абрама, — це байдужість до церковних догм, що недвозначно свідчить про те, що духовна диктатура церкви в «Декамероні» зламана.

Заперечуючи релігійну трансцендентність і утверджуючи *іманентність** божественного, гуманістична байдужість до питань церкви і релігії відкривала доти невідомі можливості для художнього освоєння світу і людини, для поступового формування нових мистецьких напрямків. По-суті, в «Декамероні» панує нетеїстичне божество, яке Боккаччо називає Фортуною. Але доля панує в «Декамероні» далеко не повновладно, вона сумірна людині і людина завдяки цьому досить часто одержує над нею перемогу. Головним героєм світу «Декамерона» є вміла, мужня і розумна людина — «коваль свого щастя».

«Хитромудрість» героїв «Декамерона» спрямована головним чином на досягнення любовної удачі. Майже всі новели дня III є еротичними і зображують чуттєве кохання (саме завдяки ним «Декамерон» і одержав репутацію «непристойної книги»).

Звичайно, не Боккаччо винайшов еротичну новелу, вона існувало раніше, в відверто-грубуватих фабліо, однак тільки в нього плоть набула пластичності і реальності, і він був першим європейським письменником, що показав роль здорової сексуальності в житті нормальної людини. Еротика в «Декамероні» існує не заради неї самої і не для комічного приниження людини, вона стає гуманістичною і поетичною. Однак, крім художнього, вона виконує ще і важливе ідеологічне завдання, переконуючи в тому, що людська сексуальність є «демократичною» і перед «голосом природи» простий селянин, чернець і король є цілковито рівними. Урівнює кохання і чоловіків з жінками; якщо середньовічна література викривала зрадливих жінок як служниць диявола, то Боккаччо стає на їх бік: будучи насильно видана заміж, жінка, зраджуючи осоружного чоловіка, мститься за своє пригнічення, її зрада є проявом верховної, суверенної сили кохання.

В зображенні сексуальності також проявилась і антиаскетична спрямованість «Декамерона». Таким чином, Боккаччо заклав основи характерної для Ренесансу «реабілітації» плоті з її природними інстинктами.

Мистецтво. Після Джотто італійське мистецтво протягом всього XIV ст. не висунуло художника, рівного йому за талантом. Більше того, простежується певний відхід від відкритих ним ренесансних принципів і повернення до готичного стилю.

Сімоне Мартіне. Сучасником і приятелем Петрарки був художник Сімóне Мартìне (1284-1344), в творчості якого своєрідно переплелись традиції готич-

ного живопису з новими ренесансними віяннями, що надавало його образам, особливо жіночим, м'якості і поетичної одухотвореності. Найвідомішим твором художника є фреска «Благовіщення» (1333).

Майже безтілесна фігура Мадонни, задрапована в темно-синій плащ, що виділяє її витончений силует на золотому фоні, представлена в ефектному емоційному і колірному контрасті з фігурою світлого ангела з великими узорними крилами, що стоїть перед нею на колінах. В центрі, між фігурами уміщена золота граняста ваза з високими лініями — неодмінний аксесуар всіх мальованих «благовіщень», символізуючий цнотливість.

Взагалі, чарівність жіночих образів Сімоне є дуже близькою за своїм духом до поезії Петрарки, і не випадково саме цьому художникові поет доручив виконати портрет своєї безсмертної коханої Лаури.

Лоренцетті. Італійське міське життя першої пол. XIV ст. представлене в творчості сієнського художника Амброджо Лоренцéтті (?-1348). Найбільш відомими є його грандіозні фрески в сієнській ратуші, представляючі алегоричне зображення «Доброго і Злого правління і їх наслідків».

Умовну, алегоричну партію фресок становлять постаті, що уособлюють уряд і моральні чесноти, необхідні для успішного функціонування влади; серед них знаходиться знаменита фігура Миру в лавровому вінку. Як наслідок «Доброго правління» представлена сучасна художникові Сієна, звичаї, праця, заняття її городян. Бачимо школу, майстерню, шевця, мулярів, ринок, хоровод гарненьких дівчат, групи воїнів і в'язнів, сцени сільськогосподарських робіт поза мурами міста.

По-суті, це перші зображення міських і сільських пейзажів в італійському мистецтві і це виділяє творчість Лоренцетті з тодішнього живопису, майже цілковито релігійного.

«Тріумф смерті». Друга пол. XIV ст. була відмічена посиленням готичних і церковних тенденцій, пов'язаних з діяльністю орденів *францисканців** і *домініканців**, які активно виступали проти вільнодумства. В живопису ці тенденції виразились в створенні великих розписів на теми Апокаліпсису і Страшного Суду. Найвидатнішим твором цього роду є велика фреска «Тріумф Смерті» в Кампо Санто в Пізі (1375).

Праворуч над групою вишуканих дам і кавалерів, що сидять в саду, витає Смерть з своєю косою, тоді як жебраки і каліки, уміщені в центрі на передньому плані, благають її прийти до них. Ліворуч — кавалькада пишно вбраних вершників зустрічає на своєму шляху три відкритих гроби із напіврозкладеними трупами, і застерігаючий напис: «Чим є ми — тим будете ви». В верхній частині фрески представлене видіння Страшного Суду з чудовиськами і чортами, що хапають оголених людей.

В цілому фреска вражає контрастами: поряд з натуралістичними і експресивними образами пекла знаходиться група безтурботного товариства в світлих шатах, зайнятого музикуванням і розмовою.

4. ІСТОРИЧНІ УМОВИ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ ІТАЛІЇ РАННЬОГО РЕНЕСАНСУ. РОЗКВІТ ГУМАНІЗМУ

Італія в XV ст. З кін. XIV ст. в колишніх містах-комунах встановлюється диктатура буржуазії в вигляді *принципату** або тиранії. Наприклад, купець і лихвар Козімо Ме́дічі (1389-1464) досяг найбільшого впливу в Флоренції, хоча не мав жодної офіційної посади; його влада залежала від уміння маніпулювати виборами. Після невеликої перерви наступником Козімо став його онук Лоренцо Чудовий, за час правління якого (1469-92) Флоренція досягла апогею свого розвитку.

Як і його дід, Лоренцо залишався приватною людиною, не займав жодних ключових офіційних посад. Республіканський фасад Флорентійської державності при ньому мало змінився. Саме його прізвисько «Чудовий» свідчить, що влада його засновувалась значною мірою на популярності, яку він набув широкими витратами з власної кишені і державної скарбниці на розкішні будівлі, твори мистецтва, блискучі свята. Він організовує блискучі бенкети і маскаради; влаштовує грандіозні карнавали, під час яких вулицями міста роз'їжджають колісниці з міфологічними і алегоричними персонажами, а також відбуваються театралізовані рицарські турніри — свідчення привабливості для розбагатілої буржуазії зовнішньої атрибутики феодальної аристократії. В усіх цих святкуваннях невимушено переплітаються християнські і античні елементи, але провідну роль відіграє язичницька тематика і образність, культ земного життя і насолод.

Сам поет, Лоренцо виявив себе як щедрий меценат, подібно дідові, підтримував Фічі́но, голову Платонівської академії, членом якої був і сам, поетів Поліціа́но і Пу́льчі, приймав в себе знаменитих гуманістів, в тому числі Міра́ндолу і Ре́йхліна. Його покровительством користувалися художники Боттічéллі, Лі́ппі, Гірланда́йо, юний Мікеланджело. За сімейною традицією, Лоренцо поповнював бібліотеку, шукаючи книги по всій Європі, збирав стародавні і нові скульптури, камеї, монети, картини.

В Мілані тиранію встановив *кондотьєр** Муціо Аттендоло, що став засновником династії герцогів Сфо́рца. Його син, теж спочатку кондотьєр, Франческо Сфо́рца, за час свого правління (1450-66) значно розширив територію держави і сприяв перетворенню Мілана на значний культурний центр.

В кінці століття значним культурним центром стала Ферра́ра, очолювана герцогами д'Есте. Невелике герцогство здавна було об'єктом експансії сусідніх Венеції і Риму, тому в ньому, на відміну від більшості італійських держав, збереглось рицарське військо і, відповідно, культивувались феодально-рицарські традиції і культура.

Папська область, спираючись на фальшивий «*Дар Константина*»*, значно розширює свою територію, однак засоби досягнення цього, до яких вдавались папи, позбавили їх будь-якого духовного авторитету. Базельський собор 1431-49 рр. навіть постановив верховенство соборних установлень над владою пап, і папі Євгенію IV (1431-47) коштувало величезних зусиль відстояти єдність ка-

толицизму. Його наступник Миколай V (1447-55) став першим папою-гуманістом і покровителем ренесансної культури.

Говорили, що при ньому в Римі відродився дух стародавніх Афін. Папа наблизив до себе таких гуманістів, як Альберті, Валла, Браччоліні, незважаючи на все їх вільнодумство. (Так, епікуреєць Лоренцо Валла, що довів фальшивість «Дару Константина» і глузував з стилю *Вульгати**, став апостольським секретарем.) При папському дворі працювали такі прославлені художники як Фра Беато Анджеліко, була заснована Ватиканська бібліотека.

Започаткована Миколаєм V політика заохочення гуманізму, а не побожності і ортодоксії, фактично тривала аж до зруйнування Риму імператором Карлом V в 1527 р.

Гуманістична інтелігенція. Тиранія викорчовувала разом з свободами також і старі культурні традиції міст. Вона охоче використовувала в своїх цілях антидемократичні настрої другого покоління гуманістів, які мріяли про відродження античного політеїзму і здійснювали послідовну латинізацію італійської культури.

Майже всі гуманісти Раннього Ренесансу були ідеологами принципату, радниками і панегіристами князів. Так як гуманістична думка зміцнювала і возвеличувала новий порядок, правителі самі прагнули прилучитися до гуманізму і Ренесансу. Багато князів, кардиналів, навіть римські папи ставали під знамена гуманізму, створювали при своїх дворах академії (у Флоренції, Неаполі, Римі) і заохочували творчість латинською мовою. Гуманістів запрошують в університети для читання курсів з риторики, поетики, філософії. Їх охоче беруть на посади канцлерів, секретарів, дипломатів. Складається особливий соціальний прошарок — гуманістична *інтелігенція**, навколо якого формується наукове і культурне середовище. Широке ходіння одержують рукописи античних авторів з коментарями гуманістів і їх власні праці.

Відбувається і ідейна диференціація гуманізму, в ньому намічаються різні напрямки. Одним з провідних в першій пол. XV ст. стає громадянський гуманізм, якому був властивий інтерес до соціально-політичної проблематики, що розглядалася в тісному зв'язку з етикою, історією, педагогікою. Принципи республіканізму, свободи, рівності і справедливості, служіння суспільству і патріотизм, характерні для громадянського гуманізму, виростали на грунті флорентійської дійсності — в умовах пополанської демократії, яка в сер. XV ст. змінилась тиранією Мéдічі.

Громадянський гуманізм. Втім, Флоренція навіть після розгрому повстання *чомпі** і встановлення принципату залишилась самою демократичною державою в Європі і найважливішим центром гуманізму. Нові ідеї розвивали молодші друзі і учні Петрарки і Боккаччо.

Салутаті. Серед них, без сумніву, провідну роль зіграв Колуччо Салутаті (1331-1404). Головна думка його творів — «божественна природа» людини і її високе призначення — була дуже продуктивною. Письменник стверджував, що, займаючи серединне положення між тваринами і ангелами, людина, наділена свободою волі, здатна досягти божественної досконалості, якщо спрямувати її належним чином.

Салутаті був одним з перших, хто пов'язав гуманізм з політикою, а свої заняття старожитністю — з ділом виховання людини-громадянина, патріота і демократа. Правда, бунтівливого народу він побоювався, але також ненавидів деспотизм. Виправдовуючи тираноборство, він складав гімни свободі і вважав кращою формою правління лад, за якого держава управляється «не честолюбством дворянської знаті», а «купецькими чеснотами».

Саме завдяки Салутаті гуманізм набув того етико-політичного характеру, який протягом всієї першої пол. XV ст. складав його особливість. Крім того, Салутаті, «спільний батько всіх учених», мав багато учнів, серед яких був купець Ніколо Нікколі, що покинув торгівлю і заснував першу в Європі публічну бібліотеку; перший перекладач Гомера Карло Марсупіні; видатні гуманісти Л. Бру́ні і П. Браччоліні.

Бруні. Основоположником громадянського гуманізму був Леонардо Бру́ні (1374-1444), державний діяч, філософ і історик, перекладач грецьких авторів. В своїх творах, спираючись на *стоїцизм**, він розвивав концепцію людини як істоти, внутрішньо вільної і здатної досягти духовної і фізичної досконалості. Він також вів енергійну боротьбу з *аскетизмом** і феодальними забобонами («Спір про знатність»). Бруні також започаткував гуманістичну історіографію. В «Історії Флоренції» ця наука вперше постала як історія людей і соціальних верств, що прагнуть земних цілей і відстоюють свої реальні інтереси.

Гуманіста насамперед цікавила сучасність і він протиставив свою працю творам «антикварів», завдяки яким «історія часів Ціцерона і Демосфена відома краще, ніж те, що сталось 60 років тому». В античній історії він знаходив підтвердження своїх власних поглядів і ідеалів. Так, коментуючи «Афінську політику» Арістотеля, Бруні заявляв, що «перше місце серед моральних вчень займає вчення про державу і управління нею, тому що вони спрямовані на благо всіх людей». Оскільки людина долає свою недосконалість перебуванням в громадянському суспільстві, їй необхідно осягати політичну науку, і якщо прекрасно дарувати щастя одній людині, то наскільки прекрасніше робити щасливою цілу державу.

Браччоліні. Визначним гуманістом першої пол. XV ст. був Поджо Браччолі̀ні (1380-1459). Він багато мандрував Європою і відкрив декілька античних рукописів.

Зацікавившись етичними проблемами, написав трактат «Про благородство», в якому твердив, що пишатись своїм шляхетством, це все одно, що «бахвалитися походженням від закоренілих розбійників» і що джерелом «істинного благородства» слід вважати особисті достоїнства людини.

Славу письменнику принесла антиклерикальна «Книга фацецій», що складається з 273 коротких дотепних оповідань (деякі непристойного змісту), які він буцімто почув в папській курії, коли служив там секретарем. Найчастіше *фацеції** висміювали духовенство, але в них також виставлялись в смішному вигляді християнські таїнства.

Валла. Один з найсміливіших гуманістів XV ст. Лоре́нцо Ва́лла (1405-57) залишив велику і різноманітну спадщину: праці з філології, історії, філософії,

етики («Про істинне і хибне благо», «Про насолоду»), антицерковні праці («Міркування про підробленість так званої дарчої грамоти Константина», «Про чернечу обітницю»).

Продовжуючи гуманістичну критику *схоластики** за її формально-логічний метод пізнання, Валла протиставив їй філологію, яка допомагає осягти істину, тому що слово — це носій історичного і культурного досвіду людства. Саме такий підхід дозволив Валлі довести підробленість *«Константинового дару»**. Він також чітко поставив питання про співвідношення світської культури і християнської віри: вважаючи їх незалежними сферами духовного життя, він обмежував прерогативи церкви тільки вірою. Світська культура, що відображає і спрямовує мирське життя, реабілітує почуттєву сторону людської природи, спонукує людину жити в згоді з самою собою і Всесвітом. Така позиція не суперечить основам християнської віри: адже Бог присутній в створеному ним світі, тому і любов до всього природного означає любов до Творця.

На основі цієї пантеїстичної передумови Валла будує етичну концепцію насолоди як вищого блага. Відштовхуючись від вчення Епікура, він засуджує аскетичну мораль, особливо крайні її прояви (*анахоретство**), обгрунтовує право людини на всі радощі земного буття: саме для цього їй дані почуттєві здібності — слух, зір, нюх і т.д. Валла зрівнює «дух» і «плоть», почуттєві насолоди і насолоди розуму. Більш того, він твердить: людині корисне все — як природне, так і створене нею самою, даруюче їй радість і блаженство, — і бачить в цьому знак божественного благовоління.

Таким чином, намагаючись не відступати від основ християнства, Валла створив етичну концепцію, багато в чому з ним розбіжну. Епікурейський напрямок в гуманізмі, якому вчення Валли надало особливої сили, знайшло послідовників в другій пол. XV ст. в гуртку римських гуманістів (Помпоніо Лето, Каллімах і ін.), що створили справжній культ насолоди.

Альберті. Помітний слід в гуманізмі залишила творчість Леона Баттісти Альбе́рті (1404-72) — видатного мислителя і письменника, теоретика мистецтва і архітектора. Йому належать праці з етики («Про родину», «Домострой»), архітектури («Про зодчество»), картографії, математики, фізики. Літературний дар гуманіста з особливою силою проявилося в циклі байок і алегорій («Застільні бесіди», «Мом, або Про государя»). Як архітектор-практик Альберті створив кілька проектів, що заклали основи ренесансного стилю в архітектурі XV ст. Будучи, крім усього цього ще і музикантом, і атлетом, він втілив ним же сформульований ідеал «uomo universale» — гармонійної, всебічно освіченої людини, про яку мріяли його попередники і до якого прагнули всі його видатні сучасники.

Свою концепцію людини Альберті засновував на уявленні про гармонію як непорушний закон буття: Космос розумно влаштований, саме він забезпечує гармонійний зв'язок людини і природи, індивіда і суспільства, внутрішню гармонію особистості. Причетність до світу природи підкорює людину закону необхідності, що створює противагу примхам Фортуни — сліпого випадку, здатного зруйнувати її щастя, позбавити добробуту і навіть життя. Для протиборст-

ва з Фортуною людина повинна знаходити сили і в собі самій — вони дані їй від народження.

Всі потенційні здібності людини Альберті об'єднує поняттям virtú (італ. «доблесть», «здібність»). Виховання і освіта покликані розвинути в людині природні властивості — здатність пізнавати світ і звертати собі на користь здобуті знання, волю до активного, діяльного життя, прагнення до добра. Людина за натурою творець, її вище покликання — бути організатором свого земного буття. Розум і знання, чеснота і творча праця — от сили, що допомагають боротись з мінливістю долі і ведуть до щастя, яке полягає в гармонії особистих і суспільних інтересів, в душевній рівновазі, в земній славі, що вінчає істинну творчість і добрі діла:

«Людина народжується не для того, щоб тягти сумне існування в бездіяльності, але щоб працювати над великим і грандіозним ділом».

Однією з важливих форм громадянської активності Альберті вважав господарську діяльність, а вона неминуче зв'язана з накопиченням. Він виправдовував прагнення до збагачення, якщо воно не породжує жадоби грошей, яка може позбавити людину душевної рівноваги. В ставленні до багатства він закликає керуватися розумною мірою, бачити в ньому не самоціль, а засіб служіння суспільству. Багатство не повинно позбавляти людину моральної досконалості, навпаки, воно може стати засобом для виховання чесноти — щедрості, великодушності і т.д.

Флорентійський неоплатонізм. В другій пол. XV ст. в гуманізмі виникає ще один напрямок — флорентійський *неоплатонізм**, що розвивався в рамках діяльності Платонівської академії (1459-1521) в Флоренції, заснованої з спонуки візантійського мислителя Гéміста Плìфона і за сприяння Козімо Медічі.

Фічіно. Першим главою академії був Марсіліо Фічìно (1433-99), під керівництвом якого академіки тлумачили Платона, неоплатоніків і візантійських філософів, намагаючись поєднати їх ідеї з християнством.

Гідність людини, на думку Фічіно, засновується на божественному походженні і безсмерті її душі. Людина здатна до пізнання світу духовного і матеріального, а також, наділена свободою волі, вона може піднятись до найвищого ступеня пізнання і споглядання — до злиття з Богом. В дусі неоплатоніків Фічіно називав цей стан «божественним божевіллям».

Академіки захоплювались красою світу, вважаючи, що її споглядання є нижчим ступенем на шляху сходження до Бога.

Піко делла Мірандола. Помітним явищем гуманізму була творчість Джованні Пìко дéлла Мірáндоли (1463-94). Він першим з європейських інтелектуалів, вивчивши давньоєврейську і арабську, читав Біблію і Коран в оригіналі, з знанням справи практикував Каббалý і «натуральну магію».

Будучи ще зовсім молодим, Піко опублікував «Дев'ятсот тез», взятих з відомих йому релігійних і філософських вчень, сформульованих самостійно, і запропонував їх для публічного диспуту. Вступом до них була знаменита «Промова про гідність людини» — справжній маніфест ренесансного світобачення. Цікавим є те, що Піко цілковито позбавлений «християноцентризму» — він

трактує християнство лише як одну з безлічі релігій. «Дев'ятсот тез» були рішуче засуджені церквою як єретичні, а диспут заборонений.

Головним в Піко є вчення про гідність людини, про унікальність її місця в космічній ієрархії: наділена свободою волі, вона сама формує себе і визначає своє місце в Всесвіті. В цій здатності людина піднімається над всіма іншими творіннями, вона богоподібна. В пізнанні людина здатна охопити весь Космос, в цьому її призначення — бути сполучною ланкою Всесвіту. Від величної божественності до уподібнення самій ницій з тварин — такий діапазон можливостей, в якому людина вершить свою долю. Опорою її може служити тільки збагачений знанням розум.

Піко висунув три ступені пізнання: 1) оволодіння *етикою** з метою очищення душі від пороків і пристрастей; 2) вільне, не сковане догмами пізнання законів Всесвіту через філософію; 3) підготовлений знанням земного буття людський розум може піднятись до розуміння Єдиного, Істини і Блага.

Передреформаційний рух. Незважаючи на все своє розповсюдження і вплив, гуманізм в Італії не став панівною ідеологією: поступово все більшої сили набирали тенденції і рухи, що виступали за оновлення церкви, її очищення і реформування. Найбільш яскравим представником передреформаційного руху в Італії був *домініканець** Джіроламо Савонаро́ла (1452-98), який виступив з проповідями, що викривали загрузлу в пороках церкву і пророкували її прийдешнє відновлення. Прихильність народу він завоював різким викриттям зіпсованих нравів, розкоші і розпусти верхів суспільства.

В своєму монастирі св. Марка в Флоренції Савонарола провів важливі реформи: наполіг на дотриманні обітниці некорисливості, розпорядився продати монастирські маєтки і заборонив розкіш в одязі і харчуванні, в усьому чернечому побуті; зобов'язав ченців своїми трудами здобувати засоби до життя, в зв'язку з чим заснував мистецьку школу, де навчали живопису, скульптурі, архітектурі і книжній мініатюрі. Заохочував заняття науками, особливо богослов'ям, філософією і етикою; з метою кращого розуміння Святого Письма і пропаганди християнства серед іновірців заснував викладання давньогрецької, давньоєврейської і деяких східних мов.

Авторитет Савонароли зростав не тільки в народі, але і серед гуманістів, в числі його шанувальників були Мірандола, Поліціано, художники Боттічеллі, Фра Бартоломео, юний Мікеланджело і ін. Після смерті Лоренцо Чудового повсякденне життя Флоренції різко змінилося: зникла розкіш жіночих вбрань, припинилися азартні ігри, розгульне життя з бенкетами і співами, любовні пригоди, маскаради і карнавали. Флорентійці стали дотримуватись постів, відвідувати церкву, навіть повертати «неправедно придбане» ремеслом купця або лихваря. В карнавальні дні 1497 і 1498 рр. було влаштоване спалення «суєти» — блазнівських убрань, масок, гральних костей, непристойних книг і малюнків і всього того, що було атрибутом веселих свят і розваг.

Втім, реформи Савонароли викликали невдоволення буржуазії. Її союзником став папський Рим, що його Савонарола за моральну розбещеність уподібнював Вавілону, і який безуспішно намагався купити лояльність свого критика пропозиціями вигідних церковних посад. Папа Александр VI домагався від Савона-

роли припинення проповідей і в 1497 р. відлучив його від церкви; в відповідь той відмовився визнати відлучення законним і заявив про своє право апелювати до Вселенського собору. Під загрозою папського інтердикту флорентійська синьйорія заборонила йому публічні виступи. Наступного року вороги Савонароли влаштували провокацію: для встановлення правоти йому запропонували піддатися Божому судові — випробуванню вогнем, яке, втім, не відбулося. Народ відсахнувся від Савонароли, обвинуативши його в боягузтві; його прихильники були деморалізовані. Розлючена юрба захопила монастир і ув'язнений Савонарола був підданий катуванням, після яких він і двоє його соратників були засуджені на смерть як єретики, повішені і спалені.

Однак, ідеї морального очищення, релігійного оновлення і реформи церкви стали на початку XVI ст. характерною рисою умонастроїв самих різних верств.

5. ЛІТЕРАТУРА І МИСТЕЦТВО ІТАЛІЇ РАННЬОГО РЕНЕСАНСУ

Як і гуманізм, література культивується виключно при дворах правителів. Під впливом гуманістів її мовою стає латина, а вольгаре відсувається на задній план.

Гурток Лоренцо Медічі. Піднесення літератури починається в Флоренції, при дворі Лоренцо Чудового, талановитого поета. Епікуреєць, байдужий до християнства, він славив в своїх віршах радощі і насолоди. Кращу частину його творчості становлять «Карнавальні пісні», в яких Лоренцо в традиціях народної пісні закликає до чуттєвих утіх.

Поліціано. Самим талановитим членом гуртка був Анджело Поліціáно (1454-94); захоплений шанувальник античної класики, він переклав латиною «Іліаду» і опублікував ряд робіт про античних письменників. В своїй поетичній творчості Поліціано заперечував християнський аскетизм і утверджував радісне світовідчуття, культ життя в згоді з природою. Саме цьому присвячений найвідоміший його твір — міфологічна драма «Сказання про Орфея».

Центральний образ п'єси — співець Орфей, що приборкує своїм мистецтвом людей, тварин і навіть пекельні сили, — є символом культури Ренесансу, що торжествує перемогу над похмурим світом Середньовіччя. Після того, як Орфей вивів з підземного світу свою померлу жінку Еврідіку, а потім знову втратив її, порушивши наказ Плутона не дивитись на неї, поки вони не повернуться на землю, він здійснює в пориві відчаю злочин проти природи, відмовившись від жіночого кохання. За таке порушення його роздирають на шматки несамовиті вакханки. П'єса завершується гімном на честь Діоніса-Вакха, який символізує захоплення радощами життя.

Пульчі. Більш демократичний характер мала поезія Луїджі Пýльчі (1432-84), яка спиралась на фольклор, зокрема творчість кантасторіїв — вуличних співців-буффонів (блазнів), які розповідали про незвичайні пригоди, пересипаючи свої пісні блазенськими витівками і жартами. Найчастіше вони переробляли французькі рицарські романи і героїчні поеми про Роланда, найбільше уваги приділяючи авантюрам і казковим елементам, представляючи рицарський світ в іро-

нічно-побутовій інтерпретації. На цьому грунті виник твір Пульчі — комічна рицарська поема «Морганте».

Твір названий за іменем другорядного персонажа — хрещеного Роланда і беззавітно відданого йому добродушного велета Морганте, силача і ненажери, що на вечерю з'їдає слона, засмаженого на вертелі з вирваної з землі ялини. Другий комічний персонаж поеми напіввелет Маргутте — втілення хитрості, шахрайства і всіляких пороків. Це страшенний цинік, розпусник, злодій і обжера, що знущається з християнських вірувань, але приваблює своєю дотепністю і відвертістю. Помирає він, луснувши з сміху, коли побачив, як мавпа взуває вкрадені в нього чоботи. Антиклерикальну спрямованість поеми втілює диявол Астарот, якого Пульчі змушує проповідувати християнство і захищати істинність католицизму. Коли Роланд, перебуваючи в Єгипті, одержав звістку про похід Карла Великого в Іспанію, Астарот вселяється в коня рицаря і той мчить свого хазяїна якраз до Ронсевальської ущелини. Під час цього дикого чвалу Астарот читає рицарю лекцію про існування інших материків — і це за десять років до плавання Колумба.

Література Феррари. В кін. XV ст. важливим культурним центром Італії стала маленька войовнича Феррара, в побуті і звичаях якої культивувалися феодально-рицарські традиції. Література розвивалась тут при дворі герцогів д'Есте, які всіляко підтримували її яскраво виражений аристократичний характер.

Боярдо. Особливості феррарської культури яскраво виразились в творчості Маттео Боярдо (1434-92), автора латинських віршів, а також сонетів і канцон на вольгаре, в яких він наслідував Петрарку. Прославився же Боярдо героїчно-романтичною поемою «Закоханий Роланд», сюжет якої також заснований на «Пісні про Роланда», як і твір Пульчі. Як поет Ренесансу, Боярдо переробив каролінгський епос в дусі романів Круглого столу, перетворивши брутальних паладинів Карла Великого в вишуканих рицарів, а суворого Роланда — в ніжного коханця. Він також урізноманітнив зміст численними казковими елементами і фантастикою.

Головною постаттю поеми є Роланд, закоханий в красуню Анджеліку, доньку китайського короля. Однак Анджеліка кохає не Роланда, а його кузена Ріналь-до, який зовсім байдужий до неї. В ході подій з почуттями героїв відбуваються чудесні зміни: герої напилися води з різних чарівних джерел, після чого Анджеліка зненавиділа Рінальдо, а той її полюбив. Роланд, прагнучи завоювати почуття Анджеліки, здійснює численні подвиги і переживає незвичайні пригоди.

Боярдо оповідає про подвиги і пригоди героїв з легкою, витонченою іронією, що підкреслює неправдоподібність всієї цієї казкової фантастики. Так, дев'ятеро рицарів в поемі змушують до втечі двохмільйонну армію; чарам підлягають не тільки рицарі, але і коні, мечі, шоломи. Автор до смішного перебільшується цнотливість Роланда, його несміливість в присутності жінок, а самих жінок, особливо Анджеліку, представляє, на відміну від Прекрасних Дам куртуазної поезії, спокусливими кокетками, хитрими, змінними, зрадливими.

Загальні риси розвитку мистецтва. Художники XV ст., як і раніше, входили в об'єднання за професійною ознакою — живописці, скульптори, архітектори, ювеліри — і утворювали самостійні корпорації в одному з офіційно визнаних *цехів**. В більшості випадків художники будували, прикрашали статуями і розписували фресками храми і громадські установи за договором з замовниками. Крім того існувало щось в роді громадської організації художнього життя: багаті цехи брали на себе будівництво, ремонт і оздоблення головних міських храмів. Для цього вони створювали спеціальну опіку, члени якої були підзвітні цехам. Ці цехи скликали комісії, своєрідні жюрі з відомих художників, для розподілу замовлень, організації конкурсів і для прийому закінчених робіт.

В період Раннього Ренесансу в мистецтві відбувся поворот в бік утвердження *реалізму** і подолання середньовічних канонів. Центром гуманістичної культури і мистецтва залишалась Флоренція: саме тут в першій пол. XV ст. найбільш яскраво і повно розкрилися основні тенденції розвитку ренесансної архітектури, скульптури і живопису. Разом з тим, до кінця століття виникають інші регіональні мистецькі школи: умбрійська, північноіталійська і венеціанська

Архітектура. Широке будівництво, що розгорнулося в Флоренції, змінює вигляд міста і насамперед його центру, що зберігся дотепер. Основна увага зосереджується на розробці центрально-купольної храмової будівлі і міського палацу буржуазії і аристократії.

Брунеллескі. Родоначальником ренесансної архітектури був Філіппо Брунелле́скі (1377-1446).

Його першою великою роботою був грандіозний восьмигранний купол, споруджений над побудованим ще в XIV ст. собором Санта Марія дель Фьоре в Флоренції, який мав зрівнятись за розмірами з куполом римського Пантеону, але спиратися повинен був не на масивні мури, як в Пантеоні, а на стовпи і зовнішні опори готичної будівлі. Крім того, купол повинен був гармонійно завершити вертикальні ритми, що панували в нижній частині споруди.

В середньовічній Європі зовсім не вміли будувати великі куполи, тому спорудження купола собору було справою винятково важкою, яка багатьом здавалась нездійсненною. Брунеллескі віддав роботі над ним 16 років життя (1420-36). Не маючи попередників, чий досвід він міг перейняти, йому довелося спиратися на математичні розрахунки і перевіряти їх на невеликій моделі. Вся титанічна праця завершилась повним успіхом: маючи діаметр в 42 м, стрункий купол собору здіймається вгору на 107 м і досі височить над містом, багато в чому визначаючи його загальний силует.

Таким чином, Брунеллескі першим з художників Ренесансу зрозумів, яку допомогу мистецтву може зробити математика. Він був одним з засновників наукової теорії перспективи, відкривачем її основних законів, що мали величезне значення для розвитку мистецтва.

Брунеллескі також створив новий тип будівлі, що мав світське призначення. Це був Дитячий притулок в Флоренції, форми якого своєю відкритою убік майдану колонадою з красивими напівкруглими арками виражали привітність і гостинність і зовсім по-новому оформляли майдан — один з самих яскравих і найкрасивіших міських ансамблів Ренесансу. В цій споруді, як і в інших своїх

будівлях, Брунеллескі широко користувався методами і формами античної архітектури. Пропорції, ритм членувань, обробка деталей в його спорудах служили виявленню конструктивних особливостей, а своєю гармонійністю і простотою орієнтувалися на людину, піднімаючи її значення.

Палаццо. Цілісністю і чіткою структурованістю всіх архітектурних елементів відзначаються численні пала́ццо — міські палаци-особняки, що мали величний фасад і внутрішнє подвір'я з арковими галереями. В тодішній Флоренції, з її напруженим політичним життям і постійними збройними сутичками різних партій палаццо довго зберігали вигляд фортеці, як, наприклад, резиденції родин Медічі або Строцці.

Альберті. Теоретичні пошуки Брунеллескі розвинув його учень і послідовник Леон Баттіста Альбе́рті.

Він розробив планомірне застосування античних ордерів і показав способи їх поєднання на прикладі палаццо Ручеллаї в Флоренції. Це дало в руки архітекторів нову будівельну систему, принципово відмінну від готики. Пропорції античної ордерної системи відповідали пропорціям людської фігури, відповідали новому естетичному мисленню, основним принципом якого була домірність людині. Саме ордер забезпечив перехід від замкнутого середньовічного замка-фортеці до красивого і відкритого зовнішньому світу класичного палаццо італійського Ренесансу.

Скульптура. Бурхливого піднесення переживало образотворче мистецтво, яке стало відігравати важливу роль в вираженні гуманістичного світогляду.

Гіберті. Початком формування ренесансного стилю вважається творчість Лоренцо Гіба́рті. В бронзових рельєфах північних (1404-24) і східних (1425-52) дверей баптистерія в Флоренції він звернувся до досвіду античного мистецтва і вперше застосував досягнення в галузі лінійної *перспективи**.

В багатофігурних композиціях скульптор дав нове тлумачення біблійних сюжетів. Наприклад, сцена створення перших людей, їх життя в раю і гріхопадіння звучить як гімн на честь людини, що здатна поступитися всіма радощами райського життя заради можливості пізнання світу.

Донателло. Створення класичних ренесансних форм в скульптурі пов'язане з ім'ям Донате́лло (1386-1466), в творчості якого ідеал сміливої, активної людини знайшов повноцінне художнє втілення. Він ретельно вивчав натуру і водночас творчо переосмислив надбання не тільки своїх італійських попередників, але і багатий досвід античної пластики.

В Па́дуї скульптор встановив бронзовий пам'ятник *кондотьєру** Гаттамелаті, що був створений за взірцем римського пам'ятника Марку Аврелію. Образ героя відзначений благородством і усвідомленням власної гідності (virtú) — вперше з часів Античності людина удостоювалася пам'ятника за свої особисті заслуги і військову доблесть.

Вершиною творчості Донателло в техніці бронзи є статуя Давида (1432) — своєрідний символ Флоренції і її боротьби за незалежність і свободу. На відміну від середньовічної скульптури статуя розрахована на круговий обхід, новаторським було також звертання скульптора до теми наготи: вперше після Анти-

чності оголене тіло було зображене в такому великому масштабі і настільки реалістично.

В історії ренесансної пластики Донателло був центральною фігурою. Він першим взявся за систематичне вивчення механізму рухів людського тіла, дав зображення складної масової дії, став трактувати одіяння в тісному зв'язку з рухом і пластикою тіла, першим поставив собі завдання виразити в скульптурі індивідуальний портрет, загострив увагу на емоційному житті зображуваних ним персонажів.

Донателло також був сміливим реформатором в техніці: довів моделювання мармуру і бронзове лиття до виняткової досконалості, «витягаючи» з каменю і металу найтонші живописні ефекти. Застосована ним техніка розфарбування лягла в основу флорентійської поліхромної (див. *Поліхромія**) теракотової пластики, а розроблений ним живописний рельєф, що базується на точному знанні *перспективи** і на віртуозній градації об'ємів, вказав шляхи подальшого розвитку не тільки скульптури, але і живопису.

Живопис. Найбільші досягнення італійського образотворчого мистецтва пов'язані з живописом. Після майже столітньої перерви художники знову зацікавились проблемами, започаткованими Джотто — створення ілюзії реального простору.

Мазаччо. Основоположником живопису Раннього Ренесансу був Маза́ччо (1401-28). Виконані ним фрески в капелі Бранкаччі церкви Санта Марія дель Карміне в Флоренції зробили вирішальний вплив на становлення ренесансного реалізму. Художник засобами лінійної і повітряної *перспективи** будував простір, розміщував в ньому могутні фігури персонажів, зображував їх природні рухи, пози, жести, причому масштаби і колір фігур правильно пов'язував з ландшафтним або архітектурним фоном.

Найбільш значна з фресок — «Чудо з статиром», багатофігурна композиція, що складається з різних епізодів легенди про те, як при вході до міста з Христа і його учнів стали вимагати мито — статир (монету); як за наказом Христа Петро спіймав в озері рибу і знайшов в її пащі монету, яку і передав стражнику. Центральна сцена фрески — група апостолів, що входять до міста. Фігури їх величні, масивні, мужні обличчя мають індивідуалізовані риси людей з народу. Значущість події підкреслюється загальним станом стриманого хвилювання, а ретельно написаний пейзаж надає розпису світського характеру. Не менш реалістично трактована і сцена «Вигнання з раю», де вперше в живопису зображені оголені фігури, модельовані боковим світлом. Їх рухи, міміка виражають сум'яття, сором, розкаяння.

Учелло. Експериментатором в галузі вивчення і застосування *перспективи** був Па́оло Уче́лло (1397-1475), перший італійський баталіст. Він тричі варіював композиції з епізодами битви біля Сан-Романо, захоплено зображаючи різнокольорових коней і вершників в самих різноманітних перспективних скороченнях і обертах.

Анджеліко. Повна поезії творчість ченця-домініканця фра Беато Андже́ліко (1387-1455), яка заполоняє вишуканою красою і чистотою ніжних барвних гармоній, що набувають особливої декоративності в поєднанні з золотим фоном.

Містичний по духу, пов'язаний з світом наївної народної релігійності, його живопис овіяний ліризмом і барвистою казковістю (фрески монастиря Сан-Марко в Флоренції).

В другій половині століття художники активно шукають принципи побудови перспективи для вираження тривимірного простору, прагнуть до пластичної виразності образів і колористичного багатства. В оволодінні цим останнім величезну роль зіграли винайдені до того часу в Нідерландах олійні фарби, які дозволяли пом'якшувати світлові контрасти, оживляти грою світла колір, досягати в барвних сполученнях єдності тону.

Венеціано. Першим, хто застосував техніку олійного живопису в Італії, був Доменіко Венеціано (1410-61). Його релігійні композиції («Поклоніння волхвів»), наївно-казкові за трактуванням теми, ще містять відбиток готичної традиції. Натомість ренесансні риси більше проявились в створених ним портретах. В XV ст. жанр портрету завоював самостійне значення. Розповсюдження одержала профільна композиція, навіяна античними медалями і камеями, яка давала можливість узагальнити і героїзувати образ портретованого. Точна лінія окреслює гострохарактерний профіль в «Жіночому портреті», в якому художник досягає не тільки безпосередньої схожості, але і тонкої колористичної єдності сяючих і прозорих барв.

Гірландайо. Майстром монументального фрескового живопису був Доменіко Гірланда́йо (1449-94). В одній з своїх ранніх робіт, фресках церкви Оньїсанті в Флоренції (1472), в сцені «Оплакування» він зобразив серед плакальників представників роду Веспу́ччі і згодом подібне введення портретних зображень і сучасних костюмів в сцени релігійного змісту стало типовим. Завдяки цьому, а також умінню працювати швидко і задовольняти смаки замовників Гірландайо став одним з самих популярних майстрів Флоренції.

Стиль Гірландайо виявляє риси, що дуже нагадують нідерландський живопис з властивим йому інтересом до зображення дрібних деталей («Св. Ієронім в келії», 1480). Хоч митець і не створив шедеврів, його заслуга полягає в тому, що він перетворював відкриття в норму, утверджував моду на певний тип мистецтва. Художники типу Гірландайо були тим фоном, на якому виростали великі майстри ренесансного мистецтва: Мікеланджело, Леонардо да Вінчі і ін. Краса і чарівність їх мистецтва, а також якісна робота цих майстрів згодом дуже вплинули на формування уявлення про світ Раннього Ренесансу.

Боттічеллі. Особливе місце в мистецтві Раннього Ренесансу належить Са́ндро Боттічє́ллі (1445-1510), близького до двору Лоренцо Медічі і гуманістичних кіл Флоренції художника. Втім, його мистецтво, пронизане хвилюючим трепетом особистого переживання, значно переростає рамки придворної культури двору Медічі і відображає гострі протиріччя того часу. Поетична чарівність його образів, їх глибока натхненність поєднуються в пізніх роботах з трагічним світовідчуттям і хворобливою надломленістю.

Його найбільш прославлені зрілі картини — «Весна» (1485) і «Народження Венери» (1484) — навіяні поезією придворного поета Медічі А. Поліціа́но і відзначені оригінальністю тлумачення сюжетів і образів античних міфів, перетворених через глибоко особисте поетичне світовідчуття.

В картині «Весна» на фоні темної зелені фантастичного саду виступають витонченими силуетами гнучкі стрункі фігури. Заквітлий луг під їх ногами нагадує яскравий килим. В глибині композиції Венера в ошатній сукні стоїть в меланхолійній задумливості. Її оточує обов'язковий почет: амур з луком парить над її головою, три юних грації ведуть хоровод, з гаю втікає німфа, переслідувана фавном. На передньому плані Весна, або богиня Флора, в вінку і затканій квітами сукні іде стрімко і так легко, що ледь торкається босими ногами землі; її лице з тонкими рисами одухотворене глибокою думкою. В лівому кутку картини — фігура юнака, якого звичайно називають Меркурієм. Вигадливий ритм струмливих ліній об'єднує композицію в єдине ціле, створює витончену колірну гармонію — образ мрії поета. Разом з тим, свято весни і любові овіяне ніжним смутком і занепокоєнням; персонажі картині занурені в себе, внутрішньо самотні.

Безпосередніше сприймається картина «Народження Венери», не так сильно пов'язана з алегоричним підтекстом. Композиція представляє Венеру, богиню кохання і краси, що пливе на великій раковині. Її «човна» підганяють до берега завислі в повітрі зефіри — сплетені в обіймах бог і богиня вітру. На березі богиню очікує німфа, що спішить накинути на її плечі світло-малинове покривало, заткане квітами. Художник золотить розвіяне вітром волосся Венери, і це надає її жіночному образу неземного відбитку. Явлення божества, далекого грубій реальності, відображене і в гаммі холодно-прозорих брав і задумливо-сумному виразі обличчя богині. Все це дає змогу Боттічеллі досягти органічного поєднання чуттєвої краси і піднесеної натхненності.

Витончені риси жіночого типу, знайденого Боттічеллі в Венері і Весні, можна впізнати і в образах мадонн, створених художником. Найбільш прославлена з них — «Магніфікат» («Мадонна в славі», 1481), представлена в оточенні ангелів, що її увінчують.

В 1490-х рр. поглиблюються песимістичні настрої художника, загострюється графічна виразність і екзальтованість створених ним образів. Смерть Лоренцо Чудового, загарбання Флоренції французьким військом, короткочасне правління Савонароли і його фанатичні проповіді проти папства і флорентійського патриціату, проти світської культури зробили переворот в свідомості Боттічеллі. Захоплений ідеями християнської релігії, він пише ряд композицій, повних настрої туги, безнадійності. Безвихідністю і розпачем перейнята «Покинута» (1495) — зображення самотньої молодої жінки, що плаче перед наглухо закритими воротами. Експресивні тендітні драматичні образи «Наклепу» (після 1495).

Чудовий рисувальник, Боттічеллі був першим ілюстратором «Божественної комедії» Данте. Виконані в тонкій лінійній манері, його малюнки (1492-97) насичені драматизмом і глибоким ліризмом.

П. делла Франческа. Найвидатнішим художником умбрійської школи був Пьєро делла Франче́ска (1420-92), син торговця вовною. Найбільш прославлене його творіння — ансамбль розписів «Історія Істинного Хреста» — прикрашає церкву Сан-Франческо в Ареццо (1452-66). Сюжетна основа фресок — «Золота Легенда» Іакова Ворагінського (XIII ст.), що оповідає про історію Хресного де-

рева і багата чудесами і розповідними деталями, яка одержала особливе поширення в простонародному середовищі, серед городян, в монастирях францисканців.

Сцени, розташовані в три регістри, починаються з «Зростання древа з голови Адама» і закінчуються на протилежній стороні «Прославлянням Хреста». Просторові композиції фрески математично вивірені; володіючий особливою кристалічною ясністю і прозорістю колорит пронизаний світлом. В фресці «Сон Константина» настрій тиші і таємничості створює нічний півморок, пронизаний подекуди світлом. Нерухомо застигли фігури стражників в нічній варті, мерехтить світло каганця, висвітлюючи сплячого в наметі Костянтина, яскраве сяйво виходить від ангела, що явився йому в сні, який віщує імператору перемогу в прийдешній битві. В фресці «Битва Константина з Максенцієм» багатофігурна композиція пронизана напруженим чітким ритмом. Сріблисте світло дня надає сцені епічної величі. Світле блакитне небо, прапор, що переможно майорить, стрункість рядів війська Константина ясно розкривають ідею твору.

Якщо в монументальних фресках персонажі Пьєро делла Франческа мають узагальнено-типові риси, то в чудових парних портретах герцогів урбінських — енергійного, розумного і владного Федеріго да Монтефельтро і його суворої супруги Баттісти Сфорца (1465-75) — виявлені індивідуально неповторні риси моделей. Тут яскраво проявилися два складові мистецтва художника: нідерландська і італійська. Нідерландська лінія особливо помітна в передачі зачіски і прикрас герцогині, в інтересі до деталей поверхні обличчя герцога — глибокі зморшки і великі родимки; італійська — в типі парного профільного портрету, особливій ясності і структурності простору, прозорій чистоті повітря. На оборотах обох дошок зображені тріумфи герцога і його супруги: Баттіста сидить на кріслі, поставленому на колісницю, запряжену двома єдинорогами — символами цнотливості, з розкритою книгою в руках в оточенні Чеснот; Федеріго стоїть на колісниці, запряженій парою білих коней, з жезлом в правій руці, увінчаний переможним лавром.

До умбрійської школи належали також Перуджіно і Пінтуріккьо — майстри просторових композицій з поетичними пейзажними формами. В північноіталійському живописі виділяється творчість Андреа Мантéньї (1431-1506): чіткі форми, героїзація образів його фресок навіяні римською Античністю. Венеціанська школа живопису XV ст. дала імена видатних художників — Антонелло да Мессіна, Вітторе Карпаччо, Джованні Белліні, що створювали виразні портрети, багатофігурні композиції, урочисті і в той же час багаті деталями венеціанського побуту.

§2. КУЛЬТУРА ІТАЛІЇ ВИСОКОГО І ПІЗНЬОГО РЕНЕСАНСУ

1. ІСТОРИЧНІ УМОВИ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ ІТАЛІЇ ВИСОКОГО РЕНЕСАНСУ. ГУМАНІСТИЧНА ДУМКА

Італія в кін. XV — першій третині XVI ст. На переломі віків Італія вступила в смугу тривалої політичної і економічної кризи. Утворення Османської ім-

перії і *Великі географічні відкриття** спричинили зміщення основних торгівельних шляхів з Азії до Європи в Атлантичний океан, що позбавило Італію становища посередника в великій міжнародній торгівлі. Також структура італійських міст-держав не дозволила їм об'єднатися саме в той час, коли Франція, Англія і Іспанія перетворились в сильні централізовані монархії. З сер. 1490-х рр. на території передової, квітучої і все ще багатої батьківщини Ренесансу тривають Італійські війни (1494-1559), наслідком яких стала втрата Італією своєї незалежності і встановлення диктатури феодальної аристократії і католицької церкви.

Разом з тим, в першій третині XVI ст., коли загроза над країною тільки зависала, розкриваються сили народу, що вступив в боротьбу за незалежність, за республіканську форму правління. Про це свідчать народні рухи початку XVI ст. в багатьох італійських містах, зокрема в Флоренції, де республіка встановлювалась двічі — в 1494-1512 і 1527-30 рр.

Таким чином, військово-політична криза кінця XV—XVI ст. не тільки не зупинила, а навпаки — підштовхнула формування самосвідомості італійського народу, яке дало ідеологічний зміст і історичну форму могутньому культурному піднесенню, що одержало назву Високий Ренесанс. Італійські війни і феодально-католицька реакція привели до крайнього загострення історичних суперечностей культури Ренесансу, але наслідком цього стало максимальне розкриття закладених в ній естетичних можливостей і трагічне поглиблення властивих їй індивідуалістичних ідеалів. Саме цей час породив титанів Ренесансу і спонукав їх до створення найвищих, в певному сенсі абсолютних художніх цінностей. Література і мистецтво цього часу пізнавали найзагальніші і найсуттєвіші закономірності буття, але відображали їх не в формах повсякденності, а крізь призму ідеалу вищої краси і гармонії, втіленням яких стали ідеалізована природа і внутрішньо вільна, всебічно розвинена універсальна людина. Краса трактувалась як необхідне вираження істинної сутності буття, як здійснення гармонії між тілом і духом, почуттям і розумом, свободою і необхідністю.

Розвиток гуманістичної думки. Епоха Високого Ренесансу стала новим етапом в розвитку суспільно-політичної, етичної і естетичної думки.

Макіавеллі. Реакцією на обурливу ситуацію Італійських війн, в яких самі італійські правителі, особливо папа, виражали інтереси завойовників, стала творчість флорентійця Нікколо́ Макіаве́ллі (1469-1527), досвідченого дипломата і видатного політичного мислителя.

Центральною проблемою його праць, особливо трактату «Государ» (1513), є проблема особистості, що творить історію. Мислитель вірив в титанічні можливості людини і закликав рішуче відкинути середньовічні уявлення про те, «начебто діла світу вирішуються долею і Богом» і «що люди, з їх розумом, нічого змінити в цьому не можуть». В першу чергу необхідно відокремити політику від християнської моралі, яку Макіавеллі вважав соціально шкідливою і навіть аморальною, оскільки са́ме християнство «зробило світ слабким і віддало його на поталу негідникам».

Государем може стати будь-яка приватна особа, навіть «найпідлішого» походження. Тому що, згідно Макіавеллі, правителем робить не походження, а осо-

бисті якості: доблесть, сміливість, рішучість, сила духу. Ще потрібен талан, прихильність Долі, тобто Фортуна, але, як відомо, вона сміливцям і дається, бо «фортуна — жінка і хто хоче з нею полагодити, повинен лупити і стусати її... вона, як жінка — подруга молодих, бо вони не такі обережні, більш відважні, і з більшою зухвалістю її приборкують».

Здобувши владу, государ всіляко повинен її зміцнювати: будувати мури і рови, дбати про оновлення озброєння і боєздатність війська, засновувати громадські склади з запасами живлення, води і питва, а також, в гірші часи, давати можливість прогодуватись простому народові, не сягаючи до казни — а для цього треба постійно забезпечувати його роботою. Далі, наставляє Макіавеллі:

«Государ повинен також показувати себе покровителем талантів, притягати обдарованих людей, виявляти пошану до тих, хто відзначився в якомусь ремеслі або мистецтві. Він мусить спонукати громадян спокійно віддаватись торгівлі, землеробству і ремеслам, щоб одні займались благоустроєм своїх маєтків, не боячись, що ці маєтки в них відберуть, інші — відкривали торгівлю, не побоюючись, що їх зруйнують податками; більше того, він повинен мати нагороди для тих, хто дбає про поліпшення міста або держави. Він зобов'язаний також займати народ святами і видовищами в придатну для цього пору року. Поважаючи цехи, або триби, на які поділене кожне місто, государ повинен іноді брати участь в їх зборах і являти собою взірець щедрості і великодушності, але при цьому твердо триматись своєї гідності і величі, що мають проявлятись в кожному його вчинку».

Макіавеллі був сучасником Рафаеля і Мікеланджело, тому його государя можна порівняти з художником, а державу — з мистецьким твором. Вболіваючи з приводу того, що в його батьківщині немає політичного діяча, здатного очолити визвольну боротьбу проти «варварів», мислитель кілька разів повторює: «В Італії достатньо матеріалу, якому можна надати будь-якої форми», справа лише в тому, щоб знайшовся сміливець, який «виліпить» з «юрби» державу.

Кастільоне. Зовсім інший варіант «досконалої людини» запропонував Бальдассаре Кастільóне (1478-1529), виходець з знатного, але збіднілого феодального роду. Вишукані манери, велика ерудиція і тонкий артистичний смак дозволяли йому легко сходитися з людьми і сприяли його придворній кар'єрі при дворі герцога Урбінського. В 1528 в Венеції вийшла друком книга «Придворний», що прославила Кастільоне.

Написано твір в формі невимушених, пересипаних жартами бесід, які нібито відбувалися протягом 4-х вечорів 1507 р. в придворному товаристві, що збиралося навколо Єлизавети Гонзага, жінки герцога Урбінського. Персонажі Кастільоне — особи історично цілком реальні і дійсно перебували в той момент в Урбіно. Книга відразу після виходу стала свого роду зерцалом — посібником для початкуючих придворних, що наставляє їх добрим звичаям, вишуканим манерам і всьому тому, чим так приваблює життя при дворі.

Кастільоне спирався на попередню гуманістичну традицію, його «досконалий придворний» втілює — звичайно, в дусі дворянського середовища — ідею всебічно розвиненої людини. Однак, ця досконаліть людини досягається не тільки слідуванню яким-небудь строго встановленим нормам, неухильним на-

слідуванням пропонованих взірців. Самій людині — незалежному зодчому власного «я» — він призначає вирішальну роль в визначенні і виборі того, що найбільше відповідає природним схильностям індивіда і може піднести його до досконалості.

Література. Найбільш повним вираженням ідеалів літератури Високого Ренесансу, його культу краси, гармонії і свободи була творчість Лудовíко Аріóсто (1474-1533).

Аріосто. Майбутній поет виховувався при дворі герцогів феррарських, бачив розкішні свята з рицарськими турнірами і куртуазними ритуалами (див. *Куртуазність**), на яких також вперше ставились комедії Плавта і Теренція в перекладах італійською мовою. Ці враження відобразились на його драматургічній і поетичній творчості. Аріосто — засновник «вченої комедії», розрахованої на освічену публіку. В 1508 р. під час карнавалу була показана його «Комедія про скриню», хоча і написана за римським взірцем, але на самостійний сюжет.

Життєвої правди в комедії було небагато. Работоргівець з рабинями, занадто моторні слуги і їх безтурботні добродії — все це прийшло з стародавнього римського театру. І все-таки через умовні форми античної комедії зрідка пробивалися паростки італійських реалій. То стилізований герой, говорячи про розорення батьківського будинку, зауважує: «ніби там на постої вже рік стояли іспанці»; то одному з героїв пропонують позичити гроші в лихваря; то слідує такий опис дамського кокетства: «Без упину крутяться перед дзеркалом милуючись собою, вискубують брови, підкладають стегна і груди...» Але придворний комедіограф наважувався і на більш значні зауваження з приводу сучасних звичаїв. Так, наприклад, один з слуг вигукував: «О, я чудово вивчив звички сильних світу цього... Вони наказують слузі стояти біля дверей і дозволяють пускати тільки шулерів, звідників, різних підозрілих типів, а чесних, шляхетних громадян женуть в шию...»

Живий подих часу найсильніше відчувався в образах слуг. Якщо «Комедія про скриню», показана в придворному театрі, за традицією обрамлялася пишними міфологічними *інтермедіями** (в антрактах), то під час самої дії слуги майже не залишали сцену, і це забарвлювало «учене видовище» в демократичні тони. Слуги були настроєні по-епікурейському, вони хором співали хвалу панському вину, готові були «цмулити по цілій бочці» і «танцювати з радості». Комічна дія народжувалася як безпосередній вираз життєрадісної стихії, динаміки буття, і слуги були яскравими носіями цих початків. Всі ці Вольпіно, Фульчіо, Фурба завдяки своїй кмітливості і фантазії придумують хитромудрі плани, їх талант і енергія доводять до щасливого фіналу любовні мрії молодих панів.

Головне місце в творчій спадщині поета займає поема «Шалений Роланд» (1506-16). Розпочавши її як продовження «Морганте» Пульчі і «Закоханого Роланда» Боярдо, Аріосто, втім, мало турбувався про безпосередній розвиток сюжету своїх попередників.

Можна виділити три найважливіших сюжетних блоки: любов Орландо і Анджеліки; війна *сарацинів** і християн під Парижем; повна складностей любов

рицаря Руджеро і хороброї амазонки Брадаманти, чиї «міць і запал» високо цінують імператор Карл Великий і його воїни. Орландо в Аріосто є «літературним родичем» героя знаменитої середньовічної «Пісні про Рола́нда» — паладина Карла Великого, який особливо відзначився під час війни з сарацинами і поклав своє життя в одній з битв. Але, звичайно, прямого ототожнення тут бути не може: Орландо, герой ренесансної рицарської поеми, належить до іншої культурної епохи і лише частково нагадує хороброго середньовічного воїна.

Центральною темою всієї епопеї стало безумство Орландо як фатальний наслідок його любові до зрадливої Анджеліки, що закохалася в сарацинського воїна Медора. З неперевершеною майстерністю Аріосто зобразив муки ревнощів героя, який не може повірити своїм очам, читаючи на корі дерев імена Анджеліки і її нового обранця. Вражений в саме серце, Орландо божеволіє. Важливе значення любовного переживання в його долі говорить про те, що середньовічний сюжет переосмислюється. Раніше на першому плані були військова доблесть і благочестя; в «Орландо» воєнний і релігійний пласти утворюють лише фон оповідання.

Крім історій Орландо і Анджеліки, Руджеро і Брадаманти в книзі багато інших сюжетів. Наприклад, історія любові юного шотландського принца Дзербіно і дочки галісійського короля красуні Ізабелли. Героїня потрапляє в полон до розбійників, але її звільняє Орландо, а відважний принц гине. Інша історія — чарівні пригоди, пов'язані з безсмертною чаклункою Альчіною («феям не судилося вмирати»). Це стара карга, виродок з виродків, однак вона може перетворюватися в чарівну красуню. Їй вдається піймати в свої тенета Руджеро, але він тікає, і зла фея зазнає поразки. Ще одна оповідь — про кохання наверненого в християнську віру сарацина Брандімарта і його вірної жінки Фьорделіджі, яка після кончини чоловіка спочатку стає самітницею, проводячи дні в покаянні і молитві, а потім помирає в його гробниці.

Головна тема заплутаної інтриги — кохання, яке найчастіше постає як сліпа, важко контрольована сила. Це мара, і позбутися її неможливо. Божевілля Орландо — символ доведеної до крайності людської пристрасті. Цікаво, що і суспільні пристрасті теж бачаться Аріосто збентеженою і невпорядкованою стихією (це добре помітно в авторських відступах про сучасне поетові політичне життя, в якому панують обман і гра низьких амбіцій). Тільки імператор Карл Великий відзначається доброчесністю, всі інші воїни — байдуже, християни або сарацини — ставлять свою відвагу на службу особистим цілям. Персонажі поеми несуть відповідальність за свої вчинки, божественне ж втручання в «Шаленому Орландо» не має вирішального характеру. Для Аріосто важливіша віра в гуманістичні цінності, в духовну свободу, в мистецтво і силу слова.

Одна з примітних художніх особливостей творіння Аріосто — хитромудрий сплав повсякденного з фантастичним, життєвої логіки з чарами. Поема — якби прощання з світом середньовічних чудес і свого роду їх великий каталог. Наприклад, в Анджеліки є чарівний перстень, з його допомогою можна стати невидимим для навколишніх. Не менш дивовижний і інший перстень, здатний розвіяти чари. Значний і могутній гіппогриф, знаменитий крилатий кінь Атланта, — герої Руджеро і друг Орландо Астольфо користуються ним як транспортним

засобом. І нарешті, одна з самих разючих пригод: Астольфо відрубує чаклунові Горрілло голову, а обезголовлене тіло продовжує свій шлях.

Завершується поема оповіддю про те, як Астольфо разом з апостолом Іоанном летять на Місяць, де зберігається втрачений глузд багатьох людей в спеціальних судинах з етикетками, де вказані імена власників. Повернувшись, Астольфо змушує друга вдихнути в себе з посудини глузд і Орландо, забувши про кохання до негідної красуні, стає самим собою — епічним рицарем.

Ідея руху, мінливості, розвитку, така близька серцю і думам діячів Ренесансу, проймає весь твір Аріосто. Блискучі битви, пригоди, відчайдушні втечі, погоні змінюються немов в калейдоскопі. Зображаючи все це з невичерпною винахідливістю, поет прагнув піднести дійсність над похмурою повсякденністю, оспівати світ істинної людяності, свободи і краси. Весь твір зігрітий, осяяний добродушним гумором, тонкою іронією і смутком: не повернути вже, не відродити куртуазної романтики, адже дедалі сильніше утверджуються в світі не рицарські ідеали, а лихварська зажерливість.

2. МИСТЕЦТВО ВИСОКОГО РЕНЕСАНСУ

Образотворче мистецтво і архітектура Високого Ренесансу, досягши вершин в творчості Леонардо, Рафаеля, Мікеланджело, Браманте і Тіціана, були відзначені рисами узагальненості і героїчної могутності образів, урівноваженістю частин і цілого, гармонією суперечливих елементів.

Архітектура. Центром зодчества Високого Ренесансу став Рим, де на основі античної ордерної системи розгорнулось будівництво споруд, велична монументальність яких була співзвучна епосі. Визначальною в цьому процесі була творчість Донато Брама́нте (1444-1514).

Браманте. Він почав творчу діяльність в Мілані, але тільки з переїздом в Рим, після ознайомлення з пам'ятниками Античності, йому вдалося надати своїм спорудам того величаво-монументального вигляду, що характеризував нові принципи в архітектурі.

Ці принципи проявилися з усією ясністю в першій римській роботі Браманте — Темпье́тто (італ. «храмик», 1502), зведеному в дворі монастиря Сан-Пьєтро ін Монторпо на місці, де, згідно церковного переказу, був розп'ятий апостол Петро. Це кругла в плані купольна споруда невеликого розміру, розміщена на трьох широких ступінях. Оточене колонадою доричного ордера, що підтримує антаблемент, Темпьєтто робить враження монументальної величної споруди строгих пропорцій і повнокровних форм.

Ставши головним архітектором папи Юлія II, Браманте проводить величезні роботи з реконструкції Ватикану, поєднуючи окремі розрізнені будівлі старого Ватикану і вілли Бельведер в єдиний монументальний комплекс. За його проектом зводяться довгі галереї, що замикають два великих парадних подвір'я, розташованих на різних рівнях, оздоблених нішами-екседрами і з'єднаних між собою відкритими сходами.

Головне творіння Браманте — проект собору св. Петра в Римі (1506), що втілив задум ідеальної центрально-купольної споруди з симетричною композицією. І хоча закладений за цим проектом собор пізніше був переглянутий іншими архітекторами, його ідеї знайшли застосування в спорудах багатьох італійських зодчих. План собору представляє поєднання квадрата з грецьким рівнобедреним хрестом. Великий купол, що вінчає споруду, виростає з маси більш дрібних об'ємів, які утворюють пірамідально побудовану композицію. Кожна її частина має самостійне значення і в той же час підпорядкована цілому.

Браманте зіграв видну роль в розвитку архітектури палаццо. Він закінчив будівництво палаццо Канчеллерія, закладеного іншим зодчим. Завдяки величезній, чітко розчленованій парними *пілястрами** поверхні фасаду з пласким рустом величний палац набув рис громадської будівлі (це палаццо і стало адміністративним папським корпусом). Бездоганний за обрисами стрункіх арок, великий красивий прямокутний внутрішній двір був повністю спроектований Браманте.

Образотворче мистецтво. В живопису відкриває епоху Високого Ренесансу Леонардо да Вінчі (1452-1516) — геніальний художник і вчений, інженер і мислитель.

Леонардо да Вінчі. Він народився в родині багатого нотаріуса; навчався в Андреа дель Верроккьо (1467-72). Методи роботи в флорентійській майстерні того часу, де праця художника була тісно поєднана з технічними експериментами, а також знайомство з астрономом П. Тосканеллі сприяли зародженню наукових інтересів юного Леонардо.

В ранніх творах 1470-х рр. (голова ангела в «Хрещенні» Верроккьо, «Благовіщення», «Мадонна Бенуа») він збагачує традиції живопису Раннього Ренесансу, підкреслюючи плавну об'ємність форм м'якою світлотінню, оживляючи обличчя тонкою, ледь вловимою посмішкою. В «Поклонінні волхвів» (1482) Леонардо перетворює релігійний образ в дзеркало різноманітних людських емоцій, розробляючи новаторські методи рисунка. Фіксуючи результати незліченних спостережень в начерках, ескізах і натурних штудіях, Леонардо домагається рідкісної гостроти в передачі міміки обличчя (прибігаючи часом до *гротеску** і карикатури), а будову і рухи людського тіла приводить в ідеальну відповідність з драматургією композиції.

На службі в правителя Мілана Лодовіко Моро (з 1481) Леонардо виступає в ролі військового інженера, гідротехніка, організатора придворних свят. Понад десять років він працює над монументом Франческо Сфорца, батька правителя; повна пластичної сили глиняна модель пам'ятника в натуральну величину не збереглася (зруйнована при взятті Мілану французами в 1500 р.) і відома лише за підготовчими етюдами.

На цей період припадає творчий розквіт Леонардо як живописця. В «Мадонні в скелях» (1483-94) улюблена майстром найтонша світлотінь («сфумато») постає новим ореолом, що приходить на зміну середньовічним німбам: це рівною мірою і божественно-людське, і природне таїнство, де скелястий грот, відображаючи геологічні спостереження Леонардо, відіграє не меншу драматичну роль, ніж фігури святих на передньому плані.

В трапезній монастиря Санта-Марія делле Граціє Леонардо створює розпис «Таємна вечеря» (1495-97; через ризикований експеримент, на який пішов майстер, застосувавши для фрески олію в суміші з темперою, робота дійшла до нас в досить ушкодженому вигляді). Високий релігійно-етичний зміст образу, де представлена бурхлива, суперечлива реакція учнів Христа на його слова про зраду, виражений в чітких геометричних закономірностях композиції, що владно підкоряє собі не тільки намальоване, але і реальний архітектурний простір. Ясна сценічна логіка міміки і жестів, а також хвилюючо-парадоксальне поєднання строгої раціональності з нез'ясовною таємницею зробили «Таємну вечерю» одним з самих значних творів в історії світового мистецтва.

В Флоренції Леонардо працює над розписом в Палаццо Веккьо («Битва під Ангьярі», 1503-06; не закінчений і не зберігся, відомий за копіями з картону, а також за недавно виявленим ескізом), що стоїть біля джерел батального жанру в мистецтві Нового часу; смертельна лють війни втілена тут в несамовитій сутичці вершників.

В найбільш відомій картині Леонардо, портреті Мони Лізи («Джоконди», 1503), образ багатої городянки постає таємничим уособленням природи як такої, не втрачаючи при цьому чисто жіночого лукавства; внутрішньої значущості композиції надає космічно-величний і в той же час тривожно-відчужений пейзаж, що тане в холодному серпанку.

В розписі «Свята Анна з Марією і дитиною Христом» (1500-07) якби підводиться підсумок пошукам Леонардо в галузі світло-повітряної перспективи, тонального колориту (з переважанням прохолодних, зеленуватих відтінків) і гармонійної пірамідальної композиції. Разом з тим, це гармонія над безоднею, оскільки група святих персонажів, спаяних сімейною близькістю, представлена на краю прірви.

Остання картина Леонардо, «Святий Іоанн Хреститель» (1515-17) повна еротичної двозначності: юний Предтеча виглядає тут не як святий аскет, але як повний почуттєвої принадності спокусник. В серії малюнків з зображенням всесвітньої катастрофи (цикл з «Потопом», 1514-16) роздуми про тлінність і нікчемність людини перед могутністю стихій поєднуються з раціоналістичними уявленнями про циклічність природних процесів, що передбачають «вихрову» космологію Р. Декарта.

Найважливішим джерелом вивчення поглядів Леонардо да Вінчі служать його записні книжки і рукописи (понад 7 тис. аркушів), написані на вольгаре. Мистецтво і наука для нього були зв'язані нерозривно. Віддаючи в «суперечці мистецтв» пальму першості живопису як найбільш інтелектуальному, на його думку, видові творчості, майстер розумів його як універсальну мову (подібну до математики в сфері наук), що втілює все різноманіття світобудови за допомогою пропорцій, перспективи і світлотіні.

«Живописне мистецтво, — писав Леонардо, — це наука і законна дочка природи, родичка Бога».

Вивчаючи природу, досконалий художник-натураліст тим самим пізнає «божественний розум», схований під зовнішньою оболонкою натури. Вступаючи в творче змагання з цим божественно-розумним початком, художник тим самим

утверджує свою подобу верховному Творцеві. Оскільки він «має спочатку в душі, а потім в руках» «все, що існує в Всесвіті», він теж є «якимось богом».

Рафаель. Уявлення про найясніші і піднесені ідеали гуманізму Ренесансу з найбільшою повнотою втілив в своїй творчості Рафаéль Сáнті (1483-1520). Проживши коротке, надзвичайно насичене життя, він синтезував досягнення попередників і створив ідеал прекрасної, гармонійно розвиненої людини в оточенні величної архітектури або пейзажу.

Ніжний ліризм і тонка натхненність відрізняють один з ранніх його творів — «Мадонну Конестабіле» (1502), просвітлений образ молодої матері, зображеної на фоні прозорого умбрійського пейзажу.

З приїздом в Флоренцію Рафаель легко засвоює найважливіші завоювання художників флорентійської школи з її яскраво вираженим пластичним початком і широким охопленням дійсності. Змістом його мистецтва залишається лірична тема світлої материнської любові, якій він надає особливої значущості. Вона одержує більш зріле вираження в таких творах, як «Мадонна в зелені» (1505), «Мадонна з щигликом», «Прекрасна садівниця» (1507). Власне кажучи, всі вони варіюють той самий тип композиції, складеної з фігур Марії, дитини Христа і Хрестителя, що утворюють на фоні прекрасного сільського пейзажу пірамідальні групи в дусі знайдених раніше Леонардо композиційних прийомів.

Успіхи Рафаеля були настільки значні, що в 1508 р. його запросили до папського двору в Рим. Художник одержав замовлення на розпис парадних апартаментів папи — станц (кімнат) в Ватиканському палаці. В цих приміщеннях Рафаель і його учні в 1509-17 рр. оздобили стелі позолоченим стуком і розписами, виклали підлогу візерунковим мармуром, а кожну стіну покрили багатофігурними фресками.

Перше приміщення називається Станца делла Сеньятура («кімната написів»). Тут знаходяться самі знамениті розписи Рафаеля (1509-11): фреска «Диспут», присвячена богослов'ю, «Афінська школа» — філософії, «Парнас» — поезії, «Мудрість, Поміркованість і Сила» — правосуддю. Розділене на чотири частини склепіння оздоблене алегоричними фігурами, що складають єдину декоративну систему з розписами стін.

В фресці «Диспут» зображені Данте, Савонарола, Фра Беато Анджеліко. В верхньої частині сидять на хмарах апостоли, розташовані обабіч Трійці в образах Христа, Бога-Отця і голуба. Богоматір і Іоанн Хреститель поклоняються Спасителю. Присутність в одній композиції релігійних персонажів і зображень реальних людей говорить про суттєвий елемент світськості в світобаченні гуманістів Високого Ренесансу.

Про торжество гуманістичних ідей в ренесансному мистецтві, про його зв'язок з Античністю говорить композиція «Афінська школа». Розпис сприймається як втілення мрії про світле майбутнє. З глибини анфілади грандіозних аркових прольотів виступає група античних мислителів, в центрі якої величний сивобородий Платон, що вказує на небо, і впевнений, натхненний Арістотель, що вказує на землю, засновники ідеалістичної і матеріалістичної філософії. Ліворуч, внизу біля сходів, Піфагор, оточений учнями, читає книгу, праворуч Евклід (можливо, це портрет Браманте) креслить по грифельній дошці. Занурений в

глибоку задуму Геракліт Ефеський (припускають, що тут зображений Мікеланджело). Неподалік від Платона розмовляє з слухачами Сократ, а на сходах напівлежить засновник філософської школи кініків Діоген. Біля краю фрески Рафаель зобразив самого себе в образові молодої людини з ніжним, привабливим лицем, і живописця Содому, який до нього почав працювати в станці.

Напруженим драматизмом виділяється фреска «Вигнання Еліодора» в Станці д'Еліодоро, що оповідає про чудо, яке відбулося в Ієрусалимському храмі, коли сірійський полководець Іліодор, спробувавши його пограбувати, був вигнаний звідти небесним вершником. Серед глядачів зображений папа Юлій II. Це натяк на сучасні Рафаелю події — вигнання з Папської області французьких військ.

В 1515-19 рр. митець написав найбільше своє творіння «Сікстинську мадонну», що призначалася для церкви св. Сікста в Пьяченці. На відміну від ранніх, більш світлих за настроєм, ліричних мадонн, це величний образ, повний глибокого значення. Розсунуті вгорі завіси відкривають легко ступаючу по хмарах Марію з дитиною на руках. Її погляд дозволяє заглянути в світ її переживань. Серйозно і тривожно дивиться вона кудись вдалину, ніби передбачаючи трагічну долю сина. Ліворуч від мадонни зображений папа Сікст, що захоплено споглядає чудо, праворуч — св. Варвара, що благоговійно потупила погляд. Внизу два ангелятка дивляться вгору і спрямовують таким чином увагу глядача на головний образ — мадонну з її не по-дитячому замисленим дитям.

Бездоганна гармонія і динамічна рівновага композиції, тонкий ритм плавних лінійних обрисів, природність і свобода рухів складають непереборну силу цього цільного, прекрасного образу. Життєва правда і риси ідеалу поєднуються з душевною чистотою складного трагічного характеру Сікстинської мадонни. Прообраз її деякі дослідники знаходили в рисах «Дами в покривалі» (1513), але сам Рафаель в листі до свого друга Кастільоне писав, що в основі його творчого методу лежить принцип відбору і узагальнення життєвих спостережень:

«Для того щоб написати красуню, мені треба бачити багато красунь, але через нестачу... красивих жінок я користуюсь певною ідеєю, яка приходить мені в голову».

Мікеланджело. В культурі Ренесансу особливе місце займає Мікела́нджело Буонарро́ті (1475-1564), що зробив величезний вклад в розвиток живопису, скульптури, архітектури. Ледь навчившись читати і рахувати, він став учнем Гірландайо. Працюючи над скульптурами для колекції Медічі, він привернув увагу Лоренцо Чудового і був прийнятий в його оточення. Сприйняття Мікеланджело реальності як втіленого в матерії Духа безсумнівно сходить до ідей Платонівської академії. Для нього скульптура стала мистецтвом «вичленовування» або «звільнення» фігури, «ув'язненої» в кам'яному блоці.

Разом з тим, ідеї кола Лоренцо Медічі послужили не тільки джерелом натхнення, але і мук Мікеланджело, зокрема протиріччя між християнським благочестям і язичницькою чуттєвістю. Вважалося, що антична філософія і християнські догмати можуть бути примирені; що всі знання, якщо вони правильно інтерпретовані, є ключем до божественної істини. Фізична краса, втілена в людському тілі, є земним проявом краси духовної. Тілесна краса може прослав-

лятися, однак цього недостатньо, тому що тіло — в'язниця душі, що прагне повернутися до свого Творця, але може здійснити це тільки в смерті. Згідно Міра́ндоли, протягом життя людина має свободу волі: вона може піднестися до ангелів або зануритися в несвідомий тваринний стан.

В кін. 1490-х рр. Мікеланджело створив дві великих скульптурних композиції з мармуру. Перша з них — статуя «Вакха» в людський ріст. П'яного бога вина супроводжує маленький сатир, що їсть виноград. Вакх ніби готовий упасти вперед, але зберігає рівновагу, відхиляючись назад; його погляд звернений на чашу з вином. Мускулатура спини виглядає пружною, але розслаблені м'язи живота і стегон демонструють фізичну, а значить і духовну слабкість. Скульптор домігся вирішення важкого завдання: створити враження нестійкості без композиційної неврівноваженості, що могла порушити естетичний ефект.

Більш монументальний твір — «Пьєта́». Ця тема (див. *Пьєта**) давала можливість показати крайнє напруження почуттів, притаманне емоційності Середньовіччя, але Мікеланджело трактує її досить стримано. Смерть і скорбота немов перебувають в мармурі, з якого вирізьблена скульптура. Співвідношення фігур таке, що вони утворюють конічну структуру. Оголене тіло Христа контрастує з пишними, багатим світлотінню одягом Богоматері. Мікеланджело зобразив Марію молодою, немов це не мати і син, а сестра, що оплакує передчасну смерть брата. Ідеалізацію подібного роду використовував Леонардо і інші художники, але Мікеланджело, спираючись на Данте, надав їй містичного змісту. На початку молитви св. Бернарда в останній канцоні «Божественної комедії» говориться: «Богоматір, дочка свого Сина». Скульптор знайшов ідеальний шлях для вираження в камені цієї глибокої теологічної думки.

В 1501-04 рр. Мікеланджело створив для відродженої Флорентійської республіки мармурову статую «Давида». Колосальна фігура заввишки понад 5 м повинна була стояти в соборі. Якщо Донателло створив бронзову скульптуру юнака, що вже вбив з божою допомогою велетня, голова якого лежить біля його ніг, то Мікеланджело представив момент, що передує сутичці. Давид стоїть з перекиненою через плече пращею, стискаючи в лівій руці камінь. Права частина фігури напружена, в той час як ліва злегка розслаблена, як в атлета, готового до дії. Образ Давида мав особливий смисл для флорентійців, і скульптура Мікеланджело привернула загальну увагу. «Давид» став символом вільної і пильної республіки, готової до боротьби з будь-яким ворогом. Місце в соборі здалося невідповідним, і комітет ухвалив, що скульптура повинна охороняти головний вхід до будівлі уряду, палаццо Веккіо, перед яким тепер знаходиться її копія.

Знайшовши переконливу форму вирішення статуї (з опорою на одну ногу), майстерно її змоделювавши, Мікеланджело змусив забути про ті труднощі, які йому довелося перебороти в роботі з матеріалом. Статуя була висічена з брили мармуру, яку зіпсував один невдачливий скульптор. Шляхом надзвичайно складного оберту Мікеланджело зумів вписати фігуру в готовий блок мармуру так, щоб вона укладалася в ньому гранично компактно.

Тим часом новий папа Юлій II (1503-13), прагнучи використати мистецтво з метою зміцнення церкви, започаткував грандіозні архітектурно-мистецькі проекти. Мікеланджело одержав замовлення на будівництво величного мавзолею,

оздобленого численними статуями і рельєфами. Через кілька років непостійний папа охолов до гробниці і наказав великому майстру розписати стелю Сікстинської капели, що той прийняв з великою неохотою, тому що вважав себе насамперед скульптором, а не живописцем. Втім, цей розпис став одним з найбільших творінь італійського і світового мистецтва.

Протягом 1508-12 рр. Мікеланджело в дуже важких умовах власноручно виконав весь розпис величезного плафона (600 кв. м). Згідно архітектоніки капели він розчленував її склепіння на ряд полів, розмістивши в широкому центральному полі дев'ять композицій на сюжети з Біблії про створення світу і життя перших людей на землі: «Відділення світла від пітьми», «Створення Адама», «Гріхопадіння», «Сп'яніння Ноя».

Цікаво, що Адам в «Створенні Адама» і Ной в «Сп'янінні Ноя» знаходяться в однаковій позі: в першому випадку людина ще не має душі, в другому вона від неї відмовляється. Таким чином, ці сцени показують, що людство не один раз, а двічі позбавлялося божественного благовоління.

По обидва боки від центральних фресок, на схилах склепіння, зображені фігури пророків і сивілл, в кутах полів сидячі оголені юнаки, в вітрилах склепіння, розпалубках і люнетах над вікнами — епізоди з Біблії. Це сцени «Юдіфь і Олоферн», «Давид і Голіаф», «Мідний змій» і «Смерть Амана». Кожна з них — приклад таємничої участі Бога в спасінні свого обраного народу. Про цю божественну допомогу оповідали пророки, віщуючи пришестя мессії. Кульмінацією розпису є екстатична фігура Іони, розташована над вівтарем і під сценою першого дня творіння, до якого звернений його погляд. Іона є провісником Воскресіння і вічного життя, тому що він, подібно Христу, що провів три дні в гробниці перед вознесінням на небо, провів три дні «во чреві кита», а потім був повернутий до життя.

В цілому, грандіозний ансамбль, що включає понад 300 фігур, являє собою натхненний гімн красі, могутності, розуму людини, прославленням її творчого генію і героїчних діянь. Навіть в образі Бога — величного могутнього патріарха, підкреслений насамперед творчий порив, виражений в рухах його рук, ніби насправді здатних творити світи і давати життя людині. Титанічна сила, інтелект, прозорлива мудрість і піднесена краса характеризують образи пророків: глибоко замисленого скорботного Ієремію, поетично одухотвореного Ісайю, могутню Кумську сивіллу, прекрасну юну Дельфійську сивіллу.

Після смерті Юлія II Мікеланджело закінчив роботу над його мавзолеєм в набагато скромнішому, ніж первісний задум, варіанті. В зв'язку з цією роботою були виконані статуї двох рабів (1513), які не увійшли в остаточне рішення, і статуя Мойсея (1515-16), що обезсмертила надгробок.

В образах рабів посилюється те відчуття трагічного розладу, нерозв'язного конфлікту між людиною і ворожими їй силами, яке було закладене в деяких образах Сікстинської капели. «Скутий раб» ще чинить титанічний опір, прагнучи звільнитися від пут. В «Умираючому рабі» панує тема страждання, зломленого опору, спокою, що переходить в вічний сон. Почуття трагічного ніколи ще не було розкрито з такою повнотою.

Як образ незламної могутності постає розгніваний пророк Мойсей, обурений відступництвом свого народу. Тугими покрученими пасмами спадає його борода, в нелюдській напрузі застигли м'язи могутнього тіла, широко розкриті очі випромінюють лють. Мойсей в трактуванні Мікеланджело — народний вождь, людина вулканічних пристрастей, прозорливий мудрець, якого так потребувала тоді сплюндрована Італія.

Рішучий перелом в світогляді Мікеланджело відбувається в кін. 1530-х рр. і пов'язаний він з настанням кризи ренесансної культури. Падіння Риму під натиском іноземних завойовників, друге вигнання з Флоренції Медічі, героїчна оборона республіканської Флоренції, в якій Мікеланджело брав діяльну участь, загибель республіки, епідемія чуми — все це впливає на творчість великого художника.

В умовах католицького терору веде він роботу над надгробками Медічі в капелі при церкві Сан-Лоренцо, побудованій за його проектом. Невелике, перекрите куполом, квадратне в плані приміщення капели з білими стінами, розчленованими темно-сірими мармуровими пілястрами, робить враження стрункої єдності і драматичної могутності. Один навпроти одного, на протилежних стінах капели розміщені гробниці герцогів Лоренцо Урбінського і Джуліано Немурського (1520-34). Їх статуї вміщені в ніші — це не портрети, а скоріше уособлення різних типів людських характерів, образи ідеальних героїв. На саркофагах, що стоять перед нішами, розташовані могутні оголені фігури — алегорії «Ранок», «Вечір», «День» і «Ніч» як символи поточного часу, образи, повні тривоги і занепокоєння. Їх фігури ніби ледь утримуються на саркофагах, почуття глибокої напруги посилюється контрастом між фізичною силою, досконалістю пропорцій їх тіл і виразом страждання і внутрішнього надламу, відчутного в їх обличчях. Ідеально прекрасний образ Ночі, зануреної в важкі сновидіння. Вражає трагізмом і титанічністю образ Дня, чий похмурий лик майже загрозливий.

В 1536-41 рр. митець працював над вівтарним розписом Сікстинської капели на тему Страшного суду. Якщо традиційно композиція «Страшного суду» будувалася з декількох окремих частин, то в Мікеланджело вона являє собою овальний вир оголених мускулистих тіл. Фігура Христа, що нагадує Зевса, розташована нагорі; його права рука піднята в жесті прокльону тим, хто знаходиться ліворуч від нього. Твір наповнений могутнім рухом: скелети повстають з землі, врятована душа піднімається нагору по гірлянді з троянд, чоловік, якого диявол тягне вниз, в жаху закриває обличчя руками.

«Страшний суд» став відображенням зростаючого песимізму Мікеланджело. Одна деталь «Страшного суду» свідчить про його похмурий настрій і представляє його гіркий «підпис». Біля лівої ноги Христа знаходиться фігура св. Варфоломія, що тримає в руках власну шкіру (він прийняв мученицьку смерть — з нього живцем здерли шкіру). Риси обличчя святого нагадують письменника Пьє́тро Аретíно, який пристрасно нападав на Мікеланджело через те, що вважав непристойним його трактування релігійного сюжету (пізніше художники дома-

лювали драпірування на оголених фігурах з «Страшного суду»). Обличчя на знятій шкірі св. Варфоломія — автопортрет художника.

Це свідчення того, що в Мікеланджело формується власне уявлення про християнство, яке виразилося в його малюнках і віршах. Спочатку воно живилося ідеями гуртка Лоренцо Чудового, заснованими на двозначності тлумачень християнських текстів. В останні роки життя Мікеланджело відкидає ці ідеї. Його займає питання, наскільки мистецтво відповідне християнській вірі і чи не є воно недозволенним і зарозумілим суперництвом з єдиним законним і істинним Творцем?

До останнього періоду творчості відноситься найбільше з архітектурних творінь Мікеланджело — собор св. Петра в Римі. В створенні цієї найбільшої культової споруди Риму, яка повинна була свідчити про могутність католицизму і Папської держави, брали участь видатні зодчі (напр., Брама́нте, Рафае́ль), але остаточного вигляду їй надав саме Мікеланджело. Архітектурну задачу він вирішив як скульптор, для якого головним засобом вираження була маса, пронизана рухом і ритмом. За його проектом був прийнятий центричний план, але в ньому посилені монолітність і динамічна напруга. Розчленовані *пілястрами** великого ордера, стіни завершуються важким *а́ттиком**. Над всім панує могутній купол, встановлений на масивному барабані і увінчаний ліхтарем. Всередині він здається легким і пронизаним світлом.

Джорджоне. В XVI ст. поряд з Флоренцією і Римом провідним художнім центром Італії стає Венеція і це багато в чому завдяки творчості Джорджо да Кастельфранко, на прізвисько Джорджо́не (1477-1510). Головну роль в його живопису відіграє колорит з різноманіттям тонів і їх м'якими переливами. Одна з ранніх робіт Джорджоне — «Юдіфь» (1502) — присвячена подвигу біблійної героїні Юдіфі, що врятувала рідне місто від навали ассірійців. Вона відправилася в стан ворогів і вбила їх полководця — Олоферна, внаслідок чого військо ворога відступило. Прекрасна лагідна Юдіфь уособлює в картині вищу справедливість.

Герої Джорджоне часто перебувають в роздумах, занурені в свій внутрішній світ. Його повні життя твори світського характеру навіяні античною міфологією, алегоріями або літературними творами. Знаменита картина «Гроза» (1505) повна таємничої поетичності, якій підкорені не стільки люди, скільки сама природа, що напружено застигла в очікуванні грози. Вперше в історії живопису пейзаж грає таку важливу роль в картині, якби відображаючи душевний стан героїв.

Єдність людини і природи втілена і в ранній картині Джорджоне «Три філософи», і в більш пізньому чудесному «Сільському концерті», де в спокійний пейзаж з округлими деревами під хмарним небом вписана група з юнаків-музикантів і оголених жінок. В 1507-08 рр. Джорджоне створив «Сплячу Венеру» — узагальнено-поетичний образ, в якому знайшов вираження естетичний ідеал Високого Ренесансу з його прагненням до класичної ясності і абсолютної довершеності. В розквіті творчих сил Джорджоне помер від чуми, не встигши завершити цю картину, і Тіціан дописав в ній пейзаж.

Тіціан. Неперевершеним майстром колориту і реформатором живописного мистецтва був Тіціáно Вечелліо (1490-1576). Його довге життя поділяється на чотири творчих періоди. Ранній (до 1519) проникнутий спокійним, радісним настроєм, відчуттям щасливої повноти життя. Художника приваблювали образи пишної жіночої краси, як, наприклад, в найвідомішій картині цього періоду «Любов небесна і земна» (1515-16). Твір радує насамперед чудовим живописом, особливо в зображенні сяючого красою оголеного жіночого тіла і розкішних тканин. Слава Тіціана росла, незабаром він став відомий за межами Італії.

В другому періоді творчості (1519-30) Тіціан створив для церкви Санта-Марія дельї Фрарі величезну вівтарну картину «Вознесіння Марії» (1516-18), більш відому як «Ассунта». На прикладі цього шедевра Тіціана можна судити про те, наскільки природно і бездоганно точно монументальні полотна великих венеціанців були зв'язані з архітектурним інтер'єром, будучи його коштовним оздобленням. Прекрасна земною красою Марія в темно-червоній сукні плавно піднімається вгору в золотавому струмі повітря, залишаючи на Землі збентежених, схвильованих апостолів.

В третьому періоді творчості (поч. з 1530) зріс інтерес художника до народних типів, деталей побуту. Все це, однак, не виходило за межі загальної спрямованості його мистецтва. Картина «Введення в храм» (1534-38) вирішена Тіціаном як чудове барвисте видовище: дівчинка Марія урочисто прямує в храм широкими сходами. Написана в 1538 р. для герцога Урбінського «Лежача Венера» або «Венера Урбінська» в порівнянні з богинею Джорджоне більш тісно зв'язана з реальним життям. Спершись на подушки, вона невимушено відпочиває на ложі з сплячою собачкою в ногах в просторій палацевій кімнаті, де на дальньому плані служниці дістають сукню з великої скрині. Здається, що Венера спустилася на землю, щоб прийняти вигляд привабливої і жіночної венеціанки. З найтоншою майстерністю живописець передав ніжність і теплоту її оголеного тіла. В ці роки він створив декілька зображень золотоволосих красунь — міфологічних героїнь.

В останній період творчості, починаючи з 1550-х рр., Тіціана хвилювала трагічна сторона життя, видовище людських страждань. Він написав картину «Бичування Христа», де освітлені в мороці полум'ям смолоскипів фігури катів, повних безглуздої люті, протипоставлені моральній силі Христа. В картині «Святий Себастьян» герой, пробитий стрілами, але не зломлений, виникає з хаосу Всесвіту. Колорит втрачає яскравість фарб, стає майже монохромним, широкі вільні мазки згладжують чіткість обрисів, і живописна поверхня ніби вібрує.

Остання велика вівтарна картина Тіціана — «Оплакування Христа» (1573-76). В сутінковому світлі, на фоні брудної кам'яної ніші, група близьких застигла біля тіла Христа в безмовній скорботі. З лементом розпачу вибігає назустріч глядачеві рудоволоса Магдалина, жестом стрімко піднятої руки вона немов закликає весь світ розділити безмірне горе.

Тіціан, переживши крах ренесансних ідеалів, тим не менше, залишився їм вірний: його герой, що вступає в боротьбу з ворожими силами і гине, зберігає свою велич.

3. ІСТОРИЧНІ І СВІТОГЛЯДНІ АСПЕКТИ КУЛЬТУРИ ПІЗНЬОГО РЕНЕСАНСУ. ЛІТЕРАТУРА

Загарбання і розгарбування Риму іспанськими військами (1527) і падіння республіки в Флоренції (1530) відкрили новий етап в історії Італії. До економічної кризи приєдналася і політична реакція: наступила пора рефеодалізації. Центрами політичного життя і культури країни стали князівські двори. З колись процвітаючих міст-республік зберегла незалежність одна лише Венеція, але і вона переживала важкі часи через занепад середземноморської торгівлі і натиск Османської імперії.

Контрреформація. Все більш реакційним стає папство: уклавши союз з іспанцями, понтифіки прагнуть відновити втрачені позиції. Свою головну задачу вони бачили в боротьбі з *Реформацією** і в викорінюванні вільнодумства. З цією метою в 1540 р. був заснований орден *єзуїтів**, активізована і реорганізована *інквізиція** (1542) і скликаний *Тридентський собор** (1545-63), що пройшов під знаком *Контрреформації**.

Собор цей поклав початок організованому наступу на гуманізм і ренесансну культуру. В період його діяльності папи стали вперше публікувати індекси заборонених церквою книг (1559 і 1562), вилучення яких з обігу повинна була забезпечити інквізиція. В цей індекс увійшли поряд з творами прихильників Реформації також твори найбільших письменників, поетів і гуманістів, в тому числі Данте, Боккаччо, Петрарки, Валли, Браччоліні, Аріосто, Еразма Роттердамського. Церква установила постійний нагляд за діяльністю друкарень.

Наступ на Реформацію, гуманізм і вільнодумство супроводжувалося тиском на художників. З часу Тридентського собору церква взяла мистецтво під свій контроль. Тепер від нього стали вимагати насамперед канонічності і ортодоксальності: «Не повинно бути жодного зображення, що підтримувало б помилкову доктрину або могло б дати привід для небезпечних заблуджень тим, хто мало знаючий», — говорить один з пунктів постанов собору.

Теологи стали виступати з критикою творів мистецтва. Особливо різким і тривалим нападкам піддавався «Страшний суд» Мікеланджело. Художникові дорікали за те, що він вмістив на вівтарі папської капели безліч оголених тіл; що, слідуючи Данте, впровадив до композиції античні образи перевізника душ Харона і судді мертвих царя Міноса; що ангели його не мають крил і розташовані в центрі, а не в кутах композиції; що, всупереч традиції, його Христос не сидить байдуже на троні, а підхопився з нього, виявляючи пристрасність, яка більше личить смертному. Зрештою, папа Павел IV Карафа (1555-59), ініціатор створення індексу заборонених книг, запропонував митцеві задрапувати деякі фігури, на що Мікеланджело відповів: «Скажіть папі, що це невелика справа і владнати її легко. Нехай він в світі наведе порядок, а картинам надати пристойності можна дуже швидко».

Нові критики мистецтва виступали не тільки проти порушення канону, звертання до античної міфології і зображення наготи, але і проти введення всяких світських мотивів в релігійний живопис. Коли в 1573 р. венеціанський художник Па́оло Веронéзе був викликаний в інквізиційний трибунал з приводу однієї

з написаних ним на євангельський сюжет картин, головні обвинувачення, пред'явлені йому полягали в тому, що в його картині є зображення карликів, слуг, блазня і собак, про які нічого не сказано в Євангеліях.

Пізній гуманізм. Все це не могло не вплинути на гуманістичну ідеологію і ренесансу культуру. Посилення державної влади в її самих недемократичних формах руйнувало етико-політичні ілюзії гуманістів і породжувало почуття несумірності ідеалу «божественної людини» з соціальною і політичною реальністю. Тому, не відмовляючись від цього ідеалу, мислителі, поети і художники прагнули вивести його за межі антигуманної дійсності. Розквіт науки, літератури і мистецтва супроводжувався послабленням громадянського пафосу і посиленням споглядальності. Велику роль стало відігравати зображення ідеальної людини в гармонії з ідеалізованою природою. Віра в безмежні можливості людини все більше поєднується з меланхолією і навіть песимізмом, породженим усвідомленням безсилля Італії перед новими викликами історії.

В відповідь на тиск соціальної дійсності прогресує творчість утопістів (див. *Утóпія**). Наприклад, Франческо Дóні (1513-74) поставив під сумнів справедливість суспільного ладу, заснованого на приватній власності, і в творі «Світи» зобразив ідеальне суспільство, засноване на колективізмі, загальній рівності і обов'язковій для всіх праці.

В другій пол. XVI ст. в гуманістичній думці розквітає її пантеїстична тенденція (див. *Пантеїзм**), що вплинула на становлення *натурфілософії** і, в кінцевому рахунку, підштовхнула *Наукову революцію**. Головну увагу натурфілософів привертало питання про співвідношення Природи і Бога. Прагнучи перебороти дуалізм середньовічного мислення, що протиставляло духовний і матеріальний початки, вони розуміли світ як єдність матерії і духу, наділяли матерію здатністю відтворювати саму себе, а разом з тим одушевляли її, створивши вчення про «живий Космос». Явно суперечачи церковній догмі, натурфілософи іноді приходили до заперечення надприродного, потойбічного, оскільки все суще, в тому числі чудесне, оголошувалося натуральним, «природним», і принципово пізнаваним. Разом з тим, уявлення про Всесвіт як живу істоту спонукало до пошуків містичних взаємозв'язків між Природою і людиною як її органічною часткою (а не творінням Божим). Спроби розпізнати цей зв'язок виливалися в практикування *магії**, *містики** і *окультизму**. Наука часто розумілася як «природна магія», астрономія переплiталася з астрологією, хімія — з алхімією, математики обчислювали гороскопи тощо. В цілому ж розуміння Природи як незалежного «внутрішнього майстра», що живе і діє за своїми законами означало розрив з вірою в Бога-деміурга і божественний промисел. Натурфілософи підходили до визнання матеріальності і нескінченності світу, «розчинювали» Бога в Природі або ж перетворювали його в першодвигун, що спонукує Природу розвиватися за її власними законами, готуючи таким чином грунт для *деїзму**.

На думку математика, філософа в лікаря Джероламо Карда́но (1501-76), світ матеріальний і вічний, в ньому відбувається безупинний рух. Заповнюючи все суще, матерія сама собою набуває різноманітних форм. Основні її елементи — повітря, земля і вода. Джерело саморуху матерії — розлита в Природі «Світова

Душа», в якій і виявляє себе Бог. Кардано надавав великого значення почуттєвому сприйняттю, досвіду, точним математичним розрахункам.

Значного розголосу також одержало вчення Бернардіно Телéзіо (1509-88). В трактаті «Про Природу» він визнавав акт створення світу, але Бог в нього — лише першопричина, що дала поштовх самостійному розвитку Природи. Телезіо вважав основою світу матерію, нерухому, пасивну і темну. Її форми залежать від активних початків — тепла (причини життя і саморуху матерії) і холоду (нерухомості і смерті). Перебуваючи в постійному протиборстві, вони не можуть існувати поза матерією. Визнаючи за матерією здатність до відчуття, Телезіо виступав як послідовний сенсуаліст (див. *Сенсуалізм**), вважаючи можливим пізнання лише за допомогою почуттів.

Величезний резонанс мали погляди Джордано Бру́но (1548-1600), що створив одну з самих радикальних і послідовних пантеїстичних систем епохи Ренесансу. В своєму трактаті «Про нескінченність, універсум і світи» (1584), він, відштовхуючись від теорії Коперніка (див. *Наукова революція**), розширив границі Всесвіту, доводячи існування безлічі зоряних світів. Спираючись на античних атомістів, філософ висунув ідею «монад» (атомів), з яких складається матерія. За Бруно, атом, точка, Бог тотожні; Бог міститься в усіх речах. Здатність матерії-Бога до руху він назвав «душею Всесвіту», вважаючи все суще одушевленим. В нескінченному його різноманітті відбувається вічний і безупинний рух, що приводить до постійних змін, переселення душ, виникнення і загибелі істот і речей.

Бруно був послідовним противником християнства. Він виключав *теологію** з пізнання світу, вважаючи, що віра несумісна з розумом. В його праці «Вигнання торжествуючого звіра» звучить гостра сатира на церковників. Однак, відкинувши релігію як непотрібну для мудреців, Бруно визнавав її необхідність для наставляння неосвічених мас. Незважаючи на це останнє, погляди Бруно були засуджені церквою, а сам він, відсидівши сім років в в'язниці, страчений через *аутодафé** в 1600 р.

Література. Найвизначнішою постаттю в літературі Пізнього Ренесансу був Торквато Та́ссо (1544-95), придворний поет герцогів феррарських. Син ренесансного поета, він був вихований в дусі *неоплатонізму**, *гедонізму** і *скептицизму** і навіть висловлював сумніви в існуванні пекла і чистилища. Однак, гнітюча атмосфера Контрреформації, терор церкви і пожвавлення феодального духу змусили Тассо переглянути своє вільнодумство.

На стані його психіки також відбилася напруженість придворного життя, в ілюзорній безтурботності якого таїлося джерело гіркоти: незважаючи на весь свій талант, поет залишався блазнем в оточенні герцога Альфонсо д'Есте. Знатні дами нав'язували Тассо своє покровительство, підсміювалися над ним, придворна чернь переслідувала його плітками і інтригами. В 1575 р., завершивши твір свого життя — поему «Звільнений Єрусалим», Тассо розіслав її знавцям. Деякі сприйняли її доброзичливо, інші — терпимо, але один з критиків, ревний католик, запропонував виключити з поеми любовні епізоди і всі вірші, які, на його думку, могли образити віруючих. Тассо спочатку захищався, але незаба-

ром в нього з'явилися ознаки душевного розладу: він став чути «ангельські труби Страшного Суду» і бачити Бога в хмарах.

Поет спробував сповідатися в головного інквізитора Болоньї, але це лише тимчасово заспокоїло його; хвороба посилювалася, а релігійні метання ускладнилися манією переслідування. Півтора року Тассо блукав країною, а коли повернувся в Феррару, то став викривати Альфонсо і його наближених в єресі і розпусті, погрожуючи їм. Поета схопили, відвезли до божевільні і посадили на ланцюг як буйнопомішаного. Згодом виникла легенда, що Тассо замкнули через кохання поета до сестри герцога Леонори д'Есте. Однак, причина холодної жорстокості тирана більш прозаїчна: Альфонсо побоювався таланту Тассо, який, обвинувачуючи себе, заодно компрометував і двір.

Всі ці соціокультурні і особисті фактори відобразились в найвизначнішому творі Пізнього Ренесансу — поемі «Звільнений Єрусалим». Сюжет твору заснований на подіях I Хрестового походу (1096-99), в ході якого рицарське військо під командуванням Готфріда Бульонського відвоювало в турків-сельджуків Єрусалим, а сам він став першим правителем Єрусалимського королівства. В умовах успішного натиску Османської імперії на християнську цивілізацію в XVI ст. актуалізація славного минулого одержувала для Європи особливе ідеологічне значення.

Дія поеми відбувається в 1099 р. Військо Готфріда (італ. Гоффредо) обложило Єрусалим, але християни зазнають невдач — їм заважає героїчний опір мусульман, сили пекла і власна моральна недосконалість. Частина молодих рицарів, навіть найхоробріші Танкредо і Рінальдо, закохуються в прекрасних *сарацинок** і забувають про обов'язок. Тільки після того, як Рінальдо перемагає свою пристрасть до сарацинської чарівниці Арміди і долає злі чари бісівських сил, християнам вдається штурмом взяти Єрусалим і знищити весь цвіт сарацинського війська.

Взірцями для Тассо були «Іліада» і «Енеїда». Так само як в античному епосі, в центрі поеми — колективні дії людей, що переслідують спільну мету. Однак, Тассо оспівує не боротьбу полісів, а «спільну справу католицького християнства», тобто боротьбу релігійну. Це знамення часу, коли тривали релігійні війни і католицизм в Італії підмінював всі інші політичні почуття. Людина в його поемі перестає бути центром Всесвіту, над нею тепер домінують сили Добра і Зла, що борються між собою. З одного боку виступають мусульмани, Люцифер і дияволи, іншого — християни, яких підтримує Бог і ангели. Ідеї Добра і Зла, що зіштовхуються в Всесвіті, стають в «Звільненому Єрусалимі» формотворчим початком. Так, коли прилітає фурія Алекто, вся природа стає грізною. Образи червоного туману і кривавої роси нагадують про війну і про пекло і надають світанку (цьому символу надії) лиховісного забарвлення. І навпаки, гроза, послана Богом, викликає почуття полегшення і радості.

Втім, Тассо не міг не брати до уваги твори своїх попередників — Пульчі, Боярдо і, особливо, Аріосто. Разом з їх мотивами в «Звільненому Єрусалимі» живе ренесансна мораль, згідно якої вища цінність в світі — людина. Тассо не намагається злити цей світогляд з мораллю, що ставить ідею над людиною, а якби зіштовхує два різних моральних принципи. І це зіткнення є головною пружи-

ною дії. Зав'язка поеми — в промовах Гоффредо, який заявляє, що мета рицарів— звільнити Єрусалим від невірних; заради цієї мети хрестоносці терплять страждання «на суші і на морі» і ведуть війну. Поява в таборі хрестоносців Арміди вносить в сюжет поеми конфлікт обов'язку і пристрасті (згодом цей конфлікт стане основним в творах *Класицизму**). Арміда, подібно Анджеліці в поемах Боярдо і Аріосто, просить Гоффредо і його рицарів допомогти їй повернути втрачене королівство. Відповідь Гоффредо суперечить рицарським традиціям і етиці Ренесансу: хрестоносці, на думку героя, повинні виконати обов'язок і звільнити Єрусалим, а вже потім зможуть прийти на допомогу Арміді. Рицарі нарікають на жорстокість такої моралі, що підкоряє людські почуття і славний рицарський обов'язок допомоги Прекрасній Дамі релігійному обов'язку. Частина молодих хрестоносців ідуть слідом за Армідою, так само як пішли рицарі в поемах Боярдо і Аріосто за Анджелікою. Але в Тассо — це гріх, за який доводиться нести кару.

Особливе значення для сюжету здобувають помилки Рінальдо. Він покидає табір християн, тому що не бажає підкоритися владі Гоффредо і понести покарання за те, що вбив в двобої рицаря, який його образив. «Вільним я народився, і вільним я помру», — заявляє він. Одне свавілля спричиняє інше: в вигнанні він потрапляє в любовні тенета Арміди і, захопившись нею, живе на Щасливих островах, забувши про звільнення Єрусалима.

Опис чарівного острова Арміди несе в собі відбиток *маньєризму** — відчуття прихованої гріховності, що розслаблює волю. Любовна пристрасть присипляє доброчесність Рінальдо. Будять її лише докори рицарів, що з'явилися по нього і нагадали, що його чекає Гоффредо і військові подвиги. Рінальдо миттєво приходить до тями і, незважаючи на благання Арміди, відправляється виконувати обов'язок воїна. З цього моменту дія прискорюється і наближається до розв'язки. Моральна перемога в душі Рінальдо підготовляє перемогу і на поле бою, але Тассо не залишає в тіні і трагедію щиро закоханої Арміди. Ідея християнського обов'язку тріумфує, але дорогою ціною, дорого дається і перемога в цій війні, яку поет називає кривавою різаниною. Гіркотою перейнята передостання октава поеми, що описує втечу сарацин і ріки крові на полі бою.

Істотну роль в поемі грає поєднання історичної реальності і фантастики. Реальні хрестоносці борються з не менш реальними сарацинами. Опис обложеного Єрусалима, військова рада сарацинських вождів, згадка про те, що окремі хрестоносці жадають золота і здобичі, — все це створює реальну історичну картину. Але поруч діють злі і добрі чарівники, що можуть перенести героїв з одного місця в інше або піддати їх всіляким перетворенням. З дерев, зрубаних в зачарованому лісі, християнські рицарі будують стінобитну машину. Рицарі пливуть на острів Арміди, слідуючи точному географічному маршруту. Фон дії теж певною мірою підлеглий принципу контрастності: за оповіддю про велику посуху під Єрусалимом слідує опис квітучого саду Арміди. Це підкреслює контрастність аскетичної боротьби хрестоносців і радостей почуттєвої насолоди, якій віддався Рінальдо.

Найчудовішим творінням Тассо є образ Арміди. Її пристрасть проходить різні фази. Опис безмовної любовної сцени в зачарованому саду змінюється зо-

браженням вже не підступної чарівниці, а закоханої жінки, яку покидає коханий. Її розпач виливається попеременно в благаннях і докорах, звернених до Рінальдо. Контрастом до тирад Арміди служить мовчання Рінальдо, який лише наприкінці кидає холодні слова прощання. Після відходу Рінальдо розпач змінюється почуттям помсти, і Арміда знову перетворюється в фурію. Однак, в розпал битви грізна чарівниця, стріляючи з лука в Рінальдо, благає Небо, щоб стріла його оминула.

4. МИСТЕЦТВО ПІЗНЬОГО РЕНЕСАНСУ

Протягом XVI ст. в Італії наростав занепад економіки і торгівлі, католицизм вступив в боротьбу з гуманістичною культурою, мистецтво переживало глибоку кризу. В ньому зміцнювалися антиренесансні антикласичні тенденції, що втілилися в *маньєризмі**.

Мистецтво Венеціанської республіки. Маньєризм майже не торкнувся Венеції, яка в другій пол. XVI ст. стала головним вогнищем пізньоренесансного мистецтва. Хоча торгівельне і політичне значення Венеціанської республіки неухильно падало, як і її могутність, місто Лагун як і раніше було вільне і від влади папи, і від іноземного панування, а накопичені ним багатства були величезні. В цей період уклад життя Венеції і характер її культури відрізнялися таким розмахом і пишнотою, що, здавалося, ніщо не свідчило про сутінки Венеціанської держави. В руслі високої гуманістичної традиції в нових історичних умовах в Венеції розвивалося збагачена новими формами творчість великих майстрів Пізнього Ренесансу — Палладіо, Веронезе і Тінторетто.

Палладіо. Найвидатнішим архітектором Пізнього Ренесансу був Андреа Палла́діо (1508-80), син каменяра, який, на відміну від Браманте, що шукав в античному зодчестві форми для переробки, бачив в Античності ідеал, який прагнув оживити в своїх спорудах. Для вивчення античних пам'ятників він неодноразово відвідував Рим, а також Верону, Спліт в Хорватії, Нім в Франції. Палладіо заклав принципи зодчества, що були розвинуті *класицизмом** і одержали назву палладіа́нства. Свої ідеї він виклав в теоретичній праці «Чотири книги про архітектуру» (1570). Композиції Палладіо виповнені природності, спокою, завершеності і строгої впорядкованості; планування його споруд, зв'язаних з навколишнім середовищем, ясне і доцільне.

Будівлі Палладіо прикрасили Віченцу, Венецію і прилягаючі до них заміські місцевості. Вічéнца вважається містом Палладіо. Його перша велика споруда тут — Базиліка (1549), основою якої стала ратуша XIII ст. Архітектор вмістив стару будівлю в двох'ярусну ордерну галерею з білого мармуру. Стіни при такому рішенні якби зникають, розчиняючись в наскрізних аркадах і балюстрадах, насичених повітрям, які надають споруді привітного, відкритого і святкового вигляду.

Зодчий часто будував в Віченці палаци і заміські вілли. Важливу роль він відводив в них фасадові. Наприклад, фасад палаццо Кьєрікаті (1560), витягнутого вздовж майдану, після Базиліки самої монументальної будівлі в Віченці, буква-

льно пронизаний повітрям. Нижній поверх його займає суцільна могутня колонада — галерея; на верхньому поверсі глибокі лоджії розташовані по кутах.

Оточуючі Віченцу вілли, побудовані Палладіо, різноманітні. Але їх поєднують загальні принципи, що відповідають вимогам зручності, почуттю міри, симетрії і свободи композиції, гармонійно зв'язаної з навколишньою природою. Сама знаменита вілла «Ротонда» (1551-67) — перша центрально-купольна споруда світського призначення. Це ідеальна центрична будівля, перекрита куполом, квадратна в плані, з чотирма витонченими іонічними портиками на кожній з сторін. Строга шляхетність пропорцій і форм цієї споруди чудово гармоніює з навколишнім пейзажем. Блискуче знайдене Палладіо композиційне і пластичне вирішення «Ротонди» послужило в майбутньому прообразом для багатьох храмів і мавзолеїв.

В Венеції Палладіо спорудив церкви Сан-Джорджо Маджоре (поч. 1565) і Іль Реденторе (1577-92), що в плані мають форму латинського хреста. Розташована на острові тієї ж назви церква Сан-Джорджо Маджоре включила в центральний ансамбль Венеції водний простір лагуни, завершивши своїм силуетом найважливіші аспекти міста.

Останній твір Палладіо в Віченці почато в рік його смерті. Театр «Олімпіко» (1580) — перша монументальна театральна споруда в Італії. Будівництво завершив архітектор Скамоцці. Палладіо використав тут тип римського театру, хоча і надав глядацький залі не круглої, а еліпсоїдної форми. І цей обнесений колонадою овал, і фасад сцени оздоблені численними статуями. На сцені знаходяться постійні декорації, що зображують п'ять розбіжних, забудованих палацами і будинками вулиць. Є щось хвилююче, урочисте і сумне в тихому порожньому просторі театру, що колись вражав уяву своїми чарівними видовищами.

Будівлі і архітектурні ідеї Палладіо значною мірою вплинули на наступний розвиток європейського зодчества.

Веронезе. Святковий, життєстверджуючий характер венеціанського Ренесансу найбільш яскраво проявився в творчості Па́оло Веронéзе (1528-88). В 1558 р. майстер одержав запрошення взяти участь в оздобленні Палацу дожів в Венеції, де він швидко прославився. Краса Венеції, її розкішне життя і художні скарби зробили на молодого живописця незгладиме враження. Художник-монументаліст, він створив чудові декоративні ансамблі стінних і плафонних розписів з безліччю персонажів і цікавих деталей. Блискучий майстер колориту, Веронезе писав в світозарній гамі насичених звучних барв і найтонших відтінків, об'єднаних загальним сріблястим тоном.

Одна з кращих робіт молодого Веронезе — розписи стелі церкви Сан-Себастьяно в Венеції (1556-57), присвячені історії біблійної героїні Есфірі. Майстер використовував ефект «прориву» стелі, в результаті чого перед глядачами «відкривалося» блакитне небо. Фігури були зображені в запаморочливих ракурсах. В композиції «Тріумф Мардохея» здиблені коні, вершники і воїни, розмаєні одіяння і прапор, піднесений в височінь фрагмент архітектурного споруди з багатолюдною юрбою за балюстрадою — всі створює враження дійсно тріумфального торжества. Сполучення холодних сріблистих і блакитних тонів,

гарячі спалахи пурпуру, жовтогарячого, контрасти чорного і рожевого нескінченно радують око.

В роки творчого розквіту Веронезе прикрасив розписами віллу Барбаро-Вольпе в Мазері (1560-61), побудовану Андреа Палладіо. Ці фрески стали одним з найбільших досягнень монументально-декоративного живопису. Найбільш знаменитий Зал Олімпу, в центрі склепіння якого знаходиться восьмикутна композиція з зображенням богів Олімпу. На бічних прямокутних фресках з'являються фігури чотирьох стихій, в люнетах — пори року. Нижні частини склепіння оформлені в вигляді ілюзорних балконів. На одному з них хазяйка вілли і служниця, на іншому — хазяйчині сини і ручна мавпочка, що йде по балюстраді. В відкриті двері входить молодий мисливець, заглядають слуга, дівчинка. Ці жанрові мотиви і витончені пейзажі на фоні вносять до композиції відчуття безпосередньої життєвості.

Центральне місце в станковому живописі Веронезе займають його знамениті монументальні полотна на євангельські сюжети, які художник, що черпав натхнення в громадському і культурному житті Венеції, наповнив враженнями від багатолюдних і яскравих венеціанських свят. Ці твори відомі під загальною назвою «Бенкети Веронезе». До них відносяться, зокрема, картини «Шлюб в Кані» (1563) і «Бенкет в будинку Левія» (1573).

На величезному полотні «Шлюб в Кані», на якому зображено понад 130 фігур, сцена бенкету розгортається біля підніжжя розкішної палацевої тераси з білою аркадою і балюстрадою на фоні сяючої синяви неба. В багатолюдній, повній руху барвистій юрбі художник вмістив європейських государів, а в вигляді музикантів на передньому плані зобразив Тіціана, Тінторетто і самого себе.

Ще більш грандіозний і декоративний «Бенкет в будинку Левія». Дія відбувається в монументальній лоджії. Язичницька життєрадісність картини привернула увагу *інквізиції**. Зберігся допит художника, в якому його обвинуватили в тому, що в євангельській сцені він зобразив «блазнів, п'яних німців, карликів і інші дурниці».

Тінторетто. Повною протилежністю Веронезе був його сучасник Якопо Тінторе́тто (1518-94). Він народився в Венеції і був сином фарбаря, звідси і прізвисько майстра — Тінторетто (Маленький Фарбар). Різноманіття зовнішніх художніх впливів розчинилося в неповторної індивідуальності цього останнього з великих майстрів Ренесансу. В своїй творчості він був справжнім титаном, наділеним вулканічним темпераментом і бурхливими пристрастями.

Слідом за пізнім Мікеланджело і Тіціаном Тінторетто проклав нові шляхи в мистецтві. Він гостріше і глибше, ніж більшість його сучасників, почував трагізм свого часу. Майстер повстав проти сформованих традицій в образотворчому мистецтві — дотримання симетрії, строгої рівноваги, статичності; розширив границі простору, наситив його динамікою, драматичною дією, став яскравіше виражати людські почуття. Він творець масових сцен, перейнятих єдністю переживання.

Славу йому принесла картина «Чудо Святого Марка» (1548). Виразність форм і насичена колірна гама з великих плям червоного і синього посилюють враження чуда, що відбувається на очах в збентеженої юрби. Стрімко летить

вниз головою Святий Марк в червоній розмаєній тозі, зупиняючи страту несправедливо засудженого.

Художник часто звертався до теми «Таємної вечері». Спочатку майстер залишався цілком і руслі традицій. Його рання «Таємна вечеря», що знаходиться в церкви Санта-Маркуола (1547), написана в класичній манері: дія розгортається паралельно площини стіни, вона урочиста і неквапліва, композиція симетрична. Пройшло кілька років, і Тінторетто написав «Таємну вечерю» для церкви Сан-Тровазо, відійшовши від прийнятої схеми. Дія перемістилася в темний напівпідвал, світло до якого скудно проникає звідкись з глибини. Біля квадратного столу, розташованого під кутом до площини картини, сидять на солом'яних стільцях апостоли — бідні люди в потріпаних плащах. Живописець зобразив емоційний порив, що охопив їх в відповідь на слова Христа про те, що хтось з них зрадить його.

Незвичайна картина «Введення в храм» в церкві Санта-Марія дель Орто (1555). Тінторетто зобразив напівкруглі асиметричні сходи, що круто піднімаються вгору. Марія вже досягла її вершини, і другорядні персонажі на передньому плані, в тому числі жінка з дівчинкою, жестами і поглядами спрямовують на неї увагу глядача. Художник виразно і сміливо побудував композицію по діагоналі — це самий динамічний прийом в живопису. В картині Тінторетто виразив ідею духовного вдосконалення людини.

В Венеції через кліматичні умови для оздоблення споруд використовували не фресковий живопис, а величезні картини, написані в техніці олійного живопису. Тінторетто — майстер монументальних полотен, автор гігантського ансамблю, що складається з декількох десятків робіт. Вони виконані для верхньої і нижньої зал Скуоли ді Сан-Рокко (школи Святого Роха; 1565-88).

Оформлення Скуоли ді Сан-Рокко майстер почав з створення грандіозної монументальної композиції «Розп'яття». Зображення з безліччю персонажів — глядачів (чоловіків і жінок), воїнів, катів — півкільцем охоплює центральну сцену розп'яття. Біля підніжжя хреста близькі і учні Спасителя утворюють рідкісну за духовною силою групу. В сяйві барв на вечірньому небі Христос ніби охоплює руками, прибитими до поперечин хреста, неспокійний, схвильований світ, благословляючи і прощаючи його.

І в пізні роки життя Тінторетто приваблювали масові сцени. Створена ним для Палацу дожів «Битва біля Цáре» (бл. 1585) займає цілу стіну. По-суті, це перша справді історична картина в європейського живописі. Для того, щоб передати в картині напругу битви, майстер використав неспокійний ритм ліній, колірні удари, спалахи світла. Вся в русі, картина немов відображає бурхливе зіткнення стихій.

В кінці творчого шляху Тінторетто створив свою останню «Таємну вечерю» для церкви Сан-Джорджо Маджоре (1592-94). Художник відобразив в картині момент, коли Христос переломлює хліб і говорить: «Це тіло моє». Сцена перейнята глибокою натхненністю і містичним зворушенням, що охопило всіх сидячих за великодньою трапезою. Сцена вміщена в бідній таверні, але простір її, затоплений в півмороку, здається безмежним; це враження особливо посилюється розташуванням стола під кутом, що іде в глибину. Таверна живе своїм

буденним життям, і вміщення на передньому плані не зв'язаних з сюжетом динамічних фігур і предметів (хазяїн, служниця, кішка, що заглядає в кошик з провіантом, глечики, блюда з їжею і фруктами) відтінює таємничу і напружено-схвильовану атмосферу чуда. Головна роль в композиції належить світлу. Похмуре приміщення освітлене хистким полум'ям світильника і сяйвом Христа. Його мерехтливе холодне зеленувато-золотаве світло проникає всюди, досягає стелі, де виникають схожі на примар ангели, що немов розсовують простір.

Мистецтво маньєризму. В своєму найбільш загальному вираженні *маньєризм** означає антикласичну течію, що склалася в Італії близько 1520 р. і розвивалась аж до 1590 р. Мистецтво маньєризму відходить від ренесансних ідеалів гармонійного сприйняття людини, яка опиняється в владі надприродних сил. Світ постає хитливим, хибким, в стані розпаду. Образи повні тривоги, занепокоєння, напруженості, художник віддаляється від натури, прагне її перевершити, слідуючи в своїй творчості суб'єктивній «внутрішній ідеї», основою якої є не реальний світ, а творча уява; засобом же виконання служить «прекрасна манера» як сума певних прийомів. Серед них — довільна подовженість фігур, складний змієподібний ритм, нереальність фантастичного простору і світла, часом холодні пронизливі фарби.

Перший етап італійського маньєризму охопив 1520-40-і рр. і являв собою порівняно вузьку течію, найбільш яскраве втілену в живописі. Найвизначнішим майстром цього періоду був Якопо Понтóрмо (1494-1556). В його відомій картині «Зняття з хреста» (1528) відсутня ясність просторових відношень, фігури наближені до переднього плану і нагромаджені одна над одною, рухи їх неспокійні, лиця схвильовані і бліді. Ламані лінії, що окреслюють фігури, і відсутність твердої опори композиції створюють враження нестійкості, коливання. Від рівноваги і гармонійності класичних композицій тут не залишається і сліду. Різкі поєднання світлих барв посилюють виходяче з цієї картини почуття сум'яття і тривоги.

Видатний майстер маньєризму Франческо Парміджанíно (1503-40), витончений колорист і блискучий рисувальник, любив вразити глядача. Вже в юнацькому «Автопортреті в опуклому дзеркалі» (1524) почувається певна вишуканість, прагнення вразити глядача надзвичайним трактуванням мотиву. Твори зрілої пори його творчості, зокрема, «Мадонна з трояндою» (1527), знаменують вироблення рафінованого аристократичного ідеалу краси, характерними рисами якого є непомірно видовжене тіло з маленькою голівкою на дуже довгій шиї і зміястими обрисами і трохи манірна грація. Підкреслена екстравагантність відрізняє багато композицій художника, наприклад, «Мадонну з довгою шиєю» (1540), де манірно вигнута величезна фігура Марії сусідить колоною, яка нічого не підтримує, і невиправдано маленькою фігуркою другого плану.

Картинам Парміджаніно властиві гладка, якби емалева фактура і світлий холодний колорит. Їх відрізняють блискуча майстерність малюнка і віртуозність композиційної побудови. Але при цьому створені ним образи далекі реальному світові людських почуттів. Лише в деяких портретах художника, як наприклад, в «Антеї» (1535), пробивається живе почуття. Але за всієї поетичності і на-

тхненності цього образу весь вигляд молодої жінки підлеглий канону витонченої аристократичної краси.

Другий етап маньєризму (1540-90) характеризується його перетворенням в широку течію, яка охоплює живопис, скульптуру і архітектуру. Маньєризм стає придворно-аристократичним мистецтвом: в творах живопису наростають бездушна холодність і вигадливість прийомів; поступово картини стають схожими на декоративні панно, призначені для оздоблення стін. Самий відомий майстер — придворний художник Медічі Анжело Бронзíно (1503-72), прославився своїми парадними портретами. В них відгукнулася епоха кривавих злодіянь і морального падіння, що охопило вищі кола італійського суспільства. Знатні замовники Бронзіно якби відділені від глядача невидимою відстанню; застиглість їх поз, безпристрасність облич, багатство одягу, жести прекрасних і зніжених рук — немов зовнішня оболонка, що ховає внутрішньо ущербне життя. В портреті Елеонори Толедської з сином (бл. 1545) неприступність холодного відчуженого образу посилена тим, що увага глядача цілком поглинена пласким великим візерунком чудової парчевої сукні герцогині.

Типовим представником монументально-декоративного живопису маньєризму був Джорджо Вазáрі (1511-74). Більше, ніж живопису, він зобов'язаний своєю популярністю «Життєписам найбільш знаменитих живописців, скульпторів і зодчих», що і понині є одним з найцінніших джерел з мистецтва Ренесансу. Як живописець він був досить плідний і написав в Флоренції і в Римі велику кількість фресок і картин, переспівуючи в них мотиви, створені великими майстрами, особливо Мікеланджело. Наслідувальність мистецтва Вазарі дуже наочно проявилася в картині «Ніч», де він майже буквально повторив мотив знаменитої однойменної статуї Мікеланджело, утративши, однак, могутню *експресію** прототипу.

Самою яскравою фігурою зрілого маньєризму був ювелір і скульптор Бенвенуто Челлíні (1500-71), який славився як найбільший золотих справ майстер. Прикладом може служити золота сільничка Франциска I (1543), оздоблена фігурами Землі і Нептуна і багатими, дуже тонко виконаними рельєфами. Подовжені пропорції фігур, маленькі голови, складність рухів типові для мистецтва цієї пори. Цими ж рисами відзначений виконаний Челліні в Франції бронзовий рельєф «Німфа Фонтенбло» (1544), що призначався для люнети дверей палацу.

Події бурхливого і багатого пригодами життя Челліні барвисто викладені в залишених ним мемуарах — однієї з самих яскравих і захоплюючих книг XVI ст.

Мистецтво маньєризму було перехідним: відходила в минуле епоха Ренесансу, наставав час нового загальноєвропейського художнього стилю — Барокко.

§3. КУЛЬТУРА ПІВНІЧНОГО РЕНЕСАНСУ

Північний Ренесанс — період в культурному і ідейному розвитку країн, розташованих на північ від Італії (Нідерландів, Німеччини, Франції, Англії, Іспанії тощо), перехідний від Середньовіччя до Нового часу.

На відміну від італійського Ренесансу, для Північного Ренесансу характерні більша стійкість середньовічних традицій, емпіричне вирішення проблем відтворення дійсності, інтерес до індивідуальної неповторності людини і її оточення (у т.ч. до інтер'єру, натюрморту, пейзажу). Притаманні Ренесансу італійському риси (інтерес до особистості і її ролі в світі, освоєння традицій античної культури, зв'язок мистецтва з естетикою гуманізму) повною мірою проявились в культурі Північної Європи тільки в XVI ст.

Суттєві особливості Північного Ренесансу були визначені тією обставиною, що в культурі народів цих країн в силу історичних причин була присутня незначна (порівняно з Італією) кількість пам'яток Античності. Також культура Північного Ренесансу була надзвичайно ускладнена впливом Реформації. Нарешті, передодень 1500 року був пронизаний настроями *хіліазму** і передчуттям кінця світу, так само, як це було біля 1000 року.

Час був наповнений тривогою і відмічений тією напругою, яка товаришує приходові великих епох людської культури. Явища загадкові і чудесні, здавалось, віщували незлічені бідування. В ті дні люди звертались до стародавніх пророцтв (переважно до біблійного «Апокаліпсису»), які набували для них нового і актуального значення.

1. КУЛЬТУРА НІДЕРЛАНДІВ XV—XVI СТ.

Історичні умови розвитку. В Середні віки Нідерланди займали територію між Північним морем і Арденнами, в басейні рік Рейн, Маас, Шельда, і складалися з 17 провінцій: в число південних входили провінції Фландрія, Брабант, Люксембург, Артуа, Геннегау; північних — Голландія, Зеландія, Фрісландія. В 1463-77 рр. вони були об'єднані під владою бургундських герцогів, що створило сприятливі умови для їх розвитку. Різнорідні в етнічному, економічному і політичному відношеннях, Нідерланди переживали бурхливе господарське піднесення, центром якого стали вільні торгівельно-ремісничі міста — Брюгге, Гент, Брюссель і ін.

З кінця XV ст. країна увійшла до складу імперії Габсбургів, а в 1556 р., внаслідок її поділу, потрапили під панування Іспанії. Вся реальна влада в країні належала намісникові, який здійснював політику економічної і політичної централізації з метою її поневолення і пограбування, підтримуючи феодальну аристократію, католицьку церкву і правлячу олігархію. Це викликало розкол в суспільстві і соціально-політичні катаклізми: *буржуазія**, мануфактурні робітники і моряки, очолені патріотично настроєним патриціатом, і раніше схильні до єресей і критики католицизму, в сер. XVI ст. масово переходять в кальвінізм, а в другій половині століття піднімаються на боротьбу проти іспанського панування і католицької церкви. Нідерландська буржуазна революція 1566-1609 рр.

завершилась звільненням північних провінцій країни і утворенням Республіки Сполучених Провінцій, яку також часто називають Голландією.

В XVI ст. широкий розмах торгівлі сприяв подоланню середньовічної замкнутості. Релігійним ідеалам протиставлялись раціоналістичне світорозуміння, практицизм. Критикувались застарілі традиції, догмати, обмеженість і відсталість станового і цехового ладу. Розповсюджувались принципи віротерпимості і рівності людей. Велике місце в цьому прогресивному ідейному русі належало гуманізму і видатному його представнику Ера́зму Ро́ттердамському (1467-1536).

Еразм Роттердамський. Незаконнонароджений син *бюргера** з міста Роттердама, він свої юні роки провів в монастирі, потім проходив курс в Паризькому університеті. Живучи в Нідерландах, Франції, Англії, Італії і різних містах Німеччини, Еразм із великим захопленням вивчав твори італійських гуманістів і античну літературу і сам себе називав «громадянином Всесвіту».

Роботи Еразма створили йому славу знавця Античності; зроблені ним латинські переклади Еврипіда ознайомили західний світ з античним театром, а видання грецького тексту Євангелія з новим латинським перекладом поклало початок критичному вивченню джерел християнства. Однак Еразм не став реформатором, хоча і виступав проти зіпсованості церкви і намагався «очистити» євангельське християнство від «нашарувань» католицизму. Прихильник світської гуманістичної культури і класичної освіченості, Еразм ухиляється від зростаючого релігійного фанатизму і жорсткого протистояння католиків і протестантів.

Однак, коли поглиблення ідейної і політичної боротьби виявляє вороже ставлення лютеранства до гуманізму, він вступає в полеміку з Лютером, від вчення якого захищає духовну незалежність людської особистості (трактат «Про свободу волі», 1524).

З літературних творів Еразма найбільше значення мали пародійний панегірик «Похвала Дурості» і збірка повчальних і сатиричних діалогів «Домашні бесіди» (1518).

«Похвала Дурості» (1509). В цьому творі автор обрав героєм людську і суспільну дурість, що відкривало перед ним необмежені можливості вільно поглянути на сучасну дійсність і, зачепивши ряд животрепетних питань, піддати нищівній критиці виразки і пороки тогочасного життя.

«Похвала» написана в формі самовихваляння персоніфікованої Дурості, яка називає себе найбільшою добродійкою роду людського. Комічний ефект посилюється тим, що Дурість виступає доречно, висловлює мудрі і влучні спостереження. Вона доводить свою універсальну силу, яка нібито лежить в основі природи і життя людей, демонструє свою незаперечну перевагу перед Мудрістю, широко розводиться про незліченні добродійства, якими вона осипає людей, запевняє, що без приправи дурості життя було б нецікаве і взагалі нестерпне, вона — основа радощів, всілякого процвітання і щастя.

Далі Еразм розгортає нищівну критику всього укладу середньовічного життя. Він різко засуджує облудну побожність, яка проявляється в надмірному культі ікон і мощів, в безглуздому бубонінні молитов і битті поклонів, таврує зловжи-

вання в відпущенні гріхів. Перед читачем довгою колоною дефілюють послідовники і прихильники Дурості: купці, граматики, поети, ритори, графомани, юристи, філософи, шарлатани різного роду. «Але найдурнішою і наймерзеннішою є купецька порода, — пише Еразм, — бо купці ставлять собі найгидкішу мету в житті і досягають її самими осоружними засобами: завжди брешуть, божаться, крадуть, обдурюють і при цьому вважають себе першими людьми в світі, і тільки тому, що їх пальці прикрашені золотими перснями».

Мистецтво. На відміну від італійського, нідерландське мистецтво не прийшло до утвердження безмежного панування образу досконалої людини-титана. Як і в Середні віки, людина уявлялась нідерландцям невід'ємною часткою світобудови, вплетеною в її одухотворене ціле. Ренесансна сутність людини визначалась тим, що вона визнавалась найбільшою цінністю серед незліченних явищ Всесвіту.

Для нідерландського мистецтва характерне нове, реалістичне бачення світу, утвердження художньої цінності дійсності такої, якою вона представляється, вираження органічного зв'язку людини і оточуючого її середовища, осягнення тих можливостей, якими наділяють людину природа і життя. В зображенні людини митців цікавить характерне і особливе, сфера буденності і духовності; захоплено відтворюють вони різноманітність людських індивідуальностей, невичерпне барвне багатство природи, тонко відчувають поезію повсякденного, непомітних, але близьких людині речей, затишність обжитих інтер'єрів.

В цілому живописна культура XV ст. досягла в Нідерландах такої висоти, що всі європейські художники в тій чи іншій мірі перебували під її впливом.

Кампен. Розквіт нідерландського мистецтва започаткував Робер Кампе́н, якого також називають Майстром з Флемалля (1378-1444).

Його творчість була обмежена колом міського *бюргерства**, із скрупульозною точністю відтворювала його смаки, ідеали і побутовий уклад. Основний мотив зображення — інтер'єр міського бюргерського дому середнього достатку, до якого він уміщував мадонн і біблійні сцени. Для Кампена характерний культ речей: дубові столи і стільці, товсті сукна, металічні цвяхи, інші міцні речі складають не стільки матеріальне оточення, скільки духовну атмосферу: їх символіка тверезa і конкретна. Люди теж схожі на речі, так само міцно і грубо зроблені. Це — негарні городяни в щільних, темних шатах із серйозними і спокійними обличчями, внутрішньо зосереджені. Разом з оточуючими предметами вони складають світ поміркованої, благочестивої повсякденності. В їх образах знаходить вираження нова релігійність, що оточує ореолом святості діяльність людини в всіх її проявах.

Кампен схильний до зображення апокрифічних легенд, в яких традиційним релігійним сюжетам дається інше тлумачення, іноді анекдотичне або навіть на межі профанації. Творча манера митця дуже оригінальна. В своїх композиціях він виходить з тривимірного об'єму для того, щоб створити цілісний образ спільного буття людей і речей в ізольованому просторі. Досягається це шляхом перспективних скорочень в поєднанні з підкресленою об'ємністю предметів («Різдво», 1425; «Вівтар Верля», 1438).

Ван Ейк. Продовжувачем Кампена став Ян ван Ейк (1390-1441) — придворний живописець герцога Бургундського Філіппа III Доброго в Брюгге. В 1432 р. він завершив видатний твір, що ознаменував початок нової епохи в живопису, — вівтар для капели собору св. Бавона в Генті. На 26 панелях художник з дивовижною правдоподібністю і в той же час поетично проникливо втілив сучасні йому уявлення про світ земний і небесний.

В верхньому ярусі зовнішньої частини вівтаря представлене Благовіщення, в нижньому — фігури двох Іоаннів, Хрестителя і Євангеліста, написані в техніці *грізайль**, а також портретні образи замовника, гентського *бюргера** Йосса Вейдта і його супруги.

Колорит зовнішніх стулок досить стриманий, але залиті світлом просторі покої Діви Марії в сцені Благовіщення — з сонячним міським пейзажем за вікном — вселяють почуття близького чуда. По святах стулки вівтаря розгорталися, і перед тими, що збиралися в церкві відкривалося сяючими кольорами променисте видовище. Олійний живопис, освоєний в Нідерландах в цей період (ван Ейку навіть приписується його винахід), розкрив тут свої виражальні можливості в повному блиску: крізь тонкі прозорі шари фарб проступає більш світла підмальовка, що дозволяє домогтися надзвичайної глибини і світлосили кольору, ефекту дорогоцінного мерехтіння барв. Центр верхнього внутрішнього ярусу займає урочисто-величний образ Бога Отця, що благословляє все суще. По обидва боки — Богоматір і Іоанн Хреститель, далі — музикуючи ангели. Розкішні одіяння, посипані коштовними каменями, створюють враження райської пишноти, що раптово і драматично переривається по краях оголеними, натуралістично кутастими фігурами Адама і Єви.

В середині нижнього ярусу — найбільша композиція вівтаря — сцена багатолюдного поклоніння жертовному агнцеві, що символізує Христа; дія розгортається на високому плато, в земному раю, де північна флора невимушено сполучається з південною — пальмами і апельсиновими деревами, позаду ж стеляться пейзажні далечіні.

Таким чином, центральному символу божественної Спокути поклоняються не тільки сонми праведників, але якби вся земля, що підкреслено, з одного боку, космічною масштабністю природи, а з іншого — ювелірно точним виписуванням деталей (таких, як квітка конвалії або відображення вікна на коштовній брощці).

Той же «містичний реалізм», що гармонійно сполучається з замилуванням предметною красою матеріального світу, властивий і іншим творам художника — в першу чергу «Мадонні канцлера Ролена» і «Мадонні каноніка ван дер Пале» (обидві 1436).

В цих релігійних композиціях (в тому числі і «Благовіщенні») майстер віртуозно користується принципом «прихованого символізму», поєднуючи богословські алегорії з бездоганною вірністю натурі.

Образи замовників, наприклад, старого ван дер Пале, свідчать і про видатне дарування портретиста — Ян ван Ейк став одним з перших в Європі майстрів портрета, виділивши його в самостійний жанр.

В цих погрудних композиціях центром уваги є особа, що виступає на темному фоні, — зовні безпристрасна, вона тонко засвідчує багатство внутрішнього життя.

Серед кращих робіт такого роду «Тимофій» (1432), «Людина в червоному головному уборі» (1433), а також портрет супруги художника Маргарети ван Ейк (1439). Світової відомості набув портрет купця Джованні Арнольфіні і його супруги (1434).

Чоловік і жінка представлені в момент укладення шлюбного договору в домашньому інтер'єрі. Зосереджена серйозність жестів і поз, сам простір, насичений символічними деталями, втілюють ідею родини як «малої церкви», повної спокою і доброти.

Босх. Одним з найвидатніших майстрів нідерландського живопису був Ієронім Босх (1450-1516).

Ранні його твори — це невеликі картинки морально-дидактичного змісту («Добування каменю дурості», «Корабель дурнів»); в ті ж роки була створена і розписна стільниця з *алегоріями** Семи смертних гріхів. Це жанрово-алегоричні сценки повні грубуватого гумору, написані в деталізованій, «емалевій» живописній манері старих нідерландців. Домінує почуття болісної тривоги за абсурдний стан людства, загрузлого в всілякій скверні.

Правда побуту і їдка сатира поєднуються з доволі темною символікою, і лише в пейзажних далечінях зберігається властивий Яну ван Ейку захват перед божественною гармонією світобудови.

Головні шедеври Босха, що забезпечили йому посмертну славу — великі вівтарні триптихи, самим раннім з яких є «Віз сіна».

Багатолюдне дійство центральної частини вівтаря розігрується між Раєм на лівій і Пеклом на правій стулках, — наочними початком і кінцем земного шляху непутящої людської маси.

Сюжет головної сцени обіграє прислів'я «мир — віз сіна, кожний тягне з нього, скільки може». Гріховній штовханині явно протистоять таємничі поетичні деталі (наприклад, вишукана пара коханців, що музикують на самому верху горезвісного воза) і насамперед почуттєва краса колориту. В триптиху з «Спокусою святого Антонія» весь видимий простір перетворюється на земне пекло, що мерехтить лиховісними спалахами, повний мерзенних, фантастичних, але в той же час натуралістично переконливих тварюк. Разом з тим, виникає враження, що крізь весь цей морок проступає прагнення до самопізнання, що приборкує розбурхану природну стихію.

Той же гуманістичний мотив звучить в циклі одночастинних картин про святих подвижників («Св. Ієронім в покаянні»), де пейзаж на наших очах «умиротворяється» від переднього плану до далечіні, немов демонструючи плоди напруженої моральної боротьби.

Так чи інакше, результат цієї боротьби в цілому постає інтригуюче невизначеним. В найвідомішому і найбільшому триптиху («Сад насолод») дійство також розігрується між Раєм ліворуч і Пеклом праворуч — в центрі ж представлений разючий «пекло-рай», де прекрасне голе людство виявляється вищим граціозним плодом і в той же час пасивною жертвою рослинно-тваринної при-

роди, що оточує людей пастками в вигляді гігантських ягід, комах, оживаючих скель і інших «сюрреалістичних» деталей. Характерний для Босха достаток алхімічної і астрологічної символіки досягає тут апогею (дослідники не раз висловлювали гіпотези про приналежність майстра до якоїсь таємної єретичної секти).

Навпаки, в пізнішому з великих триптихів, з «Епіфанією» (Богоявленням) або «Поклонінням волхвів», панує майже безтурботний спокій; земна суєта, представлена дрібними сценками, зримо розчиняється в полях картини за сакральною подією переднього плану. Почуття «спокою після битви» визначає пізнішу «Спокусу святого Антонія» — заглиблений в внутрішнє споглядання святий не звертає тут жодної уваги на дрібну погань. Навпаки, сцени «Вінчання Христа терновим вінцем» і «Несення хреста» повні напруженого драматизму; в другій картині лиховісна юрба, що оточує Ісуса, парадоксально поєднує в своєму вигляді хиже каліцтво з хвилююче-тривожною (завдяки трепетному мерехтінню колірних відблисків) красою.

Філософська насиченість образів, створених Босхом, ставлять їх на один рівень з творами Леонардо да Вінчі і Дюрера. Підготувавши своїми побутовими і пейзажними спостереженнями реалізм голландського живопису XVII ст., він в той же час виявився далеким предтечею модерністсько-авангардної поетики сюрреалізму і абсурдизму.

Брейгель. Вершиною нідерландського живопису стала творчість Пітера Брейгеля Старшого (1525-1569). Самі ранні його твори — пейзажні малюнки: в одних зафіксовані тонкі спостереження над природою, в інших відпрацьовуються і вивчаються прийоми пейзажного живопису венеціанців і північних майстрів старшого покоління. Саме це сполучення прямого, безпосереднього спостереження з умовними формулами і створює ефект нез'ясовної привабливості картин Брейгеля. Художник розглядав пейзаж не просто як декорацію, але як арену, на якій розгортається людська драма.

В одній з ранніх своїх робіт «Падіння Ікара» зображено, як на пагорбі, що піднімається над всіяною кораблями бухтою, орач, пастух і рибалка займаються своєю повсякденною роботою. Ніхто з них не зауважує Ікара, що впав в воду і тоне далеко від берега. Брейгель трактує видовище його смерті як незначну деталь в нічим що не порушуваному ритмі Всесвіту.

Однієї з головних тем в творчості Брейгеля є зображення людської слабкості і дурості.

На малюнку «Велика риба поїдає малу» представлена дрібна рибка, що вилазить з лежачої на березі величезної рибини. Знову як назва узята приказка, що явно натякає на надмірності і обжерливість. В картинах «Битва посту і масниці», «Дитячі ігри», «Нідерландські прислів'я» зображена юрба на сільському майдані. Хоча назви картин Брейгеля точні в своїй описовості, кожна з них, очевидно, є також іронічним коментарем до безцільності людської діяльності.

В багатьох картинах майстра персонажі, зображені з усіма подробицями і барвисто одягнені, мають позбавлені індивідуальності обличчя, що нагадують маски. Брейгеля ніколи не цікавила людська індивідуальність. Його займала зви-

чайна, середня людина з середньовічних п'єс-містерій, і саме таке анонімне людство населяє космічне середовище видатних релігійних картин художника.

В «Тріумфі смерті» звучання популярної в той час теми танцю смерті підсилюється завдяки пейзажу, який викликає одночасно благоговіння і похмурий жах, в якому армія кістяків знищує все живе. В «Несенні Хреста» також показані безкрайні простори, наповнені безликими грубими ордами. В середині процесії знаходиться нічим не виділена фігура Христа, що упав під вагою хреста і майже загубився в байдужній юрбі.

Брейгель хотів, щоб його глядач побачив Євангельську історію в світлі сучасного життя Фландрії.

В двох картинах — «Побиття немовлят» і «Перепис в Віфлеємі » — як антураж використовується типовий пейзаж покритого снігом фламандського села часів Брейгеля, а солдати зображені в іспанському одязі. В другий з них Йосип і Марія ледь помітні серед міського люду. В картині «Вавілонська вежа », наповненій босхівськими персонажами, сама вежа розміщена на фоні сільського пейзажу, дуже схожого на Фландрію XVI ст.

Можливо, самі величні картини Брейгеля — цикл пейзажів «Пори року», що представляють фламандську сільську природу. Лише деякі художники мали вміння настільки чуйно вловлювати настрій тієї або іншої пори року і виражати внутрішній зв'язок людини з ритмом природи.

В картині «Мисливці на снігу» намальований світ, скутий зимовою холоднечею. В композиції картини використаний типовий для живопису Брейгеля прийом — високий передній план, з якого відкривається вид на рівнину, що простирається внизу. Діагоналі ліній дерев, дахів і пагорбів направляють погляд глядача строго усередину простору картини, туди, де люди працюють і розважаються. Вся їхня діяльність відбувається в тиші морозного повітря. Дерева і фігури зображені як застиглі силуети на фоні сірого зимового пейзажу, а піки гостроверхих дахів вторять зубцям гір удалині.

Як на початку, так і в кінці свого життєвого шляху Брейгель міркує про природжену дурість людини.

На картині «Мізантроп» поміщений напис: «Тому що світ такий підступний, я йду в жалобних шатах» і зображений злісний карлик, що краде гаманець в похмурого старого. На картині «Сліпі» шестеро сліпців, волочачись, йдуть ланцюжком до струмка, в який перший з них уже звалився. Картина зв'язана з словами євангельської притчі (Матф., XV, 14) — «а якщо сліпий веде сліпого, то обоє впадуть до ями».

Брейгель багатоликий: він був одночасно середньовічним моралістом і пейзажистом в сучасному сенсі слова; був істинно північним художником, і разом з тим його живопис відзначений італійським впливом. Деякі вважають його ортодоксальним католиком, інші — прихильником єретичної секти. Однак ці парадокси не є непримиренними. Велич Брейгеля полягає в утвердженні нерозривного зв'язку між людиною і природою, а також в глибоко людяному баченні християнської історії як живої реальності.

2. ІСТОРИЧНІ І СВІТОГЛЯДНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ НІМЕЧЧИНИ ЕПОХИ РЕНЕСАНСУ. ЛІТЕРАТУРА

Німеччина в XVI ст. Незважаючи на пишну назву «*Священна Римська імперія*»*, Німеччина не мала постійного політичного центру. Роль столиці ділили між собою кілька «імперських міст». Áхен з часів правління династії Каролінгів (751-911) був місцем здійснення коронації, Нюрнберг зберігав в своїх стінах імператорську корону і інші регалії, імператор з почтом переїжджав з одного міста до іншого. В Франції і Англії вже утвердилася централізована королівська влада, німецьких же імператорів за звичаями Раннього Середньовіччя обирав з'їзд курфюрстів (букв. князів-виборців), а корону вони одержували з рук папи. Тому влада імператора була обмежена не тільки сваволею його підданих — курфюрстів, але і утисками Риму. З усіх католицьких країн саме Німеччина була особливо залежною від Риму, чим пояснюється гостра ворожість її жителів до папи.

Гуманізм. З другої пол. XV ст. багаті вільні міста Німеччини стають вогнищами Ренесансу. Натхненниками звільнення німецької культури, літератури і самої думки від влади релігійних догм були вчені-гуманісти. Вони сумнівалися в церковних догмах, високо цінували розум людини і практичні знання, відстоювали світську освіту. Здійснивши модне серед освічених верств населення паломництво в Італію, вчені і митці переймалися любов'ю до античної культури і ставали гуманістами. Вони привозили стародавні книги, засновували гуманістичні гуртки.

Разом з тим, німецький гуманізм мав і ряд специфічних рис. Розвиватись йому довелось в атмосфері наближення Реформації, коли незадоволення охопило широкі суспільні кола. З цим було пов'язане тяжіння до *сатири** і майже всі визначні німецькі митці були сатириками або хоча б віддали данину цьому жанрові. В їх творчості особливо велике місце займала антиклерикальна сатира і за тією різкістю, з якою гуманісти Німеччини нападали на жадібність, розбещеність і *обскурантизм** католицького кліру, на милуючи при цьому офіційної теології, вони, безсумнівно, переважали своїх італійських учителів.

Зачитуючись античними авторами (в першу чергу Лукіаном), німецькі гуманісти одночасно уважно вивчали Біблію і твори отців церкви і це звертання до ранньохристиянських текстів давало їм дуже сильні засоби в боротьбі з офіційною теологією. Сягаючи через голову середньовічних коментаторів і перекладачів до першоджерел віровчення, вони одержували можливість розвінчати авторитет *Вульгати** і довести, як мало звичаї і доктрини католицизму відповідали заповітам першопочаткового християнства. Тим самим гуманісти готували Реформацію, не підозрюючи, що вона обернеться проти них, а Лютер пізніше стане відкритим ворогом гуманізму.

Реформація. В 1517 р. професор теології Віттенберзького університету Ма́ртін Лю́тер (1483-1546) виступив з рішучим засудженням торгівлі *індульгенціями**. Він вважав, що ніхто не має права розпоряджатися чужою совістю; кожен може відповідати перед Богом лише за себе. Це сприйняли як прямий ви-

клик папі. Лютер був відлучений від церкви, але його підтримало *бюргерство** і частина дворянства. Багато митців і владарів також співчували виступам Лютера і допомагали йому. Наприклад, художник Лукас Кранах фінансував видання Біблії, перекладеної Лютером німецькою мовою, а герцог Саксонії Фрідріх Мудрий взяв бунтівливого попа під свій захист. Так в Європі почалася *Реформація**, яка пізніше привела до того, що частина населення Європи стала сповідати нове віровчення, яке протистояло католицизму, — *протестантизм**.

Селяни і міська біднота, що страждали від утисків з боку духовних і світських панів, пішли далі Лютера. Їх лідери закликали знищити державу, поділити майно і встановити загальну рівність — тоді і здійсниться «Царство Боже» на землі. В 1525-26 р. в Південній Німеччині палала *Селянська війна.** Повстанці захопили багато замків, монастирі і міста. Ці драматичні події відбилися на долях німецьких діячів культури першої пол. XVI ст.

Парадоксально, але розгром повсталих сприяв утвердженню лютерівського вчення, яке було сприйняте як поміркована альтернатива релігійному екстремізму народної Реформації. В багатьох містах Німеччини закриваються монастирі, вводиться нове богослужіння. На сторону Реформації переходять окремі курфюрсти, зацікавлені в *секуляризації** церковних володінь. В 1530 р. на рейхстазі в Аугсбурзі найближчий соратник Лютера Філіпп Мела́нхтон (1497-1560) представив імператору систематичний виклад основ реформованого християнства, відомий під назвою «Аугсбурзьке віросповідання». В цьому документі поряд з положенням про те, що князь, а не папа є главою церкви, встановлювалась ритуальна і зовнішня сторона лютеранського культу, які відповідали духові буржуазної вимоги «дешевої церкви». Скасовувалася пишність культу, шанування ікон і мощів; замість урочистої католицької меси вводилася проста літургія, в якій велике місце займала проповідь, а з семи таїнств залишено було тільки два — хрещення і причастя.

Загальні риси розвитку мистецтва. В німецьких містах *цехи** грали не настільки значну роль, як в італійських або нідерландських. Тому художники, що належали за традицією до ремісничого стану, користувалися більшою свободою від цехових правил — цим пояснюється їх особлива заповзятливість і рухливість. В Німеччині існував звичай так званих «освітніх подорожей», які здійснювали молоді ремісники різних (в тому числі і художніх) спеціальностей після того, як закінчували навчатися в майстра. «Чому не навчився вдома, те перейму на чужині», — так говорили підмайстри-живописці, відправляючись звичайно в Нідерланди або Італію.

Художні відкриття італійського Ренесансу приживалися в Німеччині важко. Німецькі майстри XVI ст. не збиралися сліпо додержуватися порад іноземних вчителів. Античність для них була скоріше основою для фантазії, а не джерелом натхнення. Основною темою мистецтва Німеччини в XVI ст., як і в Середньовіччі, була спроба в зримих образах втілити християнський ідеал, що часто ставав прапором боротьби проти аморальності і користолюбства церковних і світських владик.

Дюрер. Найвидатнішим художником епохи був живописець і графік Áльбрехт Дю́рер (1471-1528). Його творчий шлях збігся з кульмінацією німецького Ренесансу, складний, багато в чому дисгармонійний характер якого наклав відбиток на все його мистецтво. Невід'ємним етапом роботи над композицією картини або гравюри для нього був рисунок, який він зробив інструментом вивчення характерних типів — селян, кавалерів, нюрнберзьких модниць. Його прославлені акварелі «Шматок дерну» і «Заєць» виконані з такою докладністю і холоднуватою відторгненістю, що могли б ілюструвати наукові праці.

Рівний, ясний настрій, прагнення до гармонійної рівноваги форм і ритмів визначають характер живописних робіт Дюрера кін. XV — поч. XVI ст. («Різдво», «Поклоніння волхвів»). Однією з головних тем творчості Дюрера стає пошук ідеальних пропорцій людського тіла, секрети яких він шукає, малюючи оголені чоловічі і жіночі фігури, підсумовуючи їх в гравюрі на міді «Адам і Єва» (1504) і однойменному живописному диптиху (1507).

Дюрер однаково успішно працював в техніках *ксилографії** і *гравюри** на міді, в яких знайшов вираження неспокійний, бентежний дух його творчої натури і драматичні моральні колізії, що хвилювали суспільство. Різким контрастом раннім, спокійним і ясним роботам стала графічна серія «Апока́ліпсис» (1498), характерна *експресією** образів, напруженістю різких, кутастих рухів, ритмом ламких складок, стрімкою, заклубоченою лінією. Грізний характер має образ Фортуни на гравюрі «Немезида» (поч. XVI ст.).

Найважливіше місце в графічній спадщині Дюрера займають гравюри «Рицар, Смерть і Диявол» (1513), «Св. Ієронім в келії» (1514), «Меланхолія» (1514). Виконані з віртуозною технікою, відрізняючись лаконізмом і рідкісною образною зосередженістю, вони поєднані складним морально-філософським підтекстом. Образ суворого літнього воїна, що рухається до невідомої мети на фоні дикого скелястого пейзажу, ігноруючи переслідування Смерті і Диявола, є художнім прообразом соціального типу релігійного фанатика, що стане поширеним з початком *Реформації**. Св. Ієронім, зосереджений на вчених заняттях, постає як уособлення типу вченого — творця *Наукової революції**. Велична, занурена в похмуре міркування крилата Меланхолія, оточена хаотичним нагромадженням знарядь ремесла, символів наук і скороминучого часу, трактується як уособлення бентежного творчого духу людини (гуманісти бачили в людях меланхолійного темпераменту втілення творчого початку, «божественної одержимості» генія).

В 1520-і рр. портрет стає провідним жанром творчості Дюрера в гравюрі (портрети Меланхтона і Еразма Роттердамського) і живописі («Портрет молодика», «Чоловічий портрет»). Ці невеликі погрудні портрети відзначаються класичною завершеністю, бездоганною композицією, карбованістю силуетів, ефектно ускладнених обрисами крислатих капелюхів або величезних оксамитових беретів. Композиційним центром в них є дане крупним планом обличчя, виліплене тонкими переходами світла і тіні. В легкій, ледь помітній міміці, обрисах напіврозкритих або трохи вигнутих в посмішці губ, погляді широко роз-

плющених очей, русі нахмурених брів, енергійному малюнку вилиць проступає відблиск напруженого духовного життя.

Сила духу, відкрита Дюрером в його сучасниках, знаходить новий масштаб в його останній живописній роботі — великому диптиху «Чотири апостоли» (1526). Дві картини зображують апостолів Іоанна, Петра, Павла і євангеліста Марка. Могутні фігури святих ледь вписуються в тісний простір дошок. Іоанн і Павло стоять ближче до глядача, вони яскраво освітлені, їх широкі плащі (червоний в Іоанна і синювато-сірий в Павла) здаються різнобарвними половинами відкритої завіси. За ними — фігури Петра і Марка, занурені в чорноту фону, на якому виділяються високе чоло Петра і натхненно палаючі очі Марка. Картини супроводжують ретельно підібрані тексти з писань зображених тут святих, загальний зміст яких — застереження. Майстер закликав своїх співгромадян остерігатися єресей і лжепророцтв, щоб «не прийняти людські помилки за Божественне слово».

Грюневальд. Сучасником Дюрера був Матіас Готхард Нейтхардт, відомий під ім'ям Ма́тіас Грю́невальд (1470-1528), творчість якого, пов'язана з ідеологією народних низів і єресями, повна драматичної сили, напруги, динамізму.

Головний твір Грюневальда — великий вівтар Богоматері (1512-15), виконаний для монастиря Святого Антонія в Ізенгеймі (Ельзас), що, як і інші монастирі цього святого, був лікувальним центром (Святий Антоній шанувався як цілитель). В лікувальні процедури входили молитви хворих біля вівтаря в монастирській церкві. Грюневальду вдалося створити вівтар, що робив надзвичайно сильний вплив на почуття і уяву глядачів.

Ізенгеймський вівтар являє собою складну споруду, що складається з центральної частини — короба з дерев'яними статуями святих Антонія, Августина і Ієроніма — і двох пар рухомих стулок. Під час повсякденних богослужінь вівтар був закритий, і молільники бачили перед собою сцену Розп'яття. В часи святкової служби відкривали першу пару стулок, і з'являлися картини, присвячені Богоматері. Нарешті, під час урочистих зборів монастирської братії розкривали стулки центральної частини вівтаря з статуями святих і можна було бачити картини з сюжетами життя Святого Антонія.

Трагічна сцена Розп'яття фантастична, але в той же час дуже переконлива. Місце страти на фоні нічного беззоряного неба освітлене слабким місячним світлом. Перше, що притягає погляд глядача, — зранений Христос, що удвічі більший інших персонажів, зображених на вівтарі. Величезна фігура Спасителя, під вагою якої прогнулася поперечина грубо збитого хреста, виражає і безмірну тяжкість страждань, і їх велич. Середньовічна традиція збільшення розмірів особливо важливих персонажів в тлумаченні митця набуває особливого сенсу: Христос відділений від близьких не тільки тим, що мертвий — він знаходиться якби в іншому вимірі.

Ліворуч від хреста — близькі Ісуса: плаче Марія Магдалина, Богоматір в безвідрадному забутті впала на руки апостола Іоанна. Цю скорботну групу врівноважує фігура Іоанна Хрестителя, що стоїть праворуч. Його спокій не в'яжеться з загальним горем, дивна і його присутність тут — до моменту розп'яття Христа

він був вже страчений. Очевидно, Іоанн Хреститель також з'явився з іншого світу, він якби роз'яснює значення того, що відбувається. Поруч з його фігурою напис: «Його справі призначено рости, моїй же зменшуватися». Іоанн, що твердо стоїть на землі, і Ісус, що перебуває між землею і небесами, — дві жертви в ім'я спасіння людей.

В недільні і святкові дні жалобне Розп'яття змінювалося радісним, багатокольорним живописом внутрішніх стулок. Центральну картину святкового циклу звичайно називають «Ангельським концертом». Сюжет її не має аналогів в релігійному живописі. Композиція якби поділена на дві частини — ліва укрита тінню стіни храму, права осяяна весняним сонцем, фоном їй служить пейзаж. Праворуч знаходиться Марія з Немовлям на руках — художник зобразив її простою жінкою, турботливою молодою матір'ю. В лівій частині картини з високого готичного собору назустріч Богоматері виходить барвиста процесія. Ангели грають на віолах і лютнях; яскраві барви їх одягу і ликів немов доносять до глядача відзвуки небесної музики. Хід очолює дівчинка в короні з лагідно складеними руками, від обличчя якої виходить сліпуче сяйво. Це теж Марія, але тепер вона в образі Цариці Небесної, а не Богоматері.

На лівій стулці святкового циклу вівтаря зображене Благовіщення, на правій — Воскресіння Христа. Остання картина — звучний і радісний гімн перемозі добра над злом. Гробова плита відкинута; з гробниці злітає Христос — живий і прекрасний. Величезний райдужний німб Христа сіяє на фоні зірок, запалює червоним полум'ям його плащ і кидає легкі відблиски на околишні скелі.

Живописні бічні стулки останньої, таємної частини Ізенгеймського вівтаря присвячені житію Святого Антонія. Права стулка прославляє стійкість *анахорета** в протистоянні страшним чудовиськам-демонам; ліва зображує зустріч Антонія з св. Павлом Пустельником. Мирна бесіда двох старців протікає на узліссі фантастичного дикого лісу. Крізь похмурі силуети дерев просвічує чудесна біла гора. Її громада здається невагомою — така невловима границя, що розділяє ясні небеса і блакитний лід, що вкриває її вершину.

Альтдорфер. Одним з перших європейських пейзажистів був Áльберт Áльтдорфер (1480-1538). Вже в ранній його картині — «Лісовому пейзажі з св. Георгієм» (1510) — сюжетний початок відступає перед образом природи, а герой стає фактично *стафажем**. В хащі високих дерев фігура святого ледь помітна, в просвіті лісу розкривається безмежна далечінь, що переливається найлегшими блакитними і зеленими відтінками. В атмосфері витає дух казковості і незвичайності, взагалі властивий мистецтву Áльтдорфера. Хоча видно тільки частину лісу, ми відчуваємо його безмежну протяжність всередину і вгору, світ входить в простір картини як єдине ціле, розкривається через малу свою частку. Подібне відношення до природи звичайно пов'язується з ідеями *пантеїзму**, притаманними релігійно-містичним вченням Пізнього Середньовіччя і Ренесансу.

Після мандрівки по Австрії її прекрасні ландшафти, гірські панорами, лісові хащі, водоспади, ріки і озера стають улюбленою темою в мистецтві Альтдорфера («Пейзаж з мостом», 1516). На фонах і далеких планах його картин на релігійні сюжети височать старі міста, зруйновані замки, виблискуючі гірські хреб-

ти, з'являються квітучі ліси, прозорі блакитні озера. Світ картин Альтдорфера — дорогоцінний, сяючий переливчастими барвами, заворожуюче прекрасний. Чудесність і казковість пейзажу покликані розкрити перед глядачем чудо події, яка відкривається перед нами на полотні («Відпочинок на шляху в Єгипет», 1510).

В відомій картині «Битва Александра Македонського з Дарієм» (1528) Альтдорфер чудово розкрив драматичні можливості світла. Глядача насамперед вражає контраст між невеликим розміром картини і грандіозністю зображеного видовища. З висоти пташиного польоту відкривається морський берег і тісна улоговина, в якій запекло б'ються безліч малюсіньких фігурок. Кольори перетікають один в одного, стихії вогню і води борються в небесах, подібно людям на землі, вогненно-червоні і жовтогарячі промені сонця золотять вершини блакитних гірських хребтів, забарвлюють краї вирви хмар, в якої воно зникає, ніч, що настає, загоряється місячним світлом. Людське життя і драми людської історії — лише малозначущий епізод в безмежжі Космосу.

3. ЛІТЕРАТУРА НІМЕЧЧИНИ КІНЦЯ XV—XVI СТ.

Німецькі письменники в своїй творчості з успіхом використовували *гротеск** і *сарказм**; гіркий сміх перемежовувався скоморошством і буффонадою. В ходу були полемічні діалоги, грубуваті шванки, а також веселі, перейняті майданним комізмом фастнахтшпілі — масничні вистави.

Брант. Цікавий приклад сатиричного аналізу дійсності з консервативних позицій (див. *Консерватизм**) зробив базельський гуманіст Себастьян Брант (1457-1521) в сатирико-дидактичному *зерцáлі** «Корабель дурнів». В книзі цій і повчальність, і прагнення акуратно перерахувати пороки, що обтяжують землю. На великому кораблі поет збирає багатолюдний натовп дурнів, що відправляються до Наррагонії (країни дурості). Цей парад очолює фальшивий вчений, завжди готовий пустити пилюку в очі, а насправді він ледь знає декілька латинських слів і наповнює свій дім книгами лише для того, щоб набути слави ерудита:

«Хоч силу книг я маю вдома, //До них не сяду ні на мить. //Навіщо голову сушить? // Книжки, наука — це химери. // І прагнуть знань лиш фантазери».

За ним йде довга вервечка дурнів, що уособлюють ті або інші моральні, соціальні і політичні вади. Тут скнари, раби моди, батьки, що легковажно ставляться до виховання, склочники, астрологи, азартні гравці, хабарники, лихослови і багато інших. Найпоширенішою «дурістю» автор вважає егоїзм, який роз'єднує людей і калічить їх душі. Прагнучи особистої вигоди, себелюбці нехтують суспільним благом і тим самим сприяють занепаду держави. Також людьми оволоділа жадоба: пан Пфеннінг став правити світом, він проганяє з нього справедливість, дружбу, любов і родинні почуття. Не менш небезпечними є і дурні, наділені владою:

«О горе краєві, в якому // Всю владу віддано дурному!», тому що: «Багато йолопів на світі. // Здається їм, що й знамениті, // І мудрі лиш вони одні, // Та

знають всі: вони дурні. // Але назвати дурнем спробуй // Вельможно-владарну особу...»

Оглядаючись навкруги, Брант бачить великий безлад, пануючий в Німеччині як в малому, так і в великому. Йому здається, що винними в цьому є нововведення і зневага до старовини:

«Колись були часи блаженні — // Князів оточували вчені. // В добрі пишалася держава, // Карали зло, тримались права. // Буяв у цілім світі мир. // Тепер же дурість на весь шир // Свою розгортує запону, // Бере князів під охорону, // Велить їм мудрість зневажати, // Користолюбству потурати, // Людців нікчемних обирати, // Щоб лад розумний розхитати, // Щоб бідам множилось число, // Щоб панувало в світі зло».

Таким чином, світогляд автора обмежений середньовічними уявленнями. Він скаржиться на занепад благочестя, засуджує танці і любовні серенади. Нападаючи на схоластичну вченість, він в той же час нарікає на надмірне розповсюдження книг, застерігає від захоплення античними поетами і разом з алхімією і астрологією відкидає математику, насміхаючись з марних спроб «циркулем виміряти поверхню землі». Моральна проповідь затуляє мотиви політичні і соціальні. Засуджуючи користолюбство і егоїзм багатіїв і аристократів, Брант протиставляє їм євангельську бідність як основу всіх християнських чеснот. Звідси випливає його критика церкви і передчуття майбутніх соціальних потрясінь, які він мислить образами Апокаліпсису:

«Час наближається! Наближається час! Боюсь, що антихрист вже недалеко».

Сатира Бранта, написана простою і яскравою народною мовою, мала величезний успіх, якому немало сприяли чудові гравюри на дереві (зроблені за рисунками А. Дюрера), що наочно ілюструють галерею зображених ним «дурнів». Кожна гравюра була підписана дотепним віршиком, який виражав головну думку всієї глави. Наприклад, гл. I «Про книги, якими не користуються» оформлена гравюрою, що представляє вченого в окулярах, який сидить за книжковим пультом і мітелкою відганяє мух від розкритої книги; на спині в нього — відкинутий блазнівський ковпак з балабончиками. Підпис такий:

«До книг чурбан весь вік стримів // І тисячі зібрав томів, // А от вчитати їх не вмів!»

«Листи темних людей». В 1507 р. один хрещений єврей Пфефферкорн закликав знищити іудейські книги і насильно навернути всіх іудеїв в християнство. Зі схвалення імператора він почав збирати і палити стародавні книги. Проти цього виступив гуманіст Йóганн Рéйхлін (1455-1522), знавець старожитніх мов і античної літератури. Розгорілася суперечка, що розділила Німеччину на дві партії: «одні за дурнів, інші — за Рейхліна». Найбільші вчені тієї епохи підтримали Рейхліна, натомість схоласти Кельнського університету на чолі з Ортуїном Граціем завзято виступили на захист Пфефферкорна.

Рейхлін опублікував листи видатних діячів науки і культури, що виступили на його підтримку, — «Листи знаменитих людей». Незабаром з'явились «Листи темних людей» (1515-17), які багато хто вважав справжніми творами прибічників Пфефферкорна. Однак, це була талановита містифікація гуманістів, що затаврували ганьбою неуцтво, тупоумство і лицемірство своїх опонентів.

Мракобіси, реально існуючі і вигадані, люди насправді темні, неосвічені і відсталі, пишуть послання своєму головному ідеологу Ортуїну Грацію. В них промовисті імена: Тупіцій, Ослятій, Лайновій тощо. Вони ретельно дотримуються обрядів, козиряють знанням церковних текстів і вважають себе праведниками, хоча потай ведуть розпусне життя. Їх листи починаються комічними звертаннями, зокрема: «Миколай Свічкогас пану магістру Ортуїну бажає стільки здоров'я, скільки плодиться за рік бліх і вошей».

Вороги вченості і освіти задають своєму вчителю питання, безглуздість яких очевидна всім. Якийсь «вчений» Конрад Телепень запитує, чи правильно він тлумачить ім'я бога Меркурія, яке, на його думку, походить від слів «merkante» (торгівець) і «кури»: адже всім відомо, що Меркурій — «покровитель торгівців, які дуже *меркантильні** і їдять курей». Інший «вчений» — Генріх Шафсмуліус («Баранячомордий») просить вирішити важливу «релігійну проблему»: чи можна їсти під час посту яйце, в якому є зародок курчати?

Кореспонденти Грація злісно паплюжать гуманістів за те, що ті відбивають в них учнів, а отже, і доходи:

«Учні не хочуть більше жити в бурсах і вчитися в магістрів, з двадцяти ледь один прагне одержати ступінь. Інші ж хочуть вчитися словесності».

Гуттен. Погіршення соціального і економічного становища німецького рицарства в політично роздробленій Німеччині сприяло зародженню в кінці XV ст. опозиційних настроїв в дворянському середовищі. Рицарство негативно ставилось до політичного впливу курфюрстів і церкви, бачачи свій ідеал в єдиній універсальній кріпосницькій державі на чолі з підконтрольним рицарству імператором. Це була консервативна рицарська *утопія**, оскільки здійснення цього проекту на практиці означало повернення часів рицарської свободи — а значить, повної феодальної вольниці і сваволі.

Найбільше яскраво станові запити рицарства виразив в своїй творчості Ульріх фон Гуттен (1488-1523). Побувавши в Італії, він розпочав боротьбу проти Риму, публікуючи епіграми на папу Юлія II, в яких викривав аморальний спосіб життя папи і висміював *індульгенції**. Гуттен також привіз з Італії і опублікував працю Лоренцо Валли «Міркування про підробленість так званої дарчої грамоти Константина».

З початком лютерівської Реформації Гуттен написав ряд діалогів в манері Лукіана. В діалозі «Лихоманка II» мова йде про *конкубінат**, цю попівську «лихоманку», що трусить духовний стан. З розпустою поруч йде жадібність і Гуттен переконаний, що недалекий той день, коли німці відмовляться тягти на своїй спині тисячі і тисячі попів — «нарід ледачий і в більшості своїй нікчемний, здатний лише пожинати плоди чужої праці». Нехай імператор «приборкає їх пристрасть до розкошів і покладе край їх ганебним нравам і звичкам»; спочатку, однак, варто було б очистити сам Рим — цей «розплідник лиходійств».

В діалозі «Вадіск, або Римська трійця» — він розгортає цю тезу. За словами якогось Вадіска, що побував в Римі, насильством, хитрістю і лицемірством папство підкорює собі увесь християнський світ. Трьома речами торгують в Римі: Христом, духовними посадами і жінками. Три речі приносять з Риму па-

ломники: нечисту совість, зіпсований шлунок і порожній гаманець. Трьома речами володіє Рим: папою, старовинними будівлями і безмежною жадібністю. Трьома речами переповнений Рим: шлюхами, попами і писарями, — «до найбільшого збитку тих, в кого обманом і силою вимагають гроші на утримання цієї чуми, цієї банди нікчемних і ненажерливих ледарів». Зате трьох речей більше за все бояться в Римі: одностайності німецьких правителів, розсудливості народу і того, що «обмани папістів виходять на світ Божий». Папи давно зреклись Євангелія. Попутно Гуттен торкається різних сторін тодішнього життя і з відвертою неприязню говорить також про купців, що наводнюють Німеччину іноземними товарами, прививають смак до розкоші і зніженості. Тільки рицарство ще зберігає заповіти вільнолюбної старовини і не втратило ще «колишньої німецької щирості».

Займаючи в церковних питаннях позиції, близькі реформістам, Гуттен, тим не менше, скептично поставився до першого виступу Лютера — як до чергової гризні між ченцями.

«Жеріть одне одного, нехай від вас нічого не залишиться, — писав він з цього приводу, — нехай повиздихають всі, хто перешкоджає зародженню просвіти».

Згодом, однак, він захопився широким розвитком реформаційного руху, хоча, байдужий до його релігійного боку, він ставив перед ним перш за все станово-політичні цілі. По-суті, він став ідеологом *Рицарського повстання 1522-23 рр.**, яке, не підтримане народом, зазнало поразки.

Сакс. Серед німецьких письменників XVI ст. були чудові художники слова, справді народні письменники. До них належить і великий *мейстерзінгер** Ганс Сакс (1494-1576). Він був далекий від вченого гуманізму, а залишався, як і художник Лукас Кранах, в колі народних уявлень і смаків, навіть коли писав на сюжети, почерпнуті з старожитньої історії. Поезії Сакса властиві світлі фарби, наївна безпосередність погляду на світ. Син кравця, він після декількох років навчання і мандрів став майстром шевської справи, женився і вів розмірене життя працьовитого бюргера. Шив відмінне взуття і так само ретельно і вміло складав *шпрухи**, *шванки**, трагедії і *фастнахтшпілі**. Він живив симпатію до ідей *Реформації** і *протестантизму**, до діяльності Лютера, якому присвятив вірш «Віттенберзький соловей» (1523).

Сакс був патріотом вільного міста Нюрнберга, з любов'ю і старанністю описував його устрій і побут, стан будинків і вулиць, мостів і колодязів, ринки і ярмарки. Настільки ж докладно розповідав він в віршах і про своє домашнє вогнище. В вірші «Все домашнє начиння, числом в триста предметів» (1544) перераховується і любовно характеризується все, що є в будинку, бюргерський затишок стає предметом поетичного дифірамбу. Але Сакс не замикався в своєму маленькому світі. Його цікавили історія, політика, література. Твори поета — справжня енциклопедія життя Німеччини XVI ст. Він був не тільки побутописцем, але і вихователем, моралістом, прагнув виховувати читача в дусі високої моральності. Майже кожен його твір закінчується доброю порадою або повчанням.

Великий трудівник, він в таких віршах, як «Країна киселевих берегів» (1527), потішається з мрії ледарів про землю обітовану, де течуть молочні ріки, літають і падають прямо в рот смажені кури і гусаки, бігають смажені поросята з ножем в боку — відріж і жери, де за неробство платять гроші, а самих страшенних ледарів зводять в королівське звання.

Деякі фастнахтшпілі Сакса (а він написав їх більш 80) — добродушно-глузливі, живі, присмачені бурлескним жартом — дотепер виконуються на аматорських сценах. В «Школярі в раю» (1550) безпритульний школяр обіцяє простодушній селянці відвідати в раю, куди він саме направляється, її померлого чоловіка і передати йому гроші і вузлик з теплим одягом, а потім обдурює і другого її чоловіка, що кинувся за шахраєм в погоню. «Витяг дурнів» (1557) — кумедно-повчальна історія про те, як з роздутого черева хворого дурня хірург витягає збіговисько пороків в людському обличчі:

«Ого! Кого тут тільки немає! Будь-яких сортів знайдуться гади: ханжі, святенники, конокради, бешкетники, лихослови, брехуни, здирники, скупарі, закоренілі лиходії, алхіміки і чудодії. Всі, кого Брант Себастьян одного разу в море-океан на кораблі своєму відправив».

Наприкінці твору Сакс закликає додержуватися законів розуму, бути поміркованим в усьому — тоді «ніякі дурні не заберуться вам в кишки».

Народні книги. Разом з розвитком *книгодрукування** швидко розширювалося коло аматорів читання. Книги купували вже не тільки вчені ченці і заможні дворяни, але і городяни, ремісники, селяни. Виник попит на твори загальнозрозумілі, з захоплюючим сюжетом. Спочатку читачі задовольнялися перекладами (найчастіше з французької) середньовічних епічних поем, повних екзотики, в яких розповідалося про рицарські турніри і любовні пригоди. Потім стали з'являтися і власне німецькі народні книги. Однією з перших була видана книга про Тіля Ейленшпігеля (кін XV ст.) — лукавого волоцюги, селянського сина, що залишає в дурнях всіх, з ким йому доводилося стикатися.

Сама значна з народних книг — «Історія про доктора Йоганна Фауста, знаменитого чарівника і чорнокнижника» (1587) — поетично перетворений життєпис реальної особи. На поч. XVI ст. Німеччиною мандрував якийсь чаклун, астролог і алхімік Фауст, самовпевнений і зарозумілий. Він похвалявся, що може показувати чудеса, які не поступаються тим, що творив Христос. Безіменний автор книги намагається розвінчати Фауста, який потоптав закони смиренності і благочестя, і розповідає історію його грішного життя і жахливої кончини в науку християнам — як застрашливий приклад диявольської спокуси.

Фаустом рухає непереможна тяга до знань, бажання «в усьому докопатися до суті на небі і на землі». Заради цього він укладає угоду з дияволом, і той приставляє до Фауста свого слугу Мефістофеля, якому велено задовольняти всі бажання людини, що забажала зрозуміти сутність Всесвіту. Набувши магічної сили, Фауст піднімається на небеса в візку, запряженому двома драконами, легко перелітає з країни в країну, з континенту на континент, переживає кумедні і повчальні пригоди.

Історія реально існуючого авантюриста обростає в книзі подробицями, домислами, анекдотами, покликаними розважити читача. В селянина, який не захо-

тів звільнити дорогу, Фауст зжирає віз сіна разом з конем і возом; вичакловує перекірливому рицарю оленячі роги; на потіху студентам виїжджає з винного льоху верхи на бочці і т.д. В третій частині книги розповідається, як за бажанням імператора Карла V Фауст викликає дух Александра Македонського, як приймає в своєму чарівному замку графа і графиню Ангальтських і як бере собі в наложниці легендарну Єлену Прекрасну.

Благочестивий автор засуджує Фауста за безбожництво і гординю, однак читачам герой книги прийшовся по душі саме своєю невгамовною допитливістю і бунтівним, сміливим духом. Завдяки цим якостям Фауст став «вічним образом» світової літератури.

В 1597 р. з друку виходить народна книга «Шильдбюргери» про «дивовижні, химерні, нечувані і досі не описані пригоди і діяння жителів Шильди з Місопотамии, що позад Утопії», зв'язана з літературою про дурнів. В ній зібрані *шванки** про безглузді вчинки тупоумних міщан. Нащадки грецького мудреця, жителі Шильди за старих часів відрізнялися проникливим розумом, за що багато королів і курфюрстів кликали їх в радники, і вони не мали часу розібратися з своїми власними справами. Тоді шильдбюргери вирішили прикинутися дурнями, натягнули на голови блазнівські ковпаки з бубонцями і так увійшли в роль, що швидко перетворилися в закінчених і непоправних дурнів.

Над «діяннями» шильдбюргерів потішалася вся Німеччина. Вони побудували ратушу без вікон і потім тягали до неї денне світло в мішках; посіяли сіль, сподіваючись зібрати багатий соляний врожай; всім миром так тягли на стару стіну ратуші корову, щоб вона з'їла там траву, що задушили її. А одного разу ці дурні так переплутали ноги, що ніхто своїх розпізнати не міг. При цьому жодне рішення вони не приймають поспіхом, а довго упрівають в палаті для потіння і длубаються в палаті для длубання. Заради міщанського затишку шильдбюргери відмовилися від розуму і розплатилися за це загибеллю Шильди, що згоріла в полум'ї ними ж влаштованої пожежі, а самі розбрелися по всьому світу, «насаджуючи дурість, де тільки можливо».

4. ІСТОРИЧНІ І СВІТОГЛЯДНІ АСПЕКТИ КУЛЬТУРИ ІСПАНІЇ ЕПОХИ РЕНЕСАНСУ. МИСТЕЦТВО

Іспанія в кінці XV—XVI ст. Ще в часи Зрілого Середньовіччя в Іспанії зароджуються явища і процеси, які держали яскравий розвиток в епоху Ренесансу. Особливо велике значення мала *Реконкіста**, внаслідок якої рицарство не одержало повної юрисдикції, а народ раніше, ніж будь-де, усвідомив свої громадянські права. Міста, як осередки боротьби з *маврами**, рано домоглися самоврядування (особливо в Кастілії), а городяни одержали доступ до *кортесів**. Сільські общини (бегетрії) мали право самі обирати собі сеньйора і, беручи участь в перемогах Реконкісти, рано звільнились від феодальної залежності.

Разом з тим, аристократія (гранди), одержуючи від королів великі маєтки, поступово набувала все більшого впливу в суспільстві. Також Реконкіста сприяла появі численного прошарку *ідальго**, оскільки військова доблесть відкривала шлях до дворянства міщанам і селянам. В цілому, успіхи визвольної бороть-

би сильно зміцнили гордість народу і розвинули в ньому усвідомлення власної гідності.

В другій пол. XV ст. в країні тривають процеси централізації. Внаслідок шлюбу королеви Ізабелли Кастільської і короля Арагону Фердінанда (1474) Іспанія об'єднувалась в єдину державу. Кастілія з стародавньою столицею Толедо і новою — Мадридом стала політичним центром країни. Монархія спиралась на Союз міст і в 1484 р. видала кодекс законів, за якими всі вільні громадяни підлягали єдиному праву; через два роки було скасоване кріпацтво. Міста підтримували королівську владу в сподіванні на торгово-промислові привілеї і свободи.

*Великі географічні відкриття** дали змогу Іспанії перетворитися на колоніальну імперію і сильно збагатитись. На поч. XVI ст. це сприяє господарському розвитку країни, особливо шовкової, сукняної, металообробної і шкіряної промисловості і торгівлі. Іспанія стає однією з провідних країн Європи, що дає підстави іспанським Габсбургам з сер. XVI ст. проводити гегемоністську політику. Однак, *Нідерландська революція** і розгром іспанського флоту — «Непереможної армади» — англійцями в 1588 р. ознаменували початок занепаду великої країни.

Особливістю формування іспанської державності і культури був їх тісний зв'язок з католицькою церквою. Фанатичні католики Ізабелла і Фердінанд покровительствували церкві, але в той же час поставили її під свій контроль і реформували з метою підвищення морального рівня духівництва. Впроваджена в Кастілії в 1478 р. *інквізиція** розв'язала руки для розправи над єретиками, іновірцями і вільнодумцями. В 1492 р. всі іудеї, що не побажали хреститися, були вигнані з країни. Мусульмани скореної Гранади незабаром також почали піддаватися релігійним переслідуванням. За успішні дії на благо католицизму папа в 1496 р. удостоїв Фердінанда і Ізабеллу титулу «католицькі королі». Втім, переслідування іновірців були викликані не тільки релігійною запопадливістю, але і політичними міркуванням — прагненням швидко консолідувати суспільство на основі ненависті до «чужинців».

Творча сила іспанського народу проявила себе в розквіті культури Ренесансу. На основі вироблених століттями Реконкісти понять честі, гідності людини, героїзму і патріотизму виникає гуманістичний світогляд, що знаходить вираження в художніх образах, для яких характерна висока оцінка людської індивідуальності і живе сприйняття дійсності. Все це поєднується з досить критичним ставленням до неї: ряд учених і мислителів відкидали релігійні забобони і прокладали шлях сучасному науковому знанню.

До першої пол. XVI ст. відноситься діяльність видатного іспанського гуманіста Мігéля Сервéта. Він примикав до радикально-демократичного крила європейської *Реформації**; виступав проти одного з основних християнських догматів троїстості Бога в одній особі, був зв'язаний з *анабаптистами**. За це його переслідувала інквізиція і Сервет був змушений емігрувати. В 1553 р. він анонімно видав трактат «Відбудова християнства», в якому різко критикував не тільки католицизм, але і *кальвінізм**. Того ж року, проїжджаючи через Женеву, гуманіст був арештований, обвинувачений в єресі і спалений кальвіністами.

Мистецтво. Іспанське мистецтво другої пол. XVI ст. несе відбиток похмурої величі і трагізму. Палаци, усипальниці, монастирі пригнічують своєю незламною міццю. Спадщина італійського Ренесансу вироджувалося в догмати, що регламентували творчість майстрів в дусі канонічних вимог католицької церкви і королівського двору. В Іспанії поширювався новітній *маньєризм**, але зберігалися і пережитки *готики**. Піднесення мистецтва почалося одночасно з розквітом літератури. Воно яскраво виразилось в живопису, що формувалася в болісних шуканнях.

Ель Греко. Найвидатнішим художником іспанського Ренесансу був грек Доменіко Ель Грéко (1541-1614). Його творчість, аристократична, витончено-інтелектуальна, відрізняють пристрасність, палка фантазія, що доходить до містичної *екзальтації**. Трагізм образів Ель Греко, їх експресивність відобразили дух сучасного йому життя — гостру кризу гуманістичних ідеалів. Почуття самотності, душевна неврівноваженість, як і настрій збентеженості, зневіри і тривоги, не були випадковими. Для Ель Греко, людини тонкої душевної організації, навколишній світ перебував в стані катастрофи. Різкі соціальні і ідейні зрушення XVI ст., запекла боротьба філософських і релігійних напрямків змушували взяти під сумнів всі — навіть існування світу. Мистецтво Ель Греко було психологічним вираженням внутрішніх трагічних конфліктів, що відображали розлад особистості з суспільством.

Вже зрілим майстром Ель Греко був запрошений до іспанського двору, але його мистецтво не знайшло тут визнання. Місцем творчої діяльності художника став стародавній Толедо — місто войовничої віри і монастирів, гордовитої кастільської знаті, ворожої королеві. В цьому середовищі освічених людей, письменників, художників, музикантів, що усвідомлювали протиріччя сучасної Ель Греко Іспанії, драматично-експресивне мистецтво художника було зрозуміле і досягло розквіту. Він писав картини переважно на релігійні сюжети, святих, виснажених аскетів в стані містичного *екстазу**.

Самий значний твір періоду розквіту творчості художника «Похорони графа Оргаса» (1586-88) розкриває основні риси мистецтва художника, його роздуми про неминучість смерті, про моральні подвиги, що винагороджуються в потойбічному світі. В основі сюжету лежить середньовічна легенда про толедського графу Оргаса, відомого своїми добрими справами. Внизу композиції в примарному нічному освітленні представлена урочиста похоронна церемонія. На фоні чорних убрань ідальго і сірого одягу ченця мерехтять золотом парчеві мантії святих, що чудесним образом спустились з небес, щоб поховати Оргаса. Сріблисто-жовте полум'я смолоскипів висвітлює білий одяг екстатично натхненого священика, змушує блискати срібні обладунки графа, породжує таємничість атмосфери.

Саме чудове в картині — гостропсихологічні портрети толедців. Це люди різного віку і характеру — втілення духовної краси: на їх строгих, замкнутих, блідих обличчях можна прочитати силу почуттів, відтінки настроїв, тонкість розуму, самозаглибленість, гордість, непохитність. Разом з тим, всі вони об'єднані здивуванням перед чудом, що відбувається, і глибокою скорботою при думці про неминучу смерть. Темні силуети урочисто-нерухомі, скуті, але стрима-

ні жести рук видають затаєну схвильованість. Тема життя, його прихованого драматизму дана в поєднанні з темою неба — що характерно для Ель Греко. Верхня частина композиції представляємо світ примарних тривожних видінь. Тут все перебуває в драматичному русі. На небі, осяяному спалахами холодного світла, Христос з сонмом святих приймає душу Оргаса.

Своє розуміння людських характерів Ель Греко виразив в образах апостолів Петра і Павла (1614). Тут протипоставлені різні типи людей. Ліворуч замислений Петро з тонкими виснаженими рисами. Холодний, переливчастий, золотаво-зелений колорит, в якому написана його фігура, відповідає настрою суму, непевності. Наказово-владний Павло строгий і стриманий, але повний душевного горіння. Палаючий колір темно-червоного плаща сприяє розкриттю його характеру. Жести рук, що утворюють композиційний вузол, виражають не дію, а внутрішнє переживання, діалог, що поєднує обох апостолів.

Тонка проникливість художника проявилася в чудових портретах, що зірко схоплюють прикмети зовнішності і особливості духовного образу людей. Коло портретованих Ель Греко широке — він дає уявлення про різні типи людей Іспанії того часу. Художник писав портрети зворушливих дітей, вчених, витончених поетів, письменників, суворих воїнів з розумними одухотвореними обличчями, гордовитих блідих кардиналів, усунутих від життя іспанських ідальго, людей з народу. В порівнянні з портретами венеціанських живописців в образах Ель Греко більше особистого, суб'єктивно загостреного, відчувається схвильоване відношення художника до моделі. За зовнішнім зціпенінням форм і безпристрасністю облич портретованих відчувається пожираючий їх внутрішній вогонь і напружене духовне життя.

В парадному портреті інквізитора (див. *Інквізиція**) Ніньо де Гевара (1601) даний історично достовірний образ страшного судді. Він зовні стриманий, урочиста нерухомість випрямленої фігури, підкреслена сріблисто-золотавим фоном, розділеним по вертикалі на дві рівні частини. Внутрішня експресія якби проривається в русі розмаєних складок світло-малинової мантії — з переламаними в ній променями світла, з чорними тінями; судомний жест руки, що схопила поручень крісла, видає бурхливі пристрасті релігійного фанатика. Підозрілий важкий погляд скоса переслідує глядача. Розкриваючи напружений внутрішній світ інквізитора, художник дає відчути характер жорстокої і похмурої епохи.

Інтелектуальною і душевною тонкістю, трепетом життя відзначений романтичний образ вченого і поета-містика Паравісіно (1609) з мужнім, але тонким, стривоженим лицем, з мрійливим поглядом. Ель Греко зумів помітити в його обличчі і миттєвих рухах ледь вловимі скороминущі настрої. Він виявляє в образі поета безпосередність, бунтівливість духу і внутрішню свободу. Духовний світ людини, що завжди був в центрі уваги Ель Греко, художник розкрив в становленні, мінливості, в цьому він набагато випереджав свій час. Відчуття життя космічних сил, у владі яких знаходиться людина, знайшло вираження в знаменитому пейзажі «Толедо в грозу» (1610-14), повному глибокого філософського змісту, тривожного світовідчування.

Ель Греко не мав послідовників, його мистецтво протягом трьох століть було забуте. Відкриття його на поч. XX ст. перетворилося на сенсацію, супроводжувану спробами представити Ель Греко попередником *модернізму**.

5. ЛІТЕРАТУРА ІСПАНІЇ ЕПОХИ РЕНЕСАНСУ

Специфікою літературного розвитку Іспанії епохи Ренесансу було розповсюдження рицарських і шахрайських романів. Інтерес до перших пояснювався ностальгією збіднілих ідальго за славним минулим; їх герой — авантюрист, що здійснює подвиги в ім'я особистої слави, культу своєї Дами, ваблячи читача в невідомі країни, світ любовних історій і неймовірних пригод.

Піднесеному рицарському роману протистояв підкреслено приземлений *Шахрайський роман**, героєм якого був простолюдин-волоцюга, дуже неперебірливий в засобах, який добивається матеріального добробуту за допомогою шахрайства або одруження з розрахунку.

Рицарський роман. Найвідомішим твором цього жанру був виданий в 1508 р. «Амадіс Га́льський» Гарсії Родрігеса де Монта́льво. Спираючись на мотиви *Артурівських легенд** і оповідей про чарівника Ме́рліна, письменник змалював образ ідеального рицаря.

Амадіс — плід таємного кохання Періо́на, короля Га́ллії, і Елісени, принцеси Бретáні. Щоб приховати свою ганьбу, вона віддала дитинча на волю морських хвиль, поклавши його до просмоленого ящика. Якийсь рицар врятував немовля і виховав його, назвавши «Юнаком моря». Ще отроком Амадіс потрапив до короля Шотландії, де був відданий в *пажі** Оріáні — доньці короля Британії Лісуáрте. Діти палко покохали одне одного і, ставши рицарем, Амадіс почав вершити подвиги на честь Оріани. Між тим, він декілька разів врятував від загибелі свого батька і молодшого брата Галеора, а також Лісуарте, якого переслідував злий чарівник Аркалаус. Головний подвиг Амадіса — оволодіння «Твердим островом», на який міг проникнути тільки бездоганний рицар і досконалий закоханий.

Довідавшись про гнів Оріани, що одержала брехливу звістку ніби він зрадив їй, Амадіс стає самітником і під ім'ям «Прекрасного скорботного» віддається печалі і розкаянню. Повернувшись до двору Лісуарте, Амадіс знову рятує його від ворогів, але незабаром накликає на себе немилість короля і знову відправляється в мандри. Під ім'ям «Рицаря зміїв» він перемагає чудовиська і здійснює безліч інших великих подвигів. Перемігши римського імператора, він з тріумфом вступає до Константинополя. Зрештою, Лісуарте змушений погодитись на шлюб Оріани і Амадіса. Незабаром ідеальний рицар стає королем, однак, його ворог — злий чарівник Аркалаус — продовжує загрожувати світу, що опинився під владою Амадіса. Відкритий фінал залишив можливість для подальшого розвитку сюжету і згодом з'явились численні книги, що розповідали про подвиги онуків, правнуків та інших нащадків Амадіса.

Значення твору полягає також в тому, що поряд з традиційними ідейно-художніми рисами рицарського роману, «Амадіс» відображає і нові державно-релігійні цінності. Герой — не просто мандрівний рицар, що здійснює подвиги

в ім'я самоутвердження і слави своєї Дами, але також ідеальний правитель, воєначальник і флотоводець. Недарма роман Монтальво став улюбленою книгою *конкістадорів**.

Шахрайський роман. В другій пол. XVI ст. в Іспанії розпочалася криза ренесансно-гуманістичних ідеалів. Свідченням цього стала поява анонімного роману «Життя Ласарільо з Тормеса» (1554). Цей маленький анонімний твір складається всього з семи коротеньких глав, або, як багатозначно їх називає автор, «трактатів». Однак, за своєю сатиричною силою, сміливістю думки і дотепністю «Ласарільо» може зрівнятися з кращими творами мислителів XVI ст. Зокрема, багато що ріднить його з «Похвалою Глупоті» Еразма Роттердамського — глибокий *сарказм**, похмурий погляд на властивості людської природи і особливо гострі випади проти духівництва. За це роман через кілька років після виходу в світ потрапив до «*Індексу заборонених книг*»*.

Ім'я героя повісті відсилає до двох євангельських Лазарів (ісп. Ласаро), з яких один вмирає з голоду на порозі будинку багатія, а другого воскресив Христос.

В творі розповідається історія хлопчика, якого в 8-річному віці викинула на вулицю рідна матір, що не мала ніяких засобів до існування. Дитина стає поводирем в сліпого жебрака, що не схильний ділитися з ним отриманою милостинею. Щоб не вмерти з голоду, Ласарільо вдається до різних хитрощів, наприклад, проробляє дірку в денці глечика і висмоктує вино через соломину, поки незрячий хазяїн прикриває горловину глечика рукою. Крім комізму, даний епізод містить нагадування про таїнство причастя.

Сліпий жорстоко карає поводиря за витівки. Завдяки його урокам Ласарільо «прозріває», пізнавши жорстокість світу. Він потрапляє до скупого священика, що так само морить його голодом. Тому слузі знову доводиться хитрощами добувати з скрині скупаря хлібці, призначені для причастя: анонімний автор повісті раз у раз «жартує» з священними темами і предметами.

Хлопчика б'ють і виганяють з дому. Тоді він поступає на службу до одного дворянина, сподіваючись хоч тут підгодуватися. Але дворянин виявляється біднішим свого слуги, якого він посилає збирати милостиню для себе. Далі Ласарільо переходить на службу до ченця, потім до продавця папських грамот, до капелана. Його хазяї безсовісно дурять своїх парафіян, і він рятується від злидарства, лише прилучившись до їх способу життя.

Нарешті, новоспечений пройдисвіт стає помічником поліцейського пристава. На цій службі він так нажився, одержуючи частину незаконних доходів свого хазяїна, що обзавівся будиночком і женився на особі з пристойним приданим. Хоча супруга його до того народила трьох дітей від сусідського священика і ще тепер ходить до нього «прибирати будинок», віддаючи доход чоловіку, — Ласарільо цілком задоволений нею. Його «життєве виховання» завершилося: з бідняка, що краде з голоду, він перетворився в закінченого негідника.

Таким чином, за соціальним піднесенням Ласарільо таїться його духовна смерть.

Сервантес. Своєрідним синтезом рицарського і шахрайського роману став безсмертний твір Мігеля Серва́нтеса де Сааведри (1547-1616) «Хитромудрий ідальго Дон Кіхот з Ламанчі» (1605-16).

В якомусь селі в Ламанчі — області на південному сході Кастилії — жив 50-літній ідальго Алонсо Кіхано, пристрасний любитель рицарських романів. Зрештою, збожеволівши, він уявив себе рицарем і придумав собі ім'я, яке повинно було його прославити — Дон Кіхот з Ламанчі. Він поставив собі за мету відродити стародавній інститут мандрівного рицарства і, подібно героям улюблених своїх романів, виїжджає на подвиги на честь уявної «Прекрасної Дами» для захисту всіх пригноблених і ображених в цьому світі.

Перші п'ять глав роману присвячені самостійному виїзду рицаря на пошуки пригод. Перш ніж відправитися в дорогу, Дон Кіхот ретельно готується: «Першим ділом взявся він за чищення обладунків, що належали його предкам; звалені абияк в кутку, вони покрилися іржею і цвіллю».

Таким чином, діяння Дон Кіхота відразу постають в світлі колишньої слави європейських рицарів, що створили імперію, «в якій ніколи не заходило сонце». Але в момент дії роману, тобто в кін. XVI ст., нащадки героїв приречені на животіння в сільської глухомані. Спогади про доблесть предків змішалися в свідомості Дон Кіхота з враженнями від читання рицарських романів, які рясно видавалися в Іспанії і Португалії протягом першої пол. XVI ст. Рицарі, яких наслідує Дон Кіхот, — книжні, але для нього вони реальніші і достовірніші від тих людей, що його оточують в дійсності.

Дон Кіхот здатний силою своєї уяви наділяти речі бажаними властивостями і вірити в реальність цих перетворень. Наприклад, він виявляє, що серед старих обладунків не вистачає шолома з забралом, і сам майструє забрало з картону. Коли ж воно не витримує випробування ударом меча, то, злегка підправивши його, герой роману попросту визнає виріб «цілком придатним до вживання» і вирішує, «що це справжній шолом». Так само він «визнає» і «вирішує», що маслакуватий жеребець, якщо дати йому звучне ім'я Росінант, буде непоганим конем, а сільська дівчина Альдонса Лоренсо, якщо її перейменувати в Дульцінею, стане його «Дамою Серця», оскільки мандрівний рицар зобов'язаний її мати. Так само розпалена уява Дон Кіхота змушує його в усьому бачити блискучі авантюри або чарівництво, приймати вітряки за велетів, постоялий двір — за розкішний замок, таз цирюльника — за чудесний шолом, каторжників — за пригноблених рицарів, а даму, що їде в кареті — за викрадену принцесу.

Люди, з якими зустрічається переряджений рицар, реагують на нього двояким чином. Вони можуть, подібно погоничу мулів і інших простолюдинів, обрушити на злощасного ідальго град кийових ударів. Але можуть і підіграти йому, подібно хазяїну постоялого двору, куди Дон Кіхот потрапляє в перший же день своєї мандрівки: щоб розважитися, трактирник розігрує блазнівський ритуал присвяти божевільного постояльця в рицарі.

Після того як сусід-землероб в V гл. частини першої підбирає на дорозі побитого погоничем Дон Кіхота і привозить його в рідне село, сусіди ідальго — священик і цирюльник — влаштовують огляд його бібліотеки і відправляють рицарські романи на спалення. Разом з домоправителькою вони замуровують вхід в книгосховище, оголосивши власникові, що книги викрав злий чарівник. Однак, тим самим вони спонукують Дон Кіхота до подальших дій. Тепер в рицаря є пояснення, чому те, що з ним відбувається, люди бачать в іншому світлі.

Злі чарівники перетворюють замки в постоялі двори, красунь — в трактирних служниць, шоломи — в тази цирюльників... І він знову відправляється в дорогу, цього разу разом з зброєносцем Санчо Пансою.

Односільчанин Дон Кіхота землероб Санчо, на відміну від божевільного самотнього ідальго, людина сімейна, заклопотана майбутнім єдиної дочки. Він тямущий, кмітливий і, разом з тим, разюче простодушний. Сеньйор Алонсо обіцяв зробити його правителем острова, який вони завоюють під час мандрівок, і Санчо свято вірить в те, що сусід-дворянин виконає свою обіцянку. Санчо продовжує довгий ряд карнавальних блазнів і казкових «дурнів», що завжди собі на умі. Але в міру розвитку дії образ Санчо (як і Дон Кіхота) значно поглиблюється.

Перша пригода, що чекає на Дон Кіхота і Санчо, — знаменитий бій з вітряками. Рицар Сумного Образу приймає їх за довгоруких велетнів. Велетні — незмінні вороги героїв рицарських романів. В християнській традиції вони — символи зла і гордині, найстрашніших з гріхів. Дон Кіхот заздалегідь радіє, що своїм подвигом зітре «погане насіння з лиця землі». Але в його молодецтві і безоглядності просвічує така ж гордовита віра в своє призначення. І ця гординя відразу карається: лопасті млина, обертання яких нагадує колесо Фортуни, підхоплюють рицаря разом з конем, а потім скидають на землю.

Багато наступних епізодів роману побудовані за тією ж схемою *Календарного міфу**: падіння (смерті), а потім — піднесення (воскресіння) героя. Деякі коментатори сприйняли численні побиття і перемелювання кісток Дон Кіхота і Санчо як прояв авторської жорстокості. Але в книзі Сервантеса побої, що наносяться героям, мають не стільки прямий, скільки метафоричний сенс (див. *Метафора**). Дія роману не випадково відбувається під час жнив: зерно нового врожаю, перед тим як з нього спечуть хліб, повинно бути зібране і перемелене. Мандрівки Дон Кіхота полями Кастилії, що колосяться спілими хлібами, метафорично відтворюють шлях зерна з моменту його перебування в землі (в пітьмі і безвісності) до хліба — християнського символу єднання людей.

З XI гл. пародійне оповідання про комічні подвиги самозваного рицаря починає нагадувати пасторальний роман (див. *Пастораль**). Дон Кіхот і Санчо зустрічаються з козопасами, стають свідками розв'язки нещасної любові студента Хризостома до прекрасної пастушки Марсели, а потім вислуховують їх історію. Під час перебування в пастухів Дон Кіхот виголошує одну з своїх знаменитих «промов» — про золотий вік, той блаженний час, коли люди не знали слів «твоє» і «моє», не обробляли землю і живилися плодами природи, коли «всюди панували дружба, мир і згода». Тут герой Сервантеса постає як людина, що знає не тільки рицарські романи, але і твори мислителів-гуманістів: адже саме вони пов'язували мрії про ідеальний устрій життя на землі з образом золотого віку, запозиченого з античної міфології.

В першій частині роману багато вставних оповідей любовно-авантюрного змісту. Серед них — «повість про безрозсудно-цікавого», яка зберігається в скрині, забутій в трактирника кимсь з колишніх постояльців. Її читання переривається епізодом «битви» Дон Кіхота з бурдюками, наповненими червоним вином, які він спросоння бере за велетнів. Опис битви героя з бурдюками і коміч-

на, і, разом з тим, повна глибокого змісту. Червоне вино, як і хліб, нагадувало читачам Сервантеса про церковне таїнство причастя. А католицьке свято, присвячене цьому таїнству, — день Тіла Христова — включає в себе не тільки церковний хід, але і карнавал, головними учасниками якого були фігури головастих велетнів, дуже схожих з тими, яким Дон Кіхот в лунатичному екстазі рубає голови. Гру його уяви пояснює і те, що незадовго до бою одна з героїнь любовно-авантюрних історій — Доротея — видає себе за принцесу, яка потребує захисту Дон Кіхота від велетня.

Облудним шляхом священику і цирюльнику вдається замкнути Алонсо Кіхано в клітку, встановлену на возі, і привезти його назад в рідне село. Останній путь героя Сервантеса пародіює епізод з рицарського роману про Ланселота Озерного — Рицаря воза, а той, в свою чергу, відтворює шлях на Голгофу Ісуса Христа. Перша частина роману закінчується двозначно — згадуванням про від'їзд Дон Кіхота на турнір в Сарагосу і *епітафіями**, складеними «академіками Аргамасільї» на його смерть.

В другої частині Дон Кіхот все більше відчуває залежність від волі інших людей. Санчо вдається переконати його, що селянка на ослиці, зустрінута ними на дорозі, — це і є Дульцінея Тобоська, зачарована злими чарівниками. З цього моменту помисли Дон Кіхота будуть майже винятково зосереджені на тому, щоб розчаклувати свою «Прекрасну Даму».

Один з центральних епізодів другої частини — спуск Дон Кіхота в печеру Монтесіноса, на дні якої він чи то наяву, чи то в видінні опиняється серед героїв рицарських романів. В підземному світі, де сяє підземне сонце і зеленіє підземна трава, ідальго спостерігає урочисту церемонію — винос серця рицаря Монтесіноса (засоленого, щоб не протухнуло). Він зустрічається і з Дульцінеєю, яка просить в нього позичити грошей, пропонуючи в заставу нову каніфасову спідницю. Ці комічні і приземлено-побутові деталі видіння Дон Кіхота — доказ того, що рицарський міф вже почав руйнуватись в його свідомості. Світ тепер постає перед ним не як таємнича зачарована реальність, а як театр; над цим герой міркує після зустрічі з труппою мандрівних акторів.

Тема «світ — театр» розвивається і в главах, що розповідають про перебування Дон Кіхота і Санчо Панси в герцогському замку. Хазяї розігрують навколо рицаря і його зброєносця пишну театральну виставу на сюжет придуманої Санчо історії про зачаровану Дульцінею. Героїв немов виштовхують на підмостки, примушуючи грати написані для них (не без їх мимовільної участі) ролі. Подібна насильницька реалізація мрій Дон Кіхота викликає в самого героя Сервантеса глибоку тугу.

Санчо Панса в другій частині «Дон Кіхота» остаточно включився в світ, створений уявою рицаря Сумного Образу. Він починає діяти цілком самостійно і все більш висувається на перший план, наприклад в оповіді про «острів Баратарія», який герцог і герцогиня тимчасово віддають Санчо в управління. Виявляється, що за допомогою природного розуму і почуття справедливості, а також спираючись на мудрі поради Дон Кіхота, «селюк Санчо» здатен вершити правосуддя краще за професійних законників і робити добро для своїх підданих. Але Санчо не в силах витримати випробування голодом і війною, якому його

піддають жартівники. Він залишає «острів», переконаний в тому, що «кожен повинен займатися тією справою, для якої він народжений», а «управління не те що одним островом, а всім світом не варте і мідного гроша». Як і Дон Кіхот, Санчо починає розуміти ілюзорність будь-якого возвишення людини над іншими людьми. Символічно це прозріння зброєносця підкріплене епізодом його падіння в яму, з пітьми якої він вибирається на сонячне світло ніби переродженим.

Розчарування ж Дон Кіхота в поставленій перед собою меті після зустрічі з чередою биків переростає в класичну тему «життя — смерть»: «Я, Санчо, народжений, щоб жити, вмираючи...» — зауважує герой. Фінал другої частини підготовлений всім ходом подій, особливо тією поразкою, яку зазнає Дон Кіхот на барселонському пляжі від рицаря Білого Місяця — перерядженого односільчанина Алонсо Кіхано — бакалавра Самсона Карраско, який переслідує Дон Кіхота з початку третього виїзду і нарешті наздоганяє його в Барселоні. Повержений, Дон Кіхот дає обіцянку своєму противнику повернутися додому. Він вмирає в рідному селі природною мирною смертю, зцілившись від божевілля і відрікшись від ролі мандрівного рицаря.

6. ІСТОРИЧНІ І СВІТОГЛЯДНІ АСПЕКТИ КУЛЬТУРИ АНГЛІЇ ЕПОХИ РЕНЕСАНСУ. ГУМАНІЗМ

Англія в XVI ст. Розквіт культури Ренесансу в Англії співпадає з правлінням династії Тю́дорів: в період, що тривав від приходу до влади Генріха VII Тюдора (1485) — до смерті Єлизавети (1603) країна пережила повний переворот в усіх сферах життя.

Внаслідок майже повної загибелі старої феодальної знаті під час *Війни Червоної і Білої троянд** утворився впливовий прошарок «*Нового дворянства*»*, схильного до підприємницької діяльності. Також *Реформація** в Англії була здійснена згори: король Генріх VIII (1509-47) розглядав її як засіб зміцненні свого самодержавства і поповнення скарбниці.

Безпосереднім приводом до реформи церкви послужила відмова папи Климента VII затвердити розлучення Генріха VIII і Катерини Арагонської і його одруження з Анною Болейн. Після розриву з папою парламент в 1534 р. проголосив короля главою англійської церкви. Оновлена церква зберегла католицькі обряди і одержала назву *Англіканської церкви**.

В 1536-39 рр. була проведена *секуляризація** монастирських земель, значна частина яких перейшла в руки «нового дворянства».

З кінця XV ст. в країні триває політика «*обгородження*»*, що призвела до масової *пауперизації** сільського населення і перетворення значної його частини на волоцюг і жебраків. Для боротьби з ними уряд Генріха VIII видав «Криваве законодавство проти експропрійованих». З іншого боку, королівська влада всіляко сприяла розвитку промисловості і торгівлі. З її підтримкою англійські купці звільняються від іноземних посередників, заводять могутній торгівельний флот і захоплюють нові ринки, засновуючи власні факторії в усіх кутках світу.

Періодом піднесення колоніальної і торгівельної могутності країни стали часи правління королеви Єлизавети (1558-1603). Буржуазно-протестантська Англія одержує перемогу над феодально-католицькою Іспанією, розгромивши її «Непереможну Армаду» (1588), і стає великою морською державою. На цей же час припадає рівновага сил дворянства і буржуазії, суспільна солідарність і патріотичне піднесення. Англія інтенсивно засвоює багатства європейської гуманістичної культури.

Діяльність англійських гуманістів була присвячена головним чином вивченню *Античності** і стародавніх мов, а також питань релігії і моралі. Але події суспільного і державного життя Англії в цей переломний час висували перед ними ряд гострих соціально-етичних проблем, що мали важливе значення для різних верств англійського суспільства.

Томас Мор. Найвидатнішим гуманістом першої пол. XVI ст. був Томас Мор (1478-1535). Будучи лорд-канцлером, він висловив незгоду з королем з приводу *Реформації**, був обвинувачений в зраді і страчений.

Найважливіший твір Мора — «Золота книга настільки ж корисна, як і забавна, про найкращий устрій держави і про новий острів Утóпію» (1516). В ньому він зобразив свій ідеал суспільного устрою, здійснений на фантастичному острові, розташованому десь в південній півкулі. Про нього розповідає мандрівник Рафаїл Гітлодей, протиставляючи закони Утóпії порядкам тюдорівської Англії з її масовою експропріацією селян за допомогою обгороджень.

«Ваші вівці стали такими ненажерливими і непокірними, що з'їдають навіть людей, розорюють і спустошують поля, будинки і міста», — говорить він, точно характеризуючи початок процесу *Первісного нагромадження капіталу**.

Основну причину бідувань англійського народу Мор бачить в приватній власності, за панування якої не може бути ні справедливості, на суспільного добробуту:

«По-моєму, де тільки є приватна власність, де все міряється на гроші, там навряд чи коли-небудь можливе правильне і успішне ведення державних справ».

Тому в Утóпії вся земля є суспільним надбанням і обробляється вільною працею. Але Мор іде далі: він вважає, що з усіх форм приватної власності наймогутнішою і найбільш спотворюючою природу людини є гроші, які не дають щастя ні їх власниками, ні тим, хто їх позбавлений. Тому утопійці не користуються грошима, а дітям прищеплюють зневагу до золота, роблячи з нього нічні горщики і кайдани для рабів, а перлини і діаманти віддаючи їм для ігор.

На острові 54 міста, всі однаково сплановані (крім столиці): вулиці 20 футів завширшки, будинки однакові, одні двері виходять на вулицю, другі в сад. На дверях немає замків, будь-хто може ввійти і вийти. Покрівлі пласкі. Кожні 10 років люди міняються житлами, щоб запобігти розвитку почуття власності. В сільській місцевості є ферми, на кожній не менше, ніж 40 чоловік, в тому числі двоє рабів; кожною фермою керують господар і господиня, обоє старі і мудрі.

І чоловіки, і жінки працюють по 6 годин на день. Влягаються о восьмій і сплять вісім годин. В ранкові години є необов'язкові читання, на які, проте, ходять майже всі. Після вечері одну годину присвячено розвагам. 6-годинної пра-

ці цілком досить, бо там немає ледарів і непотрібної роботи; натомість в нас, пише автор, жінки, священики, багатії, слуги і жебраки майже не роблять нічого корисного, а через існування багатіїв чимало праці марнується на виготовлення непотрібної розкоші, — всього цього немає в Утóпії. Іноді з'являються надлишки продукції, і тоді влада на якийсь час скорочує робочий день.

Одягаються всі однаково, відповідно до статі і сімейного положення. Мода ніколи не міняється, зимовий і літній одяг однаковий. Працюючи, одягають шкіру і хутро, які служать сім років. Закінчивши роботу, одягають зверху вовняні плащі. Плащі всі однакові і мають природний колір вовни. Кожна родина сама собі шиє одяг.

Декого призначають вченими, і якщо вони виправдовують надії, то їх звільняють від фізичної праці; керівників суспільства обирають з їх середовища. Уряд — представницька демократія з непрямими виборами; на чолі стоїть правитель, якого обирають довічно, проте через тиранічні замашки можуть і скинути.

Родинне життя патріархальне: одружені сини живуть в домі батька і слухаються його, поки він при здоровому глузді. Якщо якась сім'я дуже розростається, зайвих дітей переводять до іншої родини. Якщо в місті стає забагато жителів, частину їх переводять до іншого міста. Якщо ж всі міста стануть перенаселеними, на безлюдних землях засновують нове місто.

Тварин на м'ясо вбивають раби, щоб громадяни не стали кровожерними. Для хворих є лікарні, такі добре влаштовані, що утопійці воліють хворіти не вдома, а там. Їсти дозволено і вдома, проте більшість людей харчується в спільних їдальнях. Всі «брудні роботи» виконують раби, однак їжу готують жінки, а подають старші діти. Чоловіки сідають на одну лаву, жінки на другу; матері-годувальниці разом з дітьми до п'яти років сидять в окремій кімнаті. Всі жінки самі вигодовують власних дітей. Молодші діти «стоять мовчки поруч», поки дорослі їдять; окремо їм не накривають, тому вони змушені вдовольнятися недоїдками.

Чоловіків і жінок тяжко карають, якщо до шлюбу вони втратили цнотливість. Господар будинку, в якому стався такий ганебний вчинок, підлягає суворому осудові за недбалість. Перед одруженням наречених показують одне одному голими: адже і коня не купують, не знявши з нього сідла і збруї. Розлучення бувають через подружню невірність або «нестерпну вдачу» одного з партнерів, але винний не має права знов одружуватись. Іноді дозволяють розлучитись, якщо цього бажають і чоловік, і жінка. Тих, хто зневажає шлюб, обертають на рабів.

Утопія веде зовнішню торгівлю, здебільшого задля заліза, якого нема на острові. До торгівлі вдаються і заради чисто воєнних цілей. Утопійці не визнають воєнної слави, хоча всі — і чоловіки, і жінки — вчаться воювати. Війна ведеться з метою захисту, звільнення союзників і визволення пригноблених народів з ярма тиранії. Де тільки можна, утопійці вдаються до послуг найманців. Коли якийсь народ заборгує їм, то розплачується, присилаючи найманців. Тільки для їх оплати утопійці накопичують золото і срібло.

Відносно етики автор повідомляє, ніби утопійці схильні вважати, що щастя полягає в насолоді. Такий погляд, проте, не має поганих наслідків, оскільки вони вірять, що в майбутньому житті добро винагороджується, а зло карається. Утопійці не аскети і пости вважають дурницею. В них багато релігій, і до всіх вони ставляться терпимо. Майже всі вірять в Бога і безсмертя; ті ж, що не визнають цього, не можуть брати участі в політичному житті; разом з тим, вільнодумців не переслідують. Окремі утопійці не споживають м'яса і заперечують шлюб — їх визнають святими, але не мудрими. Жінки можуть бути священиками, якщо вони старі і овдовілі. В цілому кліриків мало; їх поважають, але суспільно-політичного впливу вони позбавлені.

Раби — люди, засуджені за важкі злочини, або іноземці, приречені на страту в своїх країнах; утопійці погодились взяти їх як рабів. В випадку невиліковної недуги хворому радять покінчити життя самогубством, а коли він відмовляється, дбайливо доглядають його. Рафаїл Гітлодей проповідував утопійцям християнство, і дехто з них навернувся, почувши, що Христос був проти приватної власності.

Оповідач весь час наголошує на тому, що всі блага Утопії від того, що там немає приватної власності, натомість в усіх інших народів він не бачив нічого, «крім змови багатіїв, які думають тільки про свої прибутки, прикриваючись інтересами і благом держави». Втім, крім проповіді комунізму, традиційної для багатьох релігійних рухів, «Утопія» містить цілий ряд ліберальних ідей, особливо щодо війни, релігії і релігійної терпимості. Мор також говорить про неприпустимість вбивства звірів заради розваги (в книжці є енергійний пасаж проти полювання), про необхідність пом'якшення карного права (книжка починається з аргументу проти страти злодіїв).

Бекон. Завершує епоху гуманізму, відображаючи її кризовий стан, Фре́нсіс Бе́кон (1561-1626). Вважаючи, що усунення ілюзій і забобонів — відправна точка правильного міркування, він критично ставився до сучасної йому науки, заснованої на арістотелівській схоластичній логіці. Головний її недолік він бачив в тому, що вона оминає проблему утворення понять, які складають посилки силогістичних умовиводів. Бекон критикував також ренесансну гуманістичну вченість, що схиляється перед античними авторитетами і підмінює філософію риторикою і філологією. Нарешті, він боровся з «фантастичною вченістю», що спирається не на достовірне знання, а на «священну історію» або *агіографію**, дані яких не піддаються перевірці.

Основу цієї (критичної) частини філософії Бекона становить вчення про так званих «ідолів», що спотворюють людське пізнання. Це, по-перше, вроджені «ідоли роду», в основі яких суб'єктивні свідчення органів чуттів і всілякі омани розуму (порожнє абстрагування, пошук цілей в природі і т.п.). По-друге, «ідоли печери», обумовлені залежністю пізнання від індивідуальних особливостей, фізичних і душевних властивостей, а також обмеженістю особистого досвіду людей. По-третє, «ідоли ринку або майдану», що мають соціальні джерела. Бекон закликає не перебільшувати роль слів на шкоду фактам і поняттям, що стоять за ними. По-четверте, Бекон пропонує викорінювати «ідолів театру», в основі яких некритичне слідування авторитетам.

Бекон вважав за необхідне створити правильний метод, за допомогою якого можна було б поступово сходити від одиничних фактів до широких узагальнень. Це славнозвісний «індуктивний метод». В старожитності всі відкриття робилися лише стихійно, тоді як правильний метод повинен спиратися на експеримент — цілеспрямовано поставлений дослід.

Індукція виступає в Бекона не тільки як один з видів логічного висновку, але і як логіка наукового відкриття, методологія вироблення понять, заснованих на досліді. Сам Бекон розумів цю методологію як поєднання емпіризму і раціоналізму, уподібнюючи її способу дій бджоли, що переробляє зібраний нектар, на відміну від мурахи (плаский емпіризм) або павука (відірвана від досвіду схоластика). Бекон розрізняв «досліди плодоносні», які одразу приносять певні результати, і «досліди світоносні», практична користь яких помітна не одразу, але які в остаточному підсумку дають максимальний результат.

Свої соціально-політичні погляди Бекон виразив в повісті «Нова Атлантида», де він описує утопічну державу, що існує на острові Бенсалем, загубленому в Тихому океані.

Релігія атлантів — християнство; осередком суспільства є сім'я, що користується великою повагою; тип правління — монархічний. На відміну від Мора Бекон не пропонував змінити що-небудь в соціальних відносинах в Бенсалемі. Там були багаті і бідні, слуги і пани, станові привілеї, каста чиновників. Головною установою держави є «Соломонів будинок» або «Колегія Шести Днів Творення» — дослідницький центр, з якого виходять наукові відкриття і винаходи, що забезпечують щастя і процвітання громадян.

Цікаво, що атлантам притаманний агресивно-підприємницький дух, причому заохочується таємне вивезення відомостей про досягнення і секрети інших країн членами «Соломонового будинку».

7. ТЕАТР І ДРАМАТУРГІЯ АНГЛІЇ ЕПОХИ РЕНЕСАНСУ

Загальні риси розвитку театрального мистецтва. В другій пол. XVI ст. в культурі Англії на провідні позиції висунулось театральне мистецтво. В країні було багато мандрівних трупп акторів, незважаючи на те, що їм загрожували суворі покарання як «волоцюгам». В Лондоні в кін. XVI ст. засновуються публічні і приватні театри в багатих домах. Найбільшим з публічних був театр «Глобус» (існував в 1599-1644 рр., серед його власників були В. Шекспір і актор Річард Бербедж), розрахований на всі верстви суспільства. Оточений високою дерев'яною огорожею двір овальної форми служив глядацькою залою для простого народу, а вздовж огорожі були розташовані галереї для заможних городян і ложі для знаті; сцена знаходилася посередині двору.

Зазнавши впливу класичної і гуманістичної драматургії, англійська драма, тим не менше, зберегла пов'язаність з *моралітé**. Навіть в період свого найвищого піднесення театр не втратив середньовічних рис: сама організація сценічної справи виростала з традицій *цехів**; також драматургія мала такі особливості як змішання *трагічного** і *комічного**, членування п'єси на численні окремі епізоди, наявність масових сцен, паралельної дії тощо. Глядач тієї епохи жваво

реагував на те, що відбувалося на сцені, мав легко збудливу уяву. Особливістю публіки була також її строкатість і змішаний соціальний склад: на вистави ходили заможні бюргери, аристократи і плебс. Вільний доступ перетворив театральне мистецтво в істинно народну розвагу.

Кід. Репертуар англійського тетару був надзвичайно різноманітним і створювався групою видатних драматургів. Томас Кід (1558-94) був засновником «кривавої» трагедії — патетично-мелодраматичного твору, повного вбивств і злодіянь, причому, на відміну від античної драми, де криваві діяння відбувались поза сценою, в Кіда все представлялось на очах в глядача, як в середньовічній драмі. Найвідомішим його твором була «Іспанська трагедія».

Головним персонажем п'єси є старик-іспанець, придворний Ієронімо, що мститься за смерть свого сина Горація, таємно вбитого іспанцем Лоренцо і португальським принцом Бальтазаром, що знаходиться в полоні в Іспанії; колись Горація дарував йому життя на полі бою. Приводом для вбивства стала любов Бальтазара до коханої Горація — Беллімперії. Ієронімо знаходить труп свого сина, але не знає, хто вбивці. Довідавшись, що ними є знатні особи, він довго не хоче цьому вірити, сумнівається, прикидається божевільним, щоб остаточно впевнитися в істині. Коли португальський король приїжджає в Іспанію, щоб звільнити свого сина з полону, Ієронімо придумує план витонченої помсти вбивцям. Він влаштовує при дворі театральну виставу, в якій беруть участь він сам, Беллімперія, Лоренцо і Бальтазар. В заключній сцені, під виглядом триваючого спектаклю, Ієронімо по-справжньому заколює Лоренцо, а дівчина — Бальтазара; потім вони вбивають себе, в патетичних монологах розкривши таємницю злочину і викликаної ним помсти.

Марло. Видатний драматург Крістофер Ма́рло (1564-93) спочатку прославився як вільнодумець, стверджуючи, що Христос був більше гідний страти, ніж Варавва. Поета вбили в одному з шинків за таємничих обставин і це було з радістю сприйняте пуританами. Один з проповідників побачив тут «перст Божий» і розповідав:

Марло «дійшов до такої несамовитості, що заперечував Бога, його сина Ісуса Христа і не тільки богохульствував на словах проти Трійці, але навіть писав про це книги, в яких доводив, що Спаситель — обманщик, а Мойсей — фокусник і чародій, що Біблія є збіркою порожніх безглуздих байок, а релігія — винахід політиків».

В своїх ще юнацьких поривах і злетах думки Марло був одним з яскравих представників ренесансного титанізму. Він створив героїчну трагедію сильної особистості, думки і прагнення якої виражають сутність епохи і творять історію.

В героїчній драмі «Тамерлан Великий» Марло представляє життя великого завойовника, починаючи з того моменту, коли той був ще пастухом і завершуючи часом, коли він помирає володарем всього Сходу.

В своєму чудесному піднесенні з невідомості до необмеженого панування Тамерлан жодного разу не відчув сумнівів і не зазнав жодної поразки. В його образі драматург, по-суті, втілив апологію безмежних можливостей людини, всім зобов'язаної тільки самій собі. Разом з тим, Тамерлан є не тільки баналь-

ним владолюбцем — він щиро вірить в безмежні сили розуму, і для нього, як для людей Ренесансу, сила і знання невіддільні одне від одного: «Дух наш, здатний осягти чудесний устрій світу і виміряти шлях кожної планети, вічно прагне до нескінченного знання».

В п'єсі цей східний владар набуває рис гуманістичного правителя, якому не чужий своєрідний демократизм: наприклад, він звільняє полонених-рабів в Алжирі, зневажає деспотів (турецького султана Баязета возить за собою в залізній клітці), і перемагаючи їх, кидає виклик всьому патріархальному укладу, що існує віками, його правовим, соціальним і релігійним пересудам. В одній з заключних сцен Тамерлан наказує принести до вавілонського храму Коран і урочисто спалити його в присутності полонених ним царів.

Найкращим твором Марло є п'єса «Трагічна історія життя і смерті доктора Фауста» (1589). По-суті, вона значно видозмінює філософський і моральний сенс народної легенди.

Фауст є такою ж титанічною особистістю як і Тамерлан. Доктор віддає душу в обмін на знання, земне щастя і владу: договір з Мефістофелем повинен зробити його «владарем світу», дати незліченні багатства і необмежену могутність. Правда, всім цим Фауст хоче скористатись не тільки з егоїстичних міркувань: він має намір заснувати кілька університетів, збільшити могутність і безпеку батьківщини, оточивши її непроникною мідною стіною, і завоювати сусідні країни — Італію, Іспанію, Африку тощо.

Набувши знань, які зробили його могутнім, Фауст з гордістю заявляє:

«О, що за світ, світ мудрості і користі, пошани, всемогутності і влади, відкритий перед тим, хто віддався науці! Все, що лежить між безмовними полюсами, підвладне тільки мені».

Безбожник Фауст зло потішається з монахів, кардиналів і самого папи. В ці сцени драматург вводить яскраві буффонні барви.

Цікавим є і Мефістофель: він не схожий на чорта середньовічних легенд і цілковито позбавлений комічних рис, це — дух, «знемагаючий від страждання», він носить пекло в своєму серці і в той же час кидає виклик божественним силам. До Фауста він являється не стільки внаслідок магічних заклинань, скільки тому, що доктор, як і сатана, зневажає Бога і ненавидить Христа.

За усієї обраності, виключності натури Фауста в його характері зберігаються демократичні риси; він оточений люблячими його студентами. Але в задумах філософа немає прагнення пізнати соціальні суперечності свого часу: звільнена від середньовічних пут свідомість Фауста приводить його тільки до особистого самоутвердження і тому не може врятовувати від трагічної самотності і втрати віри в свої сили. Зрештою, це останнє і змушує чорнокнижника розкаятись.

Шекспір. Підсумком і вершиною розвитку англійського театру XVI ст. стала творчість Вільяма Шекспіра (1564-1616). В його драматургії епоха Ренесансу, її складні історичні процеси, її прекрасні і трагічні сторони знайшли найбільш повне і досконале художнє вираження. Перу Шекспіра належить 37 п'єс. Він писав історичні хроніки, комедії, трагедії і романтичні драми.

Хроніки. Шекспір почав з хронік — п'єс про події національної історії. Діячі Ренесансу виявляли глибокий інтерес до історії. Вони зверталися до минулого,

щоб, говорячи словами сучасника, «судити за ним про сьогодення і міряти ним майбутнє». Хроніки Шекспіра, взяті в сукупності, являють собою єдину багатоактну драму, в центрі якої — конфлікт королівської влади з феодальними баронами, що намагаються зберегти свої привілеї, і таким чином затримати хід історії. Політичний ідеал Шекспіра — цілісна держава, керована мудрим, народолюбним королем. Проблема особистості монарха постійно приваблює драматурга. Ідеальний король для Шекспіра поєднує державний розум і волю з моральною досконалістю.

Основні шекспірівські хроніки утворюють два цикли по 4 п'єси (тетралогії): 1) «Генріх VI» (три частини) і «Річард III»; 2) «Річард II» (1595), «Генріх IV» (дві частини; 1596-98) і «Генріх V» (1599).

П'єси першого циклу відобразили події *Війни Червоної і Білої троянди**. Драматург розгортає картину суспільних нещасть, розбратів, заколотів, що охопили Англію, причому монархи аж ніяк не відповідають покладеній на них історичній місії. Генріх VI добрий, людяний, але слабкий, не здатний справитися з феодальним свавіллям. Його убивця герцог Річард Глостер, майбутній король Річард III — людина сталевої волі і величезного розуму, але, народжений калікою, кульгавим горбанем, він бачить тільки один спосіб винагородити себе за неповноцінність, утвердити себе як особистість — узурпацію престолу. Він якби мстить людям за своє каліцтво, про яке ні на мить не забуває і йде до трону шляхом наклепів, зрад, убивств. Сумніви, муки совісті йому невідомі: «Кулак нам — совість, і закон нам — меч» — от його філософія.

Річард — фігура титанічна, в ньому геній і лиходійство поєдналися. Він наділений даром читати в душах людей, підкоряти їх собі, змушувати сліпо скорятися його волі. Леді Анна, вдова вбитого Річардом принца Едуарда, невістка вбитого Річардом короля Генріха VI, іде за труною Генріха, коли Річард стає на шляху похоронного ходу. Леді Анна проклинає убивцю, плює йому в лице. І от незабаром відбувається стрімке перетворення: переможена красномовством Річарда, його брехливими запевненнями в любові, леді Анна приймає від нього перстень. А потім віддає йому руку — йому, вбивці коханого чоловіка.

Секрет влади Річарда над людьми в тому, що він не тільки хитромудрий політик, але і геніальний лицедій, актор, якому зміна масок доставляє не меншу насолоду, ніж ціль гри — влада. Шекспір не приховує величі Річарда, але і не виправдовує його. На відміну від Ма́рло, він міряє достоїнство людини не силою особистості, а тим, на що ця сила спрямована. Річард — лиходій і узурпатор, і немає йому прощення. Стрімко рухається Річард до престолу, змітаючи на своєму шляху всі перешкоди. Нарешті престол в його руках. Але замість щастя влади до Річарда приходить страх — перша розплата за злочини. Він прийшов до влади через вбивство — хто перешкодить зробити це іншому?

Тема другої тетралогії — становлення централізованої держави. Тут Шекспір спробував втілити гуманістичний ідеал досконалого правителя — короля, відповідного Часу. Генріх IV не може стати таким ідеальним монархом, незважаючи на державний розум і прагнення об'єднати країну: він прийшов до престолу через вбивство Річарда II. Згідно гуманістичних поглядів Шекспіра, процвітання держави не може засновуватись на крові, шляхом злочину не можна при-

йти до суспільного блага. Високу мету — інтереси держави — можна відстоювати тільки за допомогою морально бездоганних засобів. Тому Генріх IV приречений на каяття, а країну, всупереч всім його зусиллям, роздирають міжусобиці.

Його син, принц Генрі, майбутній Генріх V, повинен, за задумом драматурга, явити собою зразок істинного государя. Ідеальному правителю варто знати життя народу — і Генрі опускається на саме дно соціального життя, зближається з простолюдом, оточує себе людьми, що займають нижчі ступіні станових сходів, далекими політичним розрахункам і придворному лицемірству.

Вмирає Генріх IV, і принц Генрі стає королем. В величному монарху не можна впізнати колишнього простого і веселого Генрі. Генріх наділений рисами безстрашного воїна і дбайливого господаря країни. Однак, навіть талант Шекспіра не в силах повернути героєві втрачену чарівність людяності. Англійська історія не знала ідеальних королів — і драматург-реаліст, що звик черпати з життя, не зумів втілити в плоть і кров вигаданий, умоглядний ідеал.

В «Генріху IV» представлена сама історія Англії в її різноманітті і неприкрашеності: королі, барони, доблесні воїни, хитромудрі політики — і поруч трактирні слуги, провінційні судді, безтурботні гуляки і розбійники. Придворні інтриги, рицарські заколоти, кривава війна за владу — і природна, вільна, широка течія народного життя, байдужого до політичних пристрастей. Все це зливається в багатозвучну і різнобарвну картину загального соціального бродіння на грані епох, коли руйнувалися основи середньовічного суспільства і тільки починали визначатися форми нової державності.

Розпад феодальної системи, середньовічної моралі розкритий і як історична трагедія, і як фарс. Палкий, безстрашний воїн Гаррі Готспер, який вище всього ставить рицарську честь, виступає на боці віджилого ладу і тому приречений на поразку і смерть. Трагічна загибель відважного рицаря настільки ж закономірна, як і успіх сера Джона Фальстафа, збіднілого феодала, що знущається з рицарської доблесті. Фальстаф начинений всілякими гріхами: він боягуз, хвалько, п'яниця, ненажера, сластолюбець. Пороки його, один з другим зв'язані, сплітаються в кумедний і виродливий ланцюг, подібний до *вакханалії**. Однак старий гріховодник з першої ж появи на сцені назавжди завойовує симпатії глядача. Таємниця його непереборної привабливості — в повній свободі від прісних правил аскетичної моралі, в життєлюбстві, невичерпній веселості. Серед войовничих закликів, брязкоту мечів і гуркоту гармат, серед розгулу люті і насолоди вбивством Фальстаф, цілком байдужий до того, що діється за стінами його улюбленої таверни, веде життя, повне радощів і утіх.

Фальстаф — щирий геній сміху, справді ренесансна фігура. В ньому живе спрага театрального перетворення, комічно-радісної гри. Брехня його повна винахідливості, навіть своєрідного артистизму. Готуючи Фальстафу пастки, всіляко розігруючи товстого рицаря, його друзі очікують від нього чудової вистави («Ану, Джоне, який виверт ти знайдеш цього разу?»), — і вони її одержують. «Сер Джон Фальстаф, рицар» — одна з комічних масок веселого п'янюги. Він давно розуміє, що рицарству прийшов кінець: «Що таке честь? Слово. Що ж

міститься в цьому слові? Повітря. Честь — як щит, що несуть за труною. От і вся байка».

Звичайно, Шекспір аж ніяк не схильний виправдувати обжерливості, непоміркованого жінколюбства і, головне, нестримного цинізму Фальстафа. Здорові схильності, закладені в Фальстафі, так безмірно і односторонньо розвинуті, що наближаються до своєї протилежності. Але на боці Фальстафа правда — правда ренесансної особистості, що відкинула думку про загробний світ і прагне насолоджуватись благами земного життя.

Комедії. Комедія Шекспіра не була сатиричною і цим різко відрізнялася від всього наступного розвитку жанру — її сміх йде від відчуття повноти життя, його сили, краси, мінливості. В шекспірівській комедії є своя велика тема — Природа. В неї є свій улюблений герой — блазень, що знає життя таким, яким воно є, а не таким, яким здається. Разом з тим, під покровом цієї життєрадісності поет ставить великі проблеми і висловлює глибокі думки.

В «Марних зусиллях кохання» (1595) зображається, як король Наварри і декілька його наближених вирішують зректися кохання і зануритись в дослідження філософії. Однак, прибуття французької принцеси з фрейлінами руйнують їх плани, так як «філософи» закохуються в молодих дам.

«Сон в літню ніч» (1596) — можливо, сама поетична з шекспірівських комедій. В ній дивовижним чином сплавились воєдино витончений ліризм, чарівна фантастика, грубувато-комічний побут. Три жанрових шари існують в цієї комедії.

Вихідна ситуація п'єси драматична. В Афінах існує стародавній закон, що дає батькові повну владу над дочкою. Батько Гермії готує їй в чоловіки Деметрія, а вона любить Лісандра, який також кохає її. Це перший, ліричний шар комедії.

Персонажі другого, фарсового шару — афінські ремісники, дуже схожі на своїх лондонських колег. Вони збираються в лісі біля Афін на репетицію «жалісної комедії», яку хочуть показати на весіллі герцога Тезея. В тому ж лісі місячної літньої ночі з'являються Лісандр і Гермія, яких переслідують Деметрій і сумирно закохана в нього Єлена.

В багатьох комедіях Шекспіра є мотив відходу героїв з неприязного життя в царство природи, де вони знаходять спокій і щастя. Філософський сенс теми лісу очевидний: світ природи, будучи осередком природних початків буття, являє собою зразок життя для людини. Природа розкріпачує споконвічно добрі людські почуття і, владно втручаючись в життя, приносить людям щастя. Вона допомагає і героям «Сну в літню ніч», що рятуються в лісі від гніву батьків і жорстокого закону Афін. Таємничий, залитий примхливим місячним світлом, повний нічних шерехів, чарівний афінський ліс утворює тут третій, фантастичний шар комедії. Природа в Шекспіра одухотворена, олюднена: вночі ліс просинається, *ельфи** водять хороводи, і Пек, пустотливий дух з казки, носиться лісом, лякаючи заблудлих подорожан.

За наказом Оберона, царя ельфів, Пек повинен влити в очі сплячого Деметрія сік чарівної квітки: зачарований Деметрій, прокинувшись, закохається в першу ж дівчину, яку побачить. Це повинна бути Єлена. Але Пек все переплутав: він влив сік в очі Лісандру, і той — замість Деметрія — миттєво закохався в Єлену.

Виправляючи свою помилку, Пек влив сік в очі Деметрія, і він теж запалав любов'ю до Єлени. Колись Лісандр і Деметрій сварилися через Гермію, тепер вони готові битися через Єлену. Єлена приймає їх визнання за глузування, а покинута Гермія накидається на розлучницю з лайкою. В довершення всього, з веління Пека, на плечах ткача Основи з'являється ослина голова, і Титанія, безтілесна прекрасна цариця ельфів, зачарована соком тієї ж квітки закохується в смішного Основу, незважаючи на його потворність.

Чарівна квітка під назвою «любов в дозвіллі» — це об'єднуючий всі шари комедії символ юної любові, примхливої, мінливої, вигадливої.

Приходить ранок, зникають нічні видіння; закохані і ткач Основа не можуть зрозуміти: їх нічні пригоди — реальність чи всього лише мрія, сон в літню ніч? Батько Гермії погоджується на шлюб дочки і Лісандра, про суворий закон ніхто і не згадує. Життя немов пройшло очищення природою, і герої повертаються в оновлений світ.

Комедія «Венеціанський купець» (1597) виходить за межі любовної тематики. Два світи протистоять тут один одному: світ радості, краси, дружби, великодушності (Антоніо з його друзями, Порція і ін.) і світ здирництва, скупості і злоби (єврейський купець Шейлок і його приятелі). Антоніо, що завжди готовий допомогти друзям і дати в борг без процентів, втілює ідеал людини діяльної і одночасно по-гуманістичному налаштованої, здатної сприймати «музику сфер», недоступну понурій душі Шейлока. З цим ідеалом глибоко співзвучна знаменита промова Порції на суді, в якій «закон», що оберігає буржуазні права Шейлока, спростовується «вищим законом» людяності.

Втім, з неперевершеною майстерністю зображаючи чорноту душі єврейського купця, Шекспір, разом з тим, показує, що саме суспільство і зробило її такою «чорною». Шейлок — продукт і жертва, з одного боку, приватновласницьких відносин, з іншого — зневаги до євреїв цього блискучого ренесансного товариства — гуманістів Антоніо, Порції і ін.

Трагедії. В трагедіях Шекспір вприту підійшов до самих великих і складних проблем людського буття і дав на них глибокі відповіді. Сутність шекспірівського трагізму полягає в зіткненні двох протилежних начал: чистої і шляхетної людяності — і підлості, заснованої на жадібності і егоїзмі; щирості почуттів — і закостенілого звичаю; вимог природи — і наказів суспільства тощо.

Так, в трагедії «Ромео і Джульєтта» (1595) стихії феодальної ворожнечі, середньовічних забобонів протиставлений світ життєрадісних молодих людей Ренесансу. Зіткнення двох світів приводить до трагічного кінця. Але повість про сумну долю веронських закоханих — це і найбільша в світовій культурі поема всеперемагаючої любові. Любов Ромео і Джульєтти спалахує миттєво і сліпуче. Перший же погляд на Джульєтту, породжуючи в Ромео відчуття раптового чуда, перетворює всю його істоту, будить його до життя справжнього, повного глибокого змісту. Пристрасть, піднесена і земна, розкриває невидиму досі глибину натури, безмежність душевних сил Ромео і Джульєтти.

Герої трагедії стрімко дорослішають, з сентиментального юнака і пустотливої дівчинки перетворюючись в людей зрілих, наділених мудрістю почуттів, здатних боротися за своє щастя. Любов Ромео і Джульєтти повстає проти родо-

вої ворожнечі їх батьків. Закохані гинуть. Але їх почуття тріумфує, їх віра не похитнута. Сили, що погубили юних героїв, належать минулому. Ромео і Джульєтта — останні жертви вмираючого Середньовіччя.

Героям інших трагедій протистоїть дійсність Нового часу. Вони потрапляють в дисгармонійний, розірваний, вражений світ. «Вік звихнувся» — так говориться в «Гамлеті» (1601) — трагедії прозріння, в якій ренесансному гуманізму доводиться пройти випробування жорстокими істинами «звихнутого віку».

Ми застаємо героя трагедії в момент найбільшого душевного сум'яття. Обрушились його ілюзорні уявлення про життя. Вихований в дусі гуманістичної філософії, Гамлет був колись переконаний в доброті і досконалості людини:

«Що за мистецьке творіння — людина! Яка шляхетна розумом! Яка безмежна в своїх здібностях, ликах і рухах! Яка точна і чудесна в дії... Окраса Всесвіту! Вінець всього живого!»

Гамлет вимовляє слова цієї ренесансної хвали людині з гіркою іронією, як спогад про колишню гармонію, втрачену назавжди. Тепер для нього людина — «квінтесенція праху».

Раптова смерть батька, що був для нього символом шляхетності, таке ж раптове заміжжя матері, сприйняте Гамлетом як зрада, таємниця злочину Клавдія, відкрита привидом батька, — ці події глибоко потрясли героя, штовхнули його до переоцінки всіх цінностей. З очей його спала завіса, і він опинився віч-на-віч з трагічною істиною буття. Розум Гамлета проникає в сутність світобудови, пізнає загадки життя. Його особиста драма дозволяє йому осягнути трагедію всього людства і відкрити, що в світі володарює зло. Страждання Гамлета загострені самотністю: його друзі-студенти шпигують за ним, а моральний тлін готовий торкнутися і найчистішої Офелії. Весь світ охоплений невиліковною недугою.

Гамлет не хоче миритися з злом. Він відчуває себе відповідальним за все, що діється в «світі-в'язниці». Він готовий «ополчитися на море бід», виконати обов'язок перед людством, перед самим собою. Дух батька звелів Гамлету помститися за злочин, але він бариться з помстою — і не тому, що слабкий, а тому, що йому ясно: вбивством одного лиходія світ, вражений злом, не виправити. Дії, розпочаті Гамлетом, — лише вимушена реакція на дії його ворогів. Він посилає на смерть зрадників, Гільденстерна і Розенкранца, тільки після того, як переконується, що вони везуть його на смерть. Він вбиває Клавдія тільки після того, як дізнається, що шпага, якою поранений він, Гамлет, отруєна за наказом короля. Гамлету важлива не помста — йому важливо пізнати причини панування в житті зла, осягнути справжній зв'язок речей.

Зрозуміти світ — в цьому Гамлет бачить свій головний і самий тяжкий обов'язок. Не меч, але думка — зброя Гамлета. Не меча, але його вільної думки страшиться Клавдій, тому що перед нею він безсилий. Сила Гамлета, його мужність — в безстрашному пізнанні.

Усвідомлюючи недосяжність ренесансних ідеалів, Гамлет зберігає їм вірність. Повість про його життя і смерть, яку повинен повідати людям Горацію, — це повість про незломлений дух, про виконаний обов'язок.

Глибока філософська трагедія «Отелло» (1604) розкриває історичні колізії Ренесансу. Трагічні антагоністи — Отелло і Яго — породжені однією епохою. Їх протистояння — конфлікт гуманістичного світорозуміння і нелюдяного індивідуалізму Нового часу. Шляхетний *мавр**, мужній, випробуваний воєначальник, але довірливий як дитя. Його довірливість — не від примітивного душевного складу уродженця диких пустель, а вираз його гуманістичної мудрості і світлої віри в людей. Дездемона для Отелло не тільки кохана — в ній він знайшов гармонію. Саме існування цієї прекрасної, чистої жінки переконує Отелло в правоті його довіри до людей, в справедливості гуманістичних ідей.

Натомість Яго не просто лиходій — він філософ зла. Він переконаний в своєму праві на підлість: адже людина вільна. Так найбільша ідея епохи перетворюється в виправдання *аморалізму**. Для Яго людина — своєкорислива істота, тварина, якою володіють низинні інстинкти. Світом рухає вигода: «Набий тугіше гаманець» — такий його символ віри. «Служу я сам собі» — от сенс життя Яго.

Яго обливає брудом людство, щоб знайти оправдання своїй мерзенності. Він ненавидить Отелло, тому що гармонійне існування прекрасного, великодушного мавра не вкладається в його систему життя. Шляхетність Отелло, його віра в людей безперервно переконують Яго у власній підлості. Викликати в Отелло ревнощі, розбудити в ньому темні пристрасті, довести собі, що і в природі Отелло таїться зло і що, таким чином, Яго в своєму презирстві до людей правий і принцип його життя вірний, — така мета Яго.

Отелло завзято опирається наклепам Яго. Зневіритися в Дездемоні для нього значить — втратити сенс життя, зневіритися в людях: «Якщо розлюблю, повернеться хаос». Потрібні вся хитромудрість і спритність Яго, щоб переконати мавра в мнимій зраді. Але навіть змусивши Отелло повірити своєму наклепу, Яго прорахувався. Не зло він розбудив в Отелло, а ненависть до зла, прагнення покарати зло. Вбивство Дездемони для Отелло — справедлива кара злочинниці: «Такий мій обов'язок, такий мій обов'язок», — повторює він, щоб змусити себе здійснити страту, вбити кохану. Такий Отелло — не буйний ревнивець, що вбиває в припадку люті, а караючий суддя.

Коли ж мавр довідується, що, бажаючи знищити носительку зла, він сам вчинив злочин, він страчує самого себе. Отелло знає тепер про невинність Дездемони, і перед смертю до нього повертається віра — не колишня безтурботно-радісна, але сувора, тверезa, вистраждана.

Ключовий образ трагедії «Король Лір» (1605) — образ бурі, злих стихій, що розбушувалися в природі, суспільстві, людині.

Трагізм «Ліра» — загальний, всесвітній. Світовий лад ввергнутий в стан хаосу і руйнування. Страждає природа, здригаючись від грандіозних катаклізмів. Трагічні катастрофи відбуваються в державі. Все зрушилося з своїх основ, розпадається суспільство, рвуться природні зв'язки між людьми.

«Любов остигає, слабшає дружба, скрізь братовбивча ворожнеча. В містах заколоти, в селах розбрати, в палацах зради і рветься сімейний зв'язок між батьками і дітьми... Наш кращий час минув. Жорстокість, зрада, згубні безпорядки будуть супроводжувати нас до могили», — говорить Глостер.

Світ героїв п'єси розколотий надвоє. На одному полюсі — владарі-гнобителі; на іншому — знедолені-пригноблені. На одному — жорстокі дочки Ліра Регана і Гонерілья, зрадник Едмонд; на іншому — старий Кент, що потрапив в опалу в Ліра, але залишився йому вірним; Глостер, вигнаний і осліплений; Едгар, зраджений братом; блазень Ліра, уїдливий і сумний, що не залишив його в нещасті. На боці одних — багатство, влада, сила; на боці інших — людяність, доброта, любов, вірність.

Король Лір на початку п'єси — деспот, що обожив сам себе. Оточений улесливим захватом придворних, Лір впевнений, що він сам, сам по собі великий, а не через владу, яку тримає в своїх руках. Розділивши державу між двома дочками, він твердо вірить, що залишиться королем, збереже владу над душами людей. Але, відмовившись від корони, він одразу втрачає всяке становище в суспільстві. Дочки, яким він більше не потрібен, женуть його геть, придворні грублять йому, насміхаються з нього. Лір довго ще не може зрозуміти того, що відбувається, довго ще він вважає себе «з голови до ніг королем».

Зневажений, вигнаний, без даху над головою, він опиняється в степу вночі, в грозу. Тільки вірний блазень і Кент залишаються з ним. Буря в природі, буря в душі Ліра. Істина постає перед ним в усій своїй наготі і трагізмі. Лір на грані божевілля. Але воно те ж саме що осяяння, прозріння. Старий король переосмислює все своє життя, всі свої колишні поняття про світ. Йому відкривається потворність суспільства, де людей оцінюють не за внутрішніми достоїнствами, а за владою і багатством, що їм належать.

Пройшовши через безмежні муки, Лір навчився співчуттю. Опинившись в становищі бездомного бідняка, він вперше задумався про долю народу:

«Бездомні, голі бідолахи, Де ви зараз? Чим відіб'єте ви удари цієї лютої негоди — в лахмітті, з непокритою головою і худим животом? Як я мало думав про це колись!»

Переставши бути королем, Лір став людиною. Він утратив велич влади, але знайшов істинно людську велич.

Страждальцеві Ліру призначено ще пізнати недовге щастя. Вигнана, проклята дочка його Корделія, забувши несправедливу образу, повернулася в Англію, щоб захистити батька. Прекрасний образ її на хвилину освітлює події п'єси променем надії, але трагічний світ розтоптує і її. Корделія вбита, Лір тихо йде з життя слідом за нею, не в силах винести цієї втрати — його хресний шлях закінчений. Останні слова трагедії закликають до мужності, до моральної стійкості перед трагізмом існування.

Події трагедії «Макбе́т» (1606) зовні нагадують сюжет хроніки «Річард III». В обох драмах діють вбивці-узурпатори, які шляхом насильства і неправди намагаються удержати захоплений трон і, зрештою, зазнають поразки. Макбе́ту, як і Річарду, властива похмура велич, титанізм зла. Але Річард створений лиходієм: він — невдале породження природи, її «незаконний син». Макбет же не народжений вбивцею. Шляхетний шотландський дворянин, доблесний полководець, вірний васал доброго короля Дункана — таким постає він на початку трагедії, коли перед ним і його приятелем Банко з'являються раптом дивовижні фігури трьох відьом, що виголошують: «Хвала Макбе́ту, майбутньому коро-

лю!» Відьми, «міхури землі», втілюють низинні початки природи — вже не благої праматері всього сущого, в якій художники-гуманісти Високого Ренесансу бачили джерело гармонії і добра, але сили, ворожої людині і людяності, повної підступності і двозначності: «добро є зло, зло є добро».

«Макбе́та» часто називають «нічною трагедією». Багато його сцен і справді відбуваються вночі: в нічній пітьмі злякані вбивці — Макбе́т і його жінка, натхненниця злочину, — крадуться до спальні Дункана; під покривом ночі підручні Макбета вбивають Банко; вночі палацом бродить в маренні леді Макбет, марно намагаючись змити з рук плями крові. Однак ніч в трагедії Шекспіра щось більше, ніж час дії. Це образ страшної пітьми, що панує над світом. Це ніч, в якій «зарізаний сон», якій відмовлено в світанку. Відьми — посланці цієї ночі.

Світ, повний крові і пітьми, вторгається в душу героя, наділеного від природи властивостями істинної величі. Але перетворення великодушного воїна в убивцю і тирана — процес, що складає зміст трагедії, — не з пророцтва відьом почалося. «Потойбічний заклик» віщих сестер — тільки поштовх, що розбудив сили, які дрімали в самому Макбе́ті. Ним опанувала спрага надлюдської величі, самоутвердження за будь-яку ціну — спокуса, зсередини властива ренесансній етиці доблесного діяння в силу її індивідуалістичного характеру. Позбавлений моральної опори, індивідуалізм здатен обернутися необмеженим свавіллям, вседозволеністю. В цьому полягала історична основа шекспірівського трагізму, зокрема трагізму «Макбета».

Влада темних, злих начал в трагедії не абсолютна. Так, пророцтва відьом, які штовхнули Макбета на вбивство, не зробили злочинцем Банко — людині залишена можливість вибору. Макбет свій вибір зробив, дозволивши собі пролити кров, і повинен платити — муками «хворої свідомості», страхом, самотністю. Вбиваючи, він кожного разу сподівається, що робить це востаннє. Але — «кров породжує кров»: Макбет потрапив в зачароване коло і йому доводиться вбивати, щоб втримати престол:

«Я так уже загруз в кривавій твані, що легше вже мені вперед іти, ніж гряззю повертатися назад».

Доля Макбета — це історія поступового і неухильного розкладу, омертвіння душі. Наприкінці герой втрачає навіть здатність відчувати страх — останнє, що залишилося в ньому людського. Його не хвилює тепер ніщо, навіть смерть недавно коханої супруги. Світ здається йому царством гротескної безглуздості, суцільною нісенітницею.

В «Макбеті», як і в інших трагедіях, погляд Шекспіра не зосереджений на одному характері: драматурга займає великий світ історії, долі багатьох людей, доля держави. Злочини Макбета перетворили Шотландію в край скорботи і страху. Діючи від імені потоптаної справедливості, шляхетний воїн Макдуф карає тирана. Він кидає голову Макбета до ніг нового короля — юного Малькольма. Багатостраждальній Шотландії обіцяні мир і спокій. Молодий монарх збирається почати розправу «з поплічниками лиходія і його пекельної жінки», але ніщо не може повернути до життя жертв кривавого тирана, як ніщо не змогло воскресити погублену злом живу душу Макбета.

Шекспіра виділяє з середовища гуманістів те, що він не тільки констатував катастрофу традиційного суспільства, але і засуджував антигуманну суть нових нравів, що утверджувалися разом з успіхами буржуазного укладу і виражалися в відвертому хижацькому егоїзмі, в нічим не стримуваному прагненні домогтися особистого благополуччя, хоча б ціною зла, заподіюваного іншим. Головними пороками, що псують відносини між людьми, Шекспір вважав користолюбство, жадобу наживи і владу грошей, лицемірство і брехню. Але він був глибоко переконаний, що кожен може самостійно подолати в собі ці негативні схильності і прагнення. Як гуманіст, драматург вірив в перемогу добра, в інтелектуальну і моральну силу людей, головне джерело якої — розум і добра воля.

Романтичні драми. З кожною своєю новою трагедією Шекспір все глибше усвідомлює розрив між ренесансним ідеалом і дійсністю. Драматург бачить, що сучасна йому дійсність не дає надій на позитивне вирішення трагічних конфліктів, тому він починає писати романтичні драми — фантастичні твори, що втілюють утопічну мрію про майбутню перемогу гуманістичних ідеалів.

Романтичні драми Шекспіра підлягають законам поетичної умовності. В них трапляються найнеймовірніші події, дивовижні збіги, чудесні перетворення, вони переносять глядача в незвичайні, екзотичні країни.

Філософська символічна казка «Буря» — одне з самих досконалих і гармонійних творінь Шекспіра. Метафоричний стрій п'єси заснований на боротьбі двох контрастних поетичних лейтмотивів — «бурі» і «музики». Бурі природних стихій і егоїстичних пристрастей протистоїть музика всесвітньої гармонії і людського духу.

Дія цієї романтичної драми відбувається на фантастичному острові, де живе міланський герцог Просперо, якого вигнав з міста його рідний брат. Мудрець і чарівник Просперо, уособлюючи могутність людського розуму, повеліває силами природи і духами — потворним Калібаном, втіленням грубої, закостенілої матерії, і легким, безтілесним Аріелем, символом духовного начала. На острові, в світі щасливому і природному, виховується дочка Просперо Міранда. І ось до цього утопічного краю потрапляє властолюбний брат Просперо, Антоніо, з своїми придворними. Вони приносять з собою все зло реального життя — ворожнечу, заздрість, жорстокість. Але на острові, де панує Просперо, зло безсиле. Чарівник не збирається мстити противникам — він хоче позбавити їх душі зла і насилає «цілюще божевілля», щоб очистити їх силою чарів.

В інших п'єсах Шекспіра діяльним звичайно було зло; герої, що уособлюють добрий початок, найчастіше тільки оборонялися. В «Бурі» людяність активна: Просперо своєю магічною владою перевтілює лиходіїв, повертаючи їм їх добру натуру. Найсвітліші надії Шекспіра пов'язані з закоханими героями — Мірандою і Фердінандом: вони молоді, їм належить майбутнє, коли любов і милосердя перетворять життя.

В фіналі все персонажі п'єси повертаються до великого світу. Просперо покидає свій острів. Він відпускає на волю Аріеля, розстається з своїми магічними книгами, ламає чарівний жезл. Прощання Просперо з магією повне світлого суму: це ніби сам Шекспір прощається з чародійством театру.

8. ФРАНЦІЯ В КІНЦІ XV—XVI СТ. ГУМАНІЗМ І РЕФОРМАЦІЯ. РОЗВИТОК МИСТЕЦТВА

Історичні умови розвитку культури. Завершення *Столітньої війни** дозволило монархії продовжити процес централізації країни і стати на шлях утворення системи *абсолютизму**. Незабаром Франція повернула собі статус однієї з найсильніших держав Європи. В 1494 р. розпочався півстолітній період італійських походів французьких королів, які прагнули завоювати багату Італію, свою головну суперницю в європейській торгівлі.

Однак, повернувшись з походів, французи неочікувано для себе побачили зовсім іншу Францію. Сеньйори знаходили свої родові замки тісними і похмурими, речі, що оточували їх — старомодними і позбавленими краси, книги — нудними, а розваги — сумними і одноманітними. Прекрасна Італія з її розкішними палацами і садами, величними соборами і просторими міськими майданами, витонченими інтелектуальними бесідами і пишними барвистими святами вразила уяву французів. Італія стала еталоном, модою, загальним захопленням.

Розквіт французького Ренесансу припадає на правління Франциска I (1515-47) і пов'язаний з його ініціативою і особистим покровительством митцям і мислителям.

Продовжився посилений імпорт італійської ренесансної культури: король найняв собі на службу кращих італійських художників і скульпторів — Леонардо да Вінчі, Андреа дель Сарто, Бенвену́то Челлі́ні. Італійські архітектори споруджують йому замки в новому ренесансному стилі в Блуа́, Шамбо́рі, Фонтенбло́. В цьому останньому Франциск I зібрав багату бібліотеку, заснував друкарню і художню майстерню. З'являються переклади Данте, Петрарки, Боккаччо і ін. В французьку мову проникає велика кількість італійських слів з галузі мистецтва, техніки, військової справи, світських розваг і т.п. Паралельно тривало поглиблене вивчення Античності: в перші роки свого правління Франциск I велів видати «для повчання французького дворянства» переклади творів Гомера, Фукідіда, Ксенофонта, Плутарха і ін.

Франциск I завершив об'єднання країни, зменшив вплив парламенту і дворянства в цілому, централізував збір податків, що, по-суті, зробило його єдиним джерелом влади. Натомість Ренесанс давав королю додаткові можливості для її легітимізації: він уподібнювався «французькому Геркулесу», античним богам, сонцю, що випромінює світло розуму. Ідеї ренесансного *неоплатонізму** відкривали шлях до обожнення монарха, покликаного здійснити ідеал загальної любові і гармонії.

Разом з тим, в країні зберігались традиції феодального сепаратизму і вплив титулованої знаті, що чинила шалений опір політиці централізації. Ця обставина надзвичайно ускладнила французьку *Реформацію**, релігійну боротьбу і надала розвиткові культури Франції епохи Ренесансу неповторних рис.

Король спочатку прихильно ставився до того, що його сестра Маргарита Наваррська покровительствувала релігійним шуканням французьких гуманістів, благоволив до протестантів і навіть подумував про те, щоб ввести протестантизм в Франції. Наближений короля і вихователь його сина Лефевр д'Етапль

(1455-1537) ще до Лютера сформулював два основних принципи Реформації (виправдання вірою і розуміння Святого Письма як єдиного джерела релігійної істини) і здійснив французький переклад Біблії.

Однак, в сер. 1530-х рр. в релігійній політиці короля відбувся різкий поворот, що був викликаний виникненням *кальвінізму** і його масовим поширенням в країні. Він знайшов численних прихильників саме в тих верствах дворянства, які не хотіли примиритися з абсолютизмом, головним чином на півдні, приєднаному порівняно пізно (в XIII ст.), внаслідок чого місцеве дворянство ще не встигло забути про свою свободу. В силу цього терпимості Франциска до всякого роду вільнодумства — релігійного або науково-філософського — прийшов кінець. Страти протестантів і гуманістів стали звичайним явищем.

Так відбувся розкол суспільства на католиків і кальвіністів (їх в Франції називали гугенотами), наслідком якого стали криваві *Гугенотські війни**. Їх центральною подією стала Варфоломіївська ніч на 24 серпня 1572 р., під час якої католики організували грандіозну різанину гугенотів. Природно, криза в суспільстві не могла не відбитися на характері культури: під впливом почуття безсилля перед трагічними обставинами, а також внаслідок посилення релігійного фанатизму змінилося ставлення французів до цінностей Ренесансу.

Таким чином, французький Ренесанс пройшов кілька етапів розвитку. В першій пол. століття відбувається розквіт гуманістичних ідей, переважає оптимізм, віра в можливість побудувати кращий, більш досконалий уклад життя. Хоча з сер. 1530-х рр. цей настрій затьмарюється початком реакції, релігійний і політичний розкол ще не встиг повною мірою проявити свою руйнівну дію.

В другій пол. століття, в обстановці наростання релігійного фанатизму і підготовки релігійних воєн серед гуманістів простежуються перші ознаки сумнівів і розчарувань. Починаючи з 1560-х років криза гуманізму досягає повної сили, і культура відображає, з одного боку, бойові сутички і бродіння умів, викликане громадянськими війнами, з іншого — поглиблені шукання, що готували вже пізніші форми суспільного і художньої свідомості.

Поєднання середньовічних і італійських рис в мистецтві Франції поч. XVI ст. привело до утворення оригінального стилю, названого істориками першим Ренесансом. Його яскравий, незвичайний і по-своєму чарівний характер найкраще виразили замки в долині Луари.

Архітектура. Замки, побудовані в долині Луари в кін. XV — на поч. XVI ст., принесли їй славу колиски французького Ренесансу. В Амбуазі, великому в той час місті на Луарі, знаходилась резиденція короля Карла VIII (1483-98). Саме сюди він привіз з першого італійського походу майстрів, задумавши звести на місці старого замку величезний палац з парками і садами, подібний до побачених ним в Неаполі. Роботи були початі і йшли повним ходом, але король помер і будівництво припинилося. Замок так і залишився хаотичним накопиченням старих і нових конструкцій.

В 1515 р. Франциск I став перебудовувати замок в Блуа́, наміряючись затьмарити його пишнотою Ватіканський палац. Зовнішній фасад будівлі, що виходить на укіс берега ріки, перетворили в кілька ярусів відкритих галерей з арками, обрамленими *пілястрами** і рельєфами, — створювалася якась подоба ло-

джій Ватікану, що повторювали в свою чергу архітектуру знаменитого давньоримського амфітеатру Колізею. Вперше французький замок дивився на місто не товстими стінами і фортечними вежами, а лоджіями, що підкреслювало його новий, ренесансний характер. Правда, зодчі, що будували замок, ще не відзначались знанням класичних норм: форми споруди далекі від античних канонів, арки здебільшого неправильні, а галереї не мають всередині наскрізного проходу і являють собою просто глибокі ніші. В мотивах оздоблення мирно уживаються італійські гірлянди, вази і *пу́тті** з французькими розетками, плетінкою і саламандрами (геральдичним символом Франциска I). Їх сполучення створює химерно-фантастичний образ.

В самому дивовижному задумі французького Ренесансу, замку Шенонсо́ (1512-23), гармонійно поєднується краса ландшафту і людська фантазія. Замок був споруджений на штучному острівці посеред ріки Шер. Ця невелика споруда з чотирма башточками по кутах увінчана лісом високих покрівель, шпилів, камінних труб; особливої мальовничості йому надають *люка́рни**. Виникає образ граціозний, примхливий і, можна сказати, жіночний. Не випадково саме цей замок належав фаворитці короля Генріха II Діані де Пуатьє, а потім його законній супрузі Катерині Медічі.

Самим грандіозним за задумом замком в долині Луари став Шамбор (1519-59). Строгий фасад будинку вінчає дах, що вражає неймовірним багатством і розмаїтістю архітектурних прикрас: високими покрівлями, камінними трубами, багатобарвними люкарнами і безліччю легких альтанок, нагадуючи казкове містечко. З пласкої тераси можна милуватися околицями. В глибині одного з чотирьох просторих вестибюлів відкриваються окутані півмороком велетенські парадні сходи — дві спіралі, що закручуються, обрамлені восьмигранником стовпів.

В 1530-х рр. Франциск I вирішив розстатися з долиною Луари і перенести місце перебування двору в Париж — історичну столицю Франції. Задумавши повернути цьому місту колишню славу політичного, культурного і художнього центру країни, король зайнявся проектом перебудови головного королівського палацу — Лувру. Тоді ж навколо Парижа виникло ціле сузір'я невеликих резиденцій короля і його наближених. Кожна з них повинна була служити зразком нового смаку, нового стилю життя і нового мистецтва, покликаних підняти престиж Франції в очах всієї Європи.

Для того щоб здійснити ці задуми, залучалися самі прославлені скульптори, архітектори і живописці Франції і Італії: напевно, не було в Італії в 1530-х рр. жодного значного майстра, що не одержав би привабливих пропозицій від щедрих на обіцянки посланців французького короля. І якщо запрошуваний відмовлявся працювати, як, наприклад, патріотично настроєний Мікеланджело, то французи прагнули принаймні купити його твори, закладаючи тим самим основу однієї з перших і кращих в світі музейних колекцій.

Школа Фонтенбло́. Творцями нового напрямку в французькому мистецтві стали два італійських художники: на поч. 1530-х рр. в Францію приїхали Ро́ссо Фьорентіно (1494-1540) і Франческо Прімаччо (1504-70). Вони оселились в Фонтенбло́ — містечку біля Парижа, що славились мисливськими угіддями.

Франциск I, пристрасний мисливець, почав там перебудовувати черговий замок. Для оздоблення нових споруд і була заснована велика майстерня, де працювали французькі і італійські художники, скульптори, теслі, різьбярі, ювеліри і ткачі гобеленів. Під керівництвом Россо була оформлена галерея Франциска I. Стіни в її нижній частині обшили мистецьки обробленими дерев'яними панелями, а в верхній — прикрасили картинами на міфологічні і історичні сюжети, в яких в алегоричній формі прославлявся король. Картини обрамлялися рельєфами з *сту́кко** — гірляндами, *карту́шами** і фігурами оголених юнаків в динамічних позах.

Після смерті Россо, майстернею керував Прімaтіччо. Про стиль школи Фонтенбло цього періоду можна судити по оформленню покоїв герцогині д'Етамп, виконані Прімaтіччо. Стіни кімнат були прикрашені стукковими рельєфами: оголені довгоногі німфи, з тонкими таліями і маленькими голівками, в вільних позах, граціозно підтримували розмаєні стрічки і невеликі овальні *панно**, над якими грали пустотливі амури. Живопис служив декоративним доповненням рельєфів; основною його темою були свята і маскаради, зображені в античному стилі. Але в них легко вгадувалися пишні і барвисті розваги французького двору.

Манірні німфи, елегантні мисливиці Діани, оголені і напівголі алегоричні персонажі і портрети придворних красунь стали головною продукцією французьких і італійських художників школи Фонтенбло. Для них характерна така спільність стилю, що часто неможливо визначити, якому майстрові належить той або інший твір. Саме це мистецтво — вишукане і манірне, з легким відтінком фривольності, що поєднало віртуозну технічну майстерність з фантазією і декоративністю, — найбільшою мірою відповідало смакам французького двору того часу.

Середина XVI ст. стала вершиною мистецтва Ренесансу в Франції. Його розквіт був перерваний трагічними подіями *Гугенотських воєн**. Природно, криза в суспільстві не могла не позначитись на характері мистецтва, яке потрапляє під вплив *маньєризму**. Теми містичних видінь і Страшного суду, як і традиційних галантних свят, процесій і маскарадів, стали неодмінними сюжетами живопису, *гравюр** і *гобеленів**.

Клуе. Найвідомішими живописцями і рисувальниками французького Ренесансу були придворні художники Жан Клуе́ (1475-1541) і його син Франсуа́ (1516-72). Вони створили цілу галерею портретів сучасників: королів, їх соратників — учасників італійських походів і Гугенотських війн, відомих придворних дам і т.д.

Ось знамениті красуні — мадам де Летра́нж, герцогиня д'Ета́мп і ін. Це аж ніяк не витончені аристократки: на портретах зображені сильні жінки, їх округлі обличчя виражають не томливу мрійливість, а енергію і жагу життя. В ті часи в жінці цінували насамперед надмір життєвих сил, здоровий дух, міцне тіло, зрілість і повнокров'я. Ренесанс не був епохою меланхолії і зніженості: суворі умови життя не схиляли до них навіть при дворі, що постійно кочував від замку до замку і любив розваги переважно брутальні і жорстокі, в яких жінки нерідко брали участь нарівні з чоловіками.

Дуже цікавий портрет Діани де Пуатьє́ — некоронованої королеви Франції, всесильної фаворитки Генріха II (1547-59). Вона призначала і скидала міністрів, покровительствувала людям мистецтва. Різкі риси її обличчя роблять неприємне враження: в неї довгий ніс, важке підборіддя, тонкі підгорнуті губи, маленькі очі. Не менш виразний портрет її суперниці — законної супруги короля Катерини Медічі. На портреті королева постає зовсім юною, і неправильні риси її обличчя, які ще не втратили м'якості і чарівності, могли б здатися миловидними, якби не пронизливий погляд величезних чорних очей, що приковує увагу. Цей заворожливий погляд виявляє істинну натуру майбутньої знаменитої інтриганки і отруйниці, злого генія королівського роду Валуа́.

Гужон. Найвідоміший скульптор французького Ренесансу — Жан Гужо́н (1510-68). Саме досконале з його творінь — «Фонтан невинних» (1547-49), побудований на місці старого паризького цвинтаря. Фонтан прикрашали рельєфи з зображеннями німф, наяд, тритонів і інших міфологічних істот, які під різцем скульптора стають справжнім втіленням водної стихії: складки їх легких одіянь струменіють, ніби природна течія річки або струмка.

Гужон також оформив західне крило Лувру, перебудова якого почалась з ініціативи Франциска I. В оздобленні поверхні фасаду скульптор досяг найтоншої гри *світлотіні** завдяки поєднанню різноманітних пластичних форм — пласких виступів-ризалітів, глибоких ніш з статуями, рельєфів і ажурних карнизів.

9. ЛІТЕРАТУРА ФРАНЦІЇ XVI СТ.

Найбільшим літературним центром французького Ренесансу став гурток сестри короля Франциска I — Маргари́ти Нава́ррської (1492-1549).

Маргарита Наваррська. Блискуче освічена, Маргарита благоволи́ла до поетів і вчених. Вона співчувала протестантизму і, можливо, сама була таємною гугеноткою. Багато хто врятувався від *аутодафе́** тільки завдяки її прямому втручанню. В неї знайшов притулок Еразм Роттердамський; близькими її друзями були видатні поети Бонавенту́ра Деперье́, Клема́н Маро́, Пьєр де Ронса́р і ін. Сама Маргарита знала старожитні мови, любила наукові заняття і дуже впливала на багатьох видатних людей того часу; в цьому відношенні вона стала попередницею блискучих господинь літературних салонів XVIII ст.

Разом з тим, схильність до екзальто́ваної релігійності (див. *Екзальтація**) поєднувалась в Маргариті з нестримним жаданням кохання. Ось що про неї писав сучасник:

«Королева Маргарита в молодості відзначалась вродою, незважаючи на те що мала злегка відвислі щоки і трохи задовге обличчя. Ніколи, мабуть, не було на світі жінки, більш схильної до любовних утіх. В неї був особливий папір, поля якого суцільно засівали емблеми перемог на любовному поприщі; папером цим вона користувалася для любовних записок».

Подібна роздвоєність між гугенотським *аскетизмом** і ренесансним *гедонізмом** і визначила особливості її творчості. З одного боку, перу Маргарити належить велика кількість віршів і поем, в яких переважає релігійно-моралістична

тематика. З іншого, в історію літератури вона увійшла як автор «Гептамерона» («Семиденника») — збірника відвертих новел, написаного в наслідування «Декамерону» Боккаччо.

Подібно своєму попереднику, Маргарита також хотіла створити 100 новел, але завершила тільки 72, звідки і назва. Як і в «Декамероні», її новели пов'язані в єдине ціле обрамленням: десятеро кавалерів і дам затримані в шляху зливами, що розмили дорогу; нудьгуючи, вони вирішують розважити один одного цікавими історіями.

Найважливіша відмінність «Гептамерона» від «Декамерона» полягає в тому, що оповідання засновані на реальних подіях. Тим самим Маргарита відмовляється від мандрівних середньовічних сюжетів, які живили новелістику протягом декількох сторіч; звичайно письменниця розповідає про історії з придворного життя, які вона спостерігала безпосередньо або знала з чуток. Видне місце серед них займають любовні походеньки, героєм яких часто виступає, під якимнебудь псевдонімом, король Франциск I, знаменитий ловелас свого часу.

Однак, Маргарита вже не володіє тією свободою і сміливістю, які були притаманні багатьом її попередникам і сучасникам: її вільнодумство і прагнення до насолод отруєне страхом перед божою карою. Розповівши якусь грайливу історію, письменниця одразу вибачається за сміливість своїх описань і поспішає протиставити намальованій нею нескромній картинці ідеал «чесного» і «досконалого» кохання. Саме тому новели «Гептамерона» завершуються довжелезними педантичними післямовами, які часто збиваються на церковну проповідь, що не має нічого спільного з веселими і дотепними зауваженнями слухачів новел в «Декамероні».

Франсуа Рабле. Своїх вершин французький Ренесанс досяг в творчості Франсуа́ Рабле́ (1494-1553) — колишнього ченця, що захоплювався науками і медициною. Створений ним роман «Гаргантюа́ і Пантагрюе́ль» в п'яти книгах осмислює ідеї ренесансного гуманізму в образах середньовічної народної культури.

Джерелами твору були «народні книги» і *містерії** про пригоди казкових велетнів, однак, з них письменник запозичив тільки окремі мотиви. Наприклад, якщо в містеріях Пантагрюель — дияволеня, що тягне в пекло п'яниць, то в Рабле він став принцом і королем. Фантастика поступилася місцем гротескним і гіперболічним, іноді навіть реалістичним образам, а жартівлива форма викладу приховала глибокі думки. В своєму епічному оповіданні Рабле також відштовхувався від рицарської культури, переосмислюючи її основні мотиви і образи в традиціях народної сміхово́ї культури.

Кн. I, присвячена історії короля Гаргантюа́, переважно пародіює саме рицарський роман. Згідно його канонів, автор наводить докладний і дуже смішний родовід головного героя і розповідає про його незвичайне народження: Гаргантюа виліз з лівого вуха матері і відразу закричав: «Хлебтати! Хлебтати! Хлебтати!» Зрозуміло, велетень відрізняється фантастичною обжерливістю і неймовірною тілесною могутністю.

Сторінки, присвячені вихованню Гаргантюа, відтуляють різницю між старим схоластичним і новим гуманістичним методами в педагогіці. Спочатку велета

віддали в руки буквоїдів-схоластів — прибічників середньовічної науки. Першими вчителями принца стали «великий богослов, магістр Тубал Олоферн» і «старий хрін, магістр Дурако Роззяв». За п'ять років і три місяці Гаргантюа навчився вимовляти абетку в зворотному порядку. Потім 13 років, 6 місяців і два тижні він заучував підручники, 18 років і 11 місяців — трактат про логіку, 16 років і два місяці — календар. В результаті його батько король Грангузьє «став зауважувати, що син його справді демонструє великі успіхи і начебто від книг його не відірвеш, але на користь йому це не йде і до того ж, він тупішає і з кожною годиною стає все більш розсіяним і дурним». Тоді вчителів-схоластів змінив наставник-гуманіст Понократ. Він відкидає зубріння і вчить за допомогою гри. Під його керівництвом Гаргантюа успішно освоює науки.

Далі йде опис вторгнення і завойовницьких планів сусіди Гаргантюа короля Пікрохола — блискуча сатира на феодальні війни і на монархів феодального типу. Пікрохол — нестримно хвалькуватий фанфарон. На військовій раді він збирається завоювати всю Європу і Азію. Певне побоювання викликає в нього лише армія Грангузьє: «А якщо, поки ми будемо в Месопотамії, вони вдарять нам в тил?» Соратники заспокоюють войовничого государя: «Вам варто тільки послати московітам короткий, але грізний указ — і в ту ж мить під ваші прапори стане 450 тисяч добірних бійців». Зрозуміло, що воїнство Пікрохола зазнає безславної поразки, а сам монарх пропадає безвісти.

На фоні війни з'являється фігура «ченця-мирянина» брата Жана — уособлення фізичного і морального здоров'я, грубуватої життєрадісності, людської природи, що звільнилася під середньовічних пут. В нагороду за мужність і численні подвиги веселий чернець одержав Телéмське абатство, в якому він відразу встановлює порядок «навпаки». Відправною точкою служить звичайний монастирський статут, тільки кожне його правило цілком переінакшене. До Телему приймають послушників обох статей, причому тільки юних і привабливих. Жінкам заборонено уникати чоловічого товариства, замість ряс телемітам запропоновано носити модний одяг, а під час посту подається рясне частування. Такий прекрасний, на погляд людини XVI ст., уклад життя не позбавлений протиріч. «Роби що хочеш» — цей девіз припускає повну свободу, але в статуті брата Жана все розписано за пунктами: архітектура, обстановка, одяг, заняття. Немає сумніву, що тут Рабле виразив свої власні уявлення про ідеальний суспільний устрій.

Кн. II присвячена Пантагрюелю, який народився, коли його батьку Гаргантюа сповнилось 524 роки. Цього року в світі панувала велика посуха, від якої земля, пише Рабле, «покрилась неймовірно рясним потом і наситила ним море, від чого море і стало солоним, тому що будь-який піт солоний. Ви в цьому легко зможете переконатись, спробувавши свій власний піт, або піт венериків, яких лікарі змушують потіти — різниці тут немає жодної». Саме тому новонародженого назвали Пантагрюелем — «панта» грецькою означає «все», а «грюель» мовою агарян — «спраглий» (зрозуміло, це пародійна етимологія). Крім того, Гаргантюа «в пророчому осяянні» передбачив той день, коли його син стане владикою цілого народу.

Як і його батько, Пантагрюель відзначається фантастичною обжерливістю: під час кожної трапези він ссав молоко з 4600 корів, а піч, «в якій можна було варити йому кашку», мурували пічники з усієї Франції. Коли ж величезний ведмідь, якого вигодував Гаргантюа, вирвався на волю і став облизувати Пантагрюелю личко, той легко звільнився з товстенних корабельних канатів, якими його прив'язали до колиски, «схопив його ведмеже високородіє і розірвав на шматки, як курчатко, а потім, після такого вдалого полювання, влаштував собі чудовий сніданок».

Навчався Пантагрюель в усіх найвідоміших школах і університетах Франції: в Пуатьє́, Ла-Рошє́ль, Тулу́зі, Монпельє́, Авіньо́ні, Буржі, Орлеані, завершивши освіту в Паризькому університеті. В гл. VIII наведений лист Гаргантюа синові, який часто називають «маніфестом французького Ренесансу».

Добрий король радіє тому, що «скінчився час готичного варварства», тобто Середньовіччя, що «тепер науки відновлені, відроджені мови... Зараз в ході витончене і справне тиснення, винайдене в мій час з навіювання бога, тоді як гармати були вигадані з підказки диявола. Всюди ми бачимо вчених людей, освічених наставників, обширні книгосховища, так що, на мою думку, навіть в часи Платона, Ціцерона і Папініана було важче вчитися, ніж тепер, і незабаром для тих, хто не вдосконалився в Мінервиній школі мудрості, всі дороги будуть закриті. Зараз розбійники, кати, пройдисвіти і конюхи більш освічені, ніж в мій час доктори наук і проповідники. Та що говорити! Жінки і дівчата — і ті прагнуть до знання, цього джерела слави, цій манні небесній».

Далі Гаргантюа розгортає цілу програму гуманістичної освіти:

«Моєю метою і бажанням є, щоб ти чудово знав мови: по-перше, грецьку, як це заповів Квінтіліан, по-друге, латинську, потім єврейську, заради Святого письма, і, нарешті, халдейську і арабську... До вільних наук: геометрії, арифметики і музики, я прищепив тобі певну схильність, коли ти був ще маленький... — розвивай її в собі, а також вивчи всі закони астрономії; астрологічні ж ворожіння... нехай тебе не займають, тому що все це дурниця і обман. Затвердь напам'ять прекрасні тексти цивільного права і виклади мені їх з тлумаченнями.

Що стосується явищ природи, то я хочу, щоб ти виявив до них належну допитливість; щоб ти міг назвати, в яких морях, ріках і джерелах які водяться риби; щоб всі птахи небесні, щоб всі дерева, кущі і кущики, які можна зустріти в лісах, всі трави, що ростуть на землі, всі метали, сховані в її надрах, і всі коштовні камені Сходу і Півдня були тобі відомі. Потім уважно перечитай книги грецьких, арабських і латинських медиків, не нехтуй і талмудистами і каббалістами і через систематичні вівісекції осягни досконале знання про світ, іменований мікрокосмом, тобто людину. Кілька годин в день відводь для читання Святого письма: спершу прочитай грецькою мовою Новий заповіт і Послання апостолів, потім, єврейською, Старий».

Разом з тим, Гаргантюа застерігає сина від вільнодумства:

«Мудрість в порочну душу не входить, знання, якщо не мати совісті, здатне лише погубити душу, а тому ти повинен шанувати, любити і боятися бога, спрямовувати до нього всі свої помисли і надії і, пам'ятаючи про те, що віра без

добрих справ мертва, приліпитися до нього і жити так, щоб гріх ніколи не роз'єднував тебе з ним. Втікай від спокус світу цього. Не дай проникнути в серце своє суєті, тому що земне наше життя минуще, а слово боже перебуває вовіки. Допомагай ближнім своїм і возлюби їх, як самого себе. Шануй наставників своїх. Уникай товариства людей, на яких ти не хочеш бути схожим, і не закопуй в землю талантів, якими обдарував тебе Господь».

В цій книзі Пантагрюель знайомиться з шахраєм і насмішником Пану́ргом, який стає його приятелем і нерозлучним супутником, неодмінним ініціатором і учасником різноманітних витівок. Особливо дістається він нього священнослужителям:

«Одного разу, помітивши, що в Великій залі суду чернець-францисканець збирається служити месу, Панург визвався допомогти йому одягтися і облачитися, але, споряджаючи його, ухитрився пришити його ризу до ряси і до сорочки, а оскільки члени суду вже розсілися на своїх місцях в очікуванні служби, він поспішив вийти. І от коли бідний frater, сказавши: «Ite, missa est», став знімати з себе ризу, то з нею разом стягнув і рясу і сорочку, міцно пришитих одне до одного, і, оголившись до плеч, явив перед всіма свої принади, слід думати, значних розмірів. І чим рішучіше frater всі це з себе стягав, тим більше оголювався, поки нарешті один з членів суду не заволав: «Що ж це таке? Чи не думає шановний отець, що ми станемо прикладатися до його заду? Ні, нехай антонів вогонь його в зад поцілує!» З тих пір бідним панотцям звелено було розіблачатися тільки в себе в ризниці, але в жодному разі не при всіх, особливо не при жінках, щоб не вводити їх в спокусу».

Коли хтось спитав в Панурга, чому в ченців такі довгі статеві органи, той дав «блискучу відповідь»:

«В ослів тому такі довгі вуха, — пояснював він, — що їх матері, як стверджує De Alliaco в своїх Suppositiones, не одягають їм на голову чепчика. З тієї ж самої причини причинне місце в святих отців тому таке довге, що вони не носять підштаників, — бідному чернечому пенісу надана повна свобода, от він і бовтається, як неприкаяний, в них на колінах, ніби чотки в жінок. А великий він в них від того, що завдяки цьому теліпанню до нього притікають всі тілесні соки, тому що, як стверджують законознавці, хвилювання і рух викликають притягання».

Пантагрюель і його друзі з успіхом відбили напад на королівство Гаргантюа ще одного його сусіди — короля Анарха. Панург вирішує навчити його корисному ремеслу і зробити з нього продавця зеленого соусу.

На цю думку його навела оповідь наставника Пантагрюеля — Епістемона. Той побував в пеклі, бачив грішників і особисто переконався, що великі полководці, знамениті оратори і святі отці після смерті займаються суспільнокорисною працею: Александр Македонський лагодить старі штани, засновник Риму Ро́мул — дешеве взуття; великі полководці Юлій Цезар і Помпей смолять судна; Папа Юлій торгує пиріжками, перський цар Ксеркс — гірчицею, а Клеопатра — цибулею.

Кн. III відкривається картиною мирної і гуманної колонізації підкореної Пантагрюелем країни діпсодів, яка є явною антитезою до хижацької колоніальної

політики епохи. Потім описується марнотратство Панурга, наводяться численні дискусії і роздуми з приводу його наміру одружитися, в яких Рабле виявляє свою вченість в різних науках. Тут також виводиться ціла галерея гротескних персонажів, до яких завертається за порадою Панург: «філософи», не здатні вимовити розумного слова, суддя, що вирішує всі тяганини киданням гральних костей. Нарешті, ця книга містить виклад філософії «пантагрюелізму» — рівнозначної внутрішньому спокою, душевній рівновазі і байдужості до навколишнього світу.

Кн. IV присвячена плаванню героїв в Китай до оракула Божественної пляшки, який повинен дати Панургові остаточну відповідь. Мандрівка являє собою суміш точних географічних даних з вигадливою фантастикою, що має алегорично-символічний зміст. Мореплавці відвідують острів Прокурації, населений судовими сутягами, острів Каремпренан («прибічників католицького посту») і сусідній, населений їх ворогами, Ковбасами; острови Паподулів (кальвіністів) і Папоманів («фанатів папи») і т.п.

Великий інтерес в мандрівників викликав острів Гастер (Шлунок). Великий Гастер зображений деспотом і страховиськом: він страчує всіх, хто йому не підкоряється, а його статуєю лякають дітей. І в той же час Гастера прославляють як благодійника і чудотворця, він — отець пізнання, «перший в світі магістр наук і мистецтв».

Різні дивовижі побачив Пантагрюель і його другі на острові королеви Квінтесенції.

Її вірні слуги квінти доять козлів, миють голову ослам, ловлять неводом вітер, носять молоко в ситі, захищають місяць від вовків і т.п. Вони безсумнівні маніяки лжезнання: «Одні з нічого одержували щось велике, а велике перетворювали в ніщо». Але в цих фантастичних експериментах проглядає радісне здивування перед можливостями, які відкриває людині наука, нехай і в зовні безглуздій формі. Квінти викликають в пантагрюелістів не тільки насмішку, але і здивування. На острові вони забавляються і вчаться, а королева пропонує їм звільнитись від страху перед новими дивовижними шляхами: «Дивіться, слухайте і сприймайте на свій розсуд все, що є в моєму домі, і помалу ви звільнитеся від ярма неуцтва».

Кн. V описує завершення мандрівки: Пантагрюель з супутниками прибувають до оракула Божественної пляшки, яка виголошує одне слово «трінк», тобто — «пий», що тлумачиться двояко: можна просто пити хмільні напої, а можна куштувати божественний напій з «джерела мудрості».

Монтень. Важливим явищем французького Ренесансу є творчість Мішéля де Монтéня (1533-92), твір якого «Проби» (1588) став своєрідним прощанням з героїчними ілюзіями епохи. Це і не дивно, тому що один з самих мудрих і «спокійних» текстів світової культури народився в епоху кривавих *Гугенотських воєн**.

За формою «Проби» являють собою вільне поєднання роздумів і спостережень, прикладів і описів, анекдотів і цитат і безпосередньо продовжують традицію філолофсько-етичних і політичних творів типу «Заміток», «Міркувань», «Записок», «Пам'яток», що оповідають без видимої послідовності і системи про

найрізноманітніші речі, серед яких легко знаходять собі місце і коментарі до повідомлень і думок стародавніх авторів, і автобіографічні оповідання з повчанням для нащадків, і реальні історичні документи. Своїми «Пробами» (франц. Les essais) письменник заклав основи нового жанру — *есе** і узаконив есеїстику — тип вільного філософського міркування, не обмеженого в русі думки жодною заздалегідь заданою темою і жорстким планом. Разом з тим, цій книзі притаманна глибока внутрішня цільність, обумовлена єдністю теми і єдністю світогляду.

На початку роботи над «Пробами» переважали ідеали *стоїцизму**. Перефразуючи Платона, Монтень так формулює своє кредо: «Філософствувати — це значить вчитися помирати». Стало знаменитим і інше твердженням письменника: «Той, хто довго мучиться, винен в цьому сам». Людина повинна навчитися терпіти негоди, перемагати страждання і переборювати страх перед смертю. В усьому варто брати приклад з давньогрецького філософа Сократа, який незворушно переносив голод, бідність, неслухняність дітей, злісну вдачу супруги і, оббреханий, так само незворушно прийняв вирок суду, який прирік його на смерть. Гідно виконати життєве призначення можна тільки чесно ставлячись до самого себе.

Предмет вивчення Монтеня — людина, природу якої він розуміє інакше, ніж його попередники — гуманісти сер. XVI ст. (Рабле, Ронсар і ін.). Для них людина — істота визначена, стійка, яка, щоб забезпечити собі щастя, а світові — кращий порядок, повинна лише здійснювати правильні вчинки. Крах утопічних ідеалів гуманізму змусив Монтеня засумніватися в бездоганності цих поглядів і підійти критично до самого поняття людини. З цієї причини в «Пробах» поступово на перший план виходять ідеї *скептицизму**.

Монтень порушує головне питання книги: «Що знаю я?» — і стверджує, що призначення філософії — викривати людську зарозумілість і марнославство. В одній з самих знаменитих глав — «Апологія Раймунда Сабундського» — він критикує ренесансне уявлення про людину. Людина приписує собі велику владу і вважає себе центром світобудови. Так могло б міркувати дурне гуся, вважаючи, що сонце і зірки світять лише для нього, а люди породжені, щоб служити йому і доглядати за ним. Тільки з суєтності уяви людина рівняє себе з Богом, тоді як насправді вона живе серед праху і нечистот. Це жалюгідне створіння не здатне керувати навіть собою, однак жадає розпоряджатися Всесвітом. Прагнути потрібно до іншого: «Немає нічого більш прекрасного і гідного схвалення, ніж належним чином добре виконати своє людське призначення». При цьому завжди варто пам'ятати про недосконалість пізнання. Людина має можливість звернутися до особистого досвіду. Однак вона не повинна забувати про нескінченну різноманітність і мінливість речей: «Філософствувати — значить сумніватися».

Скептицизм Монтеня також спрямований проти середньовічного *обскурантизму**, *схоластики** і католицької містики. Письменник нерідко змушений маскувати свої справжні погляди — іноді занадто сміливі для епохи *Контрреформації**. Його думки в таких випадках виражені підкреслено туманно, супереч-

ливо, він навіть намагається запевнити читача в своїй католицькій *ортодóксії** і політичній *лояльності**, але насправді червоною ниткою через всю його книгу проходить скептичне вільнодумство, невір'я в Бога і загробне життя, переконання в цілковитій залежності людської свідомості від змін, яким піддається тіло, і в непорушності законів природи. Для Монтеня база пізнання і критерії людського поведінки — досвід, розум, природа. Такі погляди не могли не викликати ворожого ставлення церкви. Століттям пізніше Ватикан включив «Проби» в *Індекс заборонених книг**.

В основі всієї системи Монтеня лежить відчуття повноти життя, прагнення до щастя. Задача мудреця полягає в тому, щоб перебороти страждання. Його знаряддя в цій боротьбі — розум і воля. Мудрець повинен протиставити свою чеснóту (доблесть, моральну силу) тому, що Монтень називає «жалюгідним людським станом». Мудрець повинен стати володарем своєї долі. Монтень говорить: «Розумна людина не втратила нічого, якщо зберегла саму себе... Найвеличніша річ в світі — вміти належати самому собі».

Вищу моральну норму для Монтеня складає поміркованість і близькість до природи. В житті «простих хліборобів» він бачить ту натуральність і свободу, яка є ідеалом всякого мудреця Так поєднуються в його оцінці філософи і народ, протиставлені всім іншим станам. Він говорить: «Прості селяни — чесні люди, чесні люди також філософи, натури глибокі і освічені, збагачені великими пізнаннями в галузі корисних наук. Але метиси, що знехтували стан первісного незнання всіх наук і не зуміли досягти другого, вищого стану, небезпечні, дурні і шкідливі».

Для демократичних поглядів Монтеня характерне його зауваження, що «король і селянин відрізняються один від одного тільки штанами».

Монтень запрошує звернутися до народної поезії з її наївністю і грацією, «до гасконської пісні і поетичних творів народів, які не відають жодних наук і навіть не знають писемності. Поезія посередня, що займає місце між народною і тією, що досягла вищої досконалості, заслуговує зневаги». В зв'язку з цим в «Пробах» чітко намічене те уявлення про «золотий вік», про первісний стан людства, не знаючого ні законів, ні нерівності станів, яке було потім розвинене Руссо. «Кажуть, — пише Монтень, — що жителі Бразилії вмирають тільки від старості, і їх довголіття приписують сприятливому клімату; але я схильний пояснити це їх душевним спокоєм, тому що вони живуть в чудесній простоті, в повному незнанні, без наук, без законів, без релігії».

ГЛОССАРІЙ

А.

АБСОЛЮ́Т, в філософії і релігії — безумовний, досконалий початок буття, вільний від будь-яких відносин і умов (Бог, абсолютна особистість — в *теїзмі**, Єдине — в *неоплатонізмі** і т.п.).

АВІНЬО́НСЬКИЙ ПОЛОН ПАП, вимушене перебування римських пап в Авіньо́ні (Південна Франція) в період між 1309 і 1378 рр. Його за аналогією з біблійною історією часто називають також «вавілонським полоном пап». Це був час найбільшої слабості папської влади і її поступок в боротьбі з світськими монархами. Король Франції Філіпп IV Красивий (1268-1314) змусив обраного за його сприяння Климента V в 1309 р. перенести свою резиденцію з Риму в Авіньон, звідки продовжувалася боротьба за панування над Італією. Всього авіньонських пап було 8, причому 7 з них були французами, в курії з 134 кардиналів 111 також були французами. Авіньонські папи не мали авторитету в багатьох країнах, особливо в Німеччині і Англії. В 1377 р. Григорій XI скористався ослабленням Франції під час *Столітньої війни** і переніс папську резиденцію в Рим, але після цього почався Великий розкол і Авіньон продовжував якийсь час залишатися резиденцією антипап.

АГІОГРА́ФІЯ («Житія́ святих»), жанр християнської літератури, біографії духовних і світських осіб, канонізованих церквою. Оповідь розгортається за схемою: походження святого, народження і виховання, діяння і чудеса, праведна кончина, порівняння з іншими подвижниками. Агіографічним творам властиві стандартні мотиви (народження від благочестивих батьків, байдужість до дитячих забав тощо), наявність яких пояснюється тим, що житія святих є не стільки біографією, скільки описом шляху святого до спасіння, і тому саме описання життя стає узагальнено-типовим.

АЗІАНІ́ЗМ, напрям в літературі Античності, що поширився в епоху еллінізму з підвищенням ролі *риторики** в шкільній освіті. Шкільна риторика, позбавлена гострого змісту політичної боротьби, культивувала урочисте панегіричне красномовство на честь обожненого монарха, а також ораторські вправи на обрану тему. Прихильники азіанізму, далекі від життя, прагнули до формальних ефектів: слухових, що досягались завдяки майстерному розміщенню слів, і емоційних — через застосування високої патетики і пишномовності. В цілому азіанізму притаманна орнаментальна перевантаженість мови і затемнення смислу. Азіанізм став основою панегіричного красномовства.

АКРО́ПОЛЬ, в Стародавній Греції селище або квартал міста, розташовані на пагорбі («верхнє місто»). В другій пол. II тис. до н.е. фортеця і палац правителя. З VI ст. до н.е. — переважно культовий центр міста з храмами і вівтарями для жертвоприношень.

АЛЕГО́РІЯ, представлення абстрактної ідеї (поняття) за допомогою образу. Зміст алегорії, на відміну від багатозначного *символу**, однозначний і відокремлений від образу; зв'язок між значенням і образом установлюється за подібністю (лев — сила, влада чи царственість). Як *троп** алегорія використовується в

байках, притчах, *моралі́те**; в образотворчих мистецтвах виражається певними атрибутами (правосуддя — жінка з вагами).

АЛЬБІГО́ЙСЬКІ ВІЙНИ 1209-29, початі з ініціативи папства *Хрестові похо́ди** північно-французьких рицарів на південь Франції проти *альбігойців**. Наприкінці воєн до хрестоносців примкнув зі своїм військом і французький король Людовік VIII. Альбігойці були розгромлені і частина Тулузького графства була приєднана до королівського домену.

АЛЬБІГО́ЙЦІ, учасники єретичного руху в Південній Франції XII—XIII ст., прихильники вчення *ката́рів**. Виступали проти догматів католицької церкви, церковного землеволодіння і десятини. До альбігойців примкнула частина місцевої знаті. Засуджені Вселенським собором 1215 р., були розгромлені в *Альбігойських війнах**. Назва утворилась від міста Альби в Тарнському департаменті і розповсюдженої в південній Франції церковної секти, що засвоїла релігійні принципи катарів і їх пізніших послідовників — *вальде́нсів**. Прихильники цього напрямку з'явилися ще на початку XI ст. і взагалі вважалися спадкоємцями маніхеїв (див. *Маніхейство**). Вони проповідували апостольське християнство і вели просте, строго моральне і замкнене життя.

АМОРЕ́Ї, (самоназва — «сутії», тобто нащадки першопредка Суту — біблійного Сіфа), кочовий західносемітський народ (див. *Семіти**) Стародавньої Передньої Азії. Виділилися на південних рубежах Месопотамії на поч. III тис. до н.е. В другій пол. XX ст. до н.е. аморе́ї заселили всю Месопотамію і Східне Середземномор'я. В кінці XX — першій пол. XIX ст. до н.е. аморейські вожді захоплюють владу в Месопотамії і засновують там кілька царств (найбільші Вавілон і Марі), згодом об'єднані аморейською ж династією Хаммурапі. Близько 1400 р. до н.е. вавілонський цар Кадашман-Харбе виганяє аморе́їв з Месопотамії і частково Сірійського степу; від цих вигнанців, що кинулися до окраїн Палестини, і походять давньоєврейські племена. З середини XIV ст. до н.е. *арамеї**, а згодом і євре́ї частково знищують, частково асимілюють аморе́їв; останні згадки про них відносяться до VII ст. до н.е.

АМУЛЕ́Т, невеликий предмет, оздоблений певними фігурами, знаками або написами, наприклад, камінь, метал і т.д.; його носять звичайно на шиї для запобігання від хвороб, чарів, поранень і інших нещасть. Вперше амулет згадується в давньоримського автора Плінія Старшого (23-79) і означає засіб проти отрути.

АНАБАПТИ́СТИ, учасники радикального сектантського руху епохи *Реформації** XVI ст., головним чином в Німеччині, Швейцарії, Нідерландах. Вимагали повторного хрещення в свідомому віці (звідки назва руху: анабаптисти — лат. «перехрещенці»), заперечували церковну ієрархію, засуджували багатство, закликали до запровадження спільності майна. Брали участь в Селянській війні 1524-1526 рр., утворили Мюнстерську комуну 1534-1535 рр. і були розгромлені. Окремі елементи вчення анабаптистів перейшли в догматику деяких протестантських сект.

АНАКРЕОНТИ́ЧНА ПОЕЗІЯ, створені в різний час невеликі ліричні вірші жартівливого і невимушеного характеру, що наслідують давньогрецького ліри-

ка Анакреонта (VI ст. до н.е.) і оспівують любовні утіхи, дружні гулянки і легкодумство в ставленні до життя.

АНА́ФЕМА, в християнстві церковне прокляття, відлучення від церкви.

АНАХОРЕ́Т, людина, що покинула світ переважно з релігійних мотивів; анахорети живуть в ізольованих і пустельних місцевостях, по можливості цураючись всякого спілкування з іншими.

АНАХОРЕ́ТСТВО (відлюдництво, пустельництво, самітництво), життя в самоті, головним чином з аскетичних мотивів (див. *Аскетизм**); відоме в багатьох культурах. В християнстві виникло в III ст. в пустелях Єгипту. Найвідомішим анахоретом є св. Антоній Великий (250-356), який, роздавши своє майно, оселився в гробниці, а потім в печері серед руїн на березі Нілу. Тут він пробув бл. 20 років на самоті, тільки зрідка спілкуючись з особами, що приходили побачити і послухати його. Навколо нього склалися великі общини *анахоретів** — еремітоpії.

АНІМІ́ЗМ, віра в існування надприродних істот, що містяться в тілах і предметах (душі) або діють самостійно (духи). В основі анімізму — усвідомлення людиною специфіки свого внутрішнього духовного світу, що і одержує назву «душа», «дух». Для анімізму характерні уявлення про автономне (незалежне від тіла) буття душі і її безсмертя, а також про потойбічне життя в країні мертвих, підземному чи небесному царстві. Найчастіше посмертне існування душ уявлялось як продовження або відображення земного життя людей. В деяких культурах замість віри в потойбічний світ сформувались концепції переселення душ в нові тіла (метемпсихоз). Неодмінним елементом анімістичних вірувань є спілкування зі світом душ і духів, а також здійснення ритуалів, покликаних вплинути на них.

АНТАГОНІ́ЗМ, протиріччя, що характеризується гострою боротьбою ворожих сил, тенденцій.

АНТАГОНІ́СТ, непримиренний противник.

АНТИУТО́ПІЯ, жанр *фантастики**, заснований на вкрай песимістичних уявленнях про майбутнє людського суспільства, а також твір цього жанру.

АНТИ́ЧНІСТЬ, сукупність реалій, пов'язаних з історією і культурою стародавніх греків і римлян; починається на рубежі III—II тис. до н.е. з виникненням Егейської цивілізації і завершується кінцем V ст. н.е. з падінням Західної Римської імперії.

АНТРОПОГО́НІЯ, вчення про створення (походження) людини (першолюдини), міфологічних першопредків народу, першої людської пари і т.д.

АНТРОПОЛО́ГІЯ, наука, що вивчає обумовлене культурою функціонування суспільства в різних народів і на різних стадіях розвитку, а також розкриває активну роль людини як суб'єкта-творця соціокультурної реальності.

АНТРОПОМОРФІ́ЗМ, уподібнення людині, перенесення людських властивостей на предмети і явища неживої природи, небесні тіла, тварини і рослини, а також уявлення богів в людському образі.

АНТРОПОЦЕНТРИ́ЗМ, одна з найважливіших складових ідеології *гуманізму**, згідно якої людина, як істота дуалістична (матеріальна і духовна), є центр і вища мета світобудови.

АНФІЛА́ДА, ряд примикаючих одне до одного приміщень, дверні прорізи яких розташовані на одній осі, що створює наскрізну перспективу інтер'єрів.

АПОФАТИ́ЧНА ТЕОЛО́ГІЯ («негативна теологія») прагне виразити сутність абсолютного потойбічного бога шляхом послідовного відкидання («заперечення») всіх стосовних до нього визначень як непорівнянних з його природою. Розроблялася в Візантії Григорієм Ніським і в «Ареопагітиках», в Середні віки — Миколаєм Кузанським. Часто доповнювалася катафатичною теологією, однак вважалася більш досконалим шляхом пізнання Бога.

АПСИ́ДА, виступ споруди, напівкруглий, гранований або прямокутний в плані, перекритий напівкуполом або зімкнутим напівсклепінням. Апсиди з'явилися в давньоримських *базиліках**. В християнських храмах апсида — вівтарний виступ, орієнтований звичайно на схід.

АРАМЕ́Ї, кочовий західносемітський народ Стародавнього Близького Сходу, що початково мешкав в Північно-Східній Аравії і почав виділятись з загальносемітського (див. *Семіти**) середовища з сер. III тис. до н.е. Протягом XIV—X ст. до н.е. арамеї широко розселяються, займаючи території і цілі країни в Східному Середземномор'ї і Месопотамії, успішно воюючи з Ассірією, Вавілонією і іншими державами регіону. Одне з арамейських племен — халдеї — склали основний компонент населення Вавілонії і, захопивши політичну владу, утворили знамениту Халдейську або Нововавілонську династію (625-539 до н.е.). Не зумівши створити власної довговічної держави, арамеї, тим не менше, різко змінили етнічну, мовну і культурну ситуацію на всьому Близькому Сході. Вже до сер. I тис. до н.е. арамейська стає основною розмовною мовою Близького Сходу, натомість аккадська, ханаанейська і давньоєврейська збереглася переважно в містах. Аж до арабського завоювання в VII ст. н.е. арамеї («сірійці» в античних джерелах) були одним з головних етносів регіону. З сер. I тис. до н.е. арамейська стає також основною мовою адміністрації іранських і елліністичних держав. Можливість контактів і схрещень, що відкрилася цією обставиною, а також засвоєння арамеями багатющої спадщини близькосхідної, іранської, а пізніше і античної цивілізацій зробили арамейську культуру більш ніж на тисячоліття (з епохи еллінізму аж до арабського завоювання) провідною культурою Близького Сходу, що не втратила свого значення і в епоху Середньовіччя. Тільки після VII ст. н.е. арамейське населення було асимільоване арабами.

АРИСТОКРА́ТІЯ, вища, привілейована верства панівного класу, родовита знать. В Стародавній Греції і Римі аристократія вела своє походження від богів.

АРКА́ДІЯ, область в центральній частині Пелопоннесу (Греція). В античній літературі і мистецтві, а також пізніше (головним чином в пасторалях XVI—XVIII ст.) зображувалася райською країною з патріархальною простотою нравів. В переносному значенні — щаслива країна.

АРТУ́РІВСЬКІ ЛЕГЕНДИ, кельтські народні перекази, в центрі яких образ короля бриттів Артура (V—VI ст.), який боровся з англосаксонськими завойов-

никами. Артур і рицарі «Круглого столу» (за яким як рівні збиралися герої Артурівських легенд) втілюють моральні ідеали рицарства. Суттєвим в Артурівських легендах є також фантастичний і чарівний елемент, прямо пов'язаний з світом кельтської міфології.

АРХІТЕКТУ́РА (зодчество), мистецтво проектувати і споруджувати будинки і інші споруди (також їх комплекси), що створюють матеріально організоване середовище, необхідне людям для їх життя і діяльності, згідно призначення, сучасних технічних можливостей і естетичних поглядів суспільства. Як вид *мистецтва** архітектура входить до сфери духовної *культури**, естетично формує оточення людини, виражає суспільні ідеї в художніх образах.

Історичний розвиток суспільства визначає функції і типи споруд (будинки з організованим внутрішнім простором, споруди, що формують відкриті простори, ансамблі споруд), технічні конструктивні системи, художній лад архітектурних споруд. Архітектурна організація простору населених пунктів, створення міст і селищ, регулювання систем розселення виділилися в особливу галузь — містобудування. В архітектурі взаємозалежні функціональні, технічні, естетичні начала (корисність, міцність, краса).

Призначення, функції архітектурної споруди визначають її план і об'ємно-просторову структуру, будівельна техніка — можливість, економічну доцільність і конкретні засоби її створення. Образно-естетичне начало архітектури пов'язане з її соціальною функцією і виявляється в формуванні об'ємно-просторової і конструктивної структури споруди. Виражальні засоби архітектури — композиція, тектоніка, масштаб, пропорції, ритм, пластика об'ємів, фактура і колір матеріалів, синтез мистецтв і ін. В другій пол. XIX — XX ст. соціальні і науково-технічні зрушення викликали появу нових функцій, конструктивних систем, художніх засобів архітектури, індустріальних методів будівництва.

АСКЕ́Т, 1) релігійний пустельник, який живе в строгому утриманні і керується принципами *аскетизму**; 2) людина, найвищою мірою поміркована, яка веде суворий спосіб життя.

АСКЕТИ́ЗМ, обмеження або придушення почуттєвих бажань, добровільне перенесення фізичного болю, самотності і т.п., властиві практиці філософських шкіл (напр., кініків) і особливо різних релігій (чернецтво і т.п.). Метою аскетизму може бути звільнення від потреб, осягнення зосередженості духу, підготовка до екстатичних станів, набуття «надприродних здібностей». В ранньому християнстві і в епоху Середньовіччя аскетизм через «наслідування Христа» був покликаний сформувати моральний ідеал, пропагуючи нехтування «грішним тілом», подвиги, умертвіння плоті в чернецтві і анахоретстві (див. *Анахорет**), целібат, дотримання постів тощо.

Нерідкий мотив аскетизму — відмова від користування привілеями в умовах суспільної нерівності, що є характерною рисою різного роду революційних рухів. «Для того, щоб розвинути свою революційну енергію, — писав Ф. Енгельс, — щоб самому усвідомити своє вороже становище стосовно всіх інших суспільних елементів, щоб об'єднатися як клас, нижчий прошарок повинен розпоча-

ти з відмови від всього того, що ще може примирити його з існуючим соціальним устроєм, зректися тих нечисленних насолод, які іноді ще роблять стерпним його пригноблене існування і яких його не може позбавити навіть найсуворіший гніт».

АССІ́РІЯ, стародавня імперія в Північній Месопотамії. Її творцями були *семіти** ассірійці, які тривалий час перебували в залежності від Вавілонії і Хеттського царства. В X—VII ст. до н.е. Ассірія стала найсильнішою державою Близького Сходу, підкоривши більшість країн регіону і навіть Єгипет. Імперія жорстоко розправлялась з противниками: руйнувала міста, влаштовувала масові страти, продавала в рабство десятки тисяч людей, переселяла цілі народи. Втім, після смерті Ашшурбанапала (669-631 до н.е.), Ассірія стала хилитись до занепаду. В 614-612 рр. до н.е. об'єднані сили Мідії і Вавілона зруйнували її столицю Ніневію; в 605 р. до н.е. імперія перестала існувати.

Культура Ассірії прославилась своїми бібліотеками, найважливішою з яких є бібліотека царя Ашшурбанапа́ла в його палаці в Нінéвії. В ній зберігались хроніки, збірники законів, літературні і наукові тексти.

Всесвітньовідомим є мистецтво Ассірії IX—VII ст. до н.е., представлене рельєфами, якими облицьовані стіни царських палаців. На рельєфах зображені військові походи, битви і штурми ворожих міст і фортець. Особливо тонко передані характерні риси військовополонених і данників, що представляли різні народи і племена. Частина рельєфів містить також сцени полювання ассірійських царів. Для рельєфів з палацу Ашшурбанапала в Ніневії характерні тонкість і обробка деталей при передачі страждань поранених левів. Художники, що створювали ассірійське палацове мистецтво, цілком відійшли від старожитніх традицій статичного зображення людей і предметів, одночасно досягши досконалості в жанрових сценах і збагативши їх пейзажними картинами. Також значну художню цінність мають ассірійські аннали, в яких історичні події певним чином аранжовані, щоб оповідь виглядала барвистішою, а її головний герой цар — мудрішим і могутнішим. Тому аннали містять сильні перебільшення щодо чисельності вбитих ворогів, розмірів здобичі тощо, і разом з тим, замовчують невдачі ассірійців.

А́ТРІУМ, закритий внутрішній двір всередині давньоримського житла, до якого виходили інші приміщення. В центрі був басейн (імплювій), над ним отвір (комплювій) для стоку дощової води.

А́ТТИК, 1) стінка, розташована над карнизом, що вінчає архітектурну споруду, часто оздоблена рельєфами і написами: звичайно завершує тріумфальну арку; 2) поверх, розташований вище головного карниза, що вінчає споруду.

АТТИЦИ́ЗМ, течія в літературі еллінізму II—I ст. до н.е., що виникла як реакція на *азіанізм** і виявилась в орієнтації на архаїчну мову і культуру з їх прозорістю стилю і ясністю думки, зокрема, на творчість Лісія і Фукідіда. Внаслідок цього виникає дуалізм письмової і живої мови, що зберігся в пізніші періоди історії культури Греції і Візантії.

А́УТО САКРАМЕНТА́ЛЬ (ісп. «священне дійство»), жанр іспанського театру XVI—XVII ст., одноактна алегорична п'єса на біблійний сюжет. Створювалися

на замовлення міської влади для постановки на майданах під час святкування Дня Тіла Христова — католицького свята, присвяченого таїнству *євхаристії**, яке відзначається в перший четвер після Трійці.

АУТОДАФЕ́, урочисте оголошення вироку інквізиції в католицьких країнах, а також саме виконання вироку (головним чином публічне спалення). Перше аутодафе відноситься до XIII ст., останнє відбулося в 1826 р. в Валенсії.

АФО́Н, півострів, східний край півострова Халкідіки на північному сході Греції, центр православного чернецтва. Заснований в часи *іконоборства** іконошанувальниками як центр духовного опору. На Афона розташовано 20 великих монастирів, 12 скитів і понад 700 окремих келій. Ченців і послушників 5-6 тисяч. Світський елемент тут відсутній; немає ні міст, ні сіл; не допускаються на Афон ні жінки, ні навіть тварини жіночої статі. Тут містяться найбільші зібрання рукописів і пам'яток православного мистецтва.

АХЕ́ЙЦІ, одне з основних давньогрецьких племен, що з початку II тис. до н.е. жило в Фессалії і на Пелопоннесі. Держави ахейців: Мікени, Тірінф, Пілос і ін. Брали участь в Троянській війні. В XII ст. до н.е. були витиснуті *дорійцями** в Малу Азію, на острів Кіпр і інші острови, на північ Пелопоннесу (область одержала назву Ахайя).

Б.

БАЗИ́ЛІКА, витягнута, прямокутна в плані будівля, розділена усередині подовжніми рядами колон або стовпів на декілька (звичайно 3 або 5) частин (нефів), що мають самостійні перекриття. Середній головний неф завжди вищий бічних, верхня частина його стін, прорізана вікнами, виступає над дахами бічних нефів. Перед входом базиліки — поперечний притвор (або нартекс), а в протилежному кінці середнього, більшого нефа — напівкруглий виступ (апсида), крита напівкуполом. Спочатку базиліки мали відкрите дерев'яне кроквяне перекриття, в більш пізніх застосовувалося склепінне. В Стародавньому Римі базиліки призначалися для судових засідань і торгових угод. Надалі базиліка стала одним з головних типів християнських храмів, одержавши широке розповсюдження в візантійській, сирійській, романській і готичній архітектурі; застосовувалася також і в архітектурі Ренесансу і Бароко.

БА́ЙКА, коротке, нерідко комічне оповідання в віршах або прозі, з прямим моральним висновком, що надає оповіданню алегоричного змісту (див. *Алегорія**). Дійовими особами звичайно виступають тварини, рослини, речі. Багато сюжетів сходять до Езопа і до індійського збірника «Панчатантра».

БАЛЛА́ДА, 1) в Середні віки — танцювальна пісня народного походження або в народному дусі, що культивувався *трубадурами**; 2) вірш особливої форми, переважно на історичну, звичайно легендарну, тему; 3) романтична баллада (див. *Романтизм**) — сюжетний вірш, побудований на фантастичному, фольклорному, легендарно-історичному, побутовому матеріалі, з похмурим, таємничим колоритом; 4) в музиці — наявний в багатьох народів пісенний жанр, що веде походження від стародавніх хороводних пісень-танців. Типові риси балади — поєднання епічної оповідності і ліризму, повільний або помірний темп.

БАПТИСТЕ́РІЙ, хрещальня, приміщення для хрещення в християнському храмі. В західноєвропейських країнах часто окрема споруда, кругла або багатогранна в плані, завершена куполом.

БАРЕЛЬЄ́Ф (низький *рельєф**), вид опуклої рельєфної композиції, фігури якої виступають з площини фону менше, ніж на половину своєї товщини.

БЛИЗЬКИ́Й СХІД, територія на заході Азії і північному сході Африки, на якій розташовані Єгипет, Судан, Ізраїль, Йорданія, Ірак, Сірія, Ліван, Об'єднані Арабські Емірати, Оман, Саудівська Аравія, Ємен, Кувейт, Катар, Бахрейн, Кіпр, Туреччина.

БОГИ́, клас наймогутніших надприродних істот, які персоніфікували найважливіші стихії або соціальні функції, були творцями світу і людей.

БОГОСЛО́В'Я, див. *Теологія**.

БУРЖУАЗІ́Я, суспільний клас (див. *Класи суспільні**) власників *капіталу**, що одержують доходи в результаті торгової, промислової, кредитно-фінансової і іншої спекулянтської і підприємницької діяльності. Виникла в умовах *традиційного суспільства** через процес *Первісного нагромадження капіталу** і в результаті революцій і реформ XVI—XX ст. набула значного економічного і політичного впливу, сприяла утвердженню індустріального суспільства і ринкової економіки, цінностей *лібералізму** і демократії. Сучасна буржуазія в розвинених країнах включає: велику фінансову і промислову буржуазію, до якої примикає вищий прошарок чиновництва і політиків; значний прошарок середньої буржуазії, що сполучає володіння капіталом і підприємницькі функції; дрібну буржуазію. В країнах, що розвиваються, формування різних груп буржуазії зв'язане з процесом модернізації суспільства. В країнах, де був встановлений соціалістичний лад (див. *Соціалізм**), буржуазія була ліквідована як клас. В ряді таких країн в процесі руйнування соціалізму і становлення *Капіталізму** дуже швидко виник соціальний прошарок буржуазії, сформований переважно з колишньої партійно-державної номенклатури, представників кримінального світу і *компрадорів**.

БУРЛЕ́СК, жанр комічної, пародійної поезії, в якій «високі» предмети викладаються «низьким» стилем (на відміну від *травестії**).

БУФФОНА́ДА, в цирку, на естраді, в театрі — підкреслене зовнішнє комічне перебільшення, іноді окарикатурення персонажів (дій, явищ).

БЮ́РГЕРСТВО, БЮ́РГЕРИ (від нім. Burger — городянин), 1) всі жителі західноєвропейського середньовічного міста; 2) історико-культурний термін, що вживається для позначення ділових і інтелігентських (див. *Інтелігенція**) прошарків населення середньовічного міста (торгівці, ремісники, лихварі, нотаріуси, художники тощо), в середовищі яких зароджувались ранньобуржуазні відносини (див. *Буржуазія**, *Капіталізм**), гуманістичний і протестантський світогляд (див. *Гуманізм ренесансний** і *Протестантизм**), культура *Ренесансу** і рух *Реформації**.

В.

ВАКХАНА́ЛІЇ, в епоху Античності свята на честь Діоніса (Вакха), які з II ст. до н.е. набули характеру *оргій**.

ВА́РВАРИ, в стародавніх греків і римлян назва всіх чужоземців, що говорили на незрозумілих їм мовах і були далекі їх культурі (германців і ін.). В переносному значенні — грубі, некультурні, жорстокі люди.

ВЕЛИКЕ ПЕРЕСЕЛЕННЯ НАРОДІВ, переселення в IV—VII ст. племен германців (готів, вандалів, франків, бургундів і ін.), сарматів, гуннів, слов'ян і ін. на територію Римської імперії, яке прискорило її занепад.

ВЕЛИКІ ГЕОГРАФІЧНІ ВІДКРИТТЯ, відкриття європейських мандрівників, зроблені в XV — сер. XVII ст., спонукальними мотивами яких були: 1) пошуки нових торгових шляхів, оскільки експансія Османської імперії зруйнувала зв'язки Європи зі Сходом; 2) вирішення задачі плавання в відкритому морі, будівництво надійних суден, пристосованих для океанських походів; 3) процес *Первісного нагромадження капіталу**.

В 1487-88 рр. португалець Бартоломеу Діаш досяг південного краю Африки, обігнув її і відкрив мис Доброї Надії. В 1497-98 рр. Васко да Га́ма обігнув Африку і досяг Індії. В 1492 р. експедиція Христофора Колумба поклала початок відкриттю Америки. В 1499-1504 рр. чотири подорожі до берегів Америки зробив італієць Америго Веспуччі, чиє ім'я дало назву континенту. В 1500-01 рр. португалець Педру Кабра́л досяг Бразилії. В 1513 р. іспанець Васко Ну́ньес де Бальбо́а перетнув Панамський перешийок і досяг берегів Тихого океану. В 1519-21 рр. португалець Фернан Магелла́н здійснив перше кругосвітнє плавання. В кін. XV ст. італієць Джованні Ка́бот, перебуваючи на англійській службі, відкрив північно-східне узбережжя Північної Америки. В другій чверті XVI ст. Франсіско Піса́рро і інші іспанські *конкістадори** обстежуючи Тихоокеанське узбережжя Південної Америки, відкрили Амазонку, Оріноко, Парану, Парагвай. Англієць Генрі Гудзо́н відкрив протоку, затоку і ріку, названі його ім'ям. Голландець Віллем Янсзон в 1606 р. відкрив Австралію, а 1642 р. його співвітчизник Абел Та́сман відкрив острів, названий згодом його ім'ям.

Всі ці відкриття нанесли удар по богословській концепції світобудови, а разом з тим і по арістотелівській космографії, дозволивши людям *Ренесансу** відчути свою перевагу над старожитніми, котрі, як виявилося, мало знали про устрій світу. Подібний висновок сприяв розкріпаченню умів від вікових авторитетів, стимулюючи самостійний науковий пошук. Розширювалися географічні уявлення, здійснювалося вивчення клімату, вітрів, морських течій в різних регіонах земної кулі. Відкриття значно розширили знання європейців про світ, зруйнували більшість пересудів і помилкових уявлень про інші материки і народи, що їх населяли. Головні торгові шляхи пересунулись з Середземного моря до Атлантичного океану. Важливим наслідком колонізації стала «*Революція цін*»*, яка надала нового імпульсу первісному нагромадженню капіталів в Європі, прискорила формування капіталістичних відносин.

Разом з тим, освоєння нових земель супроводжувалось жахливою експлуатацією підкорених народів, приречених на рабство і вимирання. В ході завоювання було зруйновано більшість вогнищ стародавніх цивілізацій, порушено при-

родний хід історичного розвитку цілих континентів, народи колонізованих країн були насильно втягнуті до капіталістичного ринку і своєю працею прискорили процес становлення *капіталізму**.

ВЕ́РШНИКИ, друга після землеробсько-родової знаті (в Греції — *аристократії**, в Римі — *патриціїв**) станова група рабовласницького суспільства. В Греції її представники служили в кінноті і могли займати всі виборні посади. В Римі стан вершників був утворений з заможної верхівки плебеїв — багатих землевласників і ділків (лихварів, торгівців, промисловців). З II ст. до н.е. вони вели запеклу боротьбу з патриціями за рівноправну участь в владі. З вершників комплектувався командний стан війська і провінційна адміністрація.

ВЕСТА́ЛКИ, в Стародавньому Римі жриці богині Вести, що підтримували в її храмі священний вогонь. Обиралися з дівчаток знатних сімей, повинні були служити богині 30 років, дотримуючи обітниці безшлюбності. Весталок, що порушили обітницю, живими закопували в землю.

ВІЙНА ЧЕРВОНОЇ І БІЛОЇ ТРОЯНДИ 1455-85 рр., міжусобна війна в Англії за престол між двома вітками династії Плантагенетів — Ланкастерами (в гербі червона троянда) і Йорками (в гербі біла троянда). Загибель в війні головних представників обох династій і значної частини знаті привела до появи *«Нового дворянства»**, прискорила утвердження *капіталізму** і полегшила встановлення *абсолютизму** Тюдорів.

ВІТРА́Ж, орнаментальна або сюжетна декоративна композиція (у вікні, дверях, в вигляді самостійного панно) із скла або іншого матеріалу, що пропускає світло. Кольорові вітражі в вікнах (наприклад, в готичних соборах) створюють гру забарвленого світла в інтер'єрі.

ВОЛЮ́ТА, архітектурний мотив в формі спіралеподібного завитка з «вічком» в центрі. Складова частина ордерних *капітелей**; архітектурна деталь карнизів, порталів, дверей, вікон.

ВУЛЬГА́ТА (лат. Vulgata, загальновживаний), переклад Біблії латинською мовою, зроблений за дорученням папи Дама́са ранньохристиянським письменником Ієроні́мом Стрідо́нським (342-420), що зіграв виняткову роль в історії католицької церкви. До IV ст. серед християн латинського світу був прийнятий переклад Itala, зроблений в кін. I — на поч. II ст. в Північній Африці. Ієронім, виправивши очевидні помилки, залишив від цієї версії книгу Псалмів і книгу Іова. Ієронім, прекрасно знаючи єврейську мову, практично відмовився від *Септуагінти** і перекладав безпосередньо з оригіналу. Під час роботи він жив в Віфлеємі, де користувався порадами єврейських знавців Старого Заповіту. В цій роботі, що зайняла 20 років, він враховував також переклади Орігена. Назва Vulgata з'явилося в XIII ст. В 1546 р. *Тридентський собор** визнав переклад Ієроніма богонатхненним і точним, заборонивши користуватися іншими. Однак за багато століть в ньому нагромадилися помилки. Спроби виправити їх відомі ще в Ранньому Середньовіччя. В XIII ст. Сорбонна випустила авторитетне видання, на якому засновані всі першодруковані випуски Біблії. В 1592 р. папа Климент VIII випустив виправлене видання. Другий Ватиканський собор 1965

р. проголосив початок робіт з перегляду Вульгати, хоча комісія з її виправлення існує з поч. XX ст.

Г.

ГА́БСБУРГИ, династія, що правила в Австрії в 1282-1918 рр., в Чехії і Угорщині в 1526-1918 рр., в Іспанії в 1516-1700 рр., Нідерландах в 1477-1794 рр.; імператори *Священної Римської імперії** в XIII—XIX ст. (постійно в 1438-1806 рр.).

Початок династії поклав Рудольф I Габсбург, що в 1273-1291 рр. займав трон імператора Священної Римської імперії. В 1282 р. він закріпив за Габсбургами герцогства Австрію і Штірію. З 1438 р. Габсбурги утвердили за собою титул імператорів Священної Римської імперії. З 1453 р. Габсбурги, як правителі Австрії, стали називати себе ерцгерцогами, грунтуючись на отриманому ще в XIII ст. привілеї, який зрівнював їх в правах з курфюрстами.

Внаслідок шлюбу Максиміліана I Габсбурга з Марією Бургундською до володінь Габсбургів були приєднані Нідерланди. В результаті династичних шлюбів Карл V Габсбург в 1516 р. став королем Іспанії. В 1519 р. він був обраний імператором Священної Римської імперії і об'єднав під своєю владою величезні території в Новому і Старому світі. Але вже в 1521-1522 рр. Карл V розділив свою імперію і передав владу над австрійськими спадкоємними землями своєму братові Фердинанду I Габсбургу. В 1526 р. Фердинанд I став королем Чехії і Угорщини. З 1556 р. іспанська і австрійська галузі Габсбургів остаточно відокремилися.

Іспанська галузь Габсбургів припинилася в 1700 р. Після *Війни за Іспанську спадщину 1701-1714 р.** австрійські Габсбурги зуміли удержати за собою Південні Нідерланди і колишні іспанські володіння в Італії. Але незабаром перервалася і чоловіча лінія австрійських Габсбургів. Ерцгерцогиня Марія Терезія (дочка Карла VI Габсбурга) вийшла заміж за лотарінгського герцога Франца Стефана і поклала початок Габсбурзько-Лотарінгському дому. Представники цієї лінії правили до 1918 р.

В період наполеонівських воєн Франц I Габсбург в 1806 р. змушений був відмовитися від титулу імператора Священної Римської імперії, але ще в 1804 р. він проголосив себе австрійським імператором Францем I. В 1867 р. Австрійська імперія була перетворена в Австро-Угорську імперію. Внаслідок революції 1918 р. Габсбурги були скинуті з престолу. 3 квітня 1919 р. Установчі збори Австрійської республіки прийняли закон про позбавлення Габсбургів всіх прав, майна і вигнання їх за кордон. В 1955 р. році це становище було підтверджене в договорі про відновлення незалежності Австрії.

ГАЛЛІКА́НСТВО, релігійно-політичний рух (з XIII ст.), прибічники якого домагалися автономії, більшої незалежності французької католицької церкви від папства.

ГВЕ́ЛЬФИ І ГІБЕЛЛІ̀НИ, політичні напрямки в Італії XII—XV ст., що виникли в зв'язку з боротьбою за панування в Італії між «Священною Римською імперією» і папством. Гвельфи, що підтримували римських пап, в основному виражали інтереси пополанів (торгівельно-ремісничої верстви), а гібелліни, при-

хильники імператора, — інтереси нобілів (знаті). Однак в ході боротьби нерідко орієнтація мінялася: пополани переходили в табір гібеллінів, нобілі — гвельфів. З XIV ст. в Флоренції і ряді інших міст гвельфи розділилися на чорних («партія» нобілів) і білих («партія» багатих городян).

ГЕДОНІ́ЗМ, напрямок в етиці, що вважає насолоду, задоволення вищою метою людського життя і основним мотивом людської поведінки.

ГЕНЕАЛО́ГІЯ, 1) родовід, історія роду; родовідний запис; 2) допоміжна історична дисципліна (виникла в XVII ст.), що вивчає походження, історію і родинні зв'язки родів і сімей.

ГЕРО́Й, міфологічний персонаж, народжений смертною жінкою від бога або богинею від смертного чоловіка. Наділений окремими надлюдськими властивостями (найчастіше неймовірною фізичною силою і військовою вправністю), але позбавлений безсмертя, герой покликаний знищити руйнівні сили, що загрожують існуванню *Космосу** і таким чином повернути йому втрачену рівновагу і гармонію.

ГЕТЕ́РА, в Стародавній Греції освічена незаміжня жінка, звичайно з артистичними здібностями, що провадить вільний і незалежний спосіб життя. Пізніше гетерами називалися також повії.

ГІЛОЗОЇ́ЗМ, філософське вчення про загальну одушевленість матерії.

ГІ́ЛЬДІЇ, в Західній Європі в період Раннього Середньовіччя різні об'єднання — взаємодопомоги, релігійні, політичні; в XII—XV ст. корпорації купців, ремісників, *цехи**, що захищали інтереси своїх членів, домагалися правових і митних пільг.

ГІПОСТИ́ЛЬ, в архітектурі Стародавнього Сходу (Єгипет, Персія) велика зала храму або палацу з численними, тісно поставленими колонами.

ГЛІ́ПТИКА, мистецтво різьблення по коштовному або напівкоштовному каменю.

ГОБЕЛЕ́Н, витканий вручну килим-картина (див. *Шпалера**). Спочатку — виріб Королівської мануфактури в передмісті Парижа Сен-Марсель, заснованої в 1662 р. на місці майстерні родини відомих з XV ст. фарбарів Гобеле́нів, за іменем яких цей вид килимів і одержав свою назву. Гобелени виконувалися кольоровими вовняними і шовковими нитками (іноді золотими і срібними) за малюнками (картонами) і ткалися на особливих ручних верстатах методом вибіркового ткацтва, тобто частинами. Окремі ділянки зшивалися тонким шовком. Характерною рисою гобелена є рубчаста поверхня лицьового боку і нерівна поверхня вивороту. Гобелени служили основним фоном для складного і урочистого ансамблю барокко. Для них характерні історичні, міфологічні, релігійні і літературні сюжети. Гобелени були настільки популярними, що ними стали називати в XIX ст. шпалери і навіть машинне оббивне полотно щільного плетива.

ГОПЛІ́ТИ, воїни давньогрецької важкоозброєної піхоти. Озброєння: довгі списи і короткі мечі. Спорядження: панцир, щит, шолом і ін.

ГОРЕЛЬЄ́Ф (високий *рельєф**), вид опуклої рельєфної композиції, фігури якої виступають з площини фону наполовину або більше своєї товщини.

ГО́ТИКА, стиль європейського середньовічного мистецтва, головним чином архітектури, де він характеризується гостроверхими спорудами, стрілчастими склепіннями, багатством декору. Термін виник в Італії в епоху *Ренесансу** як негативна характеристика мистецтва всього Середньовіччя, що представлялося тоді «варварським»; звідси зв'язок з готами, яких діячі Ренесансу вважали *варварами**, що зруйнували Античний Рим. Готика розвивалась на територіях, де панував католицизм. Всі архітектурні готичні форми здаються спрямованими вгору, до Бога. Художня мова умовна, весь готичний ансамбль робить ірреальне враження. В епоху готики виникає новаторська складна каркасна конструкція споруд, будівлі соборів підкоряються своїй задачі — укрити в стінах храмів всіх віруючих в буквальному і алегоричному смислі, укрити культуру і віру. Вперше після *Античності** в мистецтві відбувається розширення тем, розроблюваних скульптурами і художниками: материнська любов, страждання від втрати близьких, моральна стійкість і мучеництво за віру тощо. В готичному мистецтві не рідкістю є і сатира, аж до фантастично-гротескних творів. Зародилася готика в Північній Франції в XII ст. Через століття собори французького типу будувалися в Німеччини і Чехії, Нідерландах, Іспанії, Італії і в місцях перебування хрестоносців (див. *Хрестові походи**).

ГРА, вільна діяльність, яка здійснюється всередині умисне обмеженого простору і часу, протікає впорядковано, за певними правилами і викликає до життя соціальні угруповання, які воліють оточувати себе таємницею або підкреслювати свою відмінність від решти світу усіляким маскуванням.

ГРАВЮ́РА, вид *графіки**, в якому зображення є друкованим відбитком рельєфного малюнка, нанесеного на дошку гравером. Відбитки також називають гравюрами. В Європі виникла на рубежі XIV—XV ст. Розрізняють гравюру опуклу, коли фарба покриває поверхню опуклого малюнка — як правило, це гравюра на дереві (*ксилографія**) або на лінолеумі (ліногравюра), і заглиблену, коли фарба заповнює заглиблення (переважно гравюра на металі: акватинта, меццо-тінто, м'який лак, офорт, пунктирна манера, різцева гравюра, суха голка і т.д.). Поряд зі станко́вими гравюрами (естампами) поширена книжкова гравюра (ілюстрації, заставки і т.д.).

ГРА́ФІКА, вид образотворчого мистецтва, що включає малюнок і друковані художні зображення (*гравюра**, літографія, монотипія і ін.), засновані на мистецтві малюнку, які, однак, володіють власними образотворчими засобами і виражальними можливостями. На грані *живопису** і графіки перебувають акварель, гуаш, пастель. Графіка поділяється на станко́ву (малюнок, що не має прикладного призначення, естамп, лубок), книжкову і газетно-журнальну (ілюстрація, верстка і дизайн друкованих видань), прикладну (промислова графіка, поштові марки, екслібриси) і плакат. Виражальні засоби графіки — контурна лінія, штрих, пляма (іноді колірна), фон аркуша (звичайно білого паперу), з яким зображення утворює контрастне або нюансне співвідношення. Стилістичні засоби графіки різноманітні — від швидких, безпосередніх, швидко виконаних начерків, етюдів, ескізів до ретельно розроблених композицій — образотворчих, декоративних, шрифтових. Завдяки можливості лаконічного, різко за-

гостреного вираження, здатності швидко відгукуватися на події, зручності друкованого розмноження, створення циклів і серій графіка широко використовується в агітаційних і сатиричних цілях (плакат, карикатура).

ГРАФІ́ТІ, 1) різні написи, малюнки і знаки, продряпані або нанесені фарбою на стіни. Можуть бути магічними заклинаннями, таємними символами релігійних сект, можуть мати чисто побутовий характер, позначаючи власність або будучи своєрідним листуванням, обміном інформації. Діапазон сучасних графіті досить великий — від політичних, звичайно опозиційних, несанкціонованих гасел — до всякого роду любовних визнань і непристойних написів в громадських туалетах. 2) Напрямок в *модернізмі** останньої чверті XX ст., що орієнтується на самодіяльні вуличні розписи молодіжних «тусовок»; кричуще яскраві малюнки, звичайно виконані спреєм в манері барвистої *психоделіки**. Для графіті спеціально відводяться урбаністичні зони, що сприяє його введенню в професійне русло. Також стиль графіті застосовується в станковому (див. *Станкове мистецтво**) і монументальному мистецтві.

ГРЕ́КО-ПЕ́РСЬКІ ВІЙНИ (500-449 до н.е., з перервами), між Стародавньою Персією і давньогрецькими *полісами**, які відстоювали свою незалежність. Великі перемоги греків: біля Марафона (490 до н.е.), біля острова Саламін (480 до н.е.), біля Платеїв (479 до н.е.), біля мису Мікале (479 до н.е.), біля міста Саламін на Кіпрі (449 до н.е.). Греко-перські війни завершилися перемогою греків. Персія позбавлялася володінь в Егейському морі, на узбережжях Геллеспонту і Боспору, визнавала політичну незалежність полісів Малої Азії.

ГРИФО́Н, в *міфології** фантастична тварина з тулубом лева, орлиними крилами і головою орла або лева.

ГРІЗА́ЙЛЬ, *живопис**, виконаний відтінками одного кольору, звичайно сірого або коричневого.

ГРОТЕ́СК, вид художньої образності, що узагальнює і загострює життєві відносини за допомогою вигадливого і контрастного сполучення реального і фантастичного, правдоподібності і карикатури. Різко зміщаючи форми самого життя, створює особливий художній світ, якого не можна розуміти буквально або розшифрувати однозначно, як в *алегорії**: гротеск спрямований до цілісного і багатогранного вираження основних, кардинальних проблем людського життя.

ГУГЕНО́ТИ, прибічники *кальвінізму** в Франції XVI—XVIII ст. Протестантський рух охопив різні верстви французького суспільства: городян, дворянство, аристократію (насамперед західних і південних провінцій країни). Боротьба кальвіністів з католиками вилилася в *Гугенотські війни**, по закінченні яких гугеноти одержали свободу віросповідання, але католицизм визнавався панівною релігією в країні. Реально французькі протестанти так і не домоглися рівноправності. Протягом XVII—XVIII ст. ставлення держави до гугенотів мінялося і лише *Велика французька революція** остаточно зрівняла їх в правах з католиками.

ГУГЕНО́ТСЬКІ ВІЙНИ, релігійні війни в Франції в 1562-94 рр. між католиками і *гугено́тами**. Обидва протиборчі табори очолювала феодальна знать (яка прагнула обмежити королівську владу): католиків — герцоги Гізи, гугенотів —

принц Луї Конде́, адмірал Гаспа́р Колінь́і, наваррський король Антуа́н Бурбо́н (пізніше перейшов на бік католиків). Зі вступом на престол в 1594 р. Генріха IV Бурбона (що перейшов в католицизм) воєнні дії в основному закінчилися. Остаточно завершив війни *Нантський едикт 1598 р.**

ГУМАНІ́ЗМ РЕНЕСА́НСНИЙ, течія філософської, культурологічної і суспільної думки XIV-XVI ст., яка проголошувала вищою цінністю Всесвіту людину і її благо, вважаючи, що кожна людина має право вільно розвиватись як особистість, реалізуюча свої здібності.

ГУ́МОР, 1) особливий вид *комічного**, що поєднує глузування і співчуття, зовні комічне трактування і внутрішню причетність до того, що представляється смішним. На відміну від «руйнівного сміху» *сатири** і «зверхнього сміху» *іронії**, в гуморі під маскою смішного таїться серйозне відношення до предмета сміху і навіть виправдання «дивака», що забезпечує гуморові більш цілісне відображення суті явища; 2) розуміння комічного, вміння бачити і показувати смішне, поблажливо-глузливе ставлення до чого-небудь.

ГУСИ́ТИ, прихильники антикатолицького і етнічного руху в Чехії (частково в Словаччині) в першій половині XV ст., послідовники вчення Яна Гуса (1371-1415). Натхненник народного руху в Чехії проти німецького засилля і католицької церкви, він засуджував торгівлю *індульгенціями**, вимагав повернення до принципів раннього християнства, зрівняння в правах мирян з духівництвом. В гуситському русі розрізнялися два основних напрямки: таборити і чашники. Боротьба гуситів з католицькою церквою і німецьким засиллям привела до кількох воєн в 1419-1437 рр. Феодально-католицькі сили на чолі з папою Мартіном V і імператором Сигізмундом I здійснили в 1420-1431 рр. п'ять походів на Чехію, але вони були відбиті гуситами, військові сили яких очолював Ян Жижка (1360-1424). В 1433 р. чашники об'єдналися з імператорськими військами і наступного року розгромили таборитів, остання фортеця яких (Сіон) па́ла в 1437 р.

Д.

«ДАР КОНСТАНТИ́НА», підроблений документ, згідно якого римський імператор Константин Великий, переносячи свою столицю на Схід, передав папі Сильвестрові I (314-335) в володіння Рим, Італію і західні області, гарантував папі і його спадкоємцям на престолі св. Петра статус вищий від світського трону, рівні імператорським почесті і владу над усіма вищими ієрархами християнської Церкви, в тому числі і патріархом Константинопольським. Близько 850 р. документ був включений в збірник Ісидорових (Лжеісидорових) декреталій і згодом зіграв важливу роль в утвердженні політичного становища папства і формуванні його відносин з імператорами Заходу, виправдовуючи як існування Папської держави, так і територіальні претензії пап на Італію і їх світську владу.

«ДВОРЯ́НСТВО МА́НТІЇ», в Франції нове дворянство, що формувалось із середовища багатої і впливової міської верхівки — патриціату і купецтва — шляхом купівлі цими останніми дворянських титулів і державних посад.

ДЕКОРАТИ́ВНЕ МИСТЕЦТВО, різновид пластичних мистецтв, твори якого поряд з архітектурою художньо формують оточуюче людину матеріальне середовище і вносять до нього естетичний ідейно-образний початок. Включає різні мистецтва, що служать для оздоблення творів архітектури і садово-паркового мистецтва (монументально-декоративне мистецтво), що створюють художні предмети для суспільного і приватного побуту (*декоративно-прикладне мистецтво**), що художньо оформляють свята, видовища, експозиції і т.д. (оформлювальне мистецтво). На відміну від виробничого *Станкового мистецтва**, твори декоративного мистецтва найбільше повно розкривають свій зміст в ансамблі, для естетичної організації якого вони створені.

ДЕКОРАТИ́ВНО-ПРИКЛАДНЕ́ МИСТЕЦТВО, галузь *декоративного мистецтва**: створення художніх виробів, що мають практичне призначення в суспільному і приватному побуті, і художня обробка утилітарних предметів (начиння, меблі, тканини, знаряддя праці, засоби пересування, одяг, прикраси, іграшки і т.д.). При обробці матеріалів (метал, дерево, кераміка, скло, текстиль і ін.) в декоративно-прикладному мистецтві використовуються лиття, кування, карбування, гравіювання, різьблення, розпис, інкрустація, вишивка, набійка і т.д. Твори декоративно-прикладного мистецтва складають частину предметного середовища, що оточує людину, і естетично її збагачують. Вони звичайно тісно пов'язані з архітектурно-просторовим оточенням, ансамблем (на вулиці, в парку, в інтер'єрі) і між собою, утворюючи художній комплекс. Виникнувши в далеку давнину, декоративно-прикладне мистецтво стало однією з найважливіших областей народної творчості, його історія пов'язана з художнім ремеслом, художньою промисловістю, з діяльністю професійних художників і народних майстрів, а з поч. XX ст. також з художнім конструюванням (*дизайном**).

ДЕМАГО́ГІЯ, вплив на почуття, інстинкти, свідомість людей, розпалення пристрастей для досягнення яких-небудь, звичайно політичних, цілей, засноване на навмисному перекрученні фактів; пишномовні міркування, що прикривають які-небудь корисливі цілі.

ДЕМІУ́РГ, початково міфологічний персонаж, що створює елементи світобудови, космічні і культурні об'єкти, людей, переважно шляхом виготовлення — подібно ремісникові. Згодом деміург зливається з образом універсального богатворця, що творить *Космос** не тільки шляхом виготовлення, але і за посередництвом магічних перетворень або словесного означення предметів.

ДЕ́МОН, в *релігії** і *міфології** втілення узагальненого уявлення про божественну силу, злу або милостиву, що визначає долю людини. Здійснивши раптово, без всякої видимої причини, якусь дію, демон безвісті зникає. Демонами також називаються нижчі божества, що виконують роль посередників між богами і людьми і часто мають жахливий вигляд монстрів.

ДЕ́МОС (грец. «народ»), в Стародавній Греції вільне населення, що володіло громадянськими правами (на відміну від метеків, періеків, рабів). З кінця V—IV ст. до н.е. демосом називають бідні верстви (переважно міського) населення.

ДЕСПОТІ́Я, держава, керована де́спотом — верховним правителем, що користується необмеженою владою, заснованою на сваволі.

ДІАЛЕ́КТИКА, 1) в Старожитності і Середньовіччі — критичний аналіз загальноприйнятих думок і поглядів, а також спростування тези противника шляхом «зведення до абсурду»; 2) філософське вчення про загальні закони руху і розвитку природи, людського суспільства і мислення; 3) науковий метод пізнання явищ природи і суспільства, що вічно рухаються і змінюються, шляхом розкриття внутрішніх протиріч і боротьби протилежностей, що приводять до стрибкоподібного переходу з однієї якості в іншу.

ДОМІНІКА́НЦІ, неофіційна назва ордену братів-проповідників, заснованого іспанцем св. Домінiком (1170-1221) і затвердженого папою Гонорієм III в 1216 р. Це перший з чотирьох головних орденів жебручих братів, що сполучає чернече споглядальне життя зі священицькою діяльністю в миру. Він був створений для боротьби з єресями (особливо *альбігойцями**). В молитві, аскетичному і апостольському способі життя Домінік бачив засоби набуття святості — головної умови успішної проповіді. Домініканці завжди зосереджували свої зусилля на теології, викладанні і проповіді, з особливою увагою до теології Фоми Аквінського (1225-1274), одного з найвідоміших членів ордену.

ДОНА́ТОР, в мистецтві (переважно середньовічному і ренесансному) — зображення фундатора храму (ктитора) або замовника твору живопису або скульптури.

ДОРІЙЦІ, одне з основних давньогрецьких племен. На поч. XII ст. до н.е. перемістилися з Північної і Середньої Греції в південно-західні райони Пелопоннесу, потім заселили острови Родос, Крит і ін.

ДРА́МА, 1) рід літератури, що одночасно належить двом мистецтвам: театру і літературі. Специфіку драми складають сюжетність, конфліктність дії і її членування на сценічні епізоди, суцільний ланцюг висловлень персонажів, відсутність оповідного елементу. Драматичні конфлікти, що відображають конкретно-історичні і загальнолюдські протиріччя, втілюються в поведінці і вчинках героїв, і насамперед в діалогах і монологах. Текст драми орієнтований на видовищну виразність (міміка, жест, рух) і на звучання; він узгоджується також з можливостями сценічного часу, простору і театральної техніки (з побудовою мізансцен). Провідні жанри драми: трагедія, комедія, драма (як жанр), трагікомедія; 2) один з основних жанрів *драматургії** починаючи з епохи *Просвітництва**. Зображує переважно приватне життя людини в її гостроконфліктних, але, на відміну від *трагедії**, не безвихідних відносинах з суспільством або з собою.

ДРАМАТУРГІЯ, 1) сукупність драматичних творів якого-небудь письменника, народу, епохи; 2) теорія *драми**; 3) сюжетно-композиційна основа окремого театрального або кінематографічного твору: «драматургія спектаклю», «драматургія фільму».

ДРУГА СОФІ́СТИКА, риторична течія в римсько-елліністичній літературі часів імперії. В I—II ст. *риторика** займала провідне місце в системі освіти і в літературі, чому сприяли архаїстичні тенденції культурної політики імперії, яка намагалась відродити колишню велич грецької культури. Пропаганда старовини виходить за межі шкіл і вчених гуртків і намагається охопити ширше коло освічених людей, тому шукає більш масових, доступних і цікавих форм. Імперi-

єю гастролюють мандрівні оратори, виступаючи перед численною публікою в театрах або лекторіях. Вони називають себе софістами, в чому і претензія на культурну цінність нового красномовства, і пропаганда освіченості, і кинутий виклик філософам — давнім ворогам софістики.

ДУХО́ВНО-РИ́ЦАРСЬКІ О́РДЕНИ, військово-чернечі організації західноєвропейських рицарів, що виникли в XII ст. в епоху *Хрестових походів** з метою захисту прочан і хворих при християнських святинях в Палестині. Пізніше зосередилися на веденні «святої війни» за Гроб Господній, боротьбі з «невірними» в Іспанії і Прибалтиці, придушенні єретичних рухів. Ідеологом «воїнства Христова» виступив св. Бернард Клервоський (1090-1153): «Велике щастя вмерти в Богу, найщасливіший той, хто вмирає за Бога!» На відміну від просто чернецтва, яке ще в статуті св. Бенедикта Нурсійського іменувалося «воїнством Христовим» і боролося зі злом мечем духовним, рицарі до останнього приєднали і меч матеріальний. Значення «нового воїнства» св. Бернард бачив також в моральному перетворенні рицарства. Крім чернечих обітниць безшлюбності, бідності і слухняності, члени о́рденів давали обітницю зі зброєю в руках захищати християн і віру. Найбільші о́рдени іоаннітів і тамплієрів, виникнувши в Святій Землі, згодом утвердилися в усій Західній Європі, причому їх володіння, покликані служити Хрестовим походам, з втратою в кін. XIII ст. християнських фортець в Палестині, стали джерелом прибуткової комерційної діяльності. О́рдени приносили обітницю вірності папі і, виведені з підпорядкування єпископам і государям, служили укріпленню його влади.

Е.

ЕГОЇ́ЗМ, себелюбність; поведінка, цілком обумовлена думкою про власну користь, вигоду, протиставлення своїх інтересів інтересам інших людей і т.п. Протилежність — *альтруїзм**.

ЕЗОТЕРИ́ЧНИЙ, той, що містить внутрішній, глибинний або таємний, прихований смисл. Езотеричне знання — таємне знання, відоме лише вузькому колу обраних осіб.

ЕКЗАЛЬТА́ЦІЯ, піднесено-збуджений стан, в який людина нерідко приводить себе навмисне, виставляючи напоказ свої почуття.

ЕКЗЕГЕ́ТИКА, розділ *теології**, що займається тлумаченням біблійних текстів.

ЕКЛЕКТИ́ЗМ (ЕКЛЕКТИКА), механічне з'єднання різнорідних, часто протилежних принципів, поглядів, теорій, художніх елементів і т.п. В архітектурі і образотворчому мистецтві — сполучення різнорідних стильових елементів або довільний вибір стилістичного оформлення для будівель або художніх виробів, що мають якісно інші зміст і призначення (напр., використання історичних стилів в архітектурі і художній промисловості XIX ст.).

ЕКСПРЕСИ́ВНІСТЬ, ЕКСПРЕ́СІЯ, підвищена, підкреслена, загострена виразність в мистецтві для досягнення якої застосовуються незвичні, особливі художні засоби: деформація і дисгармонія в пластичних мистецтвах, різкі і ускладнені дисонанси в музиці і інше. Властива мистецтву різних епох і країн, але

естетичною нормою стала в *експресіонізмі** — одному з напрямів мистецтва авангардизму.

ЕКСТА́З, вищий ступінь захвату, наснаги, іноді на грані несамовитості.

ЕЛА́М, одна з держав Стародавнього Сходу, заснована еламітами (родичами дравідів Південної Індії) в кінці IV — на поч. III тис. до н.е. в південно-західній частині Іранського нагір'я з центром в місті Сузи. Історія і культура Еламу розвивається в постійному протистоянні державам Месопотамії: наймогутніші еламські правителі незмінно намагаються пограбувати Месопотамію, а месопотамські — розгромити Елам. Дотепер Елам залишається багато в чому загадковою країною: еламські джерела погано вивчені, месопотамські ж представляють Елам країною демонів і злого чаклунства, а його мешканців жадібними до багатств грабіжниками-горцями. В VI ст. до н.е. Елам був завойований спочатку Мідією, потім — Персією і зник зі сцени історії.

ЕЛЕ́ГІЯ, ліричний вірш, перейнятий смутком, для якого характерні інтимність, мотиви розчарування, нещасливої любові, самотності, тлінності земного буття, певна риторичність в зображенні емоцій. Також музична п'єса замисленого, скорботного характеру.

ЕЛЕ́КТР, металевий сплав золота і срібла, зустрічається і в природі. В цивілізаціях Стародавнього Світу природний електр служив матеріалом для виготовлення різноманітних ювелірних виробів — прикрас, посуду, зброї. З природного електра також карбувалися монети в Лідії в VII ст. до н.е. Пізніше в Греції і Римі золото і срібло сплавляли штучно. Частка золота в монетах з електра коливається від 30 до 80%.

ЕЛЬФИ, в германських народних повір'ях духи природи, що населяють повітря, землю, гори, ліси, житла людей і звичайно доброзичливі до людей.

ЕНКА́УСТИКА, *живопис** гарячими восковими фарбами.

ЕПІГРА́МА, в Стародавній Греції — короткі віршовані або прозаїчні написи, які греки наносили на монументи, надгробки, трофеї і предмети, присвячені богам. Епіграми характеризувались лаконічністю і вузькістю тематики — це були переважно дидактичні сентенції і власне пояснювальні написи; лише деякі з них відрізнялись гумором і дотепністю. В Стародавньому Римі епіграма набула сатиричного характеру з елементами глузування, який закріпився за нею в Нові часи.

ЕПІКУРЕ́ЙСТВО, 1) вчення давньогрецького філософа Епікура (341-270 до н.е.), що пояснював світ на основі *атомізму**, а в галузі *етики** проповідував прагнення людини до щастя, яке полягає в задоволенні життєвих потреб, розумній насолоді і спокої; 2) світогляд, що виник на грунті спотвореного тлумачення етичного вчення Епікура як прагнення до задоволення почуттєвих інстинктів і досягненню особистого блага (див. також *Гедонізм** і *Лібертенізм**); 3) схильність до почуттєвих задоволень, до зниженого життя.

ЕПІТА́ФІЯ, надгробний напис, головним чином віршований; в поезії стилізовані епітафії стали самостійним жанром панегіричного (див. *Панегірик**) або, подібно *епіграмі**, сатиричного змісту (див. *Сатира**).

ЕПОС, велика поема оповідного характеру, масштабна і урочиста як за своєю темою, так і за стилем. В епічній оповіді мова йде про легендарні або спра-

вжні історичні події, які мають національне або загальнолюдське значення і для яких характерні розмах і велич дії. В більшості епосів мова йде про подвиги одного персонажа, завдяки чому досягається цілісність композиції. Характерними рисами епосу є втручання до дії надприродних сил (які вступають між собою в конфлікт в формі битви або іншого фізичного зіткнення), а також певні стилістичні умовності (звертання до муз, формалізований виклад теми, обширні перерахування діючих осіб або предметів, встановлені форми мови, піднесені за своїм складом). В тексті можлива поява побутових деталей, однак вони служать лише фоном для основного оповідання, тому і описуються такою самою піднесеною мовою, яка характерна для всієї поеми.

ЕССЕ́, жанр філософської, літературно-критичної, історико-біографічної, публіцистичної прози, що поєднує підкреслено індивідуальну позицію автора з невимушеним, часто парадоксальним викладом, орієнтованим на розмовну мову.

ЕСТЕТИ́ЗМ, захоплення ефектними зовнішніми формами на шкоду змістовній і ідейній стороні художнього твору.

ЕСТЕ́ТИКА, 1) наука про прекрасне і його роль в житті людини і суспільства, про загальні закони художнього пізнання дійсності і розвитку мистецтва; 2) принципи відбору об'єктів навколишнього світу (а також форми і матеріалу) і надання їм художнього значення і дії. До сфери естетичного можна віднести ті об'єкти Всесвіту (природні, предметні, соціальні), які почуттєво сприймаються або виступають предметом неутилітарного самодостатнього споглядання і дають людині духовну насолоду в результаті конкретно-чуттєвої дії на її органи сприйняття. В епоху Античності естетика мала космологічний характер: просторово обмежений *Космос** характеризувався гармонійністю, пропорційністю і правильністю руху, що в ньому відбувався. Космос, структурно і ритмічно оформлений, вражаючий своєю величчю, виступав як втілення найвищої краси; усе ж інше наділялося красою лише в тому ступені, в якому воно наближалось до цієї абсолютної гармонії; створена ж людиною річ розглядалась як наслідування природі. Мистецтво теж трактувалось як наслідування природи (мімесіс), а ознака його довершеності вбачалась в відповідності художніх творів явищам природи, як їх натуральним прообразам.

Середньовічна естетика переробила античний ідеалізм в дусі християнського спіритуалізму, згідно якого краса має божественне походження; зв'язок між внутрішнім і зовнішнім встановлювався нею на основі символічного уподібнення чуттєво-земного з надчуттєво-надприродним. Естетика *Ренесансу** мала в основі ідеалізоване уявлення про людину як про єдність раціонального і чуттєвого, як про вільну істоту з безмежними творчими можливостями; художнє мислення спирається на людське сприйняття і на почуттєво-реалістичну картину світу, що формується шляхом інтенсивних життєвих переживань, незалежно від їх релігійного і морального витлумачення; мистецтво трактується як наслідування природи, однак головна роль надається митцеві, котрий в своїй творчості наче «уподібнюється» Богу. В епоху *Просвітництва** естетичні уявлення спираються на переконанні в існуванні об'єктивного «натурального порядку»,

що пізнається людським розумом і відповідає справжнім, незіпсованим бажанням людини; згідно цього соціокультурні відносини повинні бути приведені в гармонійну відповідність із закономірностями довколишньої і людської природи; завданням мистецтва є пошук краси і гармонії, як відображення цілісності і впорядкованості природи і суспільства, рівноваги раціонального і природного в людині; мистецтво для просвітителів — перш за все засіб утвердження антифеодальних моральних ідеалів «натуральної» людини.

ЕСХАТОЛО́ГІЯ, релігійне вчення про «остаточну» долю Всесвіту і людини. Розрізняється індивідуальна есхатологія, тобто вчення про загробне життя одиничної людської душі, і всесвітня есхатологія, тобто вчення про кінець Космосу і історії.

Е́ТИКА, 1) філософська наука, об'єктом вивчення якої є *мораль**, моральність як форма суспільної свідомості, як одна з найважливіших сторін життєдіяльності людини, специфічне явище суспільного життя. Етика з'ясовує місце моралі в системі соціокультурних відносин, аналізує її природу і внутрішню структуру, вивчає походження і історичний розвиток моральності, теоретично обгрунтовує ту чи іншу її систему; 2) норми поведінки, сукупність моральних правил певної соціальної групи, класу тощо.

ЕТИКЕ́Т, 1) такі правила ритуалізованої поведінки людини в суспільстві, які відображають соціальні і біологічні критерії і при цьому вимагають застосування спеціальних прийомів. Основною функцією етикетної комунікації є визначення відносного статусу кожного члена в суспільстві, яке здійснюється таким чином, щоб правильно відображати диференціацію в суспільстві (колективі) і задовольняти всі сторони, що вступають в спілкування. Основні структурні компоненти етикету: а) певна система знаків (семіотичний); б) специфічна форма регуляції людського спілкування (комунікативний); в) особлива форма поведінки (поведінковий); г) сукупність спеціальних прийомів і рис поведінки, за допомогою яких відбувається виявлення, підтримка і обігравання комунікативних статусів партнерів по спілкуванню. 2) Зведення норм поведінки, порядок дій і правила чемності при дворах монархів, титулованих осіб, а також в дипломатичних колах. 3) Встановлений порядок поведінки де-небудь (початково в певних суспільних колах). 4) Сукупність правили поведінки, що стосуються зовнішнього прояву ставлення до людей (поводження з оточуючими, форми звертань і вітань, поведінка в громадських місцях, манери, одяг).

ЕТИМОЛО́ГІЯ, 1) походження того або іншого слова або виразу в їх зв'язках з іншими словами і виразами даної, а також інших мов; 2) розділ мовознавства, що вивчає походження слів.

ЕТОПЕ́Я (відтворення *етосу**), метод софістичного зображення людини в різних жанрах античної літератури (*риторици**, історіографії, романі тощо), який полягає в змалюванні типу людської особистості, в якому виділяються лише спільні для цілої категорії громадян штрихи і випускаються риси приватні, індивідуальні.

Е́ТОС, 1) термін античної філософії, що означає характер якої-небудь особи або явища (наприклад, етос музики — це її внутрішній лад і характер впливу на людину). Етос як стійкий моральний характер часто протиставлявся *пафосу** як

душевному переживанню: 2) неписаний кодекс загальновизнаних правил поведінки соціальної верстви або стану, дотримання якого дозволяє людині поводити себе таким чином, щоб інші люди визнавали її поведінку достойною.

Є.

ЄВХАРИ́СТІЯ, причащання, одне з семи християнських таїнств: вкушання віруючими під час церковного обряду причащання вина в чаші і шматочків хліба, які символізують кров і тіло Ісуса Христа.

ЄЗУЇ́ТИ, католицький чернечий орден («Товариство Ісуса»), заснований іспанським ідальго Ігнатієм Лойо́лою (1491-1556). Будучи важко пораненим на військовій службі, він дав обітницю служіння католицькій церкви. Набувши аскетичного досвіду, пройшовши курс богослов'я і переживши ряд божественних осяянь, Лойола розпочав проповідь в миру. Спочатку його діяльність викликала переслідування з боку іспанської інквізиції, і йому довелося перебратися в Париж, де в 1534 р. він з однодумцями дав обітницю бідності і цнотливості. В 1540 р. папа благословив створення нового ордену. Лойола виробив організаційні і моральні принципи ордену єзуїтів і узагальнив їх в трактаті «Духовні вправи» (1548). Фактично вся влада в ордені зосереджувалася в руках керівника — генерала, при якому була рада. Єзуїти розділили весь світ на провінції — райони своєї діяльності. Члени ордену давали обітницю послуху, цнотливості і некорисливості, але жили в миру. Їх головним обов'язком було перебувати в центрі суспільного життя і робити на нього такий вплив, якого вимагали інтереси католицької церкви і вказівки керівників ордену. Підлеглий «повинен дати можливість Провидінню, в особі своїх начальників, так керувати собою, як ніби він був трупом», — такою була основна вимога, що пред'являлася до кожного єзуїта.

Головними напрямками діяльності єзуїтів були: виховання підростаючого покоління в дусі ортодоксального католицизму; проникнення в усі верстви суспільства, переважно в правлячі його сфери, з метою їх підпорядкування волі і цілям ордену і католицької церкви; здійснення планів папської політики; боротьба з *єресями** і поширенням *протестантизму**. Єзуїти проникали в великосвітські салони, в палаци коронованих осіб, потурали їх слабостям і порокам і, обплутавши їх тенетами інтриг, підкоривши своїй волі, перетворювали в слухняних виконавців політики ордену і папства, не зупиняючись перед жодними провокаціями і злочинами. Для єзуїта не існувало релігійних і моральних перешкод, коли справа стосувалася інтересів ордену або виконання його наказів. Добре поставлені єзуїтські школи і університети, сповідь, догляд за хворими — все переслідувало мету «ловлення душ». Єзуїти проникали в саму товщу знедолених і пригноблених народних мас, вистежували і видавали інквізиції єретиків і «бунтівників». Вони переконували трудящих в «божественному встановленні існуючих порядків», в необхідності смиренності і покірності, в «марності і суєтності» всього мирського. Їх місіонери енергійно діяли в колоніях і будь-якими методами поширювали там католицизм.

Діяльність єзуїтів викликала зростаюче невдоволення, яке завершилось розпуском ордену в 1773 р. В 1814 р. в рамках політики *Священного союзу** орден був відновлений.

ЄРЕСІ, віровчення, що відхиляється від догматів і культу панівної релігії. Мовою християнської церковної догматики єресь означає свідоме і навмисне відхилення від ясно вираженого і сформульованого догмату християнської віри, і разом з тим — виділення зі складу церкви нового угруповання. Найбільш значні єретичні рухи: в Ранньому християнстві (III—V ст.) — аріанство, докетизм ; в Середньовіччі (V—XV ст.) — павликіанство, богомильство, катари, вальденси, лолларди, таборити.

Ж.

ЖИВО́ПИС, вид образотворчого *мистецтва**, твори якого створюються за допомогою фарб, що наносяться на яку-небудь поверхню. Живопис — важливий засіб художнього відображення і тлумачення дійсності, впливу на думки і почуття глядачів. Ідейний задум творів живопису конкретизується в темі і сюжеті і втілюється за допомогою композиції, малюнку і *колориту**. Існує монохромний живопис (одним колірним тоном або відтінками одного тону) і система взаємозалежних колірних тонів (барвна гама), незмінний локальний колір і зміни кольору (півтони, переходи, відтінки), що показують відмінності в освітленні предметів і в їх розташуванні в просторі, рефлекси, що показують взаємодію по-різному забарвлених предметів. Загальний живописний тон дозволяє зобразити предмети в єдності з навколишнім середовищем. Валери утворюють найтонші градації тону. На безпосередньому вивченні натури засноване відтворення природного освітлення і повітряного середовища (пленер). Виразність живопису визначається і характером мазка, обробкою колірної поверхні (фактура). Передача об'єму і простору пов'язана з лінійною і повітряною перспективою, світлотіньовим моделюванням, використанням тональних градацій і просторових властивостей теплих і холодних кольорів. Живопис може бути одношаровим (алла прима) і багатошаровим, що має підмальовок і лесування. Жанри живопису: історичний, побутовий, батальний, портрет, пейзаж, натюрморт і ін. Розрізняються монументально-декоративний живопис (стінні розписи, плафони, панно), станко́вий живопис (див. *Станкове мистецтво**), декораційний живопис (театральні і кінодекорації), декоративний розпис предметів побуту, іконопис, мініатюра (ілюстрування рукописів, портрет), діорама і панорама. Основні технічні різновиди — олійний живопис, живопис водяними фарбами по штукатурці — сирій (фреска) і сухій (а секко), темпера, *грізайль**, клейовий живопис, восковий живопис, емаль, живопис керамічний, силікатними, синтетичними фарбами, мозаїка, вітраж; акварель, гуаш, пастель, туш часто також служать для виконання живописних творів.

ЖРЕ́ЦТВО, суспільний стан, що займався відправленням культів в архаїчних релігіях (жертвоприношеннями, молитвами і т.д.). В світових релігіях спадкоємцем жрецтва стало духовенство.

З.

ЗАГАЛЬНОГРЕЦЬКІ ІГРИ, свята і змагання на честь богів, що включали релігійні ритуали, спортивні змагання і конкурси мистецтв. Найбільш відомі *Олімпійські ігри**, *Піфійські ігри**, Німейські ігри тощо.

«ЗЕРЦА́ЛО», середньовічний жанр літературного твору повчального і педагогічного характеру.

ЗМОВА КАТІЛІ́НИ, підготовка антиреспубліканського перевороту з метою захоплення влади в Стародавньому Римі, що здійснювалась в 66-63 рр. до н.е. колишнім претором Катіліною, аристократом, який розтринькав свій родинний маєток. Він приваблював незадоволених обіцянкою касації боргів. Змова була розкрита Ціцероном.

І.

ІДА́ЛЬГО, рицар, дрібнопомісний дворянин в середньовічної Іспанії.

ІДЕОГРА́МА, письмовий знак — умовне зображення або малюнок, що виражає ціле поняття (на відміну від букви, що позначає звук).

ІДЕОГРАФІ́ЧНЕ ПИСЬМО, принцип письма, що використовує *ідеограми**. Значною мірою ідеографічний характер мали давньоєгипетська, шумерська і інша найдавніші системи писемності. Найбільшого розвитку досягло в китайської ієрогліфіці.

ІДЕОЛО́ГІЯ, система політичних, правових, моральних, релігійних, естетичних і філософських поглядів і *ідей**, в яких усвідомлюються і оцінюються відношення людей до дійсності.

ІДЕ́Я, складне поняття, уявлення, що відображає дійсність в свідомості людини і виражає її відношення до неї; ідея являється основним принципом *світогляду**.

ІЄРА́РХІЯ, розташування частин або елементів цілого в порядку від вищого до нижчого. В суспільно-політичному розумінні — строгий порядок підлеглості нижчих посадових осіб щодо вищих в будь-якій соціальній організації (держава, армія, бюрократія, церква і т.д.).

ІКОНОБО́РСТВО, релігійно-політичний рух в Візантії в VIII — першій половині IX ст., що відкидав шанування ікон і мощів як ідолопоклонство, грунтуючись на старозавітних заповідях («не роби собі кумира і ніякого зображення того, що на небі вгорі, ...не поклоняйся їм і не служи їм», — Вих., XX, 4-5). Спираючись на цю тезу, імператори-іконоборці звинуватили монастирі (вплив і багатства яких багато в чому засновувався на культі святих, шануванні ікон і мощів) в єресі, що дало привід здійснювати конфіскації, закривати обителі, а ченців насильно зараховувати до війська. Величезні скарби і земельні володіння таким чином перейшли до держави і фемної аристократії. Іконоборство було характерне також для радикальних напрямків *протестантизму** (насамперед *кальвінізму**) в Західній Європі в епоху Реформації XVI—XVII ст. (Нідерланди, Німеччина, Франція, Англія); в результаті іконоборства були знищені тисячі пам'яток мистецтва (мозаїки, фрески, статуї святих, живописні вівтарі, вітражі, ікони). Подібні процеси відбувалися і в роки войовничого державного атеїзму в СРСР.

ІКОНОГРА́ФІЯ, 1) в образотворчому мистецтві строго встановлена система зображення яких-небудь персонажів або сюжетних сцен. Іконографічні системи, як правило, зв'язані з релігійним *культом** і *ритуалом**; 2) в мистецтвознавстві — опис і систематизація типологічних ознак і схем, прийнятих при зображенні яких-небудь персонажів або сюжетних сцен (переважно в середньовічному мистецтві з його символікою); 3) сукупність зображень якої-небудь особи, сукупність сюжетів, характерних для мистецтва певної епохи, напрямку.

ІМАНЕ́НТНИЙ, щось внутрішньо властиве якому-небудь предмету, явищу, процесу. Протилежність іманентному — *трансцендентний**.

ІМПОЗА́НТНИЙ, величний, значний, роблячий враження своїм виглядом, поважний.

ІНВЕКТИ́ВА, різкий виступ проти кого-небудь або чого-небудь, викривальна промова; зневага, випад.

ІНВЕ́РСІЯ, зміна нормального положення компонентів, розташування їх в зворотному порядку.

ІНВЕСТИТУ́РА, в Середні віки в Західній Європі юридичний акт введення васала в володіння феодом. Інвеститура духовних осіб, крім цієї світської інвеститури, включала також утвердження єпископа, абата в духовному сані (духовна інвеститура). В XI—XII ст. за право інвеститури точилась боротьба між імператорами «*Священної Римської імперії**» (що здійснювали з Оттона I інвеституру єпископів і абатів) і римськими папами, що претендували на це право. Кінець боротьбі поклав Вормський конкордат 1122 р., згідно якого імператор відмовлявся на користь римського папи від духовної інвеститури; в Німеччині (але не в Італії і Бургундії) імператору забезпечувалось право участі в обранні єпископів і абатів.

«ІНДЕКС ЗАБОРОНЕНИХ КНИГ», що видавався Ватиканом в 1559-1966 рр. — офіційний перелік творів, читання яких католицька церква забороняла віруючим під погрозою відлучення.

ІНДИВІДУАЛІ́ЗМ, тип *світогляду**, в основі якого лежить протиставлення окремого індивіда суспільству. Індивідуалізм включає широкий діапазон орієнтацій — від принципів вільного розвитку особистості до егоїзму і анархічного *нігілізму**.

ІНДУЛЬГЕ́НЦІЯ, в католицькій церкві повне або часткове відпущення гріхів, а також письмове свідоцтво про це. Широка торгівля індульгенціями (з XII—XIII ст.) стала засобом збагачення церкви.

ІНІЦІА́ЦІЯ, в первісному суспільстві і в деяких сучасних народів: обряд присвяти юнаків в чоловіки, а дівчат в жінки, що включає різні випробування — обмеження в їжі, тривале перебування в ізоляції, нанесення поранень, обрізання, дефлорація тощо.

ІНКВІЗИ́ЦІЯ, в католицькій церкві XIII—XIX ст. особливі суди церковної юрисдикції, незалежні від органів і установ світської влади, що переважно здійснювали боротьбу з інакомисленням (*єресями**). Інквізиційний процес відрізнявся особливою системою доказів, суддя і слідчий поєднувались в одній особі. Широко застосовувалися катування як найважливіше джерело одержання дока-

зів. Обвинувачені звичайно засуджуватись до спалення на вогнищі (*аутодафе**). В другій пол. XVI—XVII ст. інквізиція стала одним з основних знарядь *Контрреформації**. Особливо лютувала в Іспанії і залежних від неї Нідерландах, італійських державах і латиноамериканських колоніях.

ІНКРУСТА́ЦІЯ, оздоблення виробів і споруд узорами і зображеннями, скомпонованими із шматочків мармуру, кераміки, металу, дерева, скла, перламутру тощо, які врізаються в поверхню і відрізняються від неї кольором або матеріалом.

ІНКУНА́БУЛИ, друковані видання в Європі, що вийшли з моменту винаходу друкарства (сер. XV ст.) до 1 січня 1501 р. Відомо понад 40 тис. назв інкунабул (бл. 500 тис. екземплярів). Оформлення інкунабул відтворювало вигляд рукописної книги, тому вони були дуже громіздкі і перевантажені оздобленням.

ІНТЕЛЕ́КТ, здатність мислення, раціонального пізнання. Латинський переклад давньогрецького поняття «нус» («розум»), тотожний йому за змістом.

ІНТЕЛЕКТУА́Л, людина з високорозвиненим *інтелектом**; людина інтелектуальної праці.

ІНТИ́МНИЙ, глибоко особистий, таємний, задушевний.

ІНТУЇ́ЦІЯ, збагнення істини шляхом безпосереднього її сприйняття без обґрунтування за допомогою доказу; суб'єктивна здатність виходити за межі досвіду через миттєве схоплювання («осяяння») чи узагальнення в образній формі непізнаних зв'язків, закономірностей.

ІНФА́НТ, в Іспанії і Португалії титул принців королівського дому; жіночий рід — інфа́нта.

ІПОСТА́СЬ, термін давньогрецької філософії, що означає субстанцію, сутність. В християнстві поняття «іпостась» (в значенні «форма прояву», «спосіб буття») служить для означення кожної з осіб триєдиного Бога. В поточній мові часто вживається для окреслення прояву чиєїсь сутності, ролі, якості.

ІРИГА́ЦІЯ, підведення води на поля, що зазнають нестачу вологи для створення культурним рослинам оптимального водного режиму. Для зрошення будують іригаційні системи — гідротехнічні (водозабірні і водонапірні споруди, канали, трубопроводи і ін.) і експлуатаційні (дороги, мости і ін.) споруди, що забезпечують зрошення полів.

ІРО́НІЯ, 1) заперечення або осміяння, удавано наділені в форму згоди або схвалення; 2) стилістичний прийом: вираження насмішки або лукавства за допомогою іносказання, коли слово або висловлення одержує в контексті мови смисл, протилежний буквальному значенню або заперечує його; 3) різновид *комічного**, коли смішне ховається під маскою серйозного (на противагу *гумору**) і таїть в собі почуття переваги або *скептицизму**.

Й.

ЙО́МЕНИ, вільні селяни в Англії XVI—XVIII ст., що господарювали на землі, яка була їх традиційним спадкоємним держанням; іноді йоменами називали англійське селянство в цілому. Ядро йоменів склали вільні селяни-фригольдери середньовічного ма́нора (вотчини). З розкладанням маноріальної системи біль-

шість колишніх кріпаків наблизилася за своїм становищем до фригольдерів, поповнивши тим самим ряди йоменів. Аж до сер. XVII ст. йомени складали основну масу селянства і під час *Англійської революції** XVII ст. зіграли значну роль в ліквідації феодально-абсолютистського режиму. Надалі швидкий розвиток капіталізму в Великобританії привів до майже повного зникнення йоменів, які стали основним джерелом формування *пролетаріату**.

К.

КАБАЛЬЄ́РО, в Іспанії: 1) в епоху *феодалізму** — рицар, дворянин (пор. *Ідальго**); 2) як ввічливе звертання — пан.

КАВАЛЬКА́ДА, група вершників, що їдуть разом.

КАЛЕНДА́РНІ МІФИ, священні оповіді, пов'язані з сезонними змінами, особливо з весняним відродженням природи. Найбільш розповсюджений міф про вмираючого і воскресаючого бога (богиню), в якому божество плодоріддя гине (зникає), внаслідок чого життя природи завмирає (настає зима), а згодом воскресає (з'являється), що спричиняє відродження природи (приходить весна). В зв'язку з цим календарний міф включає есхатологічний аспект (див. *Есхатологія**), описуючи долю померлого божества в потойбічному світі (загробному царстві), а також виражає віру в посмертне (вічне) життя: так, як божество померло і воскресло, воскреснуть після смерті для вічного життя і ті, що його шанують. Найбільшого розвитку календарні міфи одержали в цивілізаціях Середземномор'я і Передньої Азії (міфи про Осіріса, Думузі, Баала, Адоніса, Діоніса, Персефону і ін.).

КАЛОКАГАТІ́Я, 1) в давньогрецькій філософії гармонійне сполучення зовнішніх (фізичних) і внутрішніх (духовних) достоїнств як ідеал виховання людини; 2) естетичний ідеал духовної і фізичної досконалості людини, що склався в архаїчній Греції в середовищі *аристократії** і був засвоєний демократією. Цей принцип перебував в тісному зв'язку з агональним (змагальним) началом еллінської цивілізації і зробив величезний вплив на вироблення канонів еллінського, а потім і елліністично-римського виховання і освіти. Ідеал калокагатії особливо яскраво проявився в епоху класичної Греції в скульптурі Фідія і Поліклета, в трагедіях Софокла.

КАЛЬВІНІ́ЗМ, напрямок *протестантизму**, заснований Ж. Кальвіном. З Женеви поширився на Францію (гугеноти), Нідерланди, Шотландію і Англію (пуритани). Під впливом кальвінізму проходили Нідерландська (XVI ст.) і Англійська (XVII ст.) буржуазна революції. Для кальвінізму особливо характерне: визнання джерелом божественного одкровення тільки Святе Письмо, виняткове значення доктрини приречення (приреченість життя людини, яке виходить від Божої волі, її спасіння або засудження; успіх в професійній діяльності служить підтвердженням її обраності), заперечення необхідності допомоги духівництва в спасінні людей, спрощення церковної обрядовості (під час богослужіння не звучить духовна музика, не запалюються свічки, в церквах відсутні настінні зображення). Сучасні прибічники кальвінізму — кальвіністи, реформати, пресвітеріани, конгрегаціоналісти.

КАНО́Н, 1) твердо встановлене правило, норма; 2) художній твір, що служить нормативним зразком, панівна форма в мистецтві будь-якого періоду, яка зумовлює певну композицію, систему пропорцій тощо; 3) правило, релігійна книга, догмат, обряд, піднесені церквою до рівня закону; 4) музикальна форма, в якій всі голоси виконують одну мелодію, але починають її в різний час (за принципом імітації), виступаючи послідовно один за одним.

КАПІТА́Л, створені людиною ресурси, використовувані для виробництва товарів і послуг, що приносять прибуток. Капітал виступає в вигляді грошового капіталу і реального капіталу: на рівні підприємства капітал — вся сума матеріальних благ (речей) і коштів, використовуваних в виробництві; поділяється на основний і оборотний. В марксизмі капітал — вартість, що приносить додану вартість в результаті експлуатації найманих робітників класом капіталістів.

КАПІТАЛІ́ЗМ, суспільно-економічна формація, заснована на приватній власності на засоби виробництва і експлуатації *капіталом** найманої праці. Виник в містах Італії (торгівля) і Нідерландах (мануфактура) в XIV—XV ст., і утвердився в Європі з XVI ст. в процесі *Первісного нагромадження капіталу**. В результаті *промислового перевороту** було створене велике машинне виробництво. В умовах капіталізму механізм ринкової конкуренції спонукує підприємця до одержання прибутку: постійно збільшувати капітал і вдосконалювати виробництво. Це сприяє динамічному розвитку продуктивних сил, науки і техніки. В кін. XIX — на поч. XX ст. в розвинутих країнах Заходу встановлюється монополістичний капіталізм, нерозривно пов'язаний з *імперіалізмом**.

КАПІТЕ́ЛЬ, верхня частина колони, стовпа або *пілястри**, розташована між стовбуром опори і горизонтальним перекриттям, *антаблементом**. Капітелі могли надавати найрізноманітнішої форми.

КАРТУ́Ш, прикраса в вигляді щита або напіврозгорнутого сувою, на якому зображений герб, емблема, напис. Картуші поміщалися з XVI ст. над парадними входами в будівлі, на надгробних плитах, документах.

КАТАКО́МБИ, системи підземних приміщень, звичайно штучного походження. Часто служили в Старожитності для відправлення *культу** і поховань (в Римі, Керчі, Києві і ін.).

КА́ТАРСИС (очищення), 1) категорія давньогрецької філософії і *естетики**, яка означає сутність естетичного переживання. Вперше зустрічається в вченні піфагорійців, де музика розглядалась як інструмент очищення душі. Геракліт говорив про очищувальну функцію вогню, яка має тотальний характер. В Платона — це звільнення душі від тіла, пристрастей, насолод. Арістотель дав класичне визначення катарсису, як здійснення «через посередництво співпереживання і страху очищення від подібних пристрастей».

КАТЕГО́РІЯ, наукове поняття, що виражає істотні і найбільш загальні властивості і зв'язки явищ дійсності і пізнання (матерія і свідомість, простір і час, причинність, необхідність і випадковість, можливість і дійсність тощо).

КЛІР, в християнській церкві сукупність священнослужителів (священиків, єпископів) і церковнослужителів (псаломщиків, паламарів і ін.); те ж саме, що духівництво.

КНИГОДРУКУВА́ННЯ, комплекс виробничих процесів з виготовлення друкованої книги за допомогою складальної форми. Глибокі зміни в змісті і в формах духовної діяльності, збільшення обсягу знань в період Пізнього Середньовіччя (XIV—XV ст.) викликали велику суспільну потребу в масовій, порівняно дешевій книзі. Вона була задоволена, коли німецький майстер з Майнца Йоганн Гу́ттенберг (?-1468) створив друкарський верстат. Він винайшов друк зі складальних літер, інструмент для виливки літер, типографський сплав (гарт), друкарський прес. Апофеозом книгодрукарського мистецтва Гуттенберга стала 42-рядкова Біблія (1452-56).

Книги, випущені протягом другої пол. XV ст. одержали назву *інкуна́бул**. Друкувалися трактати *отців церкви** і схоластів, літературні твори, наукові і філософські дослідження східних авторів, що стали невід'ємною часткою західноєвропейської культури (напр. Маймоніда, Авіценни, Аверроеса), переклади грецьких і римських вчених, літературні твори сучасників. З загальної кількості виданих книг наукова продукція становить 10%; серед них найбільше трактатів з медицини, потім йдуть описи рослинного і тваринного світу, праці з арифметики, алхімії, агрикультури, твори старожитніх і сучасних астрономів, астрологів, трактати з фізики і геометрії. Половина всіх інкуна́бул наукового змісту надрукована в Італії.

В XVI ст. друкарство розвинуло досягнуті успіхи, зробивши могутній перетворюючий вплив на європейське суспільство. Найбільшими його центрами стали Базель, Венеція, Париж, Ліон, Лувен, Страсбург. Тільки в Венеції в другій пол. XVI ст. функціонувало 113 друкарень, які випускали щороку близько 90 книг. Надзвичайно розширилося коло читачів, що сприяло розповсюдженню знань, а отже — демократизації освіченості. Друкарство відкрило великі можливості для публікації світської літератури, збільшився випуск книг з науково-технічної тематики. Друкарське мистецтво швидко вдосконалювалося, видання забезпечувалися ілюстраціями, для роботи залучалися видатні художники, гравери, різьбярі літер. Місце громіздких інкунабул зайняли книги меншого формату. Друкарні і книгарні стали культурними центрами, навколо них групувалися гуманісти, багатолика юрба письменників і публіцистів, дизайнерів книг. Сприяючи небаченому росту інформованості, друкарство допомагало краще пізнавати науки, мистецтва і навколишній світ.

КОЛО́НИ, вільні орендарі невеликих ділянок землі в Римській імперії, в середньовічній Європі категорія залежного селянства. В епоху пізньої Римської імперії колонам було заборонено залишати ділянки, їх відносини із землевласником залишались на розсуд останнього, тому юридично вони зближалися з рабами-сервами. Колони господарювали, виплачували пану визначену частку врожаю, виконували додаткові повинності (візницьку і ін.).

КОЛОНІЗА́ЦІЯ, заселення і господарське освоєння окраїнних земель країни («внутрішня колонізація»), а також заснування поселень за її межами («зовнішня колонізація»).

КОМЕ́ДІЯ, жанр *драми**, в якому дія і характери трактовані в формах *комічного**; протилежний *трагедії**. За принципом організації дії розрізняють наступні різновиди комедії: 1) комедію положень, засновану на хитромудрій, заплу-

таній інтризі («Комедія помилок» В. Шекспіра); 2) комедію характерів (звичаїв) — на осміянні окремих гіпертрофованих людських якостей («Тартюф» Мольєра); 3) комедію ідей, в якій висміюються застарілі або банальні погляди (п'єси Б. Шоу). За характером комічного розрізняють: комедію сатиричну («Ревізор» М. Гоголя), гумористичну («Турандот» К. Гоцці) і трагікомедію.

КОМІ́ЧНЕ (від komos — весела ватага перероджених на святі Діоніса в Стародавній Греції), категорія *естетики**, відображаюча суперечності дійсності під кутом зору емоційно-критичного ставлення до них з позицій певного естетичного ідеалу. В ході розвитку культури відокремлюються види комічного — *іронія**, *гумор**, *сатира**. Розрізняються високі види комічного (напр., образ Дон Кіхота в Сервантеса) і кумедні, жартівливі види (каламбур, дружні шаржі і т.п.). Для комічного, що відображає протиріччя реальності, важлива гра на утрируванні величини предметів (*карикатура**), на фантастичних сполученнях (*гротеск**), зближенні далеких понять (до́теп). На комічному заснований один з головних видів драми — *комедія**.

КОМПІЛЯ́ЦІЯ (від лат. «пограбування»), складання творів на основі чужих досліджень або чужих творів без самостійного опрацювання і аналізу джерел; робота, складена таким методом.

КОМПОЗИ́ЦІЯ, побудова художнього твору, обумовлена його змістом, характером, призначенням, яка багато в чому визначає його сприйняття. Композиція — найважливіший, організуючий елемент художньої форми, що надає творові єдності і цілісності, що підпорядковує його компоненти один одному і цілому. В художній літературі композиція — мотивоване розташування компонентів літературного твору; компонентом (одиницею композиції) вважають «відрізок» твору, в якому зберігається один спосіб зображення (характеристика, діалог і т.д.) або єдина точка зору (автора, оповідача, одного з героїв) на зображуване. Взаємне розташування і взаємодія цих «відрізків» утворюють композиційну єдність твору. Композицію часто ототожнюють як з сюжетом, системою образів, так і з структурою художнього твору (іноді синонімами понять композиція і структура служать слова: архітектоніка, побудова, конструкція).

КОМУ́НА, в середньовічній Західній Європі міська комуна — община, що добилася від феодалів прав самоврядування.

КОНДОТЬЄ́РИ, командири (капітани) найманих військових загонів (компаній) в Італії в XIV—XVI ст., що перебували на службі в окремих государів, міст і римських пап.

КОНКІСТАДО́РИ, учасники Конкісти, тобто завойовницьких походів європейців (в основному іспанців) в Америку.

КОНКУБІНА́Т, тривале позашлюбне співжиття з незаміжньою жінкою, що допускалося давньоримським правом. Діти від такого співжиття вважалися незаконнонародженими. В католицькій церкві — гріховне співжиття кліриків з жінками.

КОНСЕРВАТИ́ЗМ, сукупність різнорідних ідейно-політичних і культурних течій, спертих на ідеї *традиції** і наступності в соціальному і культурному житті. В ході історичного розвитку консерватизм набував різних форм, але в

цілому для нього характерні прихильність до існуючих і встояних соціальних систем і норм, неприйняття революцій і реформ, відстоювання «природного» («органічного») розвитку. В умовах соціокультурних змін консерватизм виявляється в вимогах реставрації «старих порядків», відновленні втрачених позицій, в ідеалізації минулого.

КОНТРРЕФОРМА́ЦІЯ, церковно-політичний рух в Європі середини XVI—XVII ст. на чолі з папством, спрямований проти Реформації і ренесансного вільнодумства. В основу програми Контрреформації лягли рішення *Тридентського собору 1545-1563 рр.** Здійснювалася в основному за допомогою інквізиції. Активні провідники політики Контрреформації — чернечі ордени, особливо орден єзуїтів.

КО́НХА, напівкупол, що служить для перекриття напівциліндричних в плані частин (*апсид**, ніш і ін.) споруд.

КОРТЕ́СИ, в Іспанії і Португалії станово-представницькі збори, самі ранні (з XII ст.) на території Західної Європи.

КОСМОГО́НІЯ, розділ *міфології**, що розкриває боротьбу впорядковуючого космічного начала з деструктивною хаотичною стихією і описує етапи послідовного творення і становлення *Космосу**.

КОСМОЛО́ГІЯ, вчення про будову і розвиток Всесвіту як цілого.

КО́СМОС, в міфологічній моделі світу — світобудова, протилежна хаосу. Космос характеризується структурованістю, впорядкованістю, красою. Описується космогонічними, дуалістичними, астральними і есхатологічними міфами. Структура Космосу, втілювана світовим деревом, включає по вертикалі три основних зони — небо, землю і пекло, по горизонталі — чотири сторони світу, часто втілювані міфологічними персонажами. Уявлення про устрій Космосу відповідали формам суспільного устрою і культури — від міста і будинку (хати), що втілювали міфологічну модель світу (макрокосм), до людини (мікрокосм): уявленням про творення Космосу з тіла людини. В основі існування Космосу (і людства) — світовий порядок, закон, правда, справедливість, яким протистоять сили хаосу.

КУЛЬТ, 1) необхідний елемент *релігії**, що включає *ритуали**, стандарти поведінки і відношення до релігійних об'єктів не тільки в сакральному вимірі, але і в повсякденності. 2) група послідовників засновника віровчення (харизматичний культ); 3) надмірне звеличення кого-небудь або що-небудь (культ особи).

КУЛЬТУ́РА, історично обумовлений рівень розвитку суспільства, творчих сил і здібностей людини, виражений в типах і формах організації життя і діяльності людей, а також в створених ними матеріальних і духовних цінностях.

КУЛЬТУ́РНИЙ ГЕРОЙ, міфологічний персонаж (бог, дух, герой і т.д.), який дарує людям вогонь, знаряддя праці, культурні рослини і інші надбання *культури**, вчить їх прийомам мисливства, ремеслам, мистецтвам, впроваджує соціальну організацію, шлюбні правила, магічні накази, ритуали, свята і т.д. Культурному героєві приписується також участь в створенні світобудови: вилов землі із світового океану, встановлення небесних світил, регулювання зміни дня і ночі, пір року тощо. На відміну від *деміургів**, що створюють або виготовляють

космічні і культурні об'єкти, культурний герой найчастіше знаходить або здобуває їх готовими, відбираючи або викрадаючи їх в початкових хранителів.

КУРТУА́ЗНІСТЬ, КУРТУА́ЗІЯ, середньовічна концепція любові, згідно якої відносини між закоханим і його Прекрасною Дамою подібні відносинам між васалом і сеньйором.

Л.

ЛАНДСКНЕ́ХТИ, німецька наймана піхота в XV—XVII ст.

ЛАТИФУНДИ́ЗМ, система землеволодіння, основу якого складають великі поміщицькі земельні володіння — латифундії (лат. latifundium, від latus — великий і fundus — маєток). Виник в Стародавньому Римі в II ст. до н.е. Залишки латифундизму зберігаються в ряді країн Латинської Америки (Бразилія, Еквадор), Африки (Південноафриканська республіка) і деяких інших.

ЛІ́РИКА, різновид поезії, предмет відображення якого — зміст внутрішнього життя, власне «Я» поета, а мовна форма — внутрішній монолог, переважно в віршах. Охоплює кілька віршованих жанрів, наприклад: *елегія**, романс, газель, сонет, пісня. Будь-яке явище і подія життя в ліриці відтворюються в формі суб'єктивного переживання. Разом з тим, самовираження поета може набувати в ліриці загальнолюдського значення завдяки масштабності і глибині особистості автора; їй доступна вся повнота вираження найскладніших проблем буття.

ЛО́ГОС (грец. «мова», «слово», «поняття», «підстава», «міра»), поняття античної філософії і християнської теології, що означає загальну закономірність або розумний принцип, керуючий Всесвітом («вселенський закон», «універсальний розум», «світова душа»), і Бога-Сина як посередника між Богом-Отцем і світом.

ЛОЯ́ЛЬНІСТЬ, 1) вірність діючим законам, постановам органів влади (іноді тільки формальна, зовнішня); 2) коректне, доброзичливе ставлення до кого-небудь або чого-небудь.

ЛЮКА́РНА, віконний проріз в горищному даху або купольному покритті. Люкарни мають декоративне значення, тому зовні часто прикрашені наличниками (накладними планками), ліпними обрамленнями і т.п.

М.

МА́ВРИ, в старожитності римська назва корінного населення Мавретанії (історична область на північному заході Африки); в Середні віки в Західній Європі назва мусульманського населення Піренейського півострова і західної частини Північної Африки.

МАГІСТРА́Т, 1) посадова особа в Стародавньому Римі; 2) міське управління, а також будівля, в якій воно знаходиться.

МА́ГІЯ, обряди, покликані надприродним шляхом впливати на світ (явища і об'єкти природи, людей, духів). В її основі лежить віра в взаємопов'язаність істот, предметів і стихій Всесвіту, а також переконання в здатності чаклуна (мага, шамана) включати людські дії в природні процеси (натуралізація) і таким чином впливати на них. Пов'язані з магією уявлення про світ, а саме про взаємо-

дію всіх речей, лягли в основу найдавніших філософських вчень і різного роду «таємних наук», що розповсюдились в епохи Античності і Середньовіччя.

МАДРИГА́Л, старовинний вокальний твір пасторально-любовного характеру.

МАНІХЕ́ЙСТВО, релігійне вчення, засноване в III ст. проповідником Мані, що проповідував в Персії, Середній Азії, Індії. В основі маніхейства — дуалістичне вчення про боротьбу добра і зла, світла і пітьми як споконвічних і рівноправних принципів буття. Поширилося в I тис. н.е. від Китаю до Іспанії, зазнало гонінь з боку зороастризму, греко-римського язичества, християнства, ісламу і ін.; в VIII ст. — панівна релігія в Уйгурському царстві. Вплинуло на християнство і середньовічні дуалістичні єресі.

МА́НТИКА, розповсюджене в *Античності** мистецтво ворожіння з метою пізнання волі богів. Довідатися про волю богів можна було через віщуна (оракули, сивілли, піфії), за польотом птахів (аусп іції), через сни (оніромантія), по нутрощам тварин (гаруспіції), за розташуванням світил і небесними явищами (астрологія).

МАНЬЄРИ́ЗМ, напрям в європейському мистецтві XVI ст., який відобразив кризу гуманістичної культури Ренесансу. Зовнішньо слідуючи майстрам Високого Ренесансу (Леонардо, Рафаелю, Мікеланджело), маньєристи утверджували нестійкість, трагічні дисонанси буття, владу ірраціональних сил, суб'єктивність мистецтва. Твори маньєристів характеризуються ускладненістю, напруженістю образів, манірною витонченістю форми, гостротою художніх рішень.

МАТРІАРХА́Т, одна з форм суспільного устрою, в основному в епоху первісності. Характеризується домінуючим становищем жінки, порядком походження і спадкоємністю по материнській лінії (матрілінійність), матрілокальністю або дислокальністю шлюбних поселень. В цілому це означає рівноправне з чоловіком або і провідне становище жінки в суспільстві.

МЕДИТА́ЦІЯ (лат. «міркування», «роздум»), розумова дія, мета якої — приведення психіки людини в стан заглибленості і зосередженості; супроводжується тілесною розслабленістю, відсутністю емоційних проявів, відчуженістю від зовнішніх об'єктів. Вважається, що в цьому стані людина виходить за межі чуттєвого світу і долучається до якогось різновиду надприродного («спілкується з богами»).

МЕЙСТЕРЗІ́НГЕРИ, «майстри співу», представники німецької бюргерської поезії, що прийшла на зміну *міннезінгерам** в другій пол. XIII ст. Ліриці мейстерзінгерів властива моралізація і дидактичний *пафос**.

МЕНІППЕ́Я («МЕНІ́ППОВА САТИРА»), жанр античної літератури, що характеризується вільним поєднанням віршів і прози, серйозності і комізму, філософських міркувань і сатиричного осміяння, загальною пародійною установкою, а також достатком фантастичних ситуацій (політ на небо, сходження в пекло, бесіда мерців і т.п.), що створює для персонажів можливість вільної від всяких умовностей поведінки. Жанр одержав назву по імені його напівлегендарного засновника Меніппа (III ст. до н.е.) — давньогрецького філософа-кініка і письменника-сатирика.

МЕРКАНТИЛІ́ЗМ, перша школа буржуазної політекономії; економічна політика епохи т.зв. первісного нагромадження капіталу, виражалася в активному втручанні держави в господарське життя і проводилася в інтересах купецтва. Для раннього меркантилізму (остання третина XV — сер. XVI ст.) характерна теорія грошового балансу, що обґрунтовувала політику, спрямовану на збільшення грошового багатства чисто законодавчим шляхом. Головним елементом пізнього меркантилізму, що досяг розквіту в XVII ст., була система активного торгового балансу (принцип: купувати дешевше, продавати дорожче). Політика меркантилізму полягала в активному протекціонізмі, в підтримці експансії торгового капіталу, заохоченні розвитку вітчизняної промисловості, особливо мануфактурної.

МЕРКАНТИ́ЛЬНІСТЬ, зайва ощадливість, торгашество; своєкорисливість.

МЕССІ́Я (помазаник), в деяких релігіях, головним чином в іудаїзмі і християнстві, посланий Богом на землю спаситель, що повинен навічно встановити на ній царство Боже. В Старожитності і в Середні віки деякі керівники народних рухів оголошували себе Мессією. В сучасну епоху термін вживається переважно в іронічному сенсі.

МЕТАФІ́ЗИКА, розділ філософії, вивчаючий крайні («останні») принципи, категорії і початки буття, знання, *культури**; завдання метафізики полягає в виявленні абсолютних передумов досвіду і знання, причому функція цих останніх — не в тому, щоб давати завершені відповіді, а ставити запитання. З цієї точки зору метафізика дозволяє зрозуміти, що саме люди певної епохи і культури думали про загальну природу світу (ці уявлення є передумовами їхніх «фізик», тобто конкретного дослідження природи).

МЕТА́ФОРА, зворот мови, в якому слово, що звичайно означає якийсь об'єкт або ідею, використовується для означення несхожого об'єкта або ідеї на основі порівняння або аналогії, як в словосполученні «сутінки життя».

МЕТЕМПСИХО́З, релігійно-міфологічне вчення про переселення душі після смерті тіла в нове тіло якої-небудь рослини, тварини, людини, божества. Характерне для релігій Сходу (індуїзму, буддизму), для орфіків і піфагорійців в Стародавній Греції.

МИСТЕ́ЦТВО, сфера духовно-практичної діяльності людей, спрямована на художнє осягнення і освоєння світу. Мистецтво покликане задовольнити універсальну потребу людини — перетворювати світ і саму себе за законами краси. Мистецтво — це художня творчість в цілому: література, архітектура, скульптура, живопис, графіка, декоративно-прикладне мистецтво, музика, танець, театр, кіно, телебачення і інші різновиди людської діяльності, що об'єднуються в якості художньо-образних форм освоєння дійсності. Характерними рисами мистецтва є: суб'єктивне сприйняття дійсності; зв'язок з переживаннями і емоціями; переважно почуттєве сприйняття; комунікативний характер; образність. Класифікація видів мистецтв: просторові, часові, декоративно-прикладні, технічні, синтетичні. В історії культури сутність мистецтва тлумачилась як наслідування (мімесіс); почуттєвий ви раз надчуттєвого; пізнання світу реального;

створення світу фантастичного, видуманого, ідеального; вираження внутрішнього світу митця; організація спілкування людей; чисто ігрова активність.

МІ́ДІЯ, держава Стародавнього Сходу, утворена в VII ст. до н.е. одним з іранських племен — мідійцями — в північно-західній частині Іранського нагір'я в відповідь на тиск Ассирії, що намагалась їх підкорити. Найвищого розвитку держава досягла за правління царя Кіаксáра (625-585 до н.е.), який переміг скіфів, підкорив більшість країн Середнього Сходу і в союзі з Вавілонією в 605 р. до н.е. знищив Ассірію. Разом з тим, претендуючи на всеазіатське панування, Мідія на ділі була досить пухкою державою, що включала принаймні три напівнезалежних утворення: Елам, Персію і Арміну. Перський царьок Кір з роду Ахеменідів, об'єднавши під своєю владою всі перські племена, підняв заколот проти царя Астіага і в 553-550 рр. до н.е. оволодів всім царством, заснувавши державу Ахеменідів — майбутню Перську імперію. Таким чином, Мідія стала ядром світової держави.

МІЗАНСЦЕ́НА, розташування акторів на сцені в той чи інший момент спектаклю. Мистецтво мізансцени — один з найважливіших елементів режисури.

МІЗАНТРО́ПІЯ, людиноненависництво; нелюбов, ненависть до людей, відчуження від них.

МІМЕ́СІС (грец. «наслідування»), основний принцип античної *естетики**, сутність якого — в наслідуванні предметів і явищ природи. Мімесіс включає: адекватне відображення дійсності (зображення речей такими, «якими вони були і є»), діяльність творчої уяви (зображення їх такими, «як про них говорять і думають»), ідеалізацію дійсності (зображення їх такими, «якими вони повинні бути»). В залежності від творчої задачі митець може свідомо або ідеалізувати і возвишати своїх героїв (як в *трагедії**), або представити їх в смішному і непривабливому вигляді (як в *комедії**), або зобразити їх в звичайному вигляді. Мета мімесісу — набуття знання і збудження почуття задоволення від відтворення, споглядання і пізнання предмету.

МІННЕЗІ́НГЕРИ, німецькі рицарські поети-співаки XII—XIV ст. Куртуазна лірика міннезінгерів складається під сильним впливом поезії романських *трубаду́рів** і *трувéрів**. Головними темами німецького міннезангу є служіння Дамі, висока любов, переживання ліричного героя. Основні жанри, в яких творили німецькі міннезінгери, це любовна пісня, пісня світанку, лейх і *шпрух**.

МІСТЕ́РІЇ, таємні релігійні обряди, в яких брали участь тільки посвячені — міст и.

МІСТЕ́РІЯ, жанр середньовічного західноєвропейського релігійного театру. В виставах містерій (на майданах міст) релігійні сцени чергувалися з інтермедіями — вставними комедійно-побутовими епізодами.

МІ́СТИКА, МІСТИЦИ́ЗМ, 1) віра в існування надприродних, таємничих сил, і в здатність людини вступати в безпосередні контакти з ними; 2) релігійна практика, що має на меті переживання в *екстазі** безпосереднього єднання з *Абсолютом**, а також сукупність теологічних і філософських доктрин, що виправдовують, осмислюють і регулюють цю практику. Практика містицизму передбачає ту або іншу систему психофізичних вправ (*медитацій**), які звичайно

включають зосередження розуму на простих фігурах, словосполученнях, окремих словах і т.д. Деякі системи містики для таких медитацій рекомендують спеціальні прийоми — від поз і регулювання дихання до божевільного танцю. Величезну роль в містичних вченнях відіграють «посвячені» наставники (гуру, старець, цадик і ін.).

МІФ, оповідь про діяння надприродних істот (богів, духів, героїв, першопредків), що створили Всесвіт в цілому і всі його елементи — як природні, так і культурні.

МІФОЛО́ГІЯ, система фантастичних уявлень про світ, тобто основа світогляду і культури первісного суспільства.

МОГИ́ЛЬНИК, в археології — комплекс поховань. Могильники, відособлені від поселень, з'явилися в мезоліті. За обрядом поховання в могильниках розрізняють трупопокладення і трупоспалення (поховання попелу). Форми могильних споруд різноманітні: від простих ям до величезних гробниць. Види могильників: курганні, відзначені насипами, і грунтові — без насипів. Могильники Стародавнього Сходу і Античності звичайно називаються *некро́полем*, християнські і мусульманські могильники — *кладови́щем* (цвинтарем), могильники з похованням попелу в урнах — *колумба́рієм*.

МОНОТЕЇ́ЗМ (єдинобожжя), система релігійних вірувань, заснована на уявленні про єдиного Бога. В філософському відношенні монотеїзм тотожній *теїзму** і полягає в визнанні особистісного, єдиного, вільного і розумного початку, що не тільки створив світ, але і управляє ним.

МОРАЛІТЕ́, жанр західноєвропейського театру XV—XVI ст., повчальна алегорична драма, персонажі якої уособлювали різні пороки і чесноти (Скнарість, Лестощі, Дружба і ін.).

МОРА́ЛЬ (МОРА́ЛЬНІСТЬ) система поглядів і уявлень, норм і оцінок, що регулюють поведінку людей. На відміну від простого звичаю або *традиції** моральні норми одержують ідейне обгрунтування в вигляді ідеалів добра і зла, належного, справедливості і т.п. На відміну від права виконання вимог моралі санкціонується лише формами духовного впливу (суспільної оцінки, схвалення або осуду). Поряд із загальнолюдськими елементами мораль включає історично минущі норми, принципи, ідеали. Мораль вивчається спеціальною філософською дисципліною — *етикою**.

МОРІ́СКИ, арабо-берберське населення, що залишилося в Іспанії після *Реконкісти**, було насильно навернене в християнство, але здебільшого таємно сповідувало іслам. *Інквізиція** спалювала арабські книги, жорстоко переслідувала таємних мусульман, моріскам забороняли користуватися арабською мовою, давати дітям арабські імена. Після придушення повстання 1568-70 рр. значна частина морісків була виселена в внутрішні області Іспанії на безплідні землі. В 1609-10 рр. моріски були остаточно вигнані з Іспанії. В цілому вигнання морісків негативно відбилося на економічному стані Іспанії, її південні провінції прийшли в занепад.

Н.

НА́НТСЬКИЙ ЕДИ́КТ 1598 р., закон, виданий французьким королем Генріхом IV Бурбоном (царював 1589-1610); остаточно завершив *Гугенотські війни**. Згідно його положень католицизм залишався панівною релігією Франції, але *гугенотам** надавалася свобода віросповідання і богослужіння в містах (крім Парижа) і ряді сільських місцевостей. Гугеноти одержали право займати судові, адміністративні і військові посади. При парламентах Парижа, Бордо, Тулузи були створені спеціальні палати для розбору судових справ гугенотів. Едикт дозволяв гугенотам скликати свої конференції і синоди, дозволяв мати свою армію, 100 фортець і укріплених замків з гарнізонами (головні з яких Монпельє і Ла-Рошель). Нантський едикт був вороже сприйнятий римським папою і католиками. В 1685 р. король Людовік XIV Бурбон скасував едикт.

НАРОДНІ ТРИБУ́НИ, в Стародавньому Римі посадові особи, які щорічно обиралися з *плебеїв** на народних зборах і розглядалися як захисники прав і інтересів простих громадян.

НАТУРАЛІ́ЗМ, копіювання відразливих (нерідко бридких) сторін життя, підвищений інтерес до фізіологічних, переважно сексуальних, проявів людської природи.

НАТУРФІЛОСО́ФІЯ, філософія природи, умоглядне тлумачення природи, розглядуваної в її цілісності.

НАТЮРМО́РТ, жанр образотворчого мистецтва (головним чином *станкового живопису**), присвячений зображенню неживих предметів (начиння, плодів, битої дичини, букетів квітів, атрибутів якої-небудь діяльності тощо).

НАУКО́ВА РЕВОЛЮ́ЦІЯ, стрибок в нагромадженні знань і більш глибоке розуміння устрою і законів Всесвіту; почалася в XVI і досягла найвищої точки в XVII ст. Найважливіше значення для виникнення нової картини світобудови мав розвиток астрономії. Ключову роль тут зіграв польський мислитель Миколай Коперні́к (1473-1543). Опанувавши стародавні мови, він одержав можливість читати в оригіналах старожитніх філософів, що дотримувались геліоцентричної системи. Присвятивши 40 років свого життя невтомним спостереженням за небесними об'єктами, Коперні́к виклав їх результати в книзі «Про обертання небесних сфер» — перше в історії людства математичне обгрунтування ідеї, що раніше висловлювалася лише як здогад: Земля не є центром Всесвіту і не стоїть на місці (всупереч тому, що сказано в Біблії, а також в працях Арістотеля і Птолемея). Вона обертається навколо своєї осі і разом з іншими планетами — навколо Сонця, центрального тіла планетної системи.

Вчення Коперні́ка позначило важливу історичну віху — початок нової астрономії і наукового пізнання світу. Однак, треба було чимало часу і зусиль, щоб воно одержало загальне визнання. Геліоцентризм наштовхнувся на лютий опір богословів. Одним з перших, апелюючи до Біблії, відкинув вчення польського мислителя Лютер. Також проти нього ополчилися діячі *Контрреформації**.

Відкриття Коперні́ка знайшли підтвердження в працях датського астронома Тіхо Бра́ге (1546-1601). Істотний внесок в нову астрономію зробив німецький вчений Йоганн Ке́плер (1571-1630), відкривши закони руху планет. В працях

«Нова астрономія» і «Світова гармонія» він уточнив обчислення Коперніка, довівши, що планети рухаються нерівномірно, по еліпсах (а не по колах і рівномірно, як думав Копернік). По-суті, в Законах Кеплера міститься, хоча ще нечітко, сформульований пізніше Ньютоном закон Всесвітнього тяжіння. Сміливо і рішуче на сторону польського вченого став Джордано Бруно (1548-1600). Не будучи математиком, він чисто умоглядно розширив Всесвіт (обмежений в Коперніка Сонячною системою), висловивши здогад про існування в безкрайньому Універсумі безлічі систем, подібних до Сонячної.

Вирішальну роль в обгрунтуванні геліоцентризму зіграли праці Галілео Галілéя (1564-1642). За допомогою сконструйованого ним телескопа він спостерігав небесні тіла, збільшені в 32 рази. Побачене приголомшило публіку: на Сонці виявилися плями, можна було заключити, що воно обертається; відкрилися нові зірки, віддалені від Землі, Чумацький шлях розпався на безліч світил; на Місяці чітко вимальовувалися гори, Юпітер мав чотири «місяця», Сатурн був оточений кільцями, мінялися фази Венери. Ці відкриття означали справжній переворот в уявленнях про Всесвіт. Валилися «ідеальні сфери» Арістотеля і Птолемея, світ переконувався в істинності коперніканства.

НЕКРÓПОЛЬ, див. *Могильник**.

НЕОПЛАТОНÌЗМ, найважливіший напрямок античної філософії III—VI ст., який є не тільки останнім етапом розвитку грецької філософії, але і синтезом всіх досягнень античної думки взагалі; він зіграв роль сполучної ланки між стародавньою і середньовічною філософією. Якщо філософія стоїцизму і *епікурейства** виходила в свій час з уявлення про наскрізну матеріальність світу, а філософія перших століть нашої ери металася між матеріальністю і духовністю, то філософія засновника неоплатонізму Плотìна (204-270) переконана в наскрізній духовності світу.

Єдино сущим для Плотіна є безособове *трансцендентальне** божество — «Єдине»: з нього, як світло з сонця, виходить все: спочатку це світло являє собою нероздільне злиття (світ ідей), потім, в міру віддалення від світила, воно дробиться на незліченні промені (світ душ), і, нарешті, ці промені слабшають, поступово переходячи в морок (світ тіл, матерії). Кожна душа-промінь перебуває під дією двох сил — відцентрової необхідності, що тягне її від світла до пітьми, і доцентрової спорідненості, що притягає її від пітьми до світла. Мета людського життя — сприяти цьому поверненню душі до її джерела: для цього потрібно спершу аскетичним життям підняти її від світу тіл до світу душ; потім за допомогою самозаглибленого мислення — від світу душ до світу ідей; і тоді в миттєвому *екстазі** душа може відчути вище блаженство злиття з «Єдиним». Прагнення душі до вищого начала Плотін представляє як ерос — любов, а рушієм любові виступає краса; тому роль естетичного моменту в системі поглядів Плотіна надзвичайно велика: відкидаючи все тілесне, він не тільки не відкидає тілесної краси світу, але навіть бачить в ній кращий шлях до збагнення духовного початку світу.

Плотін викладав свої погляди усно. Його учень Порфìрій (233-304) записав лекції, поділивши їх на 6 розділів, кожен з яких складався з дев'яти частин; звідси назва твору — «Еннеади» («Дев'ятки»).

НЕОФІ́Т, новий (новонавернений) прибічник якої-небудь релігії, вчення або суспільного руху; новачок в чому-небудь.

НЕФ, витягнуте приміщення, частина інтер'єра (звичайно *базиліки**), обмежена з однієї або з обох подовжніх сторін рядом колон або стовпів.

НІДЕРЛА́НДСЬКА РЕВОЛЮЦІЯ 1566-1609 рр., проходила під ідейним впливом *кальвінізму** і була спрямована на визволення від іспанського панування і ліквідацію *феодалізму**. *Бюргерство** в союзі з опозиційним дворянством на чолі з Вільгельмом Оранським (1533-84) виступало проти крайностей іспанського режиму. Почалася революція Іконоборським повстанням 1566 р. (див. *Іконоборство**), піднятим під прапором кальвінізму і спрямованим проти католицької церкви; його головною рушійною силою були міські низи і селяни приміських сіл. Вони розгромили понад 5500 церков і монастирів, нищили ікони і статуї святих, розоряли дворянські замки і маєтки, знищували боргові і орендні записи. Іспанська намісниця видала маніфест, обіцяючи скасувати *інквізицію**, зм'якшити закони проти єретиків і допустити свободу віросповідання. Це розкололо бунтівників і повстання було придушене. Революційна ініціатива перейшла до гезів — учасників збройної боротьби з іспанцями, що діяли партизанськими методами на суші (лісові гези) і на морі (морські гези). Взяття морськими гезами Бріла 1 квітня 1572 року послужило сигналом до загального повстання в Північних Нідерландах. В 1576 р. повстали південні провінції. В 1579 р. була укладена Утрехтська унія — військово-політичний союз Північних Нідерландів. Революція завершилася звільненням від іспанського панування північних провінцій на території сучасної держави Нідерланди і утворенням Республіки Сполучених провінцій. Південні провінції до 1585 р. були відвойовані Іспанією.

НОБІЛІТЕ́Т, панівний суспільний прошарок в Римській республіці, який утворився внаслідок зрівняння в правах *патриціїв** і *плебеїв**; складався з нащадків патриціанських родів і вихідців з багатих плебейських сімей (див. *Вершники**).

НОМІНАЛІ́ЗМ, напрямок середньовічної *схоластики**, який, на противагу *реалізму**, заперечував реальне існування загальних понять (універсалій), вважаючи їх лише іменами (лат. nomen — ім'я, nominalis — іменний, звідси назва), словесними позначеннями, що відносяться до безлічі подібних одиничних речей (крайній, або строгий, номіналізм — І. Росцелін і ін.), або чисто ментальними утвореннями, що існують в розумі людини (концепти, звідси назва цього «поміркованого номіналізму» — концептуалізм; заснований П. Абеляром). Виник в XI—XII ст., одержав особливий розвиток в XIV—XV ст. (В. Оккам і його школа).

НУВОРИ́Ш, людина, що швидко розбагатіла (як правило в часи соціально-політичних криз і переломів) і пробилася до вищих верств суспільства; багатій-вискочка.

НЮ, зображення оголеного тіла; жанр образотворчого мистецтва, що розкриває в зображенні оголеного тіла уявлення про красу, цінність земного почуттєвого буття.

НЮА́НС, відтінок, тонка різниця, ледь помітний перехід (в кольорі, думці, звуці тощо).

О.

ОБГОРО́ДЖЕННЯ, насильницьке загарбання землевласниками общинних селянських земель з метою перетворення їх на пасовища для овець (які потім обносили огорожами, обкопували канавами); класичний вираз знайшли в Англії з кін. XV — до поч. XIX ст. Основною причиною обгородження був ріст цін на вовну і розвиток сукняної промисловості. Селяни, позбавлені землі, перетворювалися переважно в бродяг і жебраків.

ОБЕЛІ́СК, меморіальна споруда в вигляді гранованого (звичайно квадратного в перетині) звуженого догори кам'яного стовпа з загостреною пірамідальною верхівкою. Виник в Стародавньому Єгипті.

ОБСКУРАНТИ́ЗМ, вкрай вороже ставлення до просвітництва і науки; мракобісся.

ОЙКУМЕ́НА, територія земної кулі, на якій, згідно уявлень стародавніх греків, жили люди. Включала Європу (крім північної її частини), Малу Азію, Передню Азію, Північну Африку і Індію.

ОКУЛЬТИ́ЗМ, загальна назва вчень, які визнають існування прихованих (магічних, містичних, енергетичних) сил в людині і Космосі, доступних лише для втаємничених, що пройшли спеціальний психологічний тренінг. В філософському плані окультизм ближче всього гілозоїзму і *пантеїзму**. Вчення окультизму про загальні приховані зв'язки явищ і про людину як мікрокосм зіграли в XIV—XVI ст. видну роль в розвитку спостережних і експериментальних методів

ОЛІМПІЙСЬКІ ІГРИ, в Стародавній Греції загальногрецькі свята і змагання, що включали перегони на колісницях, п'ятиборство (кидання списа, диска, стрибки, біг і боротьба), кулачний бій (панкратіон) і конкурс мистецтв. Влаштовувалися на честь бога Зевса з 776 р. до н.е. в Олімпії раз в 4 роки і тривали 5 днів. Елліни вважали перемогу знаком прихильності божества, уваги Зевса до атлета і до міста, звідки він родом. На своїй батьківщині переможці — олімпіоніки — звільнялись від всіх державних повинностей і користувались почесними місцями в театрі і на всіх святах; іноді вони обожнювалися і шанувалися як місцеві герої. Під час бенкету, що відбувався після змагань, на їх честь виконували урочисті гімни — епінікії, складені знаменитими поетами Симонідом, Піндаром, Вакхілідом і ін. Геродот читав на іграх глави своєї «Історії», вів бесіди Сократ, виступали Платон, Емпедокл, Софокл, Ісократ, Демосфен тощо. Скасовані в 394 р. н.е. з міркувань зміцнення впливу християнства.

ОМОФА́ГІЯ (грец. «поїдання сирого м'яса»), в грецькій міфології і релігії ритуальна трапеза на святі в честь Діоніса (Вакха).

ОРА́КУЛ, в стародавніх греків, римлян і народів Сходу пророцтво, що передавалося жерцями від імені божества віруючим, які про нього питали, а також місце, де оголошувалось пророцтво. В переносному значенні — людина, всі судження якої визнаються непорушною істиною, одкровенням.

ОРА́НТА, один з найдавніших християнських образів, що зображує людську фігуру з піднятими в жесті моління руками. Був зв'язаний насамперед з зображенням мучеників, сходить до язичницької похоронної іконографії. В перші віки християнства Оранта символізувала душу померлого, що молиться за людей, які залишилася на землі. Особливо широке розповсюдження одержав тип Богоматері Оранти, що став служити також образом Церкви. В такому значенні Богоматір Оранта з'являється спочатку в сцені «Вознесіння Христа», потім в консі (див. *Ко́нха**) центральної *апсиди** храму, коли возносить молитви до образу Христа *Пантократора** в центральному куполі.

О́РГІЯ, *езотеричний** релігійний обряд, таємна служба богам. Вони відбувались під час свят, пов'язаних з культами богів переважно календарного циклу (див. *Календарні міфи**) і продуктивних сил природи: Астарти, Кібели, Орфея, Аттіса, Діоніса (Вакха) тощо. Оргії часто набували непогамовного характеру: в екстатичному піднесенні (див. *Екстаз**) вірні буцімто вступали в прямий контакт з божеством і здійснювали несамовиті речі (ексцеси сексуального характеру, поїдання сирого м'яса, нанесення поранень, оскоплення і навіть вбивство).

ОРНА́МЕНТ, візерунок, що складається з ритмічно упорядкованих елементів для оздоблення яких-небудь предметів або архітектурних споруд.

ОРТОДОКСА́ЛЬНИЙ (правовірний), послідовний, що неухильно додержується основ якого-небудь вчення, світогляду, поглядів.

ОСНОВНІ́ КОЛЬОРИ́, три кольори, змішанням яких в різних пропорціях можна одержати решту кольорів світлового спектру. Найчастіше в якості основних застосовуються червоний, жовтий і синій. Змішання червоного і жовтого дає оранжевий колір, червоного і синього — фіолетовий, жовтого і синього — зелений.

ОСТРАКІ́ЗМ, в VI—IV ст. до н.е. в Стародавній Греції вигнання окремих громадян за рішенням народних зборів (звичайно на 10 років). Кожен володіючий правом голосу громадянин писав на черепку ім'я того, хто, на його думку, є небезпечним для *поліса**. В переносному значенні — вигнання, гоніння.

«ОТЦІ ЦЕРКВИ», традиційна назва діячів християнської церкви II—VIII ст., що створили її догматику і організацію. Головні отці церкви в католицизмі — Тертулліан, Амвросій Медіоланський, Августин, Ієронім, Григорій I Великий, в православ'ї — Афанасій Александрійський, Василій Великий, Григорій Назіанзін (Григорій Богослов), Іоанн Златоуст.

П.

ПАЖ, в феодальній Західній Європі хлопчик з дворянської сім'ї, що перебував на службі (як особистий слуга) в знатної особи; перша ступінь до присвяти в рицарі.

ПА́НДУС, похилий майданчик, що служить для підйому на піднесену над рівнем землі платформу або до розташованого над цоколем будівлі парадного входу; в окремих випадках заміняє сходи.

ПАНЕГІ́РИК, в стародавніх греків і римлян «патріотична промова на всенародних святкових зборах», в якій прославлялись і вихвалялись подвиги предків,

доблесть народу і т.п., пізніше — похвальна промова на честь кого-небудь або чого-небудь.

ПАННО́, 1) обрамлена частина стіни, стелі, заповнена зображенням або *орнаментом**; 2) картина або *рельєф**, призначені для постійного або тимчасового оздоблення певної ділянки стіни або стелі.

ПАНТЕЇ́ЗМ, загальна назва філософських учень, що ототожнюють божество і Всесвіт. В пантеїстичних концепціях нерідко приховувались натуралістичні тенденції, що розчиняли божество в Природі («Бог є Світ») і підводили до матеріалізму, являючи собою вчення, опозиційні *теїзму**. Іноді форми пантеїзму набирали релігійно-містичні прагнення, що розчиняли Природу в божестві («Світ є Бог»). В цілому перша тенденція змушує нескінченну єдність «розлитися» в кінцевому різноманітті явищ, друга навпаки, змушує зникнути конечне і різноманітне в нескінченній єдності божественного буття.

ПАНТЕО́Н, 1) сукупність богів певної міфологічної традиції, народу, культу; 2) «храм всіх богів» в Стародавньому Римі; 3) усипальниця видатних людей.

ПАНТОКРА́ТОР (володар Всесвіту), поясне зображення Христа, що благословляє правою рукою, тримаючи в лівій Євангеліє (в склепінні купола або *консі** християнського храму, в іконопису).

ПАНТОМІ́МА, вид сценічного мистецтва, в якому думка, почуття і пристрасть, замість голосу, виражаються рухами тіла, мімікою і жестами.

ПАРО́ДІЯ, різновид сатиричного або гумористичного художнього твору, що має на меті висміювання окремого художнього твору або цілого напряму в мистецтві. Пародія найбільш характерна для літератури, але можлива і в інших видах мистецтва (в музиці, графіці, театрі, на естраді, в кіно тощо). Основний засіб пародії — наслідування стилю, манери художника, жанру, навіть темі пародійованого художнього явища і одночасно шаржоване перебільшення властивих йому особливостей, завдяки чому і досягається його висміювання, дискредитація. Розрізняються сатирична пародія, яка естетично заперечує пародійований об'єкт, і жартівлива, гумористична, що не заперечує його в цілому, а лише комічно стилізує окремі риси. Зародившись в Античності, пародія проходить через всю історію культури: «Дон Кіхот» Сервантеса — пародія на рицарський роман, «Трістрам Шенді» Стерна — пародія на просвітницький роман; романтики пародіювали класицистів, реалісти — романтиків, модерністи — реалістів і т.д.

ПАРОКСИ́ЗМ (від грец. paroxysmos — роздратування, порушення), 1) приступ або раптове загострення хвороби; 2) бурхлива емоція (напр., пароксизм гніву, сміху).

ПАРТИКУЛЯРИ́ЗМ, прагнення набути і утримати політичну, адміністративну або культурну автономію. Крайніми формами партикуляризму є сепаратизм — рух за досягнення незалежності і децентралізм — заперечення керівної ролі центральних державних органів. В Середні віки партикуляризм виражався в феодальній роздробленості, в прагненні сеньйорів і міст до максимальної політичної, адміністративної і судової самостійності.

ПА́СТОР, священик протестантської церкви (див. *Протестантизм**).

ПАСТОРА́ЛЬ, 1) в *Античності** — жанр поезії (різновид буколіки), присвячений зображенню мирних, переважно любовних сцен пастушачого життя; 2) в європейському мистецтві XIV—XIX ст.: літературний, музичний або живописний твір, що ідилічно зображає життя пастухів і пастушок на лоні природи і націлений на прославляння природного життя, далекого міській метушні і штучності.

ПАТРИ́СТИКА, сукупність теологічних, філософських і політико-соціологічних доктрин християнських мислителів II—VIII ст. (*Отців церкви**). Виникла в умовах глибокої кризи пізньоантичного рабовласницького суспільства і формувалася в боротьбі проти *гностицизму** і інших *єресей**, а також проти традиційного язичницького світогляду, вступаючи в складну взаємодію з платонічним і неоплатонічним ідеалізмом. Рання патристика (II—III ст.) представлена діяльністю апологетів; серед них виділяється фігура Орігéна, що вперше спробував побудувати на основі передумов християнської релігії цілісну філософську систему. Хоча система ця не була прийнята церквою, сама постановка задачі визначила період Зрілої патристики (IV—V ст.), коли полемічно фрагментарне філософствування апологетів змінюється роботою над систематизацією церковної доктрини. Вищої точки патристика досягає в діяльності Каппадокійського гуртка (Василій Великий, Григорій Богослов, Григорій Нісський) на грецькому Сході, і Августина на латинському Заході. В другій пол. V ст. з'являється твір Псевдо-Діонісія Ареопагіта — спроба витлумачити світ як систему символів, важлива для середньовічної *естетики**. Період Пізньої патристики (VI—VIII ст.) характеризується стабілізацією догми, вгасанням ідеалістичної діалектики і енциклопедичним кодифікуванням наук під егідою теології Леонтієм (475-543) на Сході і Боецієм на Заході. Закінчується з появою підсумкових праць Іоанна Дамаскіна, що закладають основи *схоластики**.

ПАТРИ́ЦІЇ, родова земельна аристократія в Римі. Початково патриціями називались корінні мешканці, що входили до родової організації і протистояли *плебеям**. Згідно традиції, патриції складали 300 родів, голови яких складали *сенат**. В Республіканському Римі патриції, протистоячи плебеям, *клієнтам** і рабам, перетворились в панівний клас і замкнений стан рабовласницької республіки. В період кризи Республіки (кінець II—I ст. до н.е.) під тиском плебеїв, особливо їх верхівки — *вершників** — патриції втратили свої політичні привілеї і зберегли лише статус знатності, який часто не відповідав реальному становищу роду (збіднілі патриції). Починаючи з імператора Августа деякі плебейські роди були зведені в патриціанський ранг.

ПАТРІАРХА́Т, одна з форм суспільного устрою періоду переходу від родового ладу до державності. Характеризуються домінуючою роллю чоловіка в суспільстві, господарстві, роді, сім'ї, міжособистісних відносинах. Виник на основі піднесення господарської діяльності: розвитку скотарства, плужного землеробства, металообробки. Утверджується звичай проживання подружжя в общині чоловіка (патрілокальний шлюб); також розрахунки походження, спорідненості і спадкоємства ведуться по батьківській лінії в батьківському роді (патрілінійність).

ПА́УПЕР (клоша́р в Франції, лаццаро́ні в Італії, піка́ро в Іспанії, *лю́мпен-пролета́р**), злиденна людина, позбавлена засобів до існування.

ПАУПЕРИ́ЗМ, масова убогість, злиденність, злидарство.

ПА́ФОС, 1) в античній *естетиці** — пристрасть, душевне переживання, зв'язане зі стражданням. Пафос протиставляється звичайно етосу; 2) ідейно-емоційна настроєність художнього твору або всієї творчості; 4) піднесений і захоплений стан людського духу.

ПЕЛОПЕ́Я, цикл давньогрецьких міфів, присвячених діянням Пелопа і його нащадків. Батько Пело́па Тантал був покараний богами за вчинені проти них злочини. Сам Пелоп обдурив візника Міртіла, пообіцявши півцарства за допомогу в перемозі над царем Еномаєм. Візник проклинає Пелопа, в результаті чого його сини Атре́й і Фіє́ст смертельно ворогують між собою за владу в Мікенах. Фієст обманом добився престолу, і Атрей жорстоко покарав безсовісного брата — подав йому на обід м'ясо його ж дітей. Фієст прокляв рід Атрея, а дельфійська піфія пообіцяла, що в нього буде син, який помститься нащадкам Атрея. Прокляття і пророцтво здійснюються: заради «хтивої Єлени» сини Атрея Менела́й і Агаме́мнон проливають кров невинної Іфіге́нії — дочки Агамемнона, а потім кладуть життя багатьох ахейських воїнів під стінами Трої. В цей час син Фієста Егісф вбиває Атрея і спокушає жінку Агамемнона Клітемнестру. Коли ж Агамемнон повертається додому, Клітемне́стра з допомогою Егісфа позбавляє його життя. Однак, зрадливу матір і її коханця вбиває син Агамемнона Оре́ст, за що його переслідують богині-месниці Ерінії. Характерно, що очищення від свого злочину Орест одержує не тільки в святилищі Аполлона в Дельфах, але і в Афінах — рішенням ареопагу (світського суду) під головуванням Афіни Паллади. Так вихід з тупика общинно-родових відносин виникає вже за межами первісного ладу, на шляхах афінської державності і громадянськості.

ПЕЛОПОННЕ́СЬКА ВІЙНА (431-404 до н.е.), найбільша в історії Стародавньої Греції війна між союзами грецьких полісів: Де́лоським (на чолі з Афінами) і Пелопоннеським (на чолі зі Спартою); охопила Грецію і грецькі міста Південної Італії і Сицилії. В 404 р. до н.е. Афіни, обложені з суші і моря, капітулювали. За умовами миру Делоський союз розпускався, Афіни передавали Спарті флот, укріплення Афін і Пірея були зруйновані, визнавалася гегемонія Спарти в еллінському світі. В Афінах встановлювався олігархічний режим «тридцяти тиранів».

ПЕРВІСНЕ НАГРОМАДЖЕННЯ КАПІТАЛУ, процес зосередження грошових багатств і засобів виробництва в руках класу капіталістів (див. *Буржуазія**). Головні засоби первісного нагромадження капіталу: 1) перетворення основної маси дрібних товаровиробників (головним чином селян і ремісників) в найманих робітників (*пролетаріат**) шляхом позбавлення їх засобів виробництва (зубожіння ремісників, вигнання селян з землі, привласнення общинних земель) і перетворення останніх в *капітал**; 2) експлуатація колоній; 3) торгівельна і лихварська діяльність; 4) розбійництво і грабіж; 5) система державних відкупів і протекціонізму; 5) *секуляризація** церковної власності і т.д. Все це супроводжувалось прийняттям жорстоких законів, спрямованих проти експро-

прійованих селян і ремісників. Епоха первісного нагромадження капіталу охопила в Західній Європі XV—XVIII ст.

ПЕРИ́ПТЕР, основний тип давньогрецького храму періодів Архаїки (VIII—VI ст. до н.е.) і Класики (V—IV ст. до н.е.): прямокутна в плані будівля, з чотирьох сторін обрамлена колонадою.

ПЕРИФРА́ЗА (ПЕРИФРА́З), зворот мови, що полягає в заміні слова або імені описовим сполученням (напр., «цар звірів» замість «лев», «автор цих рядків» замість «я» в авторській мові).

ПЕРСПЕКТИ́ВА, 1) спосіб зображення на площині тривимірного простору відповідно до тієї уявлюваної зміни величини, обрисів, чіткості предметів, яка обумовлюється ступенем віддаленості їх від точки спостереження, а також послідовність предметів, зображених в такий спосіб; 2) лінійна перспектива, спосіб зображення просторових фігур на площині за допомогою центральної проекції, при якій точка Р простору проектується на площину в точку Р', що є точкою перетинання прямої ОР з площиною (О — центр перспективи). В образотворчому мистецтві лінійна перспектива використовується при побудові ілюзорного простору; 3) повітряна перспектива передає зміни в кольорі і в ясності обрисів предмета на відстані; 4) зворотною перспективою називається система умовних прийомів, використовуваних в мистецтві для передачі простору на площині (збільшення предметів при їх віддаленні, об'єднання декількох точок зору).

ПЕТРО́ГЛІФ, наскальний малюнок чи напис, нанесений ударною технікою і (або) фарбою. Найбільш поширені на півночі Євразії. Вони наносились на невеликі плити скельних карнизів, на широкі ребра виступів скель, а також на окремі камені. Основні мотиви: зооморфні і антропоморфні зображення, а також різноманітні знаки. Техніка петрогліфу дозволяла давати фігури тільки в профіль, без деталей і завжди площинно. Однак художники вміли добиватися правдивості, виразності і характерності образів. Петрогліфи вирізьблювались на боках скель, звернених на південь; під ними, звичайно, знаходився скельний виступ, що мало ритуальне значення. Тут неолітичні мисливці здійснювали ритуали, пов'язані з культом сонця і природи. По суті, петрогліфи можна трактувати як ілюстрації до міфів.

ПІКТОГРА́ФІЯ (рисункове письмо, піктографічне письмо), відображення загального змісту повідомлення в вигляді малюнка або послідовності малюнків, звичайно з метою запам'ятовування. Піктографічне письмо не є засобом фіксації якої-небудь мови, тобто письмом в власному сенсі. Відоме з часів неоліту.

ПІЛО́Н, башта, прямокутна в плані, за силуетом схожа на зрізану піраміду. Пілони встановлювались по боках входів до єгипетських храмів.

ПІЛЯ́СТРА, ПІЛЯ́СТР, плаский вертикальний виступ прямокутного або круглого перетину на поверхні стіни чи стовпа. Пілястра має ті ж частини (стовбур, капітель, база) и пропорції, що і колонна; служить для членування площини стіни.

ПЛА́СТИКА, див. *скульптура**.

ПЛАТОНІВСЬКА АКАДЕМІЯ, філософська школа, заснована Платоном бл. 387 р. до н.е. в священному гаї героя Акаде́ма неподалік Афін. Вона була орга-

нізована на взірець піфагорійського братства і мала правовий статус культового союзу, члени якого платили щомісячні внески. Заняття і диспути відбувались за розкладом, розробленим самим Платоном. Стародавня або Перша Академія (388-270 до н.е.) притримувалась пізньої філософії Платона в поєднанні з піфагорійством. Інтенсивні заняття математикою супроводжувались релігійними ритуалами, магічними і містичними практиками, що поклало початок зближенню платонізму з релігією і занепаду *діалектики**. В часи Середньої або Другої Академії (270-150 до н.е.) відбувається відхід від платонізму і зближення з аристотелізмом. Нова або Третя Академія (150 до н.е. — 529 н.е.) зазнала впливу скептицизму і в основному займалась критикою інших філософських шкіл. В III—V ст. Нова Академія посилено вивчає оригінальні твори Платона і Арістотеля, що сприяло виникненню *неоплатонізму**. В 529 р. Академія була закрита візантійським імператором Юстиніаном I. В епоху *Ренесансу** Платонівська Академія була заснована в Флоренції (1459-1521). Її ідейним натхненником був візантійський філософ Георгій Гéміст Плѝфон, а керівником — визначний італійський гуманіст Марсіліо Фічѝно (1433-99).

ПЛАЧ (голосіння), жанр фольклору різних народів, традиційні елегійні імпровізації (див. *Елегія**), зв'язані переважно з похоронами, весільними, рекрутськими і іншими обрядами, неврожаєм, хворобою і т.п.

ПЛЕБС (ПЛЕБÉЇ), 1) в Стародавньому Римі всі громадяни, що не належали до стану *патриціїв**. В період Ранньої Республіки (к. VI—IV ст. до н.е.) плебеї різко протистояли патриціям, домагаючись політичної рівноправності, розподілу завойованих земель, зм'якшення боргової кабали. До 300 р. до н.е. вони завоювали право виконувати всі *магістратури** і увійшли в головні жрецькі колегії. Верхівка плебсу — *вершники** — утворила разом з патриціями нову, патриціансько-плебейську знать — *нобілітет**. В період Пізньої Республіки (I ст. до н.е.) слово плебеї (плебс) одержало ще одне значення: простий народ, тобто всі громадяни, що в суспільній ієрархії знаходились нижче сенаторського і вершницького станів; 2) в Західній Європі в Середні віки і пізніше: представник широких верств міської бідноти. 3) в широкому сенсі: люди неаристократичного походження, що вийшли з народу.

ПÓЛІС, місто-держава, колектив громадян, що володів правом верховної власності на землю і усвідомлював свою єдність перед лицем рабів, негромадян (метеків) і іноземців (варварів).

ПОЛІТЕЇЗМ, релігія, що визнає багатьох богів, багатобожжя.

ПОЛІФОНІЯ, вид багатоголосся, заснований на одночасному сполученні двох і більше самостійних мелодій (на противагу гомофонії). Види поліфонії — імітаційна, контрастна (контрапунктованість різних мелодій) і підголосна (поєднання мелодії і її варіантів-підголосків).

ПОЛІХРÓМІЯ, багатобарвність твору *Декоративного мистецтва**, скульптури або архітектури.

ПОПОЛÁНИ, в XII—XVI ст. торгово-ремісничі прошарки міст Північної і Середньої Італії, об'єднані в цехи. В XIII ст. встановили свою владу в Болоньї, Флоренції, Сієні і в ряді інших розвинених міст. До XIV ст. відбулося розшару-

вання пополанів на «жирний народ» (багатих городян) і «худий народ» (прошарок міської бідноти).

ПО́РТИК, перекриття, підтримуване колонадою або аркадою, що утворює виступаючу частину будівлі; часто оформляє головний вхід.

ПРЕСВІ́ТЕР, в ранньохристиянській общині особа, що керувала її справами; з утворенням християнської церкви — священнослужитель. В *протестантизмі** — керівник общини, що обирається з мирян і править нею разом з *пастором**.

ПРЕТОРІА́НЦІ, в Стародавньому Римі спочатку охорона полководців, потім імператорська гвардія; брали активну участь в двірських переворотах. В переносному значенні — наймані війська, що служать опорою влади, заснованої на грубій силі.

ПРИНЦИПА́Т, форма рабовласницької монархії, що виникла в I ст. до н.е. в Стародавньому Римі, за якої зберігалися зовнішні форми республіки (*магістрати**, сенат, народні збори тощо), а імператор, будучи фактично одноособовим правителем, формально вважався тільки першим серед сенаторів.

ПРИРО́ДА, 1) все суще, сукупність речей і істот, весь світ і його найрізноманітніших проявах, все те, що має універсальне розповсюдження; 2) сукупність натуральних умов життя суспільства, те, що існує і змінюється безвідносно до людей, їх бажань і прагнень; 3) споживча цінність, джерело ресурсів для людини і місце її проживання; те, на що спрямована її діяльність; 4) «друга природа» — створені людиною матеріальні умови її існування.

ПРОЛЕТАРІ́ (лат. незаможний, що має тільки потомство), в Стародавньому Римі нижчий незаможний шар громадян; з I ст. н.е. — декласовані верстви суспільства.

ПРОЛЕТАРІА́Т, робітничий клас, один з основних класів (див. *Суспільні класи**) *індустріального суспільства**, що складається з людей, цілковито позбавлених приватної власності і джерел доходів і тому змушених заробляти на життя продажем своєї робочої сили і часу на користь різного роду роботодавців.

ПРОПІЛЕ́Ї, обрамлення парадного проходу або проїзду симетричними *портиками** і колонадами.

ПРОСКРИ́ПЦІЇ, обнародування списків осіб, оголошених поза законом в Римі, а також самі ці списки. За видачу або вбивство проскрибованої особи призначалась велика винагорода, в тому числі і рабам. Майно страчених конфісковували, а їх спадкоємці позбавлялись почесних прав і матеріального забезпечення. Часто використовувались заради особистої вигоди або для зведення рахунків з політичними ворогами.

ПРОТЕСТАНТИ́ЗМ, один з основних напрямів в християнстві, що відколовся від католицизму в ході *Реформації**. Об'єднує декілька церков (лютеранську, кальвіністську, англіканську, методистську, баптистську, адвентистську і ін.). Характерні риси: відсутність протиставлення духовенства і мирян, відмова від складної церковної ієрархії, відсутність чернецтва, культу богородиці, святих, ангелів, ікон. Засновниками і вождями протестантизму були Мартін Лютер і Жан Кальвін. Основна його ідея полягає в тому, що людська природа настільки

зіпсована первородним гріхом, що жодні релігійні заслуги не можуть наблизити людину до спасіння. Спасіння можна досягти лише вірою в спокутну жертву Христа, причому ця віра не є особистою заслугою, а проявом божественної милості — обрання до спасіння. Оскільки всі є однаково зіпсованими, протестантизм ліквідовує догматичне розрізнення священиків і мирян: кожний віруючий має «посвячення «на спілкування з Богом, право проповідувати і здійснювати богослужіння (принцип загального священства).

Відкидаючи Священний Переказ, протестантизм проголосив єдиним джерелом віровчення Біблію, вивчення і тлумачення якої стало найголовнішим обов'язком кожного віруючого. Свідченням істинності віри (тобто обрання до спасіння) в протестантизмі стає успіх в приватних практичних ділах, які розглядаються як єдина сфера застосування євангельських заповідей. Чернечі і інші релігійні подвиги виключаються; професійна діяльність розглядається як священне покликання, а служіння ближньому — як єдино можлива форма служіння Богу. «Служити Богу, — писав М. Лютер, — є не що інше, як служити ближньому... будь-кому, хто тілесно або душевно тебе потребує». Тим самим повсякденна наполеглива чесна праця набуває в протестантизмі високого статусу релігійного подвигу, «мирської аскези« (М. Вебер).

Хоча протестантизм і відкидає свободу волі людини (в силу зіпсованості первородним гріхом) і підкорює розум вірі, на ділі це парадоксальним чином обертається оправданням розуму і свободи: саме людському розуму довірене тлумачення віри і повне керівництво її практичною реалізацією. Тим самим протестантизм дав могутній імпульс до раціоналізації всіх видів діяльності і створення науки Нового часу. Освячуючи підприємливість віруючого, протестантизм став духовною основою буржуазної цивілізації, побудованої на принципах індивідуальної свободи, ринкових відносин, правової держави і науково-технічного перетворення природи.

ПРОФАНА́ЦІЯ, спотворення, перекручення чого-небудь (напр., ідеї, вчення, твору мистецтва); нешанобливе ставлення до гідного, опошлення, опоганення.

ПУНІ́ЧНІ ВІЙНИ, між Римом і багатим фінікійським полісом Карфагеном за панування в Західному Середземномор'ї: I Пунічна війна — 264-241 рр. до н.е.; II — 218-201 рр. до н.е.; III — 149-146 рр. до н.е. Найбільші битви: біля Міл на Сицилії (260 до н.е.) і Егатських островів (241 до н.е.) — морські перемоги римлян; біля Тразіменського озера (217 до н.е.) і Канн (216 до н.е.) — перемоги карфагенян на чолі з Ганнібалом; біля Мітаври (207 до н.е.) і Зама (202 до н.е.) — перемоги римлян на чолі з Сципіоном Старшим; 149-146 рр. до н.е. — облога і взяття римлянами міста Карфагена. Війни завершилися повною перемогою Риму; частина території Карфагена була перетворена в римську провінцію Африка, частина передана Нумідії.

ПУ́ТТІ, зображення хлопчиків (звичайно крилатих), улюблений декоративний мотив в мистецтві Ренесансу, навіяний античними прообразами.

ПЬЄТА́, в образотворчому мистецтві сцена оплакування Христа Богоматір'ю.

Р.

РА́БСТВО, історично перша і найбільш груба форма експлуатації, при якій раб поряд із знаряддями виробництва є власністю господаря — рабовласника («розмовляюче знаряддя праці»). Найдавніші держави, основу яких складало рабство, утворилися на рубежі IV і III тис. до н.е. (Месопотамія, Єгипет). Вищого розвитку рабство досягло в Греції (V—IV ст. до н.е.) і Римі (II ст. до н.е. — II ст. н.е.). З XVII ст. праця рабів, завезених з Африки, широко використовувалася в колоніях на Американському континенті. Так, в США рабство було ліквідоване тільки внаслідок Громадянської війни 1861-65 рр.

РАЦІОНАЛІ́ЗМ, філософський і світоглядний напрямок, який визнає розум основою пізнання і людської поведінки. В теорії пізнання раціоналізм протистоїть емпіризму (сенсуалізму), що підкреслює роль почуттів в процесі пізнання, і містицизму, що заперечує вірогідність людського пізнання взагалі. Терміном «раціоналізм» позначають також віру в необмежену силу людського розуму, здатність людини пізнавати світ і перетворювати його згідно пізнаних законів природи і суспільства.

РЕАЛІ́ЗМ, 1) напрямок в літературі і мистецтві, що ставить метою правдиве відтворення дійсності в її типових рисах; 2) метод правдивого зображення дійсності в літературі і мистецтві; 3) ясне розуміння і врахування умов дійсності при здійсненні чого-небудь.

«РЕВОЛЮЦІЯ ЦІН», різке підвищення цін на товари в зв'язку із зростанням видобутку золота і інших коштовних металів і зниженням їх вартості. «Революції цін» відзначені в країнах Європи в XVI ст. після відкриття Америки і в середині XIX ст. після відкриття родовищ золота в Каліфорнії і Австралії.

РЕ́ЙТАРИ, різновид важкої кавалерії в європейських арміях XVI—XVII ст., що складалась переважно з найманців-німців.

РЕКОНКІ́СТА, відвоювання народами Піренейського півострова земель, завойованих арабами в 711-715 рр. Вона почалася в 718 р. битвою біля Ковадонги. Під час розпаду Кордовського халіфату в 1031 р. на 23 окремі держави майже дві третини території півострова перебували в руках іспанських мусульман — маврів. Розпад халіфату полегшив іспанцям просування вперед — результатом цього стало заняття кастільцями в 1085 р. Толедо — стародавньої столиці вестготських королів. Вторгнення Альморавідів і перемога їх над леонокастільським військом біля Салаки в 1086 р., навала Альмохадів, що одержали перемогу над кастільцями біля Аларкоси в 1195 р., не змогли надовго зупинити успішний хід Реконкісти. На початку XIII ст. християнські держави знову перейшли в наступ: в 1212 р. при Лас-Навас де Толоса з'єднане військо Кастилії, Арагону, Португалії і Наварри завдало маврам поразки. В першій половині XIII ст. кастільці при Фердинанді III Святому завоювали Андалусію, крім Гранади, арагонці і каталонці при Хайме I Завойовнику — Балеарські острови і Валенсію, а португальці при Альфонсі II — Альгарвію. З останньої третини XIII до кінця XV ст. наступальний рух на південь іспанських народів призупинилося, натомість Арагон, Португалія і Наварра зовсім перестали брати участь в Реконкісті. Внутрішні розбрати і міжусобні війни в Кастилії на два століття продов-

жили період мавританського панування, через що остання арабська твердиня — Гранада і її область — пала тільки в 1492 р.

РЕЛІ̀ГІЯ, 1) *світогляд** і світовідчуття, а також відповідна поведінка і специфічні дії (*культ**), засновані на вірі в існування Бога або богів, священного, тобто того або іншого різновиду надприродного; 2) «фантастичне відображення в головах людей тих зовнішніх сил, які панують над ними в їх повсякденному житті — відображення, в якому земні сили набувають форми неземних» (Фрідріх Енгельс).

РЕЛЬЄ́Ф, в мистецтві — різновид *скульптури**, в якому опукле або заглиблене відносно площини фону зображення окремих людських фігур, цілих груп чи яких-небудь істот або предметів ліпиться з глини, висікається з каменю, вирізається з дерева чи відливається з алебастру або металу. Основні види — *барельєф** і *горельєф**.

РЕНЕСА́НС (ВІДРОДЖЕННЯ), епоха в історичному і культурному розвитку Європи XIV—XVI ст., зумовлена зародженням буржуазних відносин і початком занепаду феодалізму, формуванням світської культури і гуманістичної свідомості, що поривали з релігійним світобаченням. Ренесанс орієнтувався на відродження культури Античності (звідки і назва), що давало можливість, спираючись на досвід і авторитет філософських і мистецьких творів минулого, добиватись гармонійної єдності тілесного і духовного, почуттєвого і інтелектуального в людині, а також сприяти прогресивному розвитку культури.

РЕФЛЕ́КСІЯ, 1) міркування про свій внутрішній стан, аналіз своїх переживань. 2) В філософії — форма теоретичної діяльності людини, спрямована на осмислення своїх власних дій і їх законів.

РЕФОРМА́ЦІЯ, могутній релігійний рух XVI—XVII ст., спрямований на реформування вчення і організації християнської церкви, який виник в Німеччині на початку XVI ст., швидко розповсюдився на більшій частині Європи і привів до втрати католицькою церквою свого панівного становища і утворення численних протестантських церков і сект.

РИТО́Н, посудина для питва (з глини, металу або рогу) в вигляді рогу тварини. Часто завершувався скульптурою і прикрашався рельєфами.

РИТО́РИКА, наука про ораторське мистецтво і ширше — про художню прозу взагалі. Складається з 5 частин: підбір матеріалу, його розташування, словесне вираження (вчення про три стилі: високий, середній і низький; і про три засоби формування стилю: добір слів, сполучення слів і стилістичні фігури), запам'ятовування і виголошення.

РИТУА́Л, стереотипна послідовність дій, які охоплюють жести, слова і об'єкти, виконуються на спеціально підготовленому місці і призначаються для дії на надприродні сили або істоти в інтересах і цілях виконавців.

РИ́ЦАРСЬКЕ ПОВСТАННЯ 1522-1523 рр., заколот нижчих прошарків німецького дворянства проти засилля князівської влади в ході *Реформації** в Південно-Західній Німеччині. Його ідеологом був Ульріх фон Гуттен, який мріяв про повернення часів рицарської вольниці. В 1522 р. на з'їзді в Ландау верхньорейнські, швабські і франконські рицарі створили таємну організацію на чолі з

Францем фон Зіккінгеном (1481-1523). Того ж року вона здійснила збройний заколот проти церковного князя архієпископа Трірського. Однак, не підтриманий ні городянами, ні більшістю рицарів Зіккінген зазнав поразки. Навесні 1523 р. об'єднані сили церковних і світських курфюрстів взяли штурмом його замок. В бою Зіккінген був смертельно поранений. Після придушення повстання його активні учасники зазнали переслідувань, а Ульріх фон Гуттен втік до Швейцарії, де і помер.

РОМА́НСЬКИЙ СТИЛЬ, стиль середньовічного мистецтва X—XII ст. (в ряді країн також XIII ст.). Побудовані в романському стилі споруди звичайно являли собою систему простих об'ємів (кубів, циліндрів, конусів і т.п.). Поверхні масивних стін розчленовувалися лопатками, аркатурними фризами і галереями. Кожна з основних частин храму і зовні і зсередини являла собою відособлену від інших просторову комірку. Високі вежі — один з основних елементів романської архітектури. Головна роль в романському стилі приділялася суворій, фортечного характеру архітектурі: монастирські комплекси, церкви, замки розташовувалися на узвишшях, пануючи над місцевістю. Церкви прикрашалися розписами і рельєфами, що в умовних, експресивних формах виражали могутність Бога. Разом з тим, напівказкові сюжети, зображення тварин і рослин сходили до народної творчості. Високого розвитку досягли обробка металу і дерева, емаль, мініатюра.

С.

САКРА́ЛЬНИЙ, священний, стосовний до релігійного *культу** і *ритуалу**; обрядовий.

САРАЦИ́Н, в Середні віки араб, а також взагалі мусульманин.

САРКА́ЗМ, уїдливе глузування, вищий ступінь *іронії**, заснований не тільки на посиленому контрасті між тим, що мається на увазі і що виражається, але і на негайному підкресленому оголенні того, що мається на увазі: «Пожалів вовк кобилу, залишив хвіст і гриву».

САТИ́РА, 1) в давньоримській літературі і зв'язаних з нею традиціях особливий жанр *лірики**, що викриває і висміює соціально-політичні реалії, нрави суспільства і відомих осіб; 2) спосіб прояву *комічного** в мистецтві, що полягає в нищівному осміянні явищ, які представляються автору порочними. Сила сатири залежить від соціальної значимості зайнятої сатириком позиції, від ефективності комічних засобів (сарказм, іронія, гіпербола, гротеск, алегорія, пародія і ін.). Сатира виникає в народній «сміховій культурі» і поступово охоплює ряд видів мистецтва: театр і літературу (особливо *комедію**), публіцистику (памфлет, фейлетон), образотворче мистецтво (карикатуру, шарж), естраду, кіно, телебачення тощо. Сатиричними можуть бути і цілий твір, і окремі образи, ситуації, епізоди.

СВІТЛОТІНЬ, в *живопису** і *графіці**: розподіл різних за яскравістю кольорів і відтінків, світлих і темних штрихів.

СВІТО́ГЛЯД (СВІТОБА́ЧЕННЯ), система узагальнених поглядів на світ і місце людини в ньому, на відношення людей до оточуючої їх дійсності і до самих

себе, а також обумовлені цими поглядами їхні переконання, ідеали, принципи пізнання і діяльності. Виділяють три основних типи світогляду: житейський (повсякденний) світогляд, в якому відображаються уявлення здорового глузду, традиційні погляди на світ і людину; релігійний світогляд, пов'язаний з визнанням надприродного світового початку; філософський світогляд, в якому узагальнюється досвід духовного і практичного освоєння світу. На основі раціонального осмислення *культури** філософія виробляє нові світоглядні орієнтації. Носіями світогляду виступає особистість, соціальна група, верства, *суспільні класи**, що сприймають дійсність крізь призму певної системи поглядів. Світогляд має величезний практичний сенс, впливаючи на норми поведінки, життєві прагнення, інтереси, працю і побут людей.

СВЯ́ТО, головне міфологізоване дійство, *ритуал**, що наділялося особливою *сакральністю** в протилежність буденному життю. Як правило, свято відтворювало події часів першотворення і приурочувалось до початку різних календарних циклів, перш за все — до Нового року, початку весни, що відповідало святковій символіці оновлення світу — повторного (ритуалізованого) творення *Космосу** з хаосу. Тому святкове дійство включало драматизоване вторгнення сил хаосу, руйнування і смерті в світ людей. Однак, це вторгнення мало амбівалентний, відроджувальний аспект. Ритуальне моделювання хаосу з *інверсією** соціальних зв'язків, коли царя на престолі змінював раб, завершувалось відновленням космічного і соціального порядку.

«СВЯЩЕ́ННА РИМСЬКА ІМПЕРІЯ» 962-1806 рр. (з кін. XV ст. «Священна Римська імперія германської нації»), заснована германським королем Оттоном I (правив в 962-973), що підкорив Північну і Середню Італію (з Римом). Включала також Чехію, Бургундію, Нідерланди, швейцарські землі і ін. За своїм походженням імперія була церковною і германською; форму їй дало посилання на всесвітнє панування Римської імперії; германські і римські елементи, злившись, обумовили всеосяжний і абстрактний характер імперії, як центру і голови католицького світу. В свідомості середньовічної людини склалося глибоке переконання в необхідному зв'язку Римської імперії і католицької церкви. Становище імператора і його функції виводились з порівняння влади імператорської з владою папською. Він — imperator terrenus, тобто намісник Бога на землі в справах світських, і «patronus», тобто захисник церкви; його влада в усьому відповідає владі папи, відносини між ними аналогічні відносинам між душею і тілом. «Як на небі, — говорив імператор Фрідріх I, — тільки один Бог, так і на землі тільки один папа і один імператор». Коронаційний церемоніал і офіційні титули імператора вказують на прагнення надати імператорській владі божественного характеру.

Імператори вели агресивну політику, головним чином на півдні (Італія) і сході (землі полабських слов'ян); в кін. XI—XIII ст. боролися з римськими папами за *інвеституру**, за Італію. Поступово влада імператорів стала номінальною. Італія втрачена вже в сер. XIII ст.; Німеччина (що займала панівне становище в імперії) розпалася на територіальні князівства. Вестфальський мир 1648 р. за-

кріпив перетворення імперії в конгломерат незалежних держав. Остаточно ліквідована в ході наполеонівських війн.

СЕКУЛЯРИЗА́ЦІЯ, 1) звільнення від впливу культу, релігії, церкви в різних сферах політичного, суспільного, економічного, культурного життя; 2) вилучення чого-небудь з відання релігійних організацій і передача в світське, цивільне; 3) звільнення суспільної і індивідуальної свідомості від впливу релігії.

СЕЛЯНСЬКА ВІЙНА 1524-26 рр. в Південній Німеччині вибухла внаслідок збігу кількох соціально-політичних факторів. Посилюється феодальний гніт і засилля церкви, розпочинається процес *Первісного нагромадження капіталу**. Все це, підігріте *Реформацією** і невдоволенням рицарства, виливається в найбільший в історії Німеччині селянський рух, до якого примкнула частина *бюргерства** і рицарства. Ідеологічне оформлення рух одержав в вченні бакалавра теології То́маса Мю́нцера (1490-1425). В перші роки Реформації він виступив як прибічник і соратник Лютера, однак згодом висунув своє розуміння церковної реформи. Він вважав, що головне завдання Реформації полягало не в установленні нової церковної догми або нової форми релігійності, а в здійсненні соціально-політичного перевороту. Проповідник посилався на авторитет слова Божого, але в самому Святому Письмі вбачав лише керівництво до дії, твердячи, що «земне життя слід підняти до небес», тобто очистити від зла і встановити «Царство Боже на землі». Активна і самовіддана діяльність з винищення «безбожників» є завданням «ревнителя Божої справи», і таким ревнителем Мюнцер оголосив трудовий народ — селян і міську бідноту. Ворогами ж Бога, проти яких повинен бути спрямований «народний меч», він вважав тих, що узурпують «спільні багатства світу» і прирікають народ до нужденності і постійних турбот про шматок хліба. Тому дворянські замки і монастирі необхідно знищити і звільнити таким чином Німеччину і її народ. Ідеї Мюнцера були сприйняті сектою *анабаптистів** і підтримані селянсько-плебейською масою. В кінці 1524 р. Мюнцеру вдалося створити в місті Мюльхаузені теократичну «республіку» під своїм керівництвом, яка, однак, наступного року була розгромлена військом курфюрстів, а сам він загинув.

В інших частинах Південної Німеччини селяни, підтримані частиною городян (особливо плебеями), штурмували замки і монастирі, захопили багато міст. Програма повсталих — «Дванадцять статей» — вимагала скасування кріпацтва, зменшення поборів і панщини, вільного користування общинними угіддями. До селян також примкнула частина рицарства, керівником якого був Гьоц фон Бе́рліхінген (1480-1562). Навесні 1525 р. він був обраний командиром селянського загону, що діяв в Франконії, але перед вирішальним боєм зрадив селян. Селянська війна була жорстоко придушена військами Швабського союзу. Довше всього селяни чинили опір в Тіролі під керівництвом М. Гайсмайра.

СЕМІ́ТИ, група народів Близького Сходу і Африки, що говорять на мовах семіто-хамітської (афразійської) мовної гілки. До них відносяться народи Старожитності: стародавні єгиптяни, аккадці, амореї, вавілоняни, ассірійці, хананеї, фінікійці, сірійці, стародавні євреї і ін., а також сучасні: євреї, араби, амха-

ра (ефіопи), мальтійці і ін. Згідно біблійної міфології їх родоначальниками були сини Ноя — Сим і Хам.

СЕПТУАГІНТА (лат. Septuaginta, [переклад] сімдесятьох), переклад Старого Заповіту грецькою мовою, виконаний в III—II ст. до н.е. в Александрії Єгипетській для потреб грекомовної єврейської діаспори. Згідно переказу, в роботі брали участь 72 перекладачі (звідки назва), що працювали незалежно і ізольовано, не маючи жодної можливості для контактів між собою. Коли виконані ними переклади порівняли, виявилося, що вони співпадають слово в слово, знак в знак. В цьому побачили богонатхненність проробленої роботи, а отже, рівність перекладу оригіналу. Книги Септуагінти розташовані в іншому, ніж в єврейській Біблії, порядку і включають деякі книги і фрагменти, з неї виключені (напр., Книга Сіраха). Творці Новий Заповіту спирались переважно на Септуагінту. В даний час Старий Заповіт, використовуваний католицькою і православними церквами, являє собою оригінал Септуагінти або переклади з неї.

СИЛЕ́НИ, в грецькій міфології *демони** плодоріддя, втілення стихійних сил природи. Потворні на вигляд (людиноподібні, кирпаті, товстогубі, з вибалушеними очима, конячим хвостом і копитами), силени славляться задиркуватістю, пристрастю до вина, німф і жінок. Складають разом з сатирами почет Діоніса.

СИ́МВОЛ, знак, пов'язаний з означуваною ним предметністю так, що сенс знаку і його предмет представлені тільки самим знаком і розкриваються лише через його інтерпретацію. Символ — це концентрований вираз певної ідеї, явища, образу. До рівня символу може піднятись подія, вчинок, квітка, сказана кимсь фраза, якийсь предмет, жест. Символом, або знаковою системою, заснованою на символах може виражатись той чи інший аспект дійсності — від всієї світобудови до куточка саду, від історичних подій до найскладніших, найвитонченіших, найінтимніших переживань, — або ж щось таємниче, потойбічне, не підлягаюче контролю розуму, підсвідоме, зрозуміле як «істинна духовна реальність», доступна тільки медіумові (шаманові, поетові).

СИМВОЛ ВІРИ, короткий виклад християнських догматів, безумовне визнання яких православна і католицька церкви наказують кожному християнину. Був сформульований I Нікейським (325 р. н.е.) і доповнений II Константинопольським (381 р. н.е.) вселенськими соборами: «Віруюю... в Єдиного Господа Ісуса Христа, Сина Божого Єдинородного, від Отця породженого предвічно, Бога від Бога, Світла від Світла, Бога істинного від Бога істинного, породженого, нестовореного, єдиносущного Отцеві» Надалі католицька церква додала до Символу віри філіокве (що Дух сходить не тільки від Отця, але і від Сина), не визнане православ'ям.

СИНКРЕТИ́ЗМ, 1) нерозчленованість, злитість, що характеризує нерозвинутий стан яких-небудь явищ (напр., мистецтва на початкових стадіях людської культури, коли музика, спів, поезія, танок не були відокремлені одні від одних); 2) змішування, неорганічне злиття різнорідних елементів, напр., різних культів і релігійних систем в епоху пізньої Античності.

СІМ ВІЛЬНИХ МИСТЕЦТВ, сукупність наук, що складала основу освіти в Середньовіччі і включала граматику, діалектику, риторику, геометрію, арифме-

тику, астрономію і музику. З часів Боеція і Кассіодора вони розділилися на трівіум і квадрівіум. Трівіум (троїстий шлях [вдосконалення]) складався з граматики (що давала основні відомості про латинський правопис, а потім переходила до читання деяких античних авторів), діалектики (що знайомила з основами формальної логіки) і риторики (що навчала правилам красномовства). Квадрівіум (чотириякий шлях [вдосконалення]), друга ступінь Семи вільних мистецтв, складався з геометрії, що містила в собі елементарні поняття про фігури, необхідні для будівництва храмів, і уривчасті дані про географію і космографію), арифметики, що навчала лічбі, астрономії, що зводилася до основних відомостей про календар і правила розрахунку рухливих церковних свят, і музики, що навчала церковному співу. В середньовічних університетах Сім вільних мистецтв вивчалися на молодшому, так званому артистичному, факультеті, закінчення якого надавало право вступу на один зі старших факультетів — богословський, медичний чи юридичний.

СКЕПТИЦИ́ЗМ, філософська і світоглядна позиція, що характеризується сумнівом в існуванні якого-небудь надійного критерію істини. Крайня форма скептицизму — агностицизм. В *Античності** скептицизм представляв цілий філософський напрямок, а в XVI—XVIII ст. став синонімом вільнодумства і критики релігійних і філософських догм.

СКРИПТО́РІЙ, майстерня рукописної книги в західноєвропейських монастирях епохи Середньовіччя, в якій писарі переписували книги переважно релігійного змісту. В даний час скрипторіями називають майстерні для складання і переписування текстів в будь-яку епоху в будь-якій цивілізації.

СКУЛЬПТУ́РА (пла́стика), вид образотворчого *мистецтва**, твори якого мають об'ємну, тривимірну форму і виконуються з твердих або пластичних матеріалів. Скульптура зображує головним чином людину, рідше тварин, її головні жанри — портрет, історичні, побутові, символічні, алегоричні зображення, анімалістичний жанр. Художньо-виражальні засоби скульптури — побудова об'ємної форми, пластичне моделювання (ліплення), розробка силуету, фактури, в деяких випадках також кольору. Розрізняються кругла скульптура (статуя, група, статуетка, погруддя), що оглядається з різних сторін, і рельєф (зображення розташовується на площині фону). Монументальна скульптура (пам'ятники, монументи) зв'язана з архітектурним середовищем, відрізняється значущістю ідей, високим ступенем узагальнення, великими розмірами; монументально-декоративна скульптура включає усі види оздоблення архітектурних споруд і комплексів (атланти, каріатиди, фризи, фронтонна, фонтанна, садово-паркова скульптура); станкова скульптура, що не залежить від середовища, має розміри, близькі до натури чи менші, і конкретний поглиблений зміст. Матеріали скульптури — метал, камінь, глина, дерево, гіпс тощо; методи їх обробки — ліплення, різьблення, висікання, лиття, кування, карбування і ін.

СОНЕ́Т, невеликий вірш твердої форми; складається з 14 рядків, згрупованих в два чотиривірші (катре́ни) і два тривірші (терци́ни) — класичний (італійський) сонет, або трьох чотиривіршів і одного двовірша — шекспірівський сонет.

СТАНКО́ВЕ МИСТЕЦТВО, різновид образотворчого мистецтва, твори якого носять самостійний характер і не мають прямого декоративного чи утилітарного призначення (у живопису картини; в скульптурі статуї, погруддя, групи, станкові рельєфи; в графіці естампи, станкові малюнки). Назва походить від верстату (мольберт, скульптурний верстат), необхідного для виконання творів станко́вого мистецтва.

СТАФА́Ж, в *живопису** невеликі фігури людей і тварин, включені в пейзажну композицію.

СТИЛІЗА́ЦІЯ, 1) в мистецтві (переважно декоративному) і дизайні узагальнення зображуваних фігур і предметів за допомогою умовних прийомів; особливо характерна для *орнаменту**, де стилізація перетворює об'єкт зображення в мотив візерунка; 2) навмисна імітація художнього стилю, характерного для якого-небудь автора, жанру, течії, для мистецтва і культури певного соціального середовища, народності, епохи. Нерідко зв'язана з переосмисленням художнього змісту, що складає основу стилю, що імітується.

СТИЛЬ, спільність образної системи, засобів художньої виразності, творчих прийомів, обумовлена єдністю ідейно-художнього змісту. Можна говорити про стиль окремих творів або жанру (стиль французького роману XIX ст.), про індивідуальний стиль (творчу манеру) окремого автора, а також про стиль цілих епох або великих художніх напрямків, оскільки єдність суспільно-історичного змісту визначає в них спільність художньо-образних принципів, засобів, прийомів (романський стиль, Ренесанс, барокко, рококо, класицизм).

СТІННІ РОЗПИСИ, фігурні зображення або орнаменти, виконані фарбами безпосередньо на стінах або на полотні, папері і т.д. і закріплені на стінах. Виконуються засобами *фрески**, темпери, клейового живопису, воскового або олійного живопису і т.д.

СТОЛІТНЯ ВІЙНА 1337-1453 рр. між Англією і Францією за Гієнь (Аквітанію, з XII ст. англійське володіння), Нормандію, Анжу (втрачені англійцями в XIII ст.), Фландрію. Привід — домагання англійського короля Едуарда III (онука французького короля Філіппа IV) на французький престол після смерті французького короля Карла IV, що не залишив синів. Англія виграла битви біля Слейсе (1340), Кресі (1346), Пуатьє (1356). Договір в Бретіньї 1360 р. закріпив за Англією значну частину французької території. В 1370-х рр. англійці майже цілком були вигнані з Франції. Однак після перемоги біля Азенкура (1415) англійці в союзі з бургундцями захопили північ Франції (з Парижем). Опір англійцям очолила Жанна д'Арк, Орлеанська діва (1412-1431). В 1429 р. французьке військо на чолі з нею зняло облогу Орлеана. Столітня війна завершилася капітуляцією англійців в Бордо (1453). Англія утримала на території Франції лише Кале (до 1558).

СТРУКТУ́РА, сукупність стійких зв'язків об'єкта, що забезпечують його цілісність і тотожність самому собі, тобто збереження основних властивостей при різних зовнішніх і внутрішніх змінах.

СТУ̀ККО, штучний мармур з полірованого гіпсу з добавками (найчастіше мармуровою окру́шкою).

СТУ́ЛКОВИЙ ВІВТАР, з'явився ще в IX ст., але одержав поширення в усьому західнохристиянському світі в XIV ст. Такий вівтар міг складатися з двох (диптих), трьох (триптих) або декількох (поліптих) стулок з священними зображеннями — живописними або в вигляді *рельєфів**. Вибір сюжетів був довільним, але перевага віддавалася сценам з *агіографії**, Євангелій і Апокаліпсису. Стулки вівтаря з'єднувалися між собою за принципом ширми. В звичайний час вівтар тримали закритим — так, щоб були видні тільки тильні боки бічних стулок, також прикрашені розписом, але більш скромним, ніж їх лицьові поверхні і центральна частина. Лише в певні моменти святкових богослужінь вівтар розгортався і з'являвся перед віруючими в усій пишноті.

СУБКУЛЬТУ́РА, 1) «під-культура» окремих суспільних груп (етнічних, релігійних, професійних, маргінальних і т.д.), які створюють (виробляють) певні взірці, норми, цінності, відмінні від прийнятих в суспільстві в цілому; 2) соціокультурна спільнота з особливими рисами і ознаками, виділеними з тієї або іншої культури.

СУСПІЛЬНІ КЛА́СИ, 1) «великі групи людей, які розрізняються за їх місцем в історично визначеній системі суспільного виробництва, за їх відношенням (здебільшого закріпленим і оформленим в законах) до засобів виробництва, за їх роллю в суспільній організації праці, а, значить, за способами одержання і розмірами тієї частки суспільного багатства, яка є в їх розпорядженні» (В.І. Ленін). Класи сформувались в процесі розкладу первіснообщинного ладу і виникнення *цивілізації** внаслідок розвитку суспільного поділу праці і появи приватної власності на засоби виробництва. Для кожного суспільного ладу характерна своя класова структура: раби і рабовласники — в рабовласницькому суспільстві, кріпаки і феодали — в феодальному, пролетаріат і буржуазія — в капіталістичному, трудящі і номенклатура — в соціалістичному.

2) Відносно стабільні соціальні групи, що мають приблизно однакові доходи і рівень життя, спільні інтереси і цінності (селянство, дворянство, *буржуазія**, *пролетаріат**, *інтелігенція** тощо). Концепція класів і класової боротьби одержала поширення в Європі в XIX ст. в період утвердження *капіталізму** (Сен-Сімон, О. Тьєррі, Ф. Гізо і ін.). К. Маркс і Ф. Енгельс пов'язували існування класів з певними способами виробництва, вважали боротьбу класів рушійною силою історії і відводили пролетаріатові історичну місію насильницького повалення буржуазії і створення безкласового суспільства (див. *Марксизм** і *Соціалізм**). В соціології висуваються різні критерії поділу суспільства на класи і соціальні групи (вікові, економічні, професійні, системи прав і обов'язків, соціальний статус і ін.). В сучасній цивілізації в процесі соціальної диференціації і інтеграції, пов'язаної з ускладненням суспільної праці і відносин власності, утворюються численні верстви і групи, між якими складаються відносини співробітництва, конкуренції або конфлікту, що регулюються на основі пануючих в даному суспільстві соціально-політичних принципів.

СХОЛА́СТИКА, тип релігійної філософії, що займається осмисленням догматичних посилок християнства з раціоналістичних позицій і за допомогою логічного інструментарію.

Т.

ТАБУ́, в родоплемінних суспільствах система заборон, які накладалися на певні дії і предмети, вимовляння окремих слів, на їжу, відвідування певних місць в храмі, святилищ тощо, за порушення яких, згідно релігійних уявлень, загрожує кара надприродних сил, хвороба чи смерть. Табу регламентували найважливіші аспекти життя людини, забезпечували дотримання шлюбних норм і т.д., а отже, частково підмінювали суспільні закони. В релігіях, які виникли пізніше, поняттю табу приблизно відповідає ідея гріха.

ТАЛІО́НА ЗАКО́Н, принцип покарання, що склався в родоплемінному суспільстві. Полягав в заподіянні обвинуваченому такої ж шкоди, яку він заподіяв (біблійне «око за око, зуб за зуб»).

ТЕА́ТР, рід мистецтва, специфічним засобом вираження якого є сценічна дія, що виникає в процесі гри актора перед публікою. Джерела театру — в архаїчних мисливських і сільськогосподарських ігрищах, масових народних обрядах. Твір театрального мистецтва — спектакль — створюється на основі драматичних або музично-сценічних творів (див. *Драматургія**) згідно задуму режисера (в балеті — балетмейстера і диригента, в *опері**, *опереті** — режисера і диригента) і під його керівництвом спільними зусиллями акторів, а також театрального художника — сценографа.

ТЕЇ́ЗМ, релігійний світогляд, що виходить з розуміння Бога як абсолютної особистості, *трансцендентної** Всесвітові, яка, однак, вільно створила його і діє в ньому. Визнання трансцендентності Бога відрізняє теїзм від *пантеїзму**, визнання безперервної активності Бога — від *деїзму**. Найбільш характерний для генетично пов'язаних між собою релігій — іудаїзму, християнства і ісламу.

ТЕКСТ, 1) послідовність речень, слів, знаків, побудована згідно правил даної мови, даної знакової системи і утворює повідомлення; 2) структура, що складається з елементів значення, єдності цих елементів і вираження цієї єдності. В культурології існує тенденція розуміти під текстом не тільки словесний, але і будь-який твір, що існує в просторі і часі. Стосовно цього текстом є не тільки нотний запис, п'єса, сценарій, але і їх виконання, постановка, зйомка. Текстом буде також твір живопису, графіки, архітектури і т.д., оскільки те, що він представляє — певну історію, міф, пейзаж і т.д. — можна передати словами і те, що він означає як образ, знак, символ, алегорія може бути включене до певного контексту.

ТЕОГО́НІЯ, сукупність міфів, легенд і сказань про походження богів. В більшості міфологічних традицій всі боги походять від першої божественної пари (або двостатевої істоти), яка часто втілює небо і землю. *Пантеон** формується в процесі породження поколінь богів і боротьби (битви) між ними.

ТЕОКРА́ТІЯ (буквально «панування бога»), такий державний устрій, за якого верховним правителем держави вважається саме божество, що виражає свою волю за посередництвом особливо до того призначених осіб, тобто жрецького стану або духівництва.

ТЕОЛО́ГІЯ (БОГОСЛОВ'Я), систематизований виклад віровчення, що обгрунтовує його істинність і необхідність для людини. Включає апологетику, гомілетику, догматику і *екзегетику**.

ТЕРАКО́ТА, різновид кераміки, вироби з неглазурованої випаленої кольорової пористої глини.

ТЕ́РМИ, в Стародавньому Римі — громадські лазні, що включали, крім гарячої, теплої і холодної лазень, також парильні, зали для спорту, зборів, бібліотеку, невеликий театр, художню галерею і т.д. Перші публічні терми були споруджені на Марсовому полі в часи правління Октавіана Августа. Пізніше терми будували римські імператори: Нерон, Тіт, Каракалла. Руїни деяких з цих споруд збереглися до наших днів. В Термах Каракалли, що відрізнялися колосальним розміром і розкішшю архітектурного декору, були виявлені знамениті статуї Геркулеса і Флори і скульптурна група Фарнезький бик; в термах, споруджених Тітом, була знайдена знаменита скульптурна група Лаокоон.

ТЕУРГІЯ, мистецтво впливати на волю богів; це прилучення до самої природи божества, коли людина сама стає деміургом і творить те, що твориться божеством, тобто прямі чудеса.

ТОЛЕРА́НТНІСТЬ, 1) здатність організму переносити несприятливий вплив того або іншого фактору середовища; 2) терпимість до чужих думок, вірувань, поведінки.

ТОМІЗМ, вчення Фоми Аквінського (1225-74) і заснований ним напрямок католицької філософії і теології, що поєднав християнські догмати з методом Арістотеля. В XIII ст. зайняв панівне становище в *схоластиці**, відтіснивши августинівський платонізм і протистоячи аверроїзмові.

ТОТЕМІЗМ, форма первісних релігійних вірувань, заснована на уявленні про фантастичну надприродну спорідненість між групою людей (родом, племенем) і так званими тотемами, тобто видами тварин і рослин, рідше з неживими предметами.

ТРАВЕСТІЯ, гумористична поезія, заснована на гротескно-комічному «переінакшуванні» класичних поетичних творів. Основний прийом — зображення «низьких» предметів «високим» стилем.

ТРАГЕ́ДІЯ, вид *драми**, сповнений пафосу *трагічного**. Основу трагедії складають гострі соціальні конфлікти, зіткнення особистості з долею, суспільством, світом, виражені в напруженій формі боротьби сильних характерів і пристрастей.

ТРАГІЧНЕ, філософсько-естетична категорія, що характеризує нерозв'язний суспільно-історичний конфлікт, який розгортається в процесі вільної дії людини і супроводжується її стражданнями, загибеллю. Трагічне є невіддільним від ідеї гідності і величі людини, що проявляється в самому її стражданні.

ТРАДИ́ЦІЯ, елементи соціальної і культурної спадщини, які передаються від покоління до покоління і зберігаються в певних суспільних і соціальних групах довготривалий час. Традиція охоплює об'єкти соціокультурної спадщини (матеріальні і духовні цінності), процес соціального спадкоємства, його способи. В

якості традиції виступають певні соціальні інституції, норми поведінки, культурні і етичні цінності, ідеї, звичаї, обряди тощо.

ТРАНСЄ́ПТ, в європейській церковній архітектурі — поперечний *неф** або кілька нефів, що перетинають під прямим кутом основні (подовжні) нефи в хрестоподібних за планом спорудах.

ТРАНСЦЕНДЄ́НТНИЙ, позамежний відносно якої-небудь визначеної сфери, до Всесвіту в цілому; протилежність іманентного. Одне з центральних понять ряду філософських течій, характеристика Абсолюту, що перевершує всяке буття (Єдине в неоплатонізмі); в теологічних вченнях — синонім потойбічності Бога. В філософії Канта — вихідне за межі можливого досвіду («світу явищ») і недоступне теоретичному пізнанню (наприклад, ідея Бога, душі, безсмертя).

ТРІДЄ́НТСЬКИЙ СОБОР (XIX Вселенський собор католиків), відкрився в грудні 1545 р. в Тріденті (суч. Тренто, Італія) при папі Павлі III, а закрився там же в грудні 1563 р. в понтифікат Пія IV. Незважаючи на значні перерви і численні ускладнення, зв'язані з позиціями світських государів і протестантських лідерів, собор досяг своєї мети: дати догматичні визначення традиційних католицьких доктрин, що піддавалися нападкам з боку протестантів, і почати справжню реформу церкви. Отцям собору (єпископам і іншим прелатам з правом голосу) допомагали теологи-консультанти, серед яких були знамениті домініканці Катаріно і Сото, єзуїти Лайнес і Сальмерон. Найбільш важливі декрети собору стосувалися первородного гріха, оправдання, таїнств, індульгенцій. Декрети з питань дисципліни покликані були припинити зловживання і перебороти пороки в церкві, що викликали протестантський бунт: це відносилося до легковаження єпископами своїми обов'язками, численності бенефіціїв, порушення кліриками церковної дисципліни і їх недостатньої підготовки.

ТРІ́КСТЕР, міфологічний персонаж, двійник *Культурного героя**, що, невміло наслідуючи його дії або порушуючи *табу**, створює предмети і явища природи, шкідливі і небезпечні для людей. Трікстер переважно є злісним і підступним, але буває і просто смішним; іноді він дурний і незграбний, іноді постає як хитрий пройдисвіт — як Гермес в грецькій міфології, що викрав корів в самого Аполлона. В серйозному світі міфу трікстер створює якби віддушину для сміху, і цей сміх звертається не тільки на самого пустуна, але і на всю світобудову в цілому.

ТРОП, слово або зворот мови в переносному, алегоричному значенні (див. *Алегорія**). Різновиди тропів: гіпербола, іронія, метафора, метонімія, синекдоха і ін.

ТРУБАДУ́РИ, в XI—XIII ст. на півдні Франції, півночі Італії і сході Іспанії: поети-співаки — представники поетичної школи, що розробляла любовно-рицарську тематику і створила ряд поетичних форм (балада, серенада, сонет тощо).

ТРУВЄ́РИ, поети-співці XII—XIII ст. — представники Північної поетичної школи (північ Франції). Їх мистецтво виникло під впливом *трубадурів**, але було присвячене не так оспівуванню кохання, як військовим походам, битвам,

турнірам. Трувери також писали куртуазні романи (Кретьєн де Труа) і драми (Жан Бодель).

У.

УНІВЕРСА́ЛІЇ, загальні поняття. Онтологічний статус універсалій — одна з центральних проблем середньовічної філософії (суперечка про універсалії X—XIV ст.): чи існують універсалії «до речей», як їх вічні ідеальні прообрази (платонізм, крайній *реалізм**), «в речах» (арістотелізм, помірний реалізм), «після речей» в людському мисленні (*номіналізм**, концептуалізм).

УРБАНІЗА́ЦІЯ, процес зростання ролі міст в розвитку суспільства. Головний соціальний зміст урбанізації полягає в особливих міських відносинах, що охоплюють соціально-професійну і демографічну структуру населення, його спосіб життя, культуру, розміщення продуктивних сил, розселення. Передумови урбанізації — зростання в містах індустрії, розвиток їх культурних і політичних функцій, поглиблення територіального поділу праці. Для урбанізації характерний приплив до міста сільського населення і зростаючий маятниковий рух населення з сільської округи і найближчих дрібних міст до великих міст (на роботу, для купівлі-продажу, розваг, культурно-побутових потреб і ін.).

УТИЛІТАРИ́ЗМ, принцип оцінки всіх явищ і процесів тільки з точки зору їх корисності, можливості служити засобом для досягнення якої-небудь цілі.

УТО́К, поперечні нитки тканини, що перехресно переплітаються з поздовжніми (основою).

УТО́ПІЯ, 1) зображення ідеального суспільного ладу, позбавлене наукового обгрунтування; 2) жанр *наукової фантастики**; позначення всіх творів, що містять нереальні плани соціальних перетворень. Термін походить від назви книги Т. Мора (XVI ст.).

Ф.

ФАНТА́СТИКА, форма відображення світу, за якою на основі реальних уявлень створюється логічно несумісна з ними («надприродна», «чудесна») картина Всесвіту. Поширена в фольклорі, мистецтві, соціальній утопії. В художній літературі, театрі, кіно, образотворчому мистецтві фантастична образність відверто умовна, явно порушує реальні зв'язки і закономірності, природні пропорції і форми зображуваних об'єктів. Однак фантастика не є просто примхливою «грою уяви»: в гротескних (див. *Гротеск**) або ідеальних образах, *символах**, неймовірних сюжетних конструкціях вона може виражати світогляд автора, характерний для цілої епохи («Гаргантюа і Пантагрюель» Ф. Рабле, «Владар кілець» Дж. Р. Толкієна). В XIX—XX ст. розвивається *наукова фантастика**.

ФАРС, 1) різновид комедії легкого змісту з чисто зовнішніми комічними прийомами; 2) вид середньовічного народного театру і літератури побутового комедійно-сатиричного характеру (XIV—XV ст.). Є близьким до німецького *фастнахтшпіля**, італійської *комедії дель арте** і ін.

ФАСТНАХТШПІЛЬ (букв. — маснична гра), вид німецького народного театру (середньовічний *фарс**). Спочатку побутова сценка, звичайно анекдотично-

го характеру. В XIV—XVI ст. фастнахтшпіль піддався літературній обробці. Авторами багатьох фастнахтшпілів були *мейстерзінгери** (Г. Сакс і ін.).

ФАТАЛІ́ЗМ, уявлення про невідворотну зумовленість подій в світі; віра в невідворотність долі, в те, що все в світі заздалегідь визначене таємничою силою, роком; віра в безособову долю (*стоїцизм**), в незмінне божественне приречення (особливо характерне для ісламу) і т.п.

ФАЦЕ́ЦІЯ, жанр короткого смішного оповідання типу анекдоту; виник в міській західноєвропейській літературі в XII—XIII ст., був популярний в епоху Ренесансу.

ФІВА́НСЬКИЙ КІКЛ, цикл давньогрецьких міфів, присвячених родовому прокляттю, що впало на правителів міста Фів — царя Едіпа і його нащадків. Аполлон попереджає царя Фів Лая, що той загине від руки власного сина, який потім, щоб зайняти його місце, одружиться з Іокастою, його дружиною і своєю матір'ю. Тому, коли в них народився хлопчик, Лай наказує кинути його в горах. Однак, немовля всиновлює бездітний цар Коринфа Поліб і, одержавши ім'я Едіп, хлопчик виростає, не здогадуючись про своє походження. Ставши дорослим, він одержує від оракула Аполлона страшне пророцтво: йому судилося вбити батька і одружитись з матір'ю. Щоб уникнути жахливої долі, Едіп не повертається до Коринфа, а мандрує Грецією. Одного разу, посварившись з якимись випадковими подорожніми (серед них був Лай), Едіп убив свого батька. Тим часом Фіви вже довгий час терзає жінка-потвора Сфінкс і Едіпу вдалося звільнити місто, за що громадяни обрали його своїм царем і він одружився з Іокастою. Між синами Едіпа, Етеоклом і Поліні́ком, виникли чвари, і Полінік, прогнаний братом, привів до стін Фів вороже військо з сімома вождями на чолі. Похід був невдалим для союзників, всі семеро вождів полягли, але загинули і обидва сини Едіпа, які вбили один одного в двобої. Дочка Едіпа Антігона, порушивши заборону дядька — царя Креонта, поховала тіло Полініка, була ув'язнена в темницю, де покінчила з собою. Сини полеглих вождів організували новий похід на Фіви, який цього разу завершився зруйнуванням міста.

ФІЛОСО́ФІЯ, 1) наука про найзагальніші закони розвитку природи, людського суспільства і мислення; 2) форма суспільної свідомості, яка виробляє загальний цілісний погляд на світ і місце людини в ньому, досліджує відношення мислення до буття, практичне, пізнавальне, ціннісне, етичне і естетичне відношення людини до світу. Основними розділами філософії є *метафізика** (онтологія), епістемологія (гносеологія), логіка, *етика** і *естетика**.

ФЕОДАЛІ́ЗМ, політична і соціально-економічна система, за якої володіння землею визначалося особистою відданістю, несенням військової і трудової повинності. Знать (герцоги, графи, барони) володіла землями, подарованими монархом, і на час війни постачала йому озброєних воїнів. Рицарі одержували землю від своїх сеньйорів, а залежні селяни (віллани) жили на землі, що перебувала під юрисдикцією її власника. Єпископів і абатів наділяли землею світські феодали в обмін на відправлення релігійних обрядів. Церква також давала релігійну санкцію панівним політичним і соціальним відносинам. В свою чергу, церква користувалася результатами праці і послугами селянства.

ФЕТИШИ́ЗМ, *культ** неживих предметів — фетишів, наділених, за уявленнями віруючих, надприродними властивостями. Був розповсюджений в всіх первісних народів. На пізніших стадіях розвитку культури збереглись окремі елементи фетишизму — віра в *амулети**, обереги, талісмани.

ФРАНЦИСКА́НЦІ, католицький чернечий орден, другий з жебручих орденів. Заснований св. Франциском Ассізьким, затверджений в 1223 р. буллою папи Гонорія III. Офіційна назва — «орден братів менших», скорочено — мінорити. Наріжним каменем францисканського вчення була бідність, що розуміється як вищий ступінь смиренності: «Не може людина володіти, тому що володіє тільки Бог». Слідування Христу, втіленій Любові, означало для Франциска не тільки відмову від усіх земних благ, але і всепоглинаючу любов до ближнього, що виразилася в проповіді спасіння. Він забороняв братам шукати навіть мінімальні зручності для себе, наказував вдягати руб'я, перепоясане мотузкою, а книги дозволяв мати тільки грамотним братам, причому винятково богослужбові. Францисканці, подібно домініканцям, створили свою систему богословської освіти. Найбільшими теологами ордену стали в XIII ст. св. Бонавентура (1221-74) і Іоанн Дунс Скот (1266-1308), що стояли на позиціях августинізму; до францисканців належали видний натурфілософ XIII ст. Роджер Бекон і церковно-політичний мислитель XIV ст. Вільям Оккам.

ФРЕ́СКА, *живопис** по свіжій (італ. fresco — «свіжий») штукатурці стін, стель, склепінь мінеральними фарбами, розведеними на воді. Використання цієї техніки засноване на властивості штукатурки всмоктувати в себе, поки вона волога, розведені на воді фарби і з'єднуватися з ними в одне нероздільне ціле. Твори, виконані цим способом не слід плутати з живописом по сухій штукатурці, або а-секко (італ. secco — «сухий»).

Х.

ХА́ОС, в міфологічній моделі світу всесвітня порожнеча (безодня) або аморфний стан, що передує творенню *Космосу**, а також неорганізований зовнішній простір, що оточує створений Космос.

ХІЛІА́ЗМ, віра в «тисячолітнє царство» Бога і праведників на землі, тобто здійснення містично витлумаченого ідеалу справедливості ще до кінця світу. Термін звичайно застосовується до ранньохристиянських вчень, засуджених церквою в III ст., але відроджених в середньовічних народних єресях і пізнішому сектантстві. Деякі мотиви хіліазму вплинули на розвиток утопічного мислення.

ХРЕСТО́ВІ ПОХОДИ, походи (1096-1270) на Близький Схід (у Сірію, Палестину, Північ ну Африку), організовані західноєвропейськими феодалами і католицькою церквою під прапором боротьби проти «невірних» (мусульман), звільнення Гробу Господнього і Святої землі (Палестини). I Хрестовий похід (1096-99) завершився захопленням хрестоносцями в сельджуків Єрусалиму і утворенням Ієрусалимського королівства. II (1147-49, привід — взяття в 1144 сельджуками Едесси) і III (1189-92, викликаний завоюванням в 1187 Єрусалиму Салах-ад-діном) були безрезультатні. IV Хрестовий похід (1202-04), організований з

ініціативи Римського Папи Інокентія III, був спрямований (головним чином зусиллями венеціанського купецтва) проти Візантії, на частині території якої після захоплення хрестоносцями Константинополя була створена Латинська імперія (1204-61). Останні походи — V (1217-21), VI (1228-29), VII (1248-54), VIII (1270) — істотної ролі не відіграли. З переходом до мусульман Акри (1291) хрестоносці цілком втратили свої володіння на Сході. Хрестовими походами часто називають походи німецьких феодалів в XII—XIII ст. проти слов'ян і народів Прибалтики, а також Альбігойські війни феодалів Північної Франції з мешканцями Провансу, що були оголошені єретиками — *альбігойцями**.

ХТОНІ́ЧНІ ІСТОТИ, міфологічні персонажі, пов'язані одночасно з продуктивною силою землі (води) і умертвляючою потенцією пекла. Вони народжуються землею або з неї виходять, або перебувають в її надрах, зберігаючи риси хтонічних тварин (змиїв, земноводних, червів тощо); часто мають вигляд жахливих чудовиськ — драконів, гідр, велетенських змиїв, червів, комах і т.д.

Ц.

ЦЕ́ХИ, об'єднання міських ремісників (однієї або споріднених спеціальностей) для забезпечення за членами цехів монополії на виробництво і збут ремісничих виробів. Найбільший розвиток одержали в Західній Європі в XIII—XIV ст. Повноправними членами це́хів були майстри, що мали майстерні і знаряддя праці і працювали за допомогою підмайстрів і учнів. Законодавчо були скасовані тільки в кін. XVIII—XIX ст.

ЦИВІЛІЗА́ЦІЯ, 1) рівень, ступінь суспільного розвитку, матеріальної і духовної культури (антична цивілізація, індустріальна цивілізація); 2) наслідок і результат розвитку *культури**, її заключна стадія розвитку, що характеризується розвитком індустрії і техніки, деградацією мистецтва, виникненням величезних скупчень людей в великих містах (мегаполісах), перетворенням народів в знеособлені маси, ритуалізацією духовного життя тощо.

Ч.

ЧО́МПІ, чесальники вовни і інші наймані робітники мануфактур Флоренції XIV ст. В 1378 р. підняли повстання, до якого примкнули дрібні ремісники. Домагалися підвищення заробітної плати, створили свій уряд на чолі з Мікеле ді Ландо (що зрадив повстанців). Повстання було придушене.

«ЧОРНА СМЕРТЬ», найбільша з відомих епідемій чуми в Європі. Спалахнула в 1347 р., завезена як наслідок розширення контактів з Азією, можливо корабельними сірими пацюками, що в цей час почали своє заселення Європи. Почавши з портових міст Італії, хвороба швидко поширилася по всій Європі і продовжувалася до 1353-1354 рр., забравши місцями до половини населення. Хвороба скрізь викликала піднесення містичних настроїв, звичайними стали покаяні процесії з бичуванням, паломництва. Представники вищих верств суспільства намагалися врятуватися, закрившись в замках і маєтках. Про одну таку спробу розповідає Боккаччо в «Декамероні». Смертність була такою значною, що небіжчиків не встигали ховатися і в Авіньоні папа Климент VI освятив води Рони і дозволив скидати трупи в ріку. В усіх країнах Європи виросла ціна робочої

сили і практично скрізь були прийняті закони, що прагнули знизити цю ціну до колишнього рівня. Тому після закінчення епідемій в багатьох країнах спалахнули повстання.

Ш.

ШАХРА́ЙСЬКИЙ РОМАН або пікареска (ісп. «пікаро» — дармоїд, пройдисвіт, шахрай), основний жанр іспанської прози «золотого віку» (XVI—XVII ст.); в більш широкому значенні — взагалі оповідання, в якому зображуються пригоди героя-шахрая. Був започаткований іспанською анонімною повістю «Ласарільо з Тормеса» (XVI ст.). До цього жанру можна віднести безліч творів світового фольклору і літератури: від арабських макам і німецьких народних повістей про Тіля Ейленшпігеля (переосмислених згодом Ш. де Костером) до роману Я. Гашека про Швейка і дилогії Ільфа і Петрова про Остапа Бендера.

ШВАНК, жанр німецької міської середньовічної літератури; спріднений французькому *фабліо**. Коротке, повне соковитого комізму оповідання (іноді п'єса) в віршах або прозі, часто сатиричного і повчального характеру.

ШПАЛЕ́РА, стінний безворсовий килим з орнаментальним або сюжетним зображенням, витканий ручним способом в техніці репсового утóкового переплетення. Товсті нитки нефарбованої основи (лляні або бавовняні) цілком закриваються кольоровими нитками *утóку** (вовняними, шовковими, золотими або срібними). Кожна утокова нитка ведеться тільки в границях своєї барвної плями. Моделлю для шпалери служить картон — ескіз в розмірі килима, виконаний художником-картоньєром. Візерунок створюється кольоровими нитками утоку на тканій основі голкою або гачком. В Середні віки зразком частіше служать книжкові мініатюри, а пізніше — станковий і монументальний живопис. Ткач підбирає відтінки вовни. Плавне з'єднання колірних плям досягається в старих зразках способом «штрихування», коли нитки контрастного кольору чергуються, подібно штрихам, і створюють ілюзію проміжного тону. Вовняна і шовкова пряжа аж до XIX ст. зафарбовувалась натуральними барвниками, пізніше стали використовувати і хімічні.

Самі ранні європейські шпалери відносять до XI—XII ст., вперше вони з'явилися в Німеччині. Вони служили оздобою і одночасно утеплювали могутні стіни зал замків і соборів. В Пізньому Середньовіччі основними центрами шпалерного виробництва стають Париж, Аррас, а з кінця XV ст. Брюссель, де на початку XVI ст. на замовлення Ватікану була створена шпалерна серія «Діяння апостолів» за картонами Рафаеля, в XVII ст. — за картонами Рубенса. В сер. XVII ст. в Франції відкриваються великі шпалерні майстерні в Парижі (див. *Гобелен**), Бове, Обюссоні. До сер. XVIII ст. мистецтво шпалери досягає свого піку, улюбленими темами шпалер того часу були міфологічні і історичні сюжети сцени полювання, пейзажі, пасторалі. В XIX ст. шпалера втрачає свою колишню популярність, її декоративні принципи відроджуються вже в сер. XX ст., коли її відродженням займався Жан Люрса. В XX ст. шпалеру частіше іменують гобеленом.

ШПРУХ, жанр німецької середньовічної поезії — коротка байка, приказка, загадка, що містить в повчальній формі життєву мудрість.

ЛІТЕРАТУРА

1. Алексеев В., Першиц А. История первобытного общества. — М., 1990.
2. Алпатов М. Всеобщая история искусств: В 3 Т. — М.—Л., 1948-1955.
3. Антична література: Довідник / За ред. М. Семчинського. — К., 1993.
4. Антология мировой философии: В 4 Т. — М., 1969-1972.
5. Артамонов С. История зарубежной литературы XVII—XVIII вв. — М., 1988.
6. Артамонов С. Литература Древнего Мира. — М., 1988.
7. Бартенев И., Батажкова В. Очерки истории архитектурных стилей. — М., 1983.
8. Большая энциклопедия Кирилла и Мефодия 2003: В 2 CD.
9. Борев Ю. Художественные направления в искусстве XX в. — М., 1986.
10. Васильев Л. История религий Востока. — М., 1988.
11. Виппер Ю., Самарин Р. Курс лекций по истории зарубежной литературы XVII в. — М., 1954.
12. Всеобщая история искусств: В 6 Т. — М., 1956-1966.
13. Дмитриева Н. Краткая история искусства: В 2 Вып. — М., 1986-1989.
14. Древние цивилизации / С.С. Аверинцев, В.П. Алексеев и др.; Под общ. ред. Г.М. Бонгард-Левина. — М.: Мысль, 1989.
15. Елизарова М. и др. История зарубежной литературы XIX в. — М., 1961
16. Зарубежная литература Средних веков: В 2 Вып. / Сост. Б. Пуришев. — М., 1975.
17. Ильина Н. История искусства. Западноевропейское искусство. — М., 1983.
18. История всемирной литературы: В 9 Т. — М., 1983-1990. — Т. 1-7.
19. История Древнего Востока / Под ред. В.И. Кузищина. — М., 2001.
20. История зарубежного искусства / Под ред. М. Кузьминой, Н. Мальцевой — М., 1983.
21. История зарубежного театра: В 4 Т. — М., 1981-1986.
22. История зарубежной литературы. Средние века и Возрождение / М.П. Адексеев, В.М. Жирмунский, С.С. Мокульский, А.А. Смирнов. — М., 1987.
23. История зарубежной литературы XVII века: Учеб. для филол. спец. вузов / Н.А. Жирмунская, З.И. Плавскин, М.В. Разумовская и др.; Под ред. З.И. Плавскина. — М., 1987.
24. История зарубежной литературы XX в. 1871-1917 / Под ред. В. Богословского. — М., 1989.
25. История зарубежной литературы XX в. 1917-1945 / Под ред. В. Богословского. — М., 1990.
26. История искусства зарубежных стран. Первобытное общество. Древний Восток. Античность / Под ред. М. Доброклонского и А. Чубовой. — М., 1981.
27. История искусства зарубежных стран. Средние века. Возрождение / Под ред. Ц. Нессельштраус. — М., 1982.
28. История мирового искусства / Под ред. Д. Таборелли. — М., 1998.

29. История средних веков: В 2 Т. / Под ред. З.В. Удальцовой и С.П. Карпова. — М., 1990.
30. История средних веков: В 2 Т. / Под ред. С.П. Карпова. — М., 1998.
31. Історія світової культури: Навчальний посібник / Кер. авт. кол. Л. Левчук. — К., 1999.
32. Керам К. Боги, гробницы, ученые. Роман археологии. — М., 1960.
33. Кертман Л. История культуры стран Европы и Америки. 1870-1917 — М., 1987.
34. Крижанівський О.П. Історія Стародавнього Сходу: Підручник. — К., 2000.
35. Лисичкина О. Мировая художественная культура: Учебное пособие. — С-Пб., 1997. — Ч. 1.
36. Ліндсей Дж. Коротка історії культури: У 2 Т. — К., 1995.
37. Лосев А.Ф. История античной философии в конспективном изложении. — М., 1989.
38. Мень А. История религии: В 2 Кн. — М., 1998.
39. Мифологический словарь / Под ред. Е. Мелетинского. — М., 1991.
40. Модернизм: Анализ и критика основных направлений / Под ред. В. Ванслова и М. Соколова. — М., 1987.
41. Немировский А.И. История Древнего мира: Античность: В 2 Ч. — М., 2000.
42. На ріках вавілонських: З найдавнішої літератури Шумеру, Вавілону, Палестини / Упоряд. М. Москаленко. — К., 1991.
43. Никитина В., Паевская Е. и др. Литература Древнего Востока. — М., 1962.
44. Памятники мирового искусства: В 7 Вып. — М., 1967-1982.
45. Рассел Б. Історія західної філософії. — К., 1994.
46. Современная западная философия: Словарь / Сост.: Малахов В., Филатов В. — М, 1991.
47. Тисячоліття. Поетичний переклад України-Русі. Антологія / Упоряд. і авт. перед. М.Н. Москаленко. — К., 1995.
48. Тойнбі А. Дж. Дослідження історії: В 2 Т. — К., 1995.
49. Тронський І. Історія античної літератури. — К., 1959.
50. Философский энциклопедический словарь / Редкол.: С.С. Аверинцев, Э.А. Араб-Оглы и др. — М., 1989.
51. Хёйзинга Й. Осень Средневековья: Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах. — М., 1988.
52. Чанышев А. Курс лекций по древней и средневековой философии. — М, 1991.
53. Энциклопедический словарь по культурологии / Под общ. ред. А.А. Радугина. — М., 1997.
54. Энциклопедия для детей. Т. 6. Религии мира. Ч. 1. верования древности. Религии Ирана и Индии. Иудаизм. Буддизм / Глав. ред. М.Д. Аксёнова. — М.: Аванта+, 2001.

55. Энциклопедия для детей. Т. 7. Искусство. Ч. 2. Архитектура, изобразительное и декоративно-прикладное искусство XVII—XX веков / Глав. ред. М.Д. Аксенова. — М.: Аванта+, 2001.

56. Энциклопедия для детей. Т. 7. Искусство. Ч. 3. Музыка. Театр. Кино / Глав. ред. В. Володин. — М.: Аванта+, 2001.

57. Энциклопедия для детей. Т. 15. Всемирная литература. Ч. 1. От зарождения словесности до Гёте и Шиллера / Глав. Ред. М.Д. Аксёнова. — М.: Аванта+, 2002.

58. Энциклопедия для детей. Т. 15. Всемирная литература. Ч. 2. XIX и XX вв. / Глав. ред. В. Володин. — М.: Аванта+, 2001.

59. Эстетика: Словарь / Под ред. А. Беляева. — М., 1989.

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА **5**
ВСТУП **7**

РОЗДІЛ І.
ГЕНЕЗИС КУЛЬТУРИ. РАННІ СТАДІЇ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ

1. Генезис культури 10
2. Суспільство збирачів і мисливців та його релігійні уявлення 12
3. Виникнення і ранні стадії розвитку мистецтва 16
4. Поняття міфу, міфології, ритуалу, жертвоприношення, ініціації 18
5. Категорії міфів і міфологічних персонажів. Еволюція міфу 20
6. Культура епохи мезоліту і неоліту. Початок цивілізації 24

РОЗДІЛ ІІ.
КУЛЬТУРА СТАРОДАВНЬОГО СХОДУ

§ 1. КУЛЬТУРА СТАРОДАВНЬОГО ЄГИПТУ **32**
1. Витоки і загальні риси давньоєгипетської цивілізації 32
2. Історико-світоглядні аспекти культури Стародавнього царства. Розвиток мистецтва 35
3. Література Стародавнього Царства 38
4. Історико-світоглядні аспекти культури Середнього царства. Розвиток мистецтва 41
5. Література Середнього царства 46
6. Історико-світоглядні аспекти культури Нового царства. Мистецтво 51
7. Література Нового царства 58
8. Культура Пізнього царства 62

§ 2. КУЛЬТУРА СТАРОДАВНЬОЇ МЕСОПОТАМІЇ **67**
1. Витоки шумерської цивілізації 67
2. Шумерська міфологія 74
3. Історичні умови розвитку культури Ранньошумерського періоду. Мистецтво 78
4. Література Ранньошумерського періоду 82
5. Культура Аккадського періоду 84

6. Культура Пізньошумерського періоду ... 86
7. Історико-світоглядні передумови розвитку культури Вавілонії ... 93
8. Література Вавілонії ... 97
9. Мистецтво Вавілонії ... 103
10. Культура Ассирії ... 105

§ 3. КУЛЬТУРА ЗАХІДНОЇ АЗІЇ II–I ТИС. ДО Н.Е. ... 107
1. Культура хуррітів і хеттів ... 107
2. Культура Стародавньої Персії ... 110
3. Культура Східного Середземномор'я ... 112
4. Старий Заповіт ... 116

РОЗДІЛ III.
КУЛЬТУРА СТАРОДАВНЬОЇ ГРЕЦІЇ

§ 1. ВИТОКИ ДАВНЬОГРЕЦЬКОЇ ЦИВІЛІЗАЦІЇ. КУЛЬТУРА ГРЕЦІЇ АРХАЇЧНОГО ПЕРІОДУ ... 122
1. Егейська цивілізація ... 122
2. Культура Гомерівського періоду ... 123
3. Загальні риси культури Архаїчного періоду. Релігія і міфологія ... 128
4. Виникнення філософії ... 131
5. Мистецтво Архаїчного періоду ... 133
6. Література Архаїчного періоду ... 136

§ 2. КУЛЬТУРА КЛАСИЧНОЇ ГРЕЦІЇ V СТ. ДО Н.Е. ... 141
1. Греція в V ст. до н.е. Розвиток філософії і історіографії ... 141
2. Театр і драматургія ... 144
3. Мистецтво ... 149

§ 3. КУЛЬТУРА КЛАСИЧНОЇ ГРЕЦІЇ КІНЦЯ V–IV СТ. ДО Н.Е. ... 152
1. Історико-світоглядні передумови розвитку культури ... 152
2. Риторика і історіографія ... 158
3. Драматургія ... 163
4. Мистецтво ... 167

§ 4. КУЛЬТУРА ЕЛЛІНІСТИЧНОГО ПЕРІОДУ ... 168
1. Загальні риси розвитку культури. Наука і релігія ... 169
2. Філософія ... 172
3. Література і мистецтво ... 175

РОЗДІЛ IV.
КУЛЬТУРА СТАРОДАВНЬОГО РИМУ

§ 1. ВИТОКИ І ФОРМУВАННЯ ДАВНЬОРИМСЬКОЇ КУЛЬТУРИ 182
1. Культура етрусків 182
2. Рання римська культура 184
3. Загальні риси розвитку культури III–II ст. до н.е. Релігія, свята, видовища 188
4. Виникнення літератури і театру 190

§ 2. КУЛЬТУРА РИМУ ПЕРІОДУ КРИЗИ РЕСПУБЛІКИ І УТВЕРДЖЕННЯ ІМПЕРІЇ 195
1. Історико-світоглядні передумови розвитку культури. Філософія 195
2. Література і мистецтво Риму епохи Громадянських війн 199
3. Принципат Августа і його культурна політика. Розвиток мистецтва 203
4. «Золотий вік» римської поезії 206

§ 3. КУЛЬТУРА РИМСЬКОЇ ІМПЕРІЇ ПЕРІОДУ РОЗКВІТУ (I–II СТ. Н.Е.) 212
1. Римська імперія в I ст. н.е. Релігія. Розвиток філософії 212
2. Мистецтво I ст. н.е. 216
3. Література I ст. н.е. 218
4. Римська імперія в II ст. н.е. Розвиток філософії, риторики і науки 223
5. Елліністично-римська історіографія II ст. н.е. 228
6. Література II ст. н.е. 232
7. Мистецтво II ст. н.е. 235

§ 4. КУЛЬТУРА РИМСЬКОЇ ІМПЕРІЇ ПЕРІОДУ ЗАНЕПАДУ І ЗАГИБЕЛІ (III–V СТ. Н.Е.) 238
1. Римська імперія в III ст. Філософія. Історіографія 238
2. Художня література III ст. 242
3. Мистецтво III ст. 244
4. Рим в VI–V ст. Релігія і філософія 246
5. Риторика, історіографія, література IV–V ст. 248
6. Література і мистецтво Раннього християнства 250

РОЗДІЛ V.
КУЛЬТУРА ВІЗАНТІЇ

1. Історичні і світоглядні аспекти розвитку культури Ранньовізантійського періоду ... 255
2. Освіта, наука і художня культура Ранньовізантійського періоду ... 261
3. Історичні і світоглядні аспекти культури Середньовізантійського періоду ... 266
4. Художня культура Середньовізантійського періоду ... 271
5. Історичні і світоглядні аспекти культури Пізньовізантійського періоду ... 276
6. Риторика і історіографія Пізньовізантійського періоду ... 280
7. Художня культура Пізньовізантійського періоду ... 284

РОЗДІЛ VI.
КУЛЬТУРА ЄВРОПЕЙСЬКОГО СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

§ 1. КУЛЬТУРА РАННЬОГО СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ ... 289
1. Культура періоду «темних віків» ... 290
2. Каролінгське, Альфредіанське і Оттонівське відродження ... 295
3. Народна культура ... 299

§ 2. КУЛЬТУРА ЗРІЛОГО СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ ... 305
1. Культурна специфіка рицарства. Рицарський героїчний епос ... 305
2. Куртуазність і куртуазна поезія ... 309
3. Рицарський роман ... 314
4. Культурна специфіка кліру. Освіта, філософія, наука Зрілого Середньовіччя ... 318
5. Клерикальна література ... 322
6. Міська культура ... 324
7. Мистецтво Зрілого Середньовіччя ... 331

§ 3. КУЛЬТУРА ПІЗНЬОГО СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ ... 337
1. Історичні і світоглядні аспекти розвитку культури ... 337
2. Література і театр Франції XIV–XV ст. ... 341
3. Культура Англії другої половини XIV–XV ст. ... 347

РОЗДІЛ VII.
КУЛЬТУРА ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ ЕПОХИ РЕНЕСАНСУ І РЕФОРМАЦІЇ

§ 1. СУТНІСТЬ РЕНЕСАНСУ. КУЛЬТУРА ІТАЛІЇ XIII–XV СТ. 353
1. Історико-культурний зміст Ренесансу 353
2. Культура Італії XIII — початку XIV ст. 355
3. Культура Проторенесансу 361
4. Історичні умови розвитку культури Італії Раннього Ренесансу. Розквіт гуманізму 367
5. Література і мистецтво Італії Раннього Ренесансу 373

§ 2. КУЛЬТУРА ІТАЛІЇ ВИСОКОГО І ПІЗНЬОГО РЕНЕСАНСУ 380
1. Історичні умови розвитку культури Італії Високого Ренесансу. Гуманістична думка. Література 380
2. Мистецтво Високого Ренесансу 385
3. Історичні і світоглядні аспекти культури Пізнього Ренесансу. Література .. 394
4. Мистецтво Пізнього Ренесансу 399

§ 3. КУЛЬТУРА ПІВНІЧНОГО РЕНЕСАНСУ 405
1. Культура Нідерландів XV–XVI ст. 405
2. Історичні і світоглядні аспекти розвитку культури Німеччини епохи Ренесансу. Розвиток мистецтва 411
3. Література Німеччини кінця XV–XVI ст. 416
4. Історичні і світоглядні аспекти культури Іспанії епохи Ренесансу. Мистецтво 422
5. Література Іспанії епохи Ренесансу 425
6. Історичні і світоглядні аспекти культури Англії епохи Ренесансу. Гуманізм 430
7. Театр і драматургія Англії епохи Ренесансу 434
8. Франція в кінці XV–XVI ст. Гуманізм і Реформація. Розвиток мистецтва .. 445
9. Література Франції XVI ст. 450

ГЛОСАРІЙ 458

ЛІТЕРАТУРА 519

Навчальне видання

АЛЕКСІЄВЕЦЬ МИКОЛА МИРОНОВИЧ,
ШАМА ОЛЕКСАНДР ІВАНОВИЧ

ІСТОРІЯ СВІТОВОЇ КУЛЬТУРИ:

ЧАСТИНА ПЕРША: ВІД ПЕРВІСНОСТІ ДО РЕНЕСАНСУ

Відповідальний за випуск *Олег Сікало*
Комп'ютерна верстка *Оксани Белей*
Комп'ютерний набір *Олександра Шами*
Художнє оформлення обкладинки *Ірини Горбачевської*

Підписано до друку 2.09.2006. Формат 70x100 $^{1}/_{16}$
Папір офсетний 80 г/м^{2}. Друк офсетний.
Ум. друк. арк. 68,57

Видавництво **«ЛІЛЕЯ»**
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої
справи до Державного реєстру, видавців, виготівників
і розповсюджувачів видавничої продукції
серія ТР № 11 від 16 липня 2002 р.
Бульвар Тараса Шевченка, 1, м. Тернопіль, 46001
тел. (0352) 25-06-71
e-mail: admin@dop-lileya.te.ua

А-48 **Алексієвець М.М., Шама О.І.**
Історія світової культури: Частина перша: від Первісності до Ренесансу. — Тернопіль: Лілея, 2006. — 528 с.

ISBN 966-656-117-4 («Історія світової культури»)
ISBN 966-656-118-2 («Історія світової культури: Частина перша: від Первісності до Ренесансу»)

В першій частині навчального посібника викладено матеріал з історії культури Первісності, Стародавнього Сходу, Античності, Візантії і Західної Європи (до кінця XVI ст.) у відповідності з основними етапами і закономірностями цивілізаційного процесу. Рівень розвитку суспільства, а також домінуючі в ньому культурні цінності визначаються шляхом з'ясування історичних особливостей епохи, висвітлення світогляду, а також характеристики найважливіших художніх досягнень. «Історія світової культури» в основному призначена для індивідуальної і самостійної роботи студентів вищих навчальних закладів. Разом з тим, доступність викладу, досить детальний аналіз історико-культурних явищ і відповідність змісту учбового матеріалу сучасним уявленням про культурну еволюцію людства роблять книгу корисною для всіх, хто цікавиться проблемами культурології і художньої творчості. Посібник також включає словник термінів, понять та історичних реалій, що поглиблюють розуміння окремих аспектів культури.

Для викладачів і студентів вищих навчальних закладів освіти України, учителів і учнів загальноосвітніх шкіл, а також всіх, хто цікавиться світовою культурою.

ББК 63.3(0)-7
УДК 930.85

ISBN 966-656-118-2
9 789666 561186