О.С. Анненкова



Антична література
Література Середніх віків

Навчальний посібник

О.С. Анненкова
Антична література. Література Середніх віків.

ІНСТИТУТ ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ
НАЦІОНАЛЬНОГО ПЕДАГОГІЧНОГО УНІВЕРСИТЕТА
ІМ. М.П. ДРАГОМАНОВА
КАФЕДРА РОСІЙСЬКОЇ ТА ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

О.С. АННЕНКОВА

АНТИЧНА ЛІТЕРАТУРА

ЛІТЕРАТУРА СЕРЕДНІХ ВІКІВ

НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК

Київ – 2014

УДК 82’01/04 (075.8)
ББК 83.3(0)3/4
А 68

Затверджено Вченою радою
Національного педагогічного університету
ім. М.П. Драгоманова (протокол № 10 від 24 квітня 2014 р.)

РЕЦЕНЗЕНТИ:

Михед Тетяна Василівна – доктор філологічних наук, професор кафедри зарубіжної літератури Інституту філології Київського національного університету ім. Т.Г. Шевченка;

Астахова Алла Андріївна – доцент кафедри російської та зарубіжної літератури Національного педагогічного університету ім. М.П. Драгоманова

Анненкова О.С.

А 68 Антична література. Література Середніх віків. Навчальний посібник. / О.С Анненкова. – К. : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманвоа, 2014 – 200 с.

Посібник «Антична література. Література Середніх віків» відповідає програмі навчальних курсів «Зарубіжна література» та «Історія зарубіжної літератури», розширює та поглиблює програмовий матеріал з цих початкових, складних і визначальних періодів розвитку західноєвропейської літератури. Посібник містить історико-літературні відомості для самостійного опрацювання студентами, плани роботи і методичні рекомендації по кожній темі, список рекомендованих джерел, перелік обов’язкових для читання художніх творів, теми для рефератів, доповідей, презентацій і теми курсових робіт, а також словник основних літературознавчих термінів, необхідних для опанування курсом.

Посібник «Антична література. Література Середніх віків» призначається для студентів-філологів спеціальності «Мова і література» та інших гуманітарних спеціальностей. Посібник сприятиме належній організації практичних і семінарських занять, а також самостійній роботі студентів з курсів «Зарубіжна література» та «Історія зарубіжної літератури» («Антична література. Література Середніх віків»).

УДК 82’01/04 (075.8)
ББК 83.3(0)3/4

© Анненкова О.С., 2014
© Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2014

Вступ. Концепція курсу

Метою викладання навчальної дисципліни «***Історія зарубіжної літератури / Зарубіжна література (Антична література. Література Середніх віків)»*** є розкриття основних особливостей, концептуальних, типологічних і специфічних тенденцій літератури Стародавньої Греції, Стародавнього Риму та доби Середньовіччя; визначення закономірностей існування і специфіки розвитку художньо-естетичних явищ, притаманних даним епохам, та їхньої взаємодії у процесі поглибленого аналізу світоглядних основ творчості видатних представників літератури зазначених періодів і всебічного вивчення поетики художніх творів, що їм належать.

1.2.Основними **завданнями** вивчення дисципліни «Історія зарубіжної літератури / Зарубіжна література (Антична література. Література Середніх віків)» є урозуміння специфіки розвитку літератури Стародавньої Греції, Стародавнього Риму та літератури Середніх віків як невід'ємної і потужної частини європейської культури та літератури; усвідомлення культурно-історичних, філософських і художньо-естетичних зв'язків цих літератур з наступними етапами розвитку західноєвропейської літератури; формування вмінь та навичок аналізу художніх творів представників цих літератур з урахуванням сучасних методологічних теорій, а також цілісного бачення місця конкретного письменника в загальному культурно-художньому процесі та його ролі у становленні традицій європейських літератур; усвідомлення кола основних конфліктів, концепцій та художніх образів, які увійшли в скарбницю західноєвропейської літератури; формування вміння і навичок креативного та обґрунтованого аналізу художніх явищ та самостійної інтерпретації творів.

1.3. Згідно з вимогами освітньо-професійної програми студенти повинні:

знати: основні тенденції та особливості розвитку літератур зазначених періодів, їх провідні літературні роди, жанри та жанрові різновиди, постаті поетів і письменників та їхні твори; головні літературознавчі терміни.

вміти:

працювати з науковою та методичною літературою; творчо та критично аналізувати твори письменників, визначати їхні

особливості в загальному контексті розвитку західноєвропейської літератури; вести читацький щоденник; самостійно аналізувати неоднозначні та дискусійні питання; характеризувати концепцію та найважливіші особливості поетики художнього твору; обґрунтовувати власну оцінку прочитаних творів.

Теми, винесені на практичні та семінарські заняття з курсу «Антична література. Література Середніх віків», є важливим етапом для засвоєння дисципліни «Історія зарубіжної літератури» («Зарубіжна література»), адже саме ці літературні періоди вважаються витоком всієї подальшої західноєвропейської літератури. Запропоновані теми акцентують увагу студентів на найбільш значущих художніх явищах та мають поглибити їхні уявлення щодо основної тематики курсу. Проведення занять передбачає обов'язкову самостійну роботу студентів, яка полягає у попередньому прочитанні винесених на обговорення художніх текстів, у попередньому виконанні (усному або письмовому) запропонованих для кожної теми завдань і попередньому ознайомленні із рекомендованими до кожної теми художніми та науково-навчальними матеріалами. Така самостійна робота студентів значно полегшить їхню роботу на заняттях та сприятиме виникненню ґрунтовної дискусії щодо художніх творів, обраних для комплексного і детального вивчення. Матеріали до кожної навчальної теми охоплюють багато важливих історико-літературних аспектів та відкривають можливості для творчого їх осмислення, втім, вони можуть використовуватися не в повному обсязі.

Кожна тема включає:

- вступний коментар, в якому лаконічно викладені та акцентовані основні аспекти винесеної на обговорення літературно-художньої проблеми;
- необхідний термінологічний мінімум;
- план роботи;
- матеріали, завдання та питання до теми;
- уривки з художніх текстів, розраховані на детальне їх вивчення;
- фрагменти з праць провідних науковців історико-літературного змісту, що сприятимуть глибокому розумінню художнього тексту та виникненню дискусії;
- список рекомендованої літератури;

- перелік тем для доповідей, рефератів та презентацій.

Даний навчальний посібник містить словник основних понять античної та середньовічної літератури та культури, який може значно полегшити засвоєння матеріалів студентами та сконцентрує їхню увагу на необхідних та важливих термінах; загальний список рекомендованих джерел; список тем курсових робіт; перелік художніх текстів для обов'язкового читання та поширених у сучасному культурному просторі античних фразеологізмів та афоризмів.

Тема 1. Антична міфологія

Вступний коментар

Грецька міфологія є найвищий першообраз поетичного світу
Ф. Шеллінг

Міфологія загалом та антична міфологія зокрема є унікальним синкретичним продуктом поетично-інтелектуальної творчості людства. Починаючи з XIX століття, з активної діяльності німецьких романтиків, які розглядали міфологію як центр та ядро поезії, інтерес до міфу та міфології постійно зростав. З одного боку, причиною цього було те, що вся антична і, зрозуміло, вся подальша європейська література фундується на міфологічних джерелах, а, з іншого, XX століття стало віком потужної міфотворчості, і весь загал міфологічного матеріалу, як давнього, колективного, так і креативного, індивідуально-авторського, став активно використовуватися та вивчатися філософами, культурологами, істориками, психологами, антропологами, літераторами та літературознавцями. Без елементарних уявлень про міф та його природу з усім комплексом її складових компонентів усвідомлення історії розвитку європейських літератур та динаміки сучасної культури видається неможливим. Знати міфи, за твердженням авторитетного румунського дослідника міфології та історика релігій Мірча Еліаде, означає «наблизитися до тайни походження всіх речей»[1], адже «завдяки міфу, світ розуміється як досконало організований, розумний та значущий Космос»[2]. Завдяки міфу звичайна людина та людина творча доходять до первісної суті явищ, відтворюючи у своїй свідомості первісну та непорушну цілісність світу, а поети і письменники через своє поетичне слово пригадують та обіймають цю первинну прадавність міфу (смислу), тому, за проникливим словом польського письменника і художника Б. Шульца, будь-яка поезія являється міфотворчістю, задача якої – відтворювати міфи про світ.

Німецький філософ-ідеаліст та романтик Ф. Шеллінг зазначав, що міфологія є необхідною умовою та первісним матеріалом будь-якого мистецтва. Визначень міфології та міфу в сучасній науці є багато, адже, за словом М. Еліаде, знайти універсальне визначення доволі не просто, тому що «міф є однією з найскладніших реальностей культури»[3]. Однак усталеним у розумінні міфу є те, що **міф розповідає про діяльність надприродних істот та прояви**

[1] Элиаде М. Аспекты мифа. – М. : ИНВЕСТ-ППП, 1995. – 240 с. – С. 23.
[2] Там само. – С. 146.
[3] Там само. – С. 15.

їхньої могутності, він сприймається як первісне ядро духовної творчості людини. В основі міфології лежить **інтуїтивно-конкретне сприйняття навколишнього світу та природи** (безпосередні та позараціональні уявлення людини про світ та про сили, що ним керують) та в ній у **синкретичному вигляді проявляються першозародки філософії, релігії, науки та мистецтва**. Під міфологією звично розуміють: 1) сукупність всіх міфів; 2) науку, яка вивчає міфи. За сивої давнини люди сприймали міф як реальність, як справжню подію, що набувала **сакрального значення** і слугувала взірцем для наслідування, в реальність міфу твердо вірили. Однак вже давні греки стали дивитися на міф як на «вигадку», «фантазію», тому **міф** (Μύθος) у перекладі з грецької мови означає «слово», «переказ», «сказання», тобто, **давньогрецькі міфи – це *слово («слова») про богів та героїв***[4].

Людина общинно-родової формації мислила певними неусвідомленими категоріями, які в їхній сукупності можна схарактеризувати як **міфологічне мислення**. У міфологічному мисленні переважали чуттєва конкретність та багата уява, що заміняли розсудливу логіку, детермінованість явищ та вміння абстрагуватися від конкретно-предметного. Сімейно-родові відносини переносилися на стихію природи, адже людина не виділяла себе з природного та соціального середовища, що зумовлювало такі явища, властиві архаїчному періоду становлення міфологічних вірувань, як *тотемізм, фетишизм, анімізм, антропоморфізм*. Особливе сприйняття та усвідомлення світу породжувало специфічне міфологічне «поетичне» мислення, проявом якого була підвищена **метафоричність** та **символічність міфу**. Ще італійський просвітник-філософ, творець власної філософії міфу, **Дж. Віко** стверджував, що мудрість міфу, «перша мудрість язичництва», продукувала поетичну мудрість, «піднесену поезію», і вважав, що кожна метафора та метонімія є «маленьким міфом», відтак поетична мова поетів і письменників породжується міфом.

Метафоричну та символічну природу міфу продовжили вивчати німецькі романтики, серед яких особливо Фр. Шеллінг акцентував увагу на тому, що символізм є первісною характеристикою міфології, яка здатна символізувати вічні начала, а символ є вищою, абсолютною формою вираження людської уяви. Грецьку ж міфологію Фр. Шеллінг вважав «найвищим проявом

[4] Тахо-Годи А.А. Греческая мифология. – М. : Искусство, 1989. – 304 с. – С. 7.

першообразу світу», адже саме в ній сповна проявився **основний пафос міфології – зображення процесу перетворення хаосу на космос**.

Міф не жанр літератури, хоча спільною основою міфу та літератури є висока поетична образність. Міф є продуктом колективної та неусвідомленої творчості, тоді як література є результатом індивідуальної діяльності автора, при якій художні тропи стають проявом суб'єктивної естетичної творчості митця, а в міфі вони обумовлюються природою міфологічного мислення, коли майже не розділяються предмети і знаки, речі та їхні атрибути, суб'єкт та об'єкт. *Міф треба відрізняти від казки та легенди*. ***Казка*** є продуктом народної творчості, в її основі лежить вигадка, яка має певну мету та ідею. Читачі або слухачі безумовно вірять в умовний характер казки. ***Легенди*** складаються з урахуванням реальних обставин історичного та соціально-політичного життя, в той же час легенди більш схиляються до фантастики, зображення надприродних явищ. Отже, міф завжди «народжується стихією самого первісного життя»[5].

Поняття про **міфічний час** є провідним для розуміння міфу. Все, що існує зараз, є наслідком давно минулих подій і результатом діяльності надприродних істот, богів, першопредків та культурних героїв. Міф завжди розповідає про те, що відбувалося в далекому минулому, за сивої давнини, в час всіх начал, в сакральний час всіх початків, перших творень, перших предметів, перших стихій та природних явищ, перших тварин і рослин, перших людей. **Міфічний час – це «начальний» час, «прачас», «час до початку історичного відліку поточного часу»**[6]. **Сакральний характер** міфологічного часу, його абсолютизація пов'язані з найважливішою функцією міфічного часу та самого міфу – «створення моделі, прикладу, взірця»[7]. Така існуюча модель показує, як все виникло на землі, та стверджує правильність першопорядку, якій необхідно підтримувати через ритуали. В **ритуалах**, за твердженням Є. Мелетинського, міфічний час та герої «нібито відроджуються з їхньою магічною силою, події повторюються та реактуалізуються»[8], тому ритуали забезпечують «вічне повернення» подій та речей та гарантують безперервність

[5] Там само. – С. 10.
[6] Мелетинский Е.М. Мифологический словарь. – М. : «Советская энциклопедия», 1990. – 672 с. – С. 635.
[7] Там само.
[8] Там само.

всіх природних та життєвих циклів, демонструють, як можна відтворити все після того, як світ загине.

Важливими і константними категоріями міфології є *архетип* і *міфологема*. **Карл Густав Юнг** (1875-1961), засновник аналітичної психології, швейцарський психіатр і психолог, висунув концепцію архетипів, в основі якої лежала генетико-типологічна близькість архетипу і міфу. **Архетип** (д.-грец. *ἀρχέτυπον* – першообраз) – це первісна модель-взірець, універсальна схематична структура, що належить колективному несвідомому, вона закріплена в генетичній пам'яті людства та проявляється у вигляді усталених образів та ідей. Трансформація архетипа в образи є процесом міфотворчості. Архетипи успадковуються, через що вони виступають основою пам'яті культури, художньої творчості. Архетипи уможливлюють внутрішню єдність людської культури, сприяючи взаємопорозумінню людей. Найбільш повно архетипи реалізують себе у міфах, а також у фольклорі (казках), людських сновидіннях. К.Г. Юнг описав такі архетипи, як: архетип матері, дитини, героя, мудреця, Бога, смерті, тіні та деякі інші.

Найпоширенішими **міфологічними архетипами** є архетип **Батька** (узагальнений образ всіх минулих батьків, образ Бога, Влади); М**атері** (узагальнений образ всіх матерів, берегинь роду, домашнього вогнища); **Мудрого старого (старої)** (пов'язаний з уявленнями про надприродні можливості, що перевищують сили звичайної людини); **Анімуса** (неусвідомлена чоловіча сторона душі жінки); **Аніми** (неусвідомлена жіноча сторона душі, присутня в душі чоловіка); **Тіні** (інша, неусвідомлена сторона душі, що не приймається людиною через несумісність з її свідомими уявленнями про себе; це темна сторона людської душі); архетипи **Самості** (цілісність свідомого і несвідомого душевного буття людини, принцип їхнього об'єднання, життєва мета, виражена в людській індивідуальності) та **Персони** (публічне обличчя особистості, соціальна роль, яку особистість грає під впливом суспільства); архетип **Трикстера** (суперечлива вдача, неоднозначний дух, якому властива подвійність натури).

У зв'язку з підвищеним інтересом до міфу та широкими процесами міфотворчості, що мають місце у сучасному мистецтві, в науці виникла необхідність уточнення певних понять, пов'язаних з міфологією як наукою. Отже, **архетип** – це певна *психічна* модель, первісний паттерн, неусвідомлено, генетично закарбований в психіці людини та всього людства. **Літературний архетип** – це

певний змістовий інваріант, який можна реконструювати за допомогою універсальних **бінарних опозицій** (як це пропонували робити науковці В. Топоров і В. Іванов); літературний архетип зберігає константне семантичне ядро. **Міфологеми** є *конкретними модифікаціями, різними проявами архетипу (його мотивів та образів), зумовленими етнічними, культурно-художніми контекстами та особливостями окремих «національних образів світу» (Г. Гачев); міфологеми є мінімальними одиницями міфологічного дискурсу (Н. Шульга)*. Наприклад, архетип світового дерева може виражатися різними етнічними міфологемами єгипетського дерева життя сикомори, світового дерева Іґґдрасиль у скандинавів. Якщо архетип, умовно кажучи, – це константний елемент міфу, то міфологема – його динамічний елемент. Архетипи та міфологеми міцно пов'язані із пам'яттю культури та літератури, через що вони є важливою складовою культурно-літературної традиції, значимим компонентом універсального діалогу культур, є однією з складових того «фонду спадкоємності» (В. Халізєв), який і робить можливим розвиток літературного процесу.

У міфах завжди представлена ще одна важлива категорія – **модель світу**. Модель світу науковці визначають як «**скорочене та спрощене відображення всієї суми уявлень про світ всередині даної традиції**»[9]. В. Топоров підкреслював, що міф поєднує два аспекти: діахронічний (розповідь про минуле) та синхронічний (засіб пояснення теперішнього та майбутнього). Орієнтована на причетність до космосу та невід'ємну зв'язаність із космосом, **міфопоетична модель світу** намагається описати основні просторово-часові (*світове дерево*), причинні (*встановлення загальних схем, загальноприйнятого світового порядку*), етичні (*встановлення сфер добра і зла, міри цінностей*), кількісні (*виявлення сакральних чисел Всесвіту*), семантичні (*якісна бінарна структура світу*) параметри Всесвіту. В надрах міфологічної свідомості складається **система бінарних опозицій**, яка нараховує 10-20 пар «**протиставлених один одному ознак, що мають відповідно позитивне і негативне значення**» (верх – низ, небо – земля, земля – підземне царство, правий – лівий, схід – захід, день – ніч, весна – осінь, зима – літо, білий – чорний, вода – вогонь, чоловічий – жіночий, свій – чужий, близький – далекий, внутрішній – зовнішній) та інші[10].

[9] Мифы народов мира: Энциклопедия. – М. : «Советская энциклопедия», 1980. – Т. 2 – С. 161 – 164. – С. 161.
[10] Там само. – С. 162.

Образ світового дерева (arbor mundi) втілює універсальну концепцію світу та через нього описуються основні параметри світу. Світове дерево має безліч культурно-історичних варіантів («вісь світу», «світовий стовп», «світова гора», храм, трон, хрест, тріумфальна арка…). Зазвичай **вертикальна вісь** світового дерева має 3 рівні: *нижній* (корені, підземний світ, вода, чудовиська хтонічного типу, змії, жаби, миші, риби…), *середній* (стовбур, земля, світ людей, олені, лосі, корови, коні…) та *верхній* (віти, небесне царство, птахи). **Горизонтальна площина** світового дерева вказує на чотири сторони світу та чотири міфічні персонажі, які є персоніфікацією сторін світу. Горизонтальна структура світового дерева говорить також про пори року та частини доби. В якості світового дерева у давніх слов'ян виступали частіше за все дуб, явір, верба, у давніх скандинавів – Ігґдрасиль (велетенський ясен). У грецькій міфології світове дерево представлене у варіанті каменя Омфала («пуп» Землі, має вигляд кам'яної напівсфери). За легендою, Зевс послав двох птахів з різних сторін, щоб визначити, де знаходиться центр землі. Ці птахи зустрілися саме у Дельфах, де на місці їхньої зустрічі і був збудований славнозвісний храм Аполлона.

Природа міфу, окрім категорії міфічного часу, визначається також властивій міфу **пояснювальною інтенцією**. **Етіологічна функція міфу**, як і міфічний час, належить до найбільш архаїчних ознак міфу, ця функція притаманна в принципі будь-якому міфу. Загалом, виділяють наступні **категорії** міфів (*за класифікацією Є. Мелетинського*):

Етіологічні міфи (букв. «причинні», пояснювальні) – це міфи, які пояснюють виникнення різних природних та культурних особливостей та соціальних об'єктів.

Космогонічні міфи – це міфи про походження космосу та окремих його частин. Космогонія включає: виділення основних стихій (вода, земля, повітря, вогонь), відокремлення неба від землі, появу суші з вод світового океану, укріплення світил на небі, створення ландшафту, потім тварин, рослин, тощо. Найпоширенішим сюжетом таких міфів є розповідь про створення світу зі світового яйця. У давніх греків прикладом цього є сюжет про **Евріному**, що його приписують давнім пеласгам (народ, який населяв Грецію ще до виникнення Мікенської цивілізації). Еврінома – богиня всього сутнього, яка вийшла оголеною із Хаосу та з'ясувала, що у неї немає опори. Тоді вона відділила небо від

моря та почала свій безупинний шалений танець над хвилями океану. За її спиною утворювався вітер, який вона сприйняла за такий, що здатний розпочати творення. Вона стиснула цей вихор у своїх долонях, і він обернувся на великого змія Офіона, в якому від її дикого танцю зародилося бажання, та Еврінома зачала від нього дитя. Згодом вона, перетворившись на голубку, сіла на води та знесла світове яйце, що його, на прохання Евріноми, висиджував Офіон, поки воно не розкололося навпіл. Тоді й з'явилося з того яйця все, що є на світі. Еврінома царювала на Олімпі, поки владу не захопили Кронос та Рея (О.Ф. Лосєв розповідає про існування іншої версії виникнення світового яйця: срібне Яйце в Ефірі зніс Хронос, та після розколу цього яйця виникли Гея та Уран)[11].

Класична грецька міфологія прародителькою світу вважала **Гею (Земля)**, що вийшла з Хаосу. Вона породила Гори та Море (**ПОНТ**), створила Небо (Уран) та вступила із ним у шлюб, від якого народилися: *6 титанів-синів* (Океан, Кронос, Гіпперіон, Іапет, Кріос, Кей) та *6 титанід-доньок* (Рея, Феміда, Тейя, Мнемосіна, Феба, Тефія), *3 велетні-циклопи*, *3 пятдесятиголових велетні – сторукі* (гекатонхейри).

Частиною космогонічних міфів є **міфи антропогонічні**, що розповідають про походження людини, виникнення першопредків. У Давній Греції був відомий міф про Прометея, який створив людей із глини.

До космогонічних міфів належать міфи **астральні** (про походження небесних світил), які поділяються на **солярні** (про походження сонця) та **лунарні** (про походження місяцю). В давньогрецькій міфології до астральних міфів належать міфи про Геліоса, Селену, Еос. В архаїчних міфологіях зірки та сузір'я уявлялися здебільшого у вигляді тварин або людей, які жили на землі, але потім були перетворені через різні причини на зірки або цілі сузір'я (Кастор і Поллукс, Андромеда, кентавр Хірон, Орфей). Часто Сонце та Місяць виступають у вигляді пари культурних героїв (брата та сестри, чоловіка та жінки), яка будується на протиставленні міфологічних ознак, при цьому Місяць маркований негативно (жіноче начало), а Сонце – позитивно (чоловіче начало).

Тотемічні міфи – це міфи, в основі яких лежать фантастичні уявлення людей про надприродні зв'язки групи людей (племені, роду) з їхніми тотемами, представленими різними видами тварин або рослин. Поширеним мотивом таких міфів є мотив перетворення

[11] Лосев А.Ф. Мифология греков и римлян. – М. : Мысль, 1996. – 975 с. – С. 765-767.

людей на тварин або рослини (міф про **Дафну**, що обернулася на лавр; **Арахну**, що стала павуком, **Нарциса**, який перетворився на квітку, тощо).

Важливе значення мають **міфи календарні,** що пов'язані з циклом календарних обрядів, аграрною магією та орієнтовані на постійну зміну пір року. Поширеним сюжетом таких міфів є розповідь про бога, що вмирає, а потім воскресає. У грецькій міфології прикладами такого міфу є міф про **Деметру** та **її дочку Персефону**, міф про **Адоніса** (улюбленця Афродіти, смертельно пораненого диким вепром, якого наслала на нього ревнива Артеміда, але Зевс пожалів Афродіту та дозволив Адонісу півроку жити на землі з богинею).

Героїчні міфи розповідають про важливі моменти життєвого циклу героя (від його народження, виховання, подвигів і до самої смерті). Формування особистості героя відповідає космогонічному процесу перетворення хаосу на космос. У грецькій міфології прикладом є міфи про **Геракла**, **Тесея, Персея**, **Ясона**, тощо).

Есхатологічні міфи говорять про загибель світу, про перетворення космосу на хаос. Як зауважив М. Еліаде, «есхатологія є всього лише префігурація космогонії майбутнього. Але в усякій есхатології підкреслюється наступне: нове творення не може здійснитися, поки цей світ не буде остаточно зруйнованим»[12]. Отже, ідея про «золоте століття» потребує повної руйнації віджилого, недосконалого світу заради створення первісної досконалості. Грекам, як і багатьом іншим народам світу, відомий міф про загибель світу через потоп. Платон в діалозі «Критій» розповідає про те, що до відомого грекам потопу, пережитого Девкаліоном та його дружиною Піррою, було на землі ще три страшних потопи.

Міфи Давньої Греції в залежності від їхнього змісту поділяються на **цикли**: міфи про Троянську війну, міфи про аргонавтів, фіванський цикл міфів, міфи про Геракла.

Категорії міфічних героїв (*за Є. Мелетинським*)

Міфи населяють різні види істот, але головною ознакою цих істот є їхня надприродність. З виникненням антропоморфної міфології з'являються **культурні герої**, які персоніфікують родоплемінну общину, протиставлену дикій природі. **Культурний герой** – це міфічний персонаж, який здобуває вогонь, винаходить різні знаряддя праці, вчить людей мисливству, рибальству,

[12] Элиаде М. Аспекты мифа. – С. 59.

вирощуванню сільськогосподарських культур, а також різним ремеслам та мистецтвам. Культурні герої можуть еволюціонувати та набирати рис як бога-творця (Прометей, Гефест, Діоніс), так і епічного героя (Геракл, Тесей).

Від культурного героя відбруньковується образ первісного спритника, обманщика та шахрая – **трикстера**. Трикстер є комічним аналогом культурного героя, він відрізняється лукавством, хитромудрістю, підступністю, здатністю до трансформацій і перевтілень. Він одночасно творець і руйнівник, ошуканець і жертва обману. Яскравим прикладом трикстера в давньогрецькій міфології є образ бога **Гермеса**.

Першопредки мисляться як прабатьки родів і племен, вони відносяться до міфічного часу. Першопредок може ототожнюватися з першою людиною або першою антропоморфною істотою, із членів тіла якої створюється Всесвіт.

Духи – це міфічні істоти, які постійно взаємодіють з людиною. Особливо насиченою духами була римська міфологія (духи померлих предків, пенати, лари, мани).

Боги – надприродні істоти, присутні в усіх розвинутих міфологіях.

Періодизація розвитку грецької міфології

1-ий період – доолімпійська міфологія (або хтонічна – від грецького слова «*chthon*» – «земля»). Давні люди періоду матріархату вірили в те, що Земля є єдиною силою, яка дає життя, вона все породжує, все живить, відтак людина відчувала свою повну залежність від землі і вважала все існуюче продуктом землі, тому і цей період міфології називають **хтонічним**. Архаїчна людина не виділяла себе з природного світу, відчувала себе частиною всього живого. Не в силах пояснити навколишній світ, людина його боялася, сприймала як непоборну, ворожу і жахливу стихію. Звідти **тератоморфний** (від грец. – *teras* – чудовисько, диво) і **міксантропічний** (від *mix* – змішувати; *antropos* – людина) характер хтонічної міфології, коли поширеними були уявлення про безліч чудовиськ, незрозумілих речей і змішаних істот, що поєднували риси, властиві людині і тварині або навіть декільком тваринам одразу (кентаври, сирени, Єхидна, Сфінкс, тощо).

Доолімпійська міфологія пройшла певні **стадії** у своєму розвитку:

- **фетишизм** – обожнювання речей, відчуття залежності від речей – фетишів. У Давній Греції був особливо розвинутим

фітоморфний фетишизм, тобто шанувалися такі дерева і рослини, як: *лавр, виноградна лоза, дуб*. Кожне дерево мало особливу магічну силу, що існувала разом із фізичним життям дерева; в деревах жили деревні істоти – *гамадріади*, які помирали, коли дерево гинуло. Певні дерева в Греції пов'язувалися із богами: **лавр** – з Аполлоном; **виноградна лоза** та **плющ** – з Діонісом; **дуб** – із Зевсом.

- **Архаїчний анімізм** (від лат. anima – душа; animus – дух) – віра в те, що все неживе має душу, віра в існування духів, які представляються то аморфними, то фітоморфними, то зооморфними, то антропоморфними істотами; проте вони завжди наділяються свідомістю, волею та іншими людськими властивостями. Так, поля та луки населяли козлоногі та косматі істоти з козиними ріжками – **пани** та **сатири**; у водоймах жили водяні діви – **наяди або німфи**; в горах ховалися гірські діви – **ореади**; в глибинах морів та океанів – **нереїди** та **океаніди.**
- **Антропоморфізм –** наділення богів та демонів людськими рисами.

2-ий період – олімпійський (або класичний, або гомерівський) – це той період розвитку міфологічної свідомості, коли вірування мали анімістичний характер, тобто, коли божество розумілося безсмертним та вічно існуючим[13]. Класична міфологія була протиставлена архаїці своїми основними принципами: гармонією, мірою, впорядкованістю. Боги не лише наділялися людською зовнішністю та рисами, вони вважалися взірцем прекрасного духу і прекрасного тіла, взірцем краси, властивій героїчній людині. Боги і герої борються з хтонічними чудовиськами, з хаотичним світом минулого та перемагають, встановлюючи нові та прекрасні, гармонійні закономірності світу. Це період встановлення нового світового порядку на чолі з головним богом – **Зевсом**, який єдиний серед своїх братів заслужив право керувати і богами, і людьми, впорядкувавши та гармонізувавши світ. Всі боги Олімпу були пов'язані кровними та шлюбними стосунками та мали строго розподілені функції, обов'язки та сфери впливу.

Прагнучи закріпити свою владу на небі та на землі, Зевс часто одружувався, при цьому через шлюби він намагався примножити власну мудрість, законність та справедливість свого

[13] Тахо-Годи А.А. Греческая мифология. – С. 66.

правління. Тому першою його законною дружиною була океаніда **МЕТІДА** (грец. metis – думка), яка була дочкою Океана та Тефіди та стала матір'ю Афіни. Вагітну Афіною Метіду Зевс відправив до свого черева, оволодівши таким чином **мудрістю** навіки. Другою його дружиною стала **ФЕМІДА** (грец. themis – законне), дочка Геї та Урана. Вона мала дар прозрінь та пророцтв, через що головними її функціями являлися **справедливість** та **правосуддя**. Вона народила Зевсу 3 **мойр** – **богинь долі**: *Клото* (Прядильниця) – та, що пряде нитку життя людини, *Лахезіс* (Дарувальниця) – та, що дає жереб, *Атропос* (Невідворотна) – та, що обрізає нитку життя. Ніхто не міг сперечатися з долею, навіть самі боги підкорялися мойрам, і ніхто з богів і смертних не міг змінити свою долю. Третьою дружиною Зевса стала **ГЕРА**, його рідна сестра, яка виконувала функції суворої берегині законного шлюбу.

Зевс породив і покоління великих героїв, які остаточно встановили красу та гармонію на землі. ***Гесіод*** першим назвав героїв, створених Зевсом, «*напівбогами*».

Важливою та визначальною рисою олімпійської міфології було те, що на Олімпі панував **культ краси, світла, гармонії, мистецтв та ремесел**. Кожна річ, яку робив ремісник, мала бути не лише корисною, а й прекрасною (праця **Гефеста**-коваля). Значущим був незаконний шлюб Зевса з титанідою **МНЕМОСІНОЮ** (грец. mnemosyne – пам'ять), який закріпив за Зевсом владу ще й над цариною культури і мистецтва. Від цього шлюбу народилися 9 сестер, **9 олімпійських муз,** які стали покровительками різних видів мистецтв та наук: **Калліопа** – муза епічної поезії; **Кліо** – муза історії; **Мельпомена** – муза трагедії; **Евтерпа** – муза ліричної поезії; **Ерато** – муза любовної поезії; **Терпсихора** – муза танцю; **Талія** – муза комедії; **Полігімнія** – муза гімнічної поезії; **Уранія** – муза астрономії.

Поводирем муз був один з найшановніших богів олімпійського пантеону – бог світла, покровитель муз (за що його називали *Мусагетом*) та мистецтв – **АПОЛЛОН**, син Зевса та титаніди Лето (Латони). Античний Аполлон мав величезну кількість функцій і вважався найсправжнішим грецьким богом. Як зазначав Є. Мелетинський, «как ни существенны миф и культ Диониса для Греции (достаточно вспомнить о происхождении трагедии и комедии), дионисизм с его хтонизмом, тотемическими пережитками и элементами «шаманизма», как и

другие земледельческие мифы (о Деметре и Коре), скорее объединяет греческую мифологию с восточным миром, тогда как аполлонизм при всех его восточных корнях глубоко специфичен для греческой культуры»[14].

Аполлон виражав собою культ гармонії та краси, втілював світосяйну божественну досконалість, втім давні греки у всьому намагалися дотримуватися міри, через що культ Аполлона в Греції врівноважувався культом бога Діоніса. На зв'язок тих богів вказує багато речей:

- мотив плюща (Аполлона називали «плющекудрим», «плющовим»; у Діоніса був його знаменитий тирс, дерев'яний жезл, увитий плющем, символ плодючості природи та чоловічої сили);

- Аполлона часто уявляли як бога-цілителя і як бога-губителя, тобто він був, як і Діоніс, пов'язаний з життям та смертю (Плутарх розповідав про те, як кожні 9 космічних літ Аполлон потрапляє до підземного царства смерті, щоб шляхом очищення повернутися справжнім Аполлоном)[15].

- образ Орфея (легендарний співець і музикант) – Аполлон протиставлявся бурхливому оргіазму Діоніса, який був виразником неврівноваженої стихії природи. Орфей, який не почитав Діоніса, а саме лише Аполлона та Геліоса, Орфей, який чудово грав на лірі, подарованій йому Аполлоном, був розтерзаний менадами Діоніса, які в шаленому буйстві вбили чудового митця;

- Діоніс після розтерзання його титанами був похований в сокровенному місці Дельфійського храму саме Аполлоном, який зібрав шматки тіла Діоніса. У цьому храмі три місяці на рік шанували Діоніса, оспівуючи його в дифірамбах, а в інші місяці вшановували пеанами Аполлона.

Для збереження сфер свого впливу Аполлон мав примиритися із Діонісом, наблизитися до інтимного людського переживання та об'єднатися з Діонісом, що відбулося у Дельфах, у Дельфійському храмі, де піфія робила свої пророцтва під впливом дурманних парів, невідомих людині сил природи, в яких вбачався Діоніс. Малозрозумілі бурмотіння піфій інтерпретувалися штатом жерців, які впорядковували її слова, і в цьому вбачалася гармонійна сила Аполлона[16]. Обидва боги

[14] Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М. : Наука, 1976. – 407 с. – С. 259.
[15] Лосев А.Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. – М. : Учпедгиз, 1957. – 617 с. – С. 334.
[16] Лосев А.Ф. Там само. – С. 369 – 370.

представляють два протилежних та взаємопов'язаних начала буття людини та світу, вони пробуджують різні форми людської енергії, надихаючи людей на самовираження.

Особливу увагу на значущу природу цих двох великих олімпійських богів у XIX столітті звернув німецький філософ, філолог та композитор **Ф. Ніцше** (1844 - 1900), який виділив два основні начала культури, художньої творчості та свідомості людини-митця: «аполлонічне» та «діонісійське». Протилежність між цими началами обумовлена пластичним мистецтвом образів та непластичним мистецтвом музики. Якщо Аполлон – це розумне начало, то Діоніс – інстинктивне. Мистецтво, культура – це органічний синтез цих начал.

З культом бога **ДІОНІСА** в Давній Греції пов'язується і виникнення драматургії, народження трагедії та комедії. Діоніс вважався втіленням плодючих сил природи, ірраціональної стихії землі. Двічі народжений, він сприймався як символ відродження життя, символ безсмертя, символ вічного оновлення, містичного зв'язку народження і смерті. Діоніс був поєднаним з богом підземного царства Аїдом (Гадесом), він спускався в царство мертвих у пошуках своєї матері Семели. Діоніс також був богом плодючості, пов'язаним зі зміною пір року, тому, як і Персефона, він частину року мав жити у підземному царстві. Діоніс страждає, його розривають на шматки, але він відроджується, повертається на землю. Кожної весни зацвітають виноградники, потім люди збирають виноград та роблять вино, п'ючи вино, люди п'ють кров самого бога. К.Г. Юнг зазначав, що діонісізм означає визволення безмежного поклику, вибух неприборканої динаміки тваринної та божественної природи; тому в діонісійському хорі людина з'являється в образі сатира, зверху – бог, знизу – козел.

Діоніс був представлений у різних іпостасях, тобто античність знала багато різних Діонісів.

1) **Діоніс Загрей** (Великий Мисливець) – син Зевса Критського та Персефони, батьківщиною його був Крит. Образ Діоніса Загрея тлумачився орфіками (**орфізм** – це містичне вчення, пов'язане з іменем співця Орфея та ідеями про безсмертя душі). Зевс відвідав Персефону у вигляді змія, і вона народила йому Діоніса. Отримавши маленькою дитиною від Зевса скіпетр, Діоніс сів на його трон та почав гратися. Однак ревнива Гера наслала на

нього титанів, які заманили його до себе за допомогою іграшок та дзеркала. Намагаючись врятуватися, Діоніс перетворювався на самого Зевса, юнака, лева, коня, змію, але, коли він перетворився на бика, титани розтерзали його тіло, залишивши недоторканим лише серце. Це серце врятувала Афіна і принесла Зевсу, який його проковтнув і дав Діонісу ще одне народження від матері Семели. За одним з міфів, Зевс покарав титанів, спопеливши їх. З їхнього пилу, в якому були частки тіла Діоніса, виникли люди. Цим пояснюється подвійність людської природи.

2) **Діоніс** – син Зевса та Семели, доньки фіванського царя Кадма. Вагітну Семелу ревнива Гера примусила звернутися до Зевса, аби той виконав її бажання показатися їй у своєму справжньому обличчі всемогутнього бога. Той з'явився у блискавках, та в полум'ї пожежі загинула Семела, але Зевс врятував ненароджену дитину, зашивши її собі в стегно. Згодом народивши дитину, він ховав Діоніса від переслідувань Гери.

3) **Діоніс Іакх (Вакх)** – син фіванського Діоніса та Аури, головне божество **Елевсінських містерій** (таємничі містерії, пов'язані з культом богинь плодючості Деметри та її дочки Персефони, які проводились в місті Елевсін, неподалік від Афін. Учасники містерій, посвячені в таїнства, пізнавали істину про людське життя і смерть, та вважалися підготовленими до потойбічного життя. Учасники містерій давали клятву ніколи та нікому не розповідати про побачене та пережите у храмі Деметри).

Римська міфологія носить як спадкоємний характер щодо грецької міфології, так і має виразні самобутні риси. Римляни наділяли своїх богів різноманітними та множинними функціями, боги супроводжували найдрібніші справи та думки людей. Найбільш шанованими богами у римлян були **Юпітер, Юнона** та **Мінерва**, так звана **Капіталійська тріада богів**, на честь якої на Капітолійському пагорбі був побудований величний храм.

Юпітер вважався володарем неба, уособленням сонячного світла, грози, грому, блискавок. Юпітер – наймогутніший бог римського пантеону. Його жерці звалися *понтифіками*, вони здійснювали церемонії на його честь в тих містах, куди потрапляла

блискавка. Юпітер керував долями всіх богів та смертних. **Сатурн** був його батьком, який правив ще за часів золотого століття та вважався богом посівів. Дружиною Юпітера була **Юнона**, функції якої майже повністю збігалися з роллю давньогрецької Гери, а дочкою – **Мінерва,** покровителька ремесел і мистецтв, міст та мирних занять городян.

У Римі надзвичайно шанували бога **Януса**, що був до Юпітера божеством неба, а потім став богом всіх начал, входів та виходів, у нього були ключі від усіх дверей. У Януса було два обличчя, що дивилися в протилежні сторони (одне – у минуле, друге – у майбутнє). На його руках було накреслене число 365 (CCCLXV), що означало кількість днів у році. Янус був доброзичливим богом, він царював на землі ще до Сатурна і навчив людей багатьом важливим навичкам обробки землі, ремеслам, літочисленню.

Марс первісно був італійським богом родючості, рослинності. Він надзвичайно шанувався римлянами, адже вважався батьком Ромула та Рема та йому вклонялися як покровителю Рима. Марса називали **Градівусом** (Той, хто йде у бій) та **Квірінусом** (Той, хто має спис). Після смерті Ромула та його обожнювання з'явився бог **Квірін**, на якого перетворився Ромул, ставши двійником Марса. У Римі особливо ушановували трійцю богів – покровителів воїнської доблесті та хранителів римської держави – **Юпітера, Марса, Квіріна**.

Великою пошаною та любов'ю у Римі користувалася **Венера**, яка вважалася матір'ю троянського героя Енея, чиї нащадки, за легендами, заснували вічний Рим.

У Римі були поширені різні **культи**. Серед них найвідомішим був культ берегині домашнього вогнища, покровительки держави богині **Вести**, в храмі якої палав незгасимий вогонь. З шануванням домашнього вогнища був пов'язаний і визнаний у Римі **культ пенатів** – добрих домашніх богів, які охороняли добробут та єдність родини. Охоронцями дому були добрі духи – **лари**, які, на відміну від пенатів, ніколи не покидали домівку, зберігаючись в спеціальних шафках – *лараріях*, дверцята яких відчинялись під час сімейних свят, ларів зазвичай пригощали їжею та прикрашали квітами. Добрими покровителями родини були **мани**, в яких втілювалися душі померлих предків. Римляни вірили і в злих духів померлих поганих людей – **ларвів (лемурів)**, що покидали підземний світ і переслідували своїх ворогів, жахаючи їх кошмарами та примарами.

У кожного римлянина був свій **геній** – божество, яке супроводжувало його все життя та допомагало йому, а у римлянок були **юнони** – генії жіночого роду.

Римляни шанували своїх богів та присвячували їм різноманітні пишні **свята**: **іди** присвячувалися **Юпітеру**, **сатурналії** (грудень) – **Сатурну**, місяць **березень** був відданий **Марсу**, також у березні були свята на честь **Юнони – матроналії** – та на честь **Мінерви** – **квінкватрії**, на честь богині квітів **Флори** святкували **флоралії**, богині плодючості **Церери** – **цереалії**, а **Вести** – **весталії**, тощо.

Яскравою рисою римської міфології є її насиченість **легендарними розповідями**, **легендами** про Енея, про заснування Риму, про Ромула і Рема, про царів Древнього Риму, тощо.

За часи елліністичного періоду римська міфологія зазнала серйозного і потужного впливу грецької міфології, що призвело до відомої дифузії та синтезу грецьких та римських божеств.

Протягом ХХ століття в естетиці відбувався процес відродження міфологічної свідомості в європейських культурах (так звана «**реміфологізація**»). Цим було викликане виникнення великої кількості різних шкіл, пов’язаних глибоким інтересом до міфології. Це такі школи, як: *психоаналітична* (З. Фройд, К.Г. Юнг), *ритуально-міфологічна* (Н. Фрай, Д. Фрейзер, М. Еліаде та інші), *символічна* (Е. Кассірер, У. Урбан та інші), **структуралістська** (К. Леві-Стросс, А. Греймас та інші). Величезний внесок у розвиток міфологічних знань зробили видатні вчені В.Я. Пропп, О.М. Веселовський, О.Ф. Лосєв, А.А. Тахо-Годі, О.М. Фрейденберг, В.В. Іванов, Є.М. Мелетинський, В.М. Топоров, М.Л. Гаспаров та інші.

Міфи відіграють величезну роль в культурній свідомості людини будь-яких часів, тому що міф, за визначенням Дж.Ф. Бірлайн, – це комплекс вірувань, що придають життю сенс; міф – це нитка, що єднає минуле, теперішнє та майбутнє; міф – це унікальна мова, що описує реалії, які лежать поза межами наших п’яти почуттів; міф – це сутнісно необхідний елемент в усіх зведеннях моральних законів[17].

План роботи

1. Поняття про міф. Специфіка міфологічного мислення.
2. Поняття про міфологічний час.

[17] Цит. за: Нямцу А.Е. Миф. Легенда. Литература (теоритеческие аспекты функционирования). – Черновцы : Рута, 2007. – 520 с.

3. Категорії міфів та культурних героїв.
4. Поняття про архетип та міфологему.
5. Система античної міфології: космогонія, теогонія, міфи про героїв.
6. Олімпійська міфологія. Пантеон богів.
7. Творчий потенціал олімпійських богів. Аполлонізм та діонісізм в античній міфології. Культ Діоніса.
8. Римська міфологія.
9. Історико-культурне значення античної міфології.
10. Розвиток міфологічних шкіл у XX столітті.

Література:

1. Боннар А. Греческая цивилизация. – М.: Искусство, 1992. (Глава «Боги и люди»).
2. Гаспаров М.Л. Занимательная Греция. – М., 2004.
3. Кун М.А. Легенди та міфи стародавньої Греції / Переклад з рос. – К., 1996.
4. Лосев А.Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. – М., 1996.
5. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М., 1995.
6. Тахо-Годи А.А., Лосев А.Ф. Греческая культура в мифах и символах. – М., 1998.
7. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. – М., 1978.
8. Юнг К. Архетип и символ. – М., 1991.
9. Элиаде М. Аспекты мифа. – М., 1995.

Термінологічний мінімум: *міфологія**,** міф, міфічний час, культурний герой, трикстер, деміург, архетип, міфологема*.

Матеріали, завдання і питання до теми

1. Прочитавши уривок з роботи М. Еліаде, висловіть свої думки про особливі функції міфу в житті давніх народів:

> В самом общем смысле можно сказать, что миф, каким он проживается в первобытных обществах:
>
> 1) составляет историю подвигов сверхъестественных существ;
>
> 2) это сказание представляется как абсолютно истинное (так как оно относится к реальному миру) и как сакральное (ибо является результатом творческой деятельности

сверхъестественных существ);

3) миф всегда имеет отношение к «созданию», он рассказывает, как что-то явилось в мир или каким образом возникли определенные формы поведения, установления и трудовые навыки; именно поэтому миф составляет парадигму всем значительным актам человеческого поведения;

4) познавая миф, человек познает «происхождение» вещей, что позволяет овладеть и манипулировать ими по своей воле; речь идет не о «внешнем», «абстрактном» познании, но о познании, которое «переживается» ритуально, во время ритуального воспроизведения мифа или в ходе проведения обряда (которому он служит основанием);

5) так или иначе миф «проживается» аудиторией, которая захвачена священной и вдохновляющей мощью воссозданных в памяти и реактуализированных событий.

Проживание мифа предполагает наличие истинно «религиозного» опыта, поскольку он отличается от обычного опыта, от опыта каждодневной жизни. Религиозный характер этого опыта есть следствие того факта, что актуализируются легендарные события, события возвышенного характера и наполненные чрезвычайной значимостью. Мы как бы заново присутствуем при творческих актах сверхъестественных существ. Мы покидаем мир обыденности и проникаем в мир преображенный, заново возникший, пронизанный невидимым присутствием сверхъестественных существ. Речь идет не о коллективном воссоздании в памяти мифических событий, но об их воспроизведении. Мы ощущаем личное присутствие персонажей мифа и становимся их современниками. Это предполагает существование не в хронологическом времени, а в первоначальной эпохе, когда события произошли впервые. Именно поэтому можно говорить о временном

пространстве мифа, заряженном энергией. Это необычайное, «сакральное» время, когда обнаруживаются явления новые, полные мощи и значимости <…> Вообще мифы показывают, что мироздание, человек и жизнь имеют сверхъестественное происхождение и сверхъестественную историю, и что эта история значима, обладает большой ценностью и является образцом для подражания.

М. Элиаде. Аспекты мифа. – С. 27 – 28.

2**.** Уважно прочитайте пояснення про міфічний час, яке дає Є. Мелетинський, та порівняйте його з поданими вище висловлюваннями М. Еліаде; на цій основі сформулюйте власне розуміння міфічного часу:

Нынешнее состояние мира – рельеф, небесные светила, породы животных и виды растений, образ жизни, социальные группировки и религиозные установления, все природные и культурные объекты оказываются следствием событий давно прошедшего времени и действий мифических героев, предков или богов. Однако мифическое прошлое – это не просто предшествующее время, а особая эпоха первотворения, мифическое время, пра-время (Ur-zeit), «начальные», «первые» времена, предшествующие началу отсчета эмпирического времени.

В дихотомии начальное сакральное время и время эмпирическое именно первое маркировано как особое «время». Нам это трудно понять, так как мы исходим из реального, т. е. текучего и исторического времени, и для нас мифическое время, наполненное событиями, но не имеющее внутренней протяженности, – это «исключение», выход за пределы временного потока.

Мифическая эпоха – это эпоха первопредметов и перводействий: первый огонь, первое копье, первый дом и т. п., первые и потому парадигматические акты физиологических отправлений, ритуальных действий, применения целебных средств,

приемов охоты, первые поступки, нравственно позитивные и негативные. Поскольку сущность вещей в значительной мере отождествлена с их происхождением, то знание происхождения является ключом к использованию вещи и знание о прошлом отождествляется с мудростью. Знание происхождения огня, змей, лекарственных трав дает возможность избежать ожогов и укусов, применять целесообразно лекарства <…> В силу синкретизма мифологического мышления мифическое прошлое как универсальный первоисток является не только «парадигматическим» повествованием; оно – священное хранилище не одних лишь первообразов, но магических и духовных сил, которые продолжают поддерживать установленный порядок в природе и обществе с помощью ритуалов, инсценирующих события мифической эпохи и включающих рецитацию мифов творения; даже в составе простых заговоров обычно имеется краткое введение о соответствующих парадигматических действиях мифического первопредка, бога.

Е. Мелетинский. Поэтика мифа. – С. 173 – 174.

3. Сформулюйте власне розуміння поняття «деміург», скориставшись поясненнями Є. Мелетинського:

<…> актам первотворения соответствуют в архаических мифологиях жившие и действовавшие в мифическое время герои, которых можно назвать первопредками-демиургами – культурными героями. Представления об этих трех категориях переплетены между собой, вернее – синкретически нерасчленены. В этом комплексе базисным началом является первопредок родовой, фратриальный, племенной. Последний может иногда мыслиться и как общечеловеческий, поскольку племенные границы в сознании членов первобытной общины совпадают с

общечеловеческими. Первопредок-демиург – культурный герой, собственно, моделирует первобытную общину в целом, отождествляемую с «настоящими людьми» <…> первопредок-демиург – культурный герой не просто один из возможных персонажей мифа, но мифологический персонаж par excellence, особенно в архаических мифологиях, типологически строго соответствующий представлению о мифическом времени первотворения и моделирующий коллектив носитель мифологических традиций – в целом.

Е. Мелетинский. Поэтика мифа. – С. 178; 193.

4. Прочитавши пояснення Є. Мелетинського про світове дерево, сформулюйте власне уявлення про роль світового дерева в міфологічній свідомості та наведіть відомі вам варіанти світового дерева в культурах різних народів:

<…> в ряде космогонии господствует представление о мире как космическом человеческом теле, так что различные части космоса соответствуют частям человеческого тела, что демонстрирует единство макро – и микрокосма. Однако наряду с такой антропоморфной моделью имеются следы зооморфной, особенно териоморфной модели, большей частью не для космоса в целом, а для земли: земля – это гигантская лосиха, земля сделана из панциря черепахи или головы змеи, поддерживается змеем, рыбой, быком, слоном, китами и т. д. <…> Обилие териоморфных образов водяных или полуводяных животных, вероятно, связано с представлением о возникновении земли из мирового океана и о водяном хаосе, локализованном под землей и вокруг нее (ср. антропоморфного Атласа, поддерживающего землю своими плечами). Наиболее распространенной моделью космоса в целом, конкурирующей с антропоморфной (типа Пуруши – Имира) или с ним отождествленной, является «растительная» модель в виде гигантского космического древа, иногда корнями вверх. В некоторых индейских

мифах мировое древо содержит источники пищи (космическое древо оказывается часто и древом судьбы: в якутских мифах из него выходит богиня рождения и удачи, а в скандинавских под его корнями живут норны – богини судьбы). Практически все эти модели совмещаются, так как териоморфные образы оттесняются в подземный мир, а космическое древо структурирует мир, созданный из антропоморфного первосущества.

Заслуживает внимания, что с мировым древом часто совмещается антропоморфное божество. Например, египтяне изображали богиню Нут в виде дерева, со священным дубом тесно связан Зевс, в мифологии майя космическое древо – место обитания бога дождя, вооруженного топором, иногда бога огня. В славянской и отчасти скандинавской мифологии с мировым древом связывается также громовник, правда в скандинавской мифологии с космическим древом более тесно связаны не Тор, а Хеймдалль (его страж) и верховный бог Один. Последний сам себя пригвождает и вешает на космическом древе (ср. шаманские деревья и крестное древо) <…> С мировым древом (ясенем, дубом, лиственницей и т. п.) связаны обычно и различные зооморфные существа, которые, в частности, маркируют различные уровни космоса по вертикали: на вершине находим птиц большей частью орла (в индоевропейских мифологиях; ср. в египетском мифе птицу Феникс), под корнями древа – змей (например, змей Нидхёгг в скандинавской мифологии, может быть, «двойник» змея Ёрмунганда), на среднем уровне – травоядных (коза и олень, объедающие ветви Иггдрасиля), иногда белку, снующую по стволу и также выполняющую роль медиатора между верхом и низом, и т. п. <…> Мировое древо – центральная фигура прежде всего «вертикальной» космической модели и в принципе связано с трихотомическим делением на небо, землю («среднюю землю») и подземный мир. Трихотомическое деление составляет основу и более сложных иерархических моделей, в которых фигурируют 1, 3, 4, 5, 7, 9, 10 и более небесных сфер или 2, 3, 7 нижних миров. Такое трихотомическое деление – результат двойного противопоставления верха и низа, а затем и дифференцированной характеристики нижнего мира как местопребывания мертвых и хтонических демонов и

верхнего как местопребывания богов, а впоследствии и «избранных» людей после их смерти. В этом смысле в скандинавской космической модели противопоставляются подземное селение мертвых Хель и небесная Вальхалла, в которой Один пирует с воинами, геройски павшими в битве <…> Заслуживает внимания, что эквивалентом мирового древа в космической модели является мировой столб или высокая гора (не говоря уже об антропоморфном первосуществе). Они не только соединяют небо и землю,, но и поддерживают небо, чтоб оно не упало <…> Создание детально разработанной космологической пространственной модели в известной мере подтверждает единство пространственно-временных представлений в мифологии (земля среди водяного хаоса; оппозиция богов и великанов как во времени, так и в пространстве, и т. п.) и основной принцип мифа – описание посредством повествования о генезисе.

Е. Мелетинский. Поэтика мифа. – С. 212-217.

5. Прочитавши розповідь М. Еліаде про грецьку богиню **Мнемосіну**, зробіть власні висновки про роль пам’яті в історії людства. У чому, на вашу думку, полягає специфіка концепції пам’яті Платона?

Богиня Мнемозина, персонифицированная Память, сестра Кроноса и Океаноса — мать всех муз. Она обладает всеведением: согласно Гесиоду (Теогония, 32—38), она знает «все, что было, все, что есть, и все, что будет». Когда поэтом овладевают музы, он пьет из источника знания Мнемозины, это значит, прежде всего, что он прикасается к познанию «истоков», «начал». «Музы поют от Начала» — ex arkhes (Теогония, 45—115) — о появлении мира, происхождении богов, о рождении человечества. Таким образом, воспетое прошлое есть более чем просто предшествование настоящему: оно есть его источник. Восходя к этому источнику, воспоминание ищет не возможности расположить события во временных рамках, а возможности достигнуть основы существующего, обнаружить первопричины, первоначальную реальность, породившую космос и позволяющую понять становление в его целостности.

Благодаря первоначальной памяти поэт, вдохновленный Музами, приближается к первоосновам сущего. Эти первоосновы проявляются в мифическое

время Начала и составляют принципы этого мира. Но именно потому, что они появляются ab origine, невозможно схватить эти реальности с помощью повседневного опыта. С полным основанием Ж.П. Вернан сравнивает вдохновение поэта с вызыванием умершего из потустороннего мира или с descensus ad linferos, которое совершает живущий, чтобы познать все, что он хотел бы знать. «Привилегия, которую Мнемозина предоставляет аиду, заключается в чем-то вроде контракта с потусторонним миром, в возможности свободно входить в него и вновь возвращаться. Прошлое оказывается одним из измерений потустороннего мира». Именно поэтому, в той мере, в какой оно «забыто», прошлое — историческое или первоначальное — сопоставимо со смертью. Река Лета, «забвение» является неотъемлемой частью царства смерти. Умершие есть те, кто потеряли память. И напротив, некоторые, удостоенные предпочтения, — среди них Тиресий или Амфиарай, — сохранили свою память и после кончины. Чтобы сделать бессмертным своего сына Эфалида, Гермес одарил его безграничной памятью. Как писал Апполоний Родосский: «Даже когда он пересекал Ахеронт, реку в царстве мертвых, забвение не поглотило его души; и хотя он живет то в обители теней, то в земном мире, залитом солнечным светом, он всегда сохраняет воспоминание о том, что видел». Но когда появляется учение о переселении душ, «мифология Памяти и Забвения» изменяется, обогащаясь оттенками значений эсхатологического порядка. Теперь нужно знать не первоначала своего прошлого, а весь ряд персональных предшествующих воплощений. «Функция Леты теперь иная: ее воды не встречают больше душу, только что покинувшую тело, чтобы дать ей забвение земной жизни. Напротив, Лета стирает воспоминание небесного мира и возвращает душу на Землю для перевоплощения. "Забвение" является уже не символом смерти, а символом возвращения к жизни. Душа, имевшая неосторожность испить из Леты («глоток забвения и злобы», как писал Платон, — «Федр»), перевоплощается и включается в новый цикл существования. На золотых пластинках, которые носили вступившие в орфико-пифагорейское братство, душе предписано не приближаться к водам Леты с левого берега, но идти по дороге справа, где дорога должна встретить воды, истекающие из озера

Мнемозины. Душе дается совет умолять стражников этих вод следующим образом: "Дайте мне освежающей воды, текущей из озера Памяти". "И они сами дадут тебе припасть к святому источнику, и тогда ты станешь господином среди других героев"».

Память «первичная» и память «историческая»

Итак, в Греции существовали две интерпретации памяти:

1) первая — та, которая сохраняет первозданные события (космогония, теология, генеалогия);

2) вторая сохраняет предшествующие существования, то есть события исторические и произошедшие в жизни отдельной личности. Лета, «Забвение» противопоставлены в равной мере этим двум формам памяти. Но Лете не подвластны:

1) те, кто вдохновлен музами, или те, кому благодаря «пророческому дару, направленному в прошлое», удается восстановить память о событиях, происшедших в начале мира;

2) а также те, кто, подобно Пифагору и Эмпедоклу, достигли способности помнить свои предыдущие существования.

Эти две категории исключительных личностей побеждают забвение, а значит в каком-то смысле, и смерть. Одни подходят к познанию «истоков» (происхождение Космоса, богов, народов и династий). Другие способны вспомнить свою «историю», свои перевоплощения. Для первых важно, что произошло ab origine, во время первоначальных событий, в которых они лично не участвовали. Но эти события — космогония, теогония, генеалогия — их в какой-то мере создали: эти люди есть то, что они есть, потому, что эти события имели место. Нет нужды доказывать, насколько такая позиция напоминает мироощущение человека архаического общества, который воспринимает себя сформированным в результате ряда первоначальных событий, подробно раскрытых в мифах. Те же, кому удается вспомнить свои прошлые существования, заняты в первую очередь познанием своей собственной «истории», состоящей из их

бесчисленных перевоплощений. Они пытаются объединить эти изолированные фрагменты, интегрировать их в единой ткани бытия, чтобы раскрыть смысл своей судьбы. Ведь происходящее через anamnesis объединение исторических фрагментов без всякой связи между ними однозначно «воссоединению начала и конца». Другими словами, важно было понять, каким образом первое земное существование явилось толчком дальнейшего процесса трансмиграции. Такая практика и такое поведение напоминают индийскую технику «возвращения к истокам» и воспоминаний своих предшествующих существований.

Платон знал и использовал обе эти традиции, касающиеся забвения и памяти. Но он их трансформировал и заново интерпретировал, чтобы включить в свою философскую систему. По Платону, познание в конечном счете оказывается припоминанием (см. Менон, с. 81). Между двумя земными существованиями душа созерцает идеи: она делится познанием чистым и совершенным. Но после очередного перевоплощения душа пьет из Леты и забывает знание, достигнутое непосредственным созерцанием идей. Однако это знание продолжает существовать в скрытом состоянии в душе воплотившегося человека и, благодаря философскому размышлению, оно способно актуализироваться. Физические объекты помогают душе сосредоточиться на себе самой и через «возвращение к истокам» вновь овладеть первоначальным знанием, которым она обладала в условиях внеземного существования. Следовательно, смерть есть возвращение к первоначальному и совершенному состоянию, которое душа периодически теряет благодаря своим перевоплощениям <…> Для Платона жить сознательно, то есть воспринимать и понимать истину, красоту и добро, прежде всего равнозначно способности помнить существование невоплощенное, чисто духовное. «Забвение» этого существования не есть обязательно «грех», но лишь последствие процесса перевоплощения. Примечательно, что и для Платона «забвение» не является составной частью смерти, но, напротив, глубоко связано с жизнью, с новым

воплощением души. Именно возвращаясь к земной жизни, душа «забывает» идеи. Здесь речь идет не о забвении прошлых существований — то есть суммы личного опыта, личностной «истории», — а о забвении истины сверхличной и вечной, каковой являются идеи. Философский anamnesis не восстанавливает воспоминание о событиях, происшедших в предыдущих существованиях, он воссоздает истины, структуры реальности. Можно сопоставить эту философскую позицию с позицией традиционных обществ: мифы представляют собой парадигматические модели, созданные сверхъестественными существами, а не ряд личных опытов того или иного индивида.

М. Элиаде. Аспекты мифа. – С. 122 – 128.

6. Прочитайте уривок з «Теогонії» Гесіода та дайте відповіді на наступні питання:
   - Як Гесіод змальовує своє знайомство з музами та які наслідки для нього мало це знайомство?
   - Де мешкають музи та як вони виглядають, чим займаються?
   - Кого Гесіод називає справжнім поетом?

Пісню свою почнемо ми від муз геліконських, що мають
На Геліконі житло, на великій горі божественній,
Попри блакитну криницю своїми стрункими ногами
Довкола вівтаря Зевса могутнього танці виводять,
Гарні скупавши тіла у холодних Термесових хвилях
Або в воді Гіпокрени , чи в хвилях святого Ольмея .
Аж на вершок Гелікону виводять свої хороводи,
Гарні, чарівні, дрібцюючи ніжними мірно ногами.
Відси, окутані млою густою, вони вилітають,
Поночі понад землею виводять прегарнії співи.
Егідодержця Зевеса та Геру шановну в них хвалять,
Геру, Аргоса богиню, в сандалі злотисті обуту,
Також дочку старшини всіх богів, синьооку Афіну,
Сонячного Аполлона й богиню-стрільця Артеміду,
І Посейдона, що море держить і стряса берлом своїм,
Шани достойну Феміду та й Афродіту-моргуху,
Гебу в вінку золотім, з нею теж Діонею-красуню,
Еоса й Сонце величне, також білолицю Селену,
Далі Латону, й Япета, та Кроноса, хитрого в раді,
Землю, й грізний Океан, також Ніч — темноту непроглядну.

І увесь рід той святий Несмертельних, ще вічно тривають.
Ті-то колись Гесіода пісень сих прекрасних навчили,
В пору, як пас своє стадо у стіп Гелікону святого.
Ось яке слово мені промовляли уперве богині,
Музи олімпські, Зевеса егідодержавного доні:
«Гей пастухи-селюхи, простаки, лиш про черево дбалі,
Брехень ми вміємо много, до правди подібних, сказати,
Та як захочемо, можемо також і правду віщати!»
Так промовляли Зевесові доні, штукарки словесні,
І подали мені берло лаврове, рясне та зелене,
Подиву гідне, і духом натхнули мене божественним,
Щоб сповіщати я міг і про те, що було і що буде,
І повеліли мені оспівати блаженних безсмертних,
А перш усього від них починать кождий спів і кінчати.

Переклад І. Франка

7. Прочитавши уривок з праці Ф. Ніцше «Народження трагедії з духу музики», дайте відповіді на питання:
   - З чим пов’язує філософ розвиток мистецтва?
   - Що саме Ф. Ніцше розуміє під «аполлонічним» началом та «діонісійським» началом?
   - Що об’єднує та роз’єднує Аполлона та Діоніса?
   - Які типи митців вирізняє філософ та за яким принципом він це робить?
   - До якого типу митців Ф. Ніцше відносить Гомера та в чому він вбачає особливу роль Гомера в мистецтві Давньої Греції?

Было бы большим выигрышем для эстетической науки, если бы не только путём логического уразумения, но и путём непосредственной интуиции пришли к сознанию, что поступательное движение искусства связано с двойственностью аполлонического и дионисического начал, подобным же образом, как рождение стоит в зависимости от двойственности полов, при непрестанной борьбе и лишь периодически наступающем примирении. Названия эти мы заимствуем у греков, разъясняющих тому, кто в силах уразуметь, глубокомысленные эсотерические учения свои в области воззрений на искусство не с помощью понятий, но в резко отчётливых образах мира богов. С их двумя божествами искусств, Аполлоном и Дионисом, связано наше знание о той огромной противоположности в происхождении и целях, которую мы встречаем в греческом

мире между искусством пластических образов — аполлоническим — и непластическим искусством музыки — искусством Диониса; эти два столь различных стремления действуют рядом одно с другим, чаще всего в открытом раздоре между собой и взаимно побуждая друг друга ко всё новым и более мощным порождениям, дабы в них увековечить борьбу названных противоположностей, только по-видимому соединённых общим словом «искусство»; пока наконец чудодейственным метафизическим актом эллинской «воли» они не явятся связанными в некоторую постоянную двойственность и в этой двойственности не создадут наконец столь же дионисического, сколь и аполлонического произведения искусства — аттической трагедии.

Чтобы уяснить себе оба этих стремления, представим их сначала как разъединённые художественные миры сновидения и опьянения, между каковыми физиологическими явлениями подмечается противоположность, соответствующая противоположности аполлонического и дионисического начал. В сновидениях впервые предстали, по мнению Лукреция, душам людей чудные образы богов; во сне великий ваятель увидел чарующую соразмерность членов сверхчеловеческих существ; и эллинский поэт, спрошенный о тайне поэтических зачатий, также вспомнил бы о сне и дал бы поучение, сходное с тем, которое Ганс Сакс даёт в «Мейстерзингерах».

<…> Прекрасная иллюзия видений, в создании которых каждый человек является вполне художником, есть предпосылка всех пластических искусств, а также, как мы увидим, одна из важных сторон поэзии <…> Эта радостная необходимость сонных видений также выражена греками в их Аполлоне; Аполлон, как бог всех сил, творящих образами, есть в то же время и бог, вещающий истину, возвещающий грядущее. Он, по корню своему «блещущий», божество света, царит и над иллюзорным блеском красоты во внутреннем мире фантазии. Высшая истинность, совершенство этих состояний в противоположность отрывочной и бессвязной действительности дня, затем глубокое сознание врачующей и вспомоществующей во сне и сновидениях природы, представляют в то же время символическую аналогию дара вещания и вообще искусств, делающих жизнь возможной и жизнедостойной. Но и та

нежная черта, через которую сновидение не должно переступать, дабы избежать патологического воздействия — ибо тогда иллюзия обманула бы нас, приняв вид грубой действительности, — и эта черта необходимо должна присутствовать в образе Аполлона: как полное чувство меры, самоограничение, свобода от диких порывов, мудрый покой бога — творца образов. Его око, в соответствии с его происхождением, должно быть «солнечно»; даже когда он гневается и бросает недовольные взоры, благость прекрасного видения почиет на нём.

<…> Под чарами Диониса не только вновь смыкается союз человека с человеком: сама отчуждённая, враждебная или порабощённая природа снова празднует праздник примирения со своим блудным сыном — человеком <…> В пении и пляске являет себя человек сочленом более высокой общины: он разучился ходить и говорить и готов в пляске взлететь в воздушные выси. Его телодвижениями говорит колдовство. Как звери получили теперь дар слова и земля истекает молоком и мёдом, так и в человеке звучит нечто сверхприродное: он чувствует себя богом, он сам шествует теперь восторженный и возвышенный; такими он видел во сне шествовавших богов. Человек уже больше не художник: он сам стал художественным произведением; художественная мощь целой природы открывается здесь, в трепете опьянения, для высшего, блаженного самоудовлетворения Первоединого.

<…> каждый художник является только «подражателем», и притом либо аполлоническим художником сна, либо дионисическим художником опьянения, либо, наконец, — чему пример мы можем видеть в греческой трагедии — одновременно художником и опьянения и сна; этого последнего мы должны себе представить примерно так: в дионисическом опьянении и мистическом самоотчуждении, одинокий, где-нибудь в стороне от безумствующих и носящихся хоров, падает он, и вот аполлоническим воздействием сна ему открывается его собственное состояние, т. е. его единство с внутренней первоосновой мира в символическом подобии сновидения.

Как невыразимо возвышен поэтому Гомер, который, как отдельная личность, относится ко всей аполлонической народной культуре так же, как отдельный художник сновидения ко всем сновидческим способностям народа и природы вообще. Гомеровская «наивность» может быть

понята лишь как совершенная победа аполлонической иллюзии: это — та иллюзия, которой так часто пользуется природа для достижения своих целей. Действительная цель прячется за образом химеры: мы простираем руки к этой последней, а природа своим обманом достигает первой. В греках хотела «воля» узреть самоё себя, в преображении гения и в мире искусства; для своего самопрославления её создания должны были сознавать себя достойными такой славы, они должны были узреть и узнать себя в некоей высшей сфере, но так, чтобы этот совершенный мир их созерцаний не мог стать для них императивом или укором. Таковой была сфера красоты, в которой они видели свои отражения — олимпийцев. Этим отражением красоты эллинская «воля» боролась с коррелятивным художественному таланту талантом страдания и мудрости страдания; и как памятник её победы стоит перед нами Гомер, наивный художник.

Ф. Ницше. Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Сочинения в 2 т. Т. 1. Литературные памятники. – М.: Мысль, 1990. – 829 с. – С. 57-157. – С. 59, 60, 62, 63, 68.

8. Прочитавши уривок з роботи А. Боннар «Грецька цивілізація», дайте відповіді на питання:
   - Які функції виконував Гефест та чому його шанували греки?
   - Про які важливі функції богині Афіни ви дізналися?
   - Яку роль відігравали праця та ремесла в житті давніх греків?
   - Наведіть відомі вам приклади досконалої роботи Гефеста.

Гефест был, после Прометея, богом огня, но не огня — молнии, а богом кухонного очага и кузницы, огня, приручeнного на пользу человека. У него есть свои «мастерские», можно слышать, как в вулканах он работает вместе со своими подручными. В его распоряжении целый набор инструментов — молотков и клещей, огромная наковальня и целых двадцать мехов перед горнами. Он весь день работает полуголым, волосы на голове повязаны по-рабочему ремешком, он кует металл на своей наковальне. В Афинах, где его называли просто «Рабочий», в V веке до н. э. существовал его храм, очень красивый, сохранившийся почти в целости до сих пор; он стоит в нижней части города, бывшей самым населенным кварталом античных Афин.

В дни, посвященные этому богу, народ танцевал и шумно развлекался на площадке этого храма (эти праздники не утратили своей популярности, и народ празднует их и в наши дни). В античные времена это был праздник рабочего люда и назывался «халкея) — праздником медников. Другие ремесленники, а именно множество горшечников, также принимали в нем участие. Афина возглавляла эти праздники в качестве Рабочей богини (Эрган'э).

Богиня, давшая Афинам свое имя, представляет самое совершенное отражение Афин — города ремесленников архаического и классического периодов. Богиня была сама труженицей, и прекрасной труженицей, и являлась покровительницей всего трудящегося народа. Плотники и каменщики обязаны ей своим наугольником. Она покровительница металлургического литья, но еще более она покровительствует многочисленному сословию гончаров, давшему свое имя обширному предместью Керамик. Афина изобрела гончарный круг и изготовила первые кувшины из обожженной глины. Она наблюдает за тем, чтобы хорошо ложились краски на глину и равномерно производился обжиг. Она отгоняет злых духов, разбивающих горшки и проводящих трещины в лаке,— демонов Синтрипа, Сабакта и Смарага, которые прячутся в глине и забираются в печь. Вся корпорация гончаров — хозяева, лепщики, фасонщики, разрисовщики, художники, накладывающие черную краску, оставляя для фигур фон красной глины, и отделывающие рисунок ретушью — иногда кистью в один волосок — белым или винного цвета штрихом, рабочие, следящие за обжигом, чернорабочие, которые месят глину,— все поклоняются Афине. До нас дошла очень трогательная песенка одного из них. Она начинается просьбой к Афине, чтобы она простерла свою руку над печью, чтобы кувшины обожглись как следует и черная краска не утратила своего блеска, а продажа дала хороший барыш. На одной вазе изображена Афина со свитой маленьких Побед, она явилась в гончарную мастерскую и возлагает венки на головы рабочих.

Богиня рабочих покровительствует и женскому рукоделию. Веретено и прялка такие же и даже более ценные ее атрибуты, чем копье. Женщины и девушки Афин ткут и отделывают вышивками прозрачные ткани и то собирают их мягкими складками вокруг талии, чтобы ее оттенить, то

укладывают их тяжелыми, ниспадающими, как у знати, вертикальными складками — «пальцами Афины». Четырех девочек, от семи до одиннадцати лет, запирают в течение девяти месяцев в описфодоме святилища богини на Акрополе. Они ткут и вышивают мифологические сцены на новом платье, которое ежегодно преподносят Афине в день ее праздника. Участвуя в повседневной жизни своего народа, богиня рабочих как нельзя лучше отражает его свойства: на Акрополе она защищает город, стоя во весь рост с копьем в руке и шлемом на голове; в улочках нижнего города и в предместьях она являет мелкому простому люду разумную веру, лишенную тайн и мистики и очень здравую для своего времени.

А. Боннар. Люди и боги // А. Боннар. Греческая цивилизация. Т.1. От Илиады до Парфенона. – М. : Искусство, 1992. – 269 с. – 183-208. – с. 203-204.

9. Заповніть таблицю «Пантеон олімпійських богів» за зразком:

Ім'я бога (богині)	**Функції бога (богині)**	**Атрибути**	**Символи**	**Римська відповідність**
Зевс	Бог неба та землі, грому і блискавок, верховний володар світу, батько богів і людей	Щит (егіда), двостороння сокира (лабрис)	Орел	Юпітер

ПАНТЕОН ОЛІМПІЙСЬКИХ БОГІВ

Діти Кроноса та **Реї**:

Зевс, Посейдон, Аїд, Гера, Гестія

Діти Зевса від різних шлюбів:
Афіна, Арес, Афродіта, Аполлон, Артеміда, Деметра, Гефест, Гермес

Теми для доповідей, рефератів, презентацій

1. Магічні атрибути олімпійських богів.
2. Грецький міф про Деметру та Персефону.
3. Хтонічне коріння олімпійських богів.
4. Містичні культи Давньої Греції.
5. Троянський цикл міфів.
6. Особливості фіванського циклу міфів.
7. Міфи про аргонавтів.

Тема 2. Поеми Гомера «Іліада» та «Одіссея»

Вступний коментар

Гомер привертав увагу українських діячів культури та літератури, починаючи з XIX століття. Серед них – О. Навроцький, Ст. Руданський, В. Самійленко, А. Білецький, два уривки з «Іліади» переклав І. Франко; над «Одіссеєю» працювали П. Куліш, О. Потебня; Леся Українка переклала третю частину та початок четвертої пісні «Одіссеї». П. Ніщинський (під псевдонімом Петро Байда) зробив перший повний переклад «Одіссеї» віршованим розміром оригіналу.

Повний переклад «Іліади» та «Одіссеї» у XX столітті здійснив відомий український вчений, композитор і поет-перекладач **Борис Тен** (справжнє ім'я – Микола Хомичевський).

Гомер є найвеличнішим європейським поетом, яскравим началом всієї грецької, а від цього античної та подальшої європейської літератури. Гомер є уславленим на всі часи аедом, визнаним «вихователем всієї Еллади» ще з часів самої античності. Неперевершеним генієм вважали Гомера Арістотель і Платон, Плутарх і Лукіан, Горацій та Квінтіліан. Висока поезія Гомера надихала всі наступні покоління літературних митців через витончену концентрацію в ній всіх відомих античності художніх форм та засобів виразності, слугуючи досконалим взірцем та вишуканим джерелом подальших літературних пошуків.

Поеми Гомера були широко відомі та високо цінувалися в Давній Греції, у VI столітті кожні чотири роки на святах Панафінеях їх мали зачитувати на грецьких площах рапсоди, а за часів Пісістрата був встановлений певний порядок їхнього виконання. Втім, починаючи ще з елліністичного періоду, гостро постало так зване **гомерівське питання**, що зосереджувалося на проблемі самого існування давньогрецького митця та авторства двох поем «Іліади» та «Одіссеї», адже точних біографічних даних про Гомера у науковців вже тих часів не існувало. Гомер був легендарною постаттю, його уявляли як сліпого старого співця. Вчені-александрійці, серед яких виділялися напрацювання **Аристарха Самофракійського**, поділили поеми на 24 пісні, вони помітили, що в рукописних текстах поем є певні розходження, і поставили під сумнів єдине авторство Гомера, хоча Аристарх висунув гіпотезу про те, що Гомер написав «Іліаду» в молоді роки, а «Одіссею» набагато пізніше. Серед основних концепцій щодо гомерівського питання можна виділити наступні:

- **теорія аналітиків:** початок їй поклав німецький вчений **Ф.А. Волф**, який у «Передмові» до видання грецького тексту поем зауважив, що такі великі поеми не могли бути написаними однією людиною, вони не могли бути також і записаними, адже тоді ще не існувало писемності; на основі концепції Ф.А. Волфа німецький філолог **Г. Лахман** висунув думку про те, що «Іліаду» складають 18 окремих, не пов'язаних між собою пісень, що не мають ні єдиного сюжету, ні єдиного плану («**теорія малих пісень»**);
- «**теорія основного зерна**» (*один з напрямів «аналітичної» теорії*) полягає в думці про те, що створенню великих поем передувала певна кількість малих, тобто існували невеликі «Пра-Іліада» та «Пра-Одіссея», які згодом розширювалися і доповнювалися іншими поетами, при цьому зберігалася основна єдність кожної поеми (версія класичного німецького філолога **Г. Германна**). Так, основним зерном «Іліади» було розгортання сюжету гніву Ахілла, а «Одіссеї» – повернення Одіссея додому;
- **теорія унітаріїв (теорія єдності)** є протилежною тому, що стверджували «аналітики». Ф. Шиллер, Й. Фосс, Й. Гете, Ф. Гегель виступили за єдине авторство Гомера, їхній погляд науково обґрунтував **Г.В. Ніч**, довівши, що давні греки знали писемність ще до VII ст. до н.е., а протиріччя між окремими частинами поем зустрічаються й у творах, значно менших за розмірами, ніж гомерівські. Вчений казав про те, що, можливо, Гомер спирався на давні народні пісні, поширені у греків, але переробив їх по-своєму, підпорядкувавши єдиному плану.

Діяльність **Г. Шлімана** (1822-1890), німецького підприємця та палкого шанувальника гомерівського епосу, який наполегливо намагався відшукати сліди великої гомерівської Трої, сприяла підвищенню інтересу до культури та історії античності, стимулювала археологічні розвідки. Його вдалі та важливі розкопки в північно-західній частині сучасної Туреччини (Гіссарлик) примусили вчених серйозно ставитися до поем Гомера. Хоча гомерівську Трою Г. Шліман й не знайшов, але відшукав вагомі докази існування значно давнішої за Трою високо розвинутої **мікенської цивілізації** (знайдений ним так званий «скарб царя Пріама» не міг

належати троянському царю, адже ті речи були датовані вченими приблизно 2400 р. до н.е.).

Гомерівське питання залишається остаточно не розв'язаним в сучасному науковому середовищі.

Жанрова природа поем: поеми Гомера є **епічними творами**, в яких зберігається «примат загального над індивідуальним» (О. Лосєв), зображуються панорамні картини життя народу та окремих його представників – епічних героїв, які є виразниками епічного, тобто колективного ідеалу. Як відмічав Є. Мелетинський, «героический эпос в отличие от народной сказки тяготеет к историческим, национальным, государственным масштабам. Его история тесно связана с процессом формирования народностей и древнейших государств. Поэтому национальное своеобразие выступает в эпосе ярче, чем в сказке. Эпос содержит народную поэтическую концепцию исторического прошлого, он наполнен коллективистским, по существу, патриотическим пафосом»[18]. Таким чином, важливими елементами епосу є суспільно-історичне (епічне) тло та **образ епічного героя**. Епічний герой (багатир) виражає народний ідеал героя, всі його унікальні якості спрямовані на досягнення народного блага і захист народу.

«Іліада» – це героїчний епос, який розповідає про великі подвиги давніх героїв та про загибель цілого покоління героїв на війні, а «Одіссея» є поемою морських та піратських пригод, в якій йдеться про бурхливі події невоєнних часів. «Іліада» розповідає про життя людини на війні, в ній царює смерть, але відчувається велика жага до життя (картини смерті Патрокла, Гектора та інших героїв), а «Одіссея» – про безмежне бажання людини пізнати світ, про любов людини до пригод і моря, про величезні можливості людини, яка наважується будувати своє життя, не очікуючи на допомогу богів.

Міфологічна основа та сюжет поем: в основі гомерівських поем лежать давньогрецькі міфи про Троянську війну, в яких розповідалося про причини та початок війни, її розвиток, наслідки та долі великих героїв після її закінчення. Втім, в «Іліаді» Гомер розповідає лише про події останнього, десятого, року Троянської війни, які передували падінню Трої. Саме падіння Трої не зображується, а про нього читачі

[18] Мелетинский Е.М. Происхождение героического эпоса: Ранние формы и архаические памятники. – М., 1963. – 464 с. – С. 423.

дізнаються з «Одіссеї». В «Іліаді» сюжет є лінійний, хоча присутні епічні **ретардації** (*уповільнення дії за рахунок введення у текст розлогих описів та характеристик*). «Одіссея» розповідає про довгі 10 років повернення Одіссея додому, з яких 7 років герой перебував у німфи Каліпсо, при цьому про події не розповідається послідовно. Перші пісні поеми говорять про пошуки Телемахом батька, а про перші три роки блукання героя морем розповідає він сам на бенкеті у царя феаків Алкіноя (пісні IX-XII).

Історично-соціальна основа поем: поеми можна вважати своєрідною енциклопедією античних знань, вони насичені географічними, етнографічними, медичними, астрономічними та іншими відомостями. Гомер змальовує різні верстви суспільства, серед яких є: *герої*, що походять від грецьких богів; *вожді* (*басилевси*) зі своїми дружинами, при чому домінує серед вождів Агамемнон через свої великі багатства, численну кількість воєнних кораблів, які він привів під Трою; різні *вільні ремісники* (ковалі, теслі, гончарі, професійні співці, лікарі, ювеліри) та *раби*.

Гуманістичні ідеї поем: Гомер виступає у поемах як поборник миру, противник війни, вбивств та крові. Він засуджує аморальний характер війни, але вимушений змиритися із нею у випадку, коли війна може бути морально виправданою. Так, троянці воюють, щоб захистити свою країну, своє місто, свою батьківщину. Тому не існує для чоловіка кращої слави, ніж померти в бою, віддавши життя за Батьківщину (Гектор). Боги та люди шанують мудру богиню-воїтельку Афіну, але ненавидять жорстокого кривавого Ареса. Мирні настрої поета передаються за допомогою порівнянь, які рясніють образами і картинами спокійного життя природи, побуту звичайних землеробів та скотарів. Патріотичні настрої з великою силою проявляються і в «Одіссеї», де Одіссей 10 років мужньо намагається повернутися на Ітаку. Любов до рідної землі, родини, батька постійно супроводжує героя, примушуючи його відмовитися навіть від запропонованого йому німфою Каліпсо безсмертя та відшукувати будь-які можливості побачити свою батьківщину.

Гомер у поемах часто зображує картини людського нещастя, горя, смерті, страшних поранень. Тим більш

цінується ним людське життя та щастя. Так, Ахілл промовляє цілий гімн людському життю:

«Та ніщо не дорожче мені за життя, – ні багатства,
Що їх, як кажуть, надбав Іліон, це залюднене місто,
В мирні колишні часи, перед нападом воїв ахейських,
Ані скарби, що стрілець заховав за камінним порогом,
Феб-Аполлон срібнолукий, у хмарі на скелі Піфійській.
Можна здобути усе – і корів, і овечок отари,
Можна й триніжники куті, і коней придбать злотогривих.
Тільки людської душі не вернути, її не придбати,
Не упіймати, якщо відлетить крізь зубів огорожу» *(«Іліада», пісня 9*).

Гомера цікавить не окрема людина, а людина як представник роду, адже тільки рід є безсмертним у своїх вічних оновленнях, у незмінних чергуваннях життя і смерті:

Наче те листя на дереві – людські усі покоління:
Листя одне, обриваючи, вітер розносить, а інше –
Клечанням свіжим ліси укриває з новою весною.

Так і людські покоління – ці родяться, ті вже зникають *(«Іліада», пісня 9*).

Картини життя та смерті оповиті у поета величним спокоєм, який передбачає усвідомлення людиною безмежності людського горя і страждань. Мудрий той спокій, який приходить до людини після великих випробувань, втрат, смертей. Мудрим є таке сприйняття щастя, яке супроводжується розумінням його швидкоплинності та хиткості.

Боги і доля. Сюжет поем Гомера розгортається у двох планах: перший – пов'язаний із богами, другий – із героями та простими смертними. Безтурботні боги живуть в дивовижних хоромах на Олімпі в оточенні краси та веселощів, вони постійно бенкетують, радіють, танцюють та співають, влаштовуючи хороводи з Музами і Харитами. П’ють вони не вино, а нектар, їдять не хліб, а амбросію та сміються «невгасимим сміхом». Боги майже не знають печалі, хоча можуть іноді страждати, або часто їх охоплюють бурхливі пристрасті.

Боги постійно присутні в житті людей, вони вирішують їхні долі, скеровують їхню поведінку та вчинки. Боги мають своїх улюбленців, яким щиро допомагають, але є у них і такі герої, яких вони через ненависть жорстоко переслідують. Боги допомагають не лише окремим героям, а й поділяються через свою прихильність чи то до ахейців (Гера, Афіна, Посейдон, Фетіда), чи то до троянців (Аполлон, Артеміда, Афродіта). Боги у Гомера не є ідеалізованими, вони мають такі самі пристрасті, великі або згубні, високі або ниці, як і люди, тобто, як правильно зауважив О.Ф. Лосєв, гомерівські боги є узагальненням людських настроїв і почуттів, вчинків і волі. Втім, герої не слідують сліпо велінням богів, їхні вчинки є наслідком їхнього характеру та співпадіння волі богів та передбачуваності долі. Так, Ахілл знає, що судила йому доля, та у нього є вибір. Й обирає він велику славу у віках саме через свою молоду, гарячу і запальну вдачу, виходить саме так, як пророкували йому боги, і так, як було передбачено його долею (він помирає молодим під стінами Трої). У випадку зі старим батьком Гектора Пріамом ситуація схожа: Ахілл погоджується віддати тіло Гектора через веління богів, але рішення Ахілл приймає після довгих вагань і глибоких страждань, відкриваючи у собі знову ж таки інший бік юнацького віку – ніжність та здатність до справжніх почуттів. Отже, «судьби <…> ніхто із людей не уникне» *(«Іліада»)*, та про цю долю можуть знати лише безсмертні боги, які вирішують її, також підпорядковуючись заданим законам, виконуючи певну процедуру. Так, Зевс, який вирішував фінал поєдинку Ахілла і Гектора, брав золоті терези з двома жеребками смерті і дивився, в якій бік схиляться терези, жереб Гектора схилився до Аїду, і відразу прихильник Гектора Аполлон залишив героя, а «прудконогий» та «богосвітлий» Ахілл вбив «шоломосяйного» Гектора. О.Ф. Лосєв писав, що греки по-особливому сприймали долю, часто вчиняючи всупереч їй: «Гомеровский герой часто знает свою судьбу, но все дело в том и заключается, что также часто он и не признает этой судьбы, отвергает ее, борется с нею. Ведь что такое судьба? Это есть прежде всего какая-то неопределенность и неизвестность. Пусть на сегодня имеется решение судьбы умереть какому-нибудь герою под Троей. Но можно ли быть уверенным в том, что это решение судьбы и на

завтра останется тем же самым? А вдруг завтра будет совсем другое решение судьбы, и данному герою нужно будет умереть уже не под Троей, а у себя на родине или во время возвращения домой? Но в таком случае, почему же герой на основании сегодняшнего решения судьбы должен складывать руки и подставлять шею под любые удары? Вот поэтому-то гомеровский герой, несмотря ни на какое решение судьбы, все-таки поступает по-своему и часто поступает даже «вопреки судьбе»[19]. Доля смертних на землі завжди нещасна, адже «жити весь вік у журбі» мають люди, «самі лиш» боги «безпечальні» *(«Іліада»)*.

Герої. У гомерівських поемах діє велика кількість героїв, всі вони наділені узагальненими рисами епічного героя, всією сукупністю притаманних йому рис: вони мужні та хоробрі воїни, вони вправно і чесно поводяться у боях, дбають про загальну справу. Втім, кожний з героїв наділяється яскравою індивідуальною рисою, через яку і легко запам'ятовується. Так, Ахілл – найкращий воїн, Агамемнон – «широкодержавний», найбагатший з усіх, має більшу за інших кількість воїнів і кораблів, Одіссей – найхитріший, Нестор – наймудріший і найстаріший, Парис – найкрасивіший, Діомед – дуже сильний, мужньо і завзято прагне перемоги, **Гектор** – найсильніший і найкращий серед троянських воїнів, найшляхетніший серед всіх героїв, безмежно відданий своєму народові та місту (Гомеру важко приховати свою симпатію до цього державного мужа), Патрокл – сильний і «милостивий», мудрий радник Ахілла.

Важливо помітити, що Гомер використовує образи **епічних двійників** для епічної характеристики героїв. Так, доповнюють один одного Ахілл і Патрокл. **Ахілл** – молодий і сильний воїн, а **Патрокл**, хоча і дуже мужній, демонструє іншу сторону епічного героя – він розумний і розважливий, завжди дає Ахіллу виважені поради. Ахілл переживає за Патрокла навіть більше, ніж за брата, вони не можуть жити один без одного, хочуть бути похованими в одній могилі, і в Патроклі, як справедливо зауважила І.В. Шталь, Ахілл оплакує самого себе. Епічними двійниками виступають також Агамемнон і Менелай, Гектор і Полідамас.

[19] Лосев А.Ф. Гомер. М., 2006. – 400 с. – С. 388.

А. Боннар писав, що Гомер, створюючи образ **Одіссея**, показав свою віру в цінність і могутність розуму. Одіссей є не тільки і не стільки видатним воїном, великим авторитетом серед героїв, яким він і зображується в «Іліаді». Одіссей – дерзновенна людина, і таким він показаний в «Одіссеї». Одіссей пристрасно любить море, якого майже не знав, любить пригоди і нові відкриття, заради моря та нових знань він готовий поринати у будь-які небезпеки (епізод із сиренами), при цьому в його серці живе пристрасна любов до життя, адже саме життя дає йому можливість пізнавати світ, задовольняти свою буремну душу. І любов до родини і до рідної землі не може стати йому на заваді, 10 років війни і 10 років блукань не зупиняють його, він не може залишитися вдома і готовий вирушати на пошуки народу, який не знає слова «море» та не вміє будувати кораблі.

Гомер наділяє Одіссея епітетом «багатостраждальний» невипадково. Саме його ім'я вказує на людину, яка знає, що таке божественний гнів, він той, хто «ненависний» богам. Енергійний, проникливий та допитливий, Одіссей не покладається на прихильність богів, а вважає за краще і більш надійне робити все власноруч. Він сам бореться за своє життя, дві доби працюючи своїми руками і ногами, намагаючись добратися до суші після страшної бурі на морі, він сам вигадує, як врятувати себе і товаришів у печері циклопа та на острові Кірки, він вміє виступати проти обставин та ворожої щодо нього долі. І боги не люблять його, занадто він самовпевнений та відважний. Як вірно зауважив В.М. Топоров, «там, где Эней вверяет себя судьбе, Одиссей "работает" со случаем, ищет его, если надо, подчиняется ему с тем, чтобы, прибегнув к собственному уму и хитрости склонить случай в свою пользу и построить такой ряд "случайных" удач, который мог бы превозмочь злую судьбу (недаром боги опасаются, что он может вопреки судьбе самостоятельно решать свои задачи). В отличие от всегда серьезного Энея в Одиссее присутствует некое авантюрное начало…»[20]

Епічний стиль та поетична техніка епосу. Епічні поеми Гомера є яскравим зразком **епічного синкретизму**. Цілісність, панорамність та всеоб'ємність зображення подій,

[20] Топоров В.Н. Эней – человек судьбы. – М. : Радикс, 1993. – 208 с. – С. 7-8.

єдність загального і приватного, абстрактного і конкретного, художнього і філософського, героїчний стиль, єдиний в своєму епічному, ліричному, драматичному і комічному началах, монументальна та об'єктивна строгість величаво-спокійного епосу, поєднана з елементами ліризму і драматизму, є проявами епічного синкретизму.

Поеми Гомера написані унікальним розміром – епічним **гекзаметром**, в якому виражається вся множинність світу (І.В. Шталь) та який співвідноситься з епічним змістом гомерівських епосів. Гекзаметр – це шестистопний дактиль з обов'язковою цезурою:

—UU/—UU/—//UU/—UU/—UU/—U.

Гекзаметр виділявся урочистістю, повільністю, нагадував чарівну музику хвиль, через що надзвичайно полюбився давнім грекам.

План роботи

1. «Іліада» та «Одіссея» – підсумок багатостолітнього розвитку народної творчості та витвір генія. Гомерівське питання.
2. Жанрова природа епосів.
3. Міфологічна основа поем. Троянська війна в міфології Стародавньої Греції.
4. Давньогрецька міфологія в поемах Гомера:
   - Відображення двох етапів розвитку міфології (хтонічного і героїчного);
   - Картина світу на щиті Ахілла.
5. Зміст та особливості сюжету поем. Особливості часу і простору поем.
6. Боги та їх роль в долях героїв епічних поем Гомера.
7. Ставлення героїв до богів та сприйняття ними визначної ролі Долі в їхньому житті.
8. Люди і характери в поемах. Образи центральних героїв «Іліади».
9. Образ Одіссея.
10. Поетична техніка епосу: повторення, характер епітетів і порівнянь, ретардація, мова і розмір.

Література:

1. Боннар А. Греческая цивилизация. – М. : Искусство, 1992. (Глави II, III книги 1-ої).

2. Кун М.А. Легенди та міфи стародавньої Греції / Переклад з рос. – К., 1996.
3. Лосев А.Ф. Гомер. – М.: Молодая Гвардия, 2006.
4. Радциг С.И. История древнегреческой литературы. – 5-е изд. – М. : Высшая школа, 1982. (Глави 2,3).
5. Тен Б. Гомер на Україні // Всесвіт. – 1982. – № 12.
6. Сахарный Н.А. Гомеровский эпос. – М., 1976.
7. Чистякова Н.А. История возникновения и развития древнегреческого эпоса. – СПб., 1999.
8. Шталь И.В. Гомеровский эпос. – М. : Высшая школа, 1975.

Термінологічний мінімум: героїчний епос, епічний герой, епічні двійники, міфологічна основа, доля, ретардація, хтонізм.

Матеріали, завдання і питання до теми

1. Прочитайте версію Дж. Фаулза щодо авторства «Одіссеї». Чи достатньо раціоналістично англійський письменник аргументує свою думку? Якою є ваша відповідь на «гомерівське питання»?

я <…> убежден – «Одиссея» тоже была написана женщиной. Великая греческая повесть, сплетенная из различных нитей – тут и розыски, и ложные устремления, и враждебная судьба, эгоистическая любовь и любовь самоотверженная, отношения между мужчинами и женщинами, – выступает прародительницей всей последующей художественной литературы, и в не меньшей степени, через промежуточное поколение, представленное «Энеидой», ведет к Марии Французской. Я на самом деле считаю творчество Марии Французской убедительным ретроспективным аргументом в пользу предположения, что за «Одиссеей» скрывается женский ум <…> Нам никогда не узнать, кто был Гомер, или – кто был тот Гомер, что создал «Одиссею», но Мария была женщиной – этот факт неопровержим. Ее взгляд на человеческую комедию – бесспорно, взгляд женщины, выраженный посредством искусства.

Я – один из тех еретиков, которые верят, что «Одиссею», должно быть, написала женщина. Эта ересь среди писателей далеко не нова. Сэмюэл Батлер, например, а в наши дни Роберт Грейвс полагали, что это так и есть. Но кто бы ни был автором этого шедевра, все равно он (или все-таки она?), похоже, куда лучше разбирался в делах

домашних, чем в тех, что связаны с морем и мореплаванием. Одним из примеров такого «пускания пыли» в глаза является описание судна, которое Одиссей строит, чтобы сбежать с острова Калипсо: и верфь, и само судно совершенно никуда не годятся. Зато в самом начале эпопеи поразительно хороши и достоверны сцены, полные очаровательных подробностей, когда Телемах готовится к странствованиям. А вот когда речь заходит о судах, бросается в глаза почти полное отсутствие каких бы то ни было деталей. На протяжении всей истории человечества именно мужчина поклонялся такому средству передвижения, как морское судно, и всячески его «облизывал» (полировал, чистил, мыл и т.п.), а женщине оставалось… паковать чемоданы.

Совершенно очевидно также, что автор «Одиссеи» одержим всем тем, что свойственно обычно молодым женщинам, заставляющим своих мужей держаться от этих увлечений подальше. Об этом свидетельствуют многочисленные и весьма живые описания внутреннего убранства жилища и придворной жизни у Нестора, Менелая и Алкиноя – автору очень важны детали того, как принимают гостей, как помогают им совершить омовение, как эти люди одеты, чем их угощают и даже как во дворцах стирают белье; буквально во всем чувствуется симпатия автора женскому эго – от великолепного появления на сцене Елены Прекрасной до трогательной печали Калипсо, а также – в повышенном интересе к одежде и украшениям и в любовном их описании, в необычайно сочувственном отношении к старухам и в несоизмеримо большем интересе – при описании царства мертвых – к призракам-женщинам, чем к призракам-мужчинам…

Дж. Фаулз. Кротовые норы. – Режим доступу: http://royallib.ru/book/faulz_dgon/krotovie_nori.html

2. Прочитайте уважно опис щита Ахілла та дайте відповіді на питання:
   - Як уявляли собі побудову світу давні греки?
   - Що ми дізнаємося про побут, звичаї і традиції давніх греків?
   - Яким був характер давніх греків?
   - Як в описі щита Гомер передає своє ставлення до війни та миру?

- Чому щит Ахілла вважається символом краси світу та високої досконалості Майстра?
- Чи можна вважати опис щита зразком прийому ретардації?

Приготував він насамперед щит - міцний і великий,
Гарно оздоблений всюди, ще й викував обід потрійний,
Яснoблискучий, та ззаду посріблений ремінь приладив.
Щит той з п'ятьох був шарів шкіряних, а поверх він багато
Вирізьбив різних оздоб, до дрібниць все продумавши тонко.
Землю на нім він зобразив майстерно, і небо, і море,
Сонця невтомного коло, і срібний у повені місяць,
І незліченні сузір'я, шо неба склепіння вінчають,
Посеред них і Плеяди, й Пади, і міць Оріона,
Й навіть Ведмедицю - інші ще Возом її називають.
Крутиться Віз той на місці й лише вигляда Оріона, -
Тільки один до купань в Океані-ріці непричетний.
Вирізьбив ще на щиті він для смертних людей два прекрасні
Міста. В одному із них - весілля та учти справляють,
Юних дівчат при світлі ясних смолоскипів виводять
З їхніх світлиць і ведуть через місто під співи весільні.
Жваво кружляють в танку юнаки, і лунають довкола
Флейти й формінги дзвінкі, а жінки, стоячи на порозі
Власних осель, на юні веселощі з подивом зирять.
Сила народу на площі міській гомоніла. Знялась там
Буча бурхлива - двоє мужів про пеню сперечались
За чоловіка убитого. Клявся один при народі,
Що заплатив, а той - заперечував це при народі.
Врешті звернулись вони до судді, щоб звaду скінчити.
Гомін стояв навкруги: свойого підтримував кожен.
Люд вгамувати старались окличники. Колом священним
Сіли старійшини всі на обтесанім гладко камінні,
Берла у руки взяли від окличників дзвінкоголосих
І, встаючи із сидінь, вирікали по черзі»свій вирок.
А посередині в них золоті два лежали таланти,
Щоб їх віддати тому, хто докаже, що має він слушність.
Друге з тих міст оточили навколо численні два війська
В зброї блискучій. Та в раді військовій вони розділились -
Чи зруйнувати все, силою взявши, чи скарби коштовні,
Що так багато їх в місті прекраснім, навпіл поділити.

Ті ж не здавались і засідку потай нову готували.
Вийшли на мури міські боронить їх і любі дружини,
Й діти маленькі, й мужі, яких уже старість зігнула,
Вої ж пішли. На чолі їх - Арей і Паллада Афіна,
Йшли золоті вони та в золотому одінні обоє,
Збройні, величні, прекрасні, як справжні богове, усюди
Зразу помітні: багато-бо нижчі від них були люди.
Швидко дійшли вони місця, де мала їх засідка бути,
Біля ріки, куди ходять стада усі до водопою.
Там заховались вони, блискучою міддю укриті.
Двоє підглядачів спереду йшли, окремо від війська,
1 дожидали приходу овець та биків круторогих.
От підійшли вони; два пастухи їх спокійно гонили,
Награючи на сопілках, - ніякого лиха не ждали.
Ті ж, лише-но здаля їх побачивши, кинулись раптом
І зайняли срібнорунних отару овець і велику
Череду гарних корів, пастухів же обох повбивали.
Гомін і шум біля стада почули іздалеку в стані,
Сидячи в раді військовій, і зразу на коней рисистих
Скочили всі, і, миттю до берега річки домчавши,
У бойовому порядку у бій з ворогами вступили,
І один одного мідними били завзято списами.
Звада тіснилася там з Сум'яттям і погрозлива Кера;
Ранених то ледь живих, то й неранених Смерть забирала,
То волочила за ноги убитого труп з бойовища, -
Шати на плечах її червоніли від крові людської.
Воїни, наче живі, у бою тім тіснилися й бились,
І один в одного трупи убитих старалися вирвать.
Далі родючих ланів змалював він широкі простори,
Зорані тричі, й багато на них орачів із плугами
Впряжених в ярма волів туди і назад поганяли.
А як, дійшовши межі на ріллі, завертать уже мали,
Келих вина, наче мед той солодкого, в руки щоразу
Муж подавав їм. І борозну знову вони повертали,
Щоб якнайшвидше родючі лани до кінця доорати.
Наче поорана нива, рілля іззаду чорніла,
Хоч була з золота вся. Таке-то він вирізьбив диво.
Далі лани змалював владареві. Достигле колосся

Скрізь по тих нивах женці гостролезими жали серпами.
Падали густо на землю колосся важкі оберемки,
їх снопов'язи тоді перевеслами туго в'язали.
Три снопов'язи стояли оподаль. А хлопчики ззаду
Зжате збирали колосся й, його охопивши обіруч,
їм подавали ретельно. І тут же, радіючи серцем,
Мовчки стояв на межі володар, на берло обпершись.
Далі під дубом окличники учту уже готували,
В жертву принісши бика, й навкруги метушились; а жони
Борошном ячним його приправляли женцям на вечерю.
Далі він вирізьбив ще обважнілий від грон виноградник
З золота, - кетяги сині, аж чорні, по ньому рясніли;
Віття його на срібних підпорах трималось надійно;
Ровом він темним обведений був, а навкруг олив'яний
Тин височів, лиш одна пролягала крізь нього стежина
Для носіїв, що проходили нею на збір винограду.
Стежкою тою дівчата і хлопці, веселощів повні,
В плетених кошиках грона несли, наче мед той, солодкі.
Хлопчик, між ними йдучи, награвав на дзвонистій формінзі
І про прекрасного Ліна виспівував пісню чудову
Голосом ніжним. А ті, його співам вторуючи дружно,
Тупали в лад їм ногами, і весело всі танцювали.
Далі він череду вирізьбив дужих биків круторогих.
Деякі з золота, інші із олова їх поробив він.
Голосно мукали всі, ідучи із кошари на берег
Річки бурхливої, густо порослий гнучким очеретом.
Четверо йшло золотих пастухів по боках проводжати
Череду, й бігало дев'ять за ними собак прудконогих.
Спереду раптом два леви жахливі на стадо напали
Й поволокли вже бика, що ревів і мукав страшенно
В лев'ячих кігтях, а пси й юнаки поспішали на поміч.
Леви ж тим часом, зідравши з бика величезного шкуру,
Кров його й нутрощі хтиво ковтали. І марно старались
їх одігнать пастухи і псів нацькувать прудконогих.
Ті ж, боячись підійти і в левів зубами вчепитись,
Часом наблизяться, й гавкають тільки, і тут же тікають.
Пастівень вирізьбив далі кульгавий митець незрівнянний
І білорунних отару овець в тій чудовій долині,

Криті хліви, й курені, і кошару, й повітки пастуші.
Далі ще змалював на всі руки митець незрівнянний
Місце для танців, подібне до того, що в Кносі просторім
Славний Дедал Аріадні колись спорудив пишнокосій.
В розквіті сил юнаки й багатьом жадані дівчата,
Міцно за руки побравшись, кружляли у танці веселім.
В легких одіннях дівчата були, юнаки ж у хітонах,
Шитих з тонкої тканини й ледь маслом для блиску натертих.
Ті - у віночках чудових були, а ці - на ремінні
Срібному мали ножі, із щирого золота куті.
В жвавому танці на звиклих ногах вони легко кружляли,
Наче той круг у руках гончаревих, коли забажає
Він перевірити тільки, як круг обертатися буде,
То розійдуться рядами й одні нападають на одних.
Юрмами купчились люди навколо й втішалися вельми
Тим хороводом. Співаючи звучно, співець божественний
Грав серед них на формінзі, й під музики тої звучання
Два скоморохи стрибали в середині людного кола.
Далі він вирізьбив хвилі могутні ріки Океану
З самого краю щита, що його змайстрував так старанно.

Гомер. Іліада. (Переклад Б. Тена)

- Порівняйте свої враження від опису щита Ахілла із зауваженнями О.Ф. Лосєва:

Весь щит исполнен не только поэтической симметрии, но и эмоциональной симметрии. Гомер предпочитает идти от жизни, приукрашаемой искусством, к простой человеческой жизни. Здесь мир и война в городах, стада скота и пастухи, и пахари, и жатва, и сбор винограда, и танцы. Всюду царит дружный труд и веселье, где нет и следа тяжелой жизни. В других сценах картины природы, полные любви и мира, исполненные гармонии, которую, может быть, нарушает только танец. Но у Гомера нет симметрии формальной, и от него нельзя требовать механической гармонии. Танец дополняет органическое единство всех сцен щита, которые рисуют свет и тень жизни, но с полной победой света и радости. Мотив в начале щита — веселый и приятный, и в танце Гомер вновь к нему возвращается. В основе его молодость и ее радости. Это симфония жизненного восторга, начатая в мирном городе и законченная в танце. Даже критские элементы в танце только подчеркивают его жизнерадостность, столь любимую и

культивируемую критянами.

Щит — это эпическая гипорхема, вклинивающаяся в действие между двумя напряженными моментами поэмы. Когда Ахилл узнает о смерти Патрокла, то Антилох боится, как бы он не покончил с собой (XVIII.32-34). Но когда Фетида приносит оружие сыну, он наполняется бешенством и глаза его загораются страшным огнем. Ахилл забывает на мгновение смерть друга (XIX.23), как он забыл ее на мгновение, убив Гектора (XXII.378-384). Все описание щита Ахилла — это вмешательство поэта, лирически противопоставляющего восторженную радость живого человека тому горю, от которого Ахилл молит о смерти и ненависти, желая для себя смерти после убийства Гектора. Описание щита — это лучший пример из Гомера на введение в объективное повествование чуждого материала, обогатившего этот рассказ эмоциональным эффектом…

Лосев А.Ф. Гомер. – С. 151 – 152.

3. За хрестоматією[21] (с. 70-77) прочитайте уважно першу пісню «Іліади» та схарактеризуйте особливості поведінки та вдачі Ахілла. Порівняйте цю його поведінку та настрої з:
   - його поводженням під час бою з Гектором (с. 91-94);
   - його позицією та настроями в сцені зустрічі з Пріамом (с. 94-98);
   - що визначає поведінку Ахілла в цих трьох епізодах?
   - Зробіть висновки щодо ролі Ахілла в розвитку сюжету поеми, його ролі в перемозі греків над троянцями. Схарактеризуйте Ахілла як епічного героя. Для відповіді скористайтесь тлумаченням поняття «епічний герой» І.В. Шталь:

Исключительность эпического героя (ηρως) как следствие особого положения в родо-племенном коллективе, которое он занимает, как следствие синкретического тождества племенного героя и племени делает его воплощением общинного этико-эстетического идеала человека, идеала άνήρ αγαθός, «муж хороший», или άνήρ άριστος «муж лучший», и антиподом άνήρ κακός, «муж дурной». Однако этико-эстетические категории, означающие как сам идеал, так и его

[21] Антична література. Греція. Рим. Хрестоматія / Упорядники: Михед Т.В., Якубіна Ю.В. – К.: Центр навчальної літератури, 2006. – 952 с. Далі сторінки вказуються за цим виданням.

антипод, приложимы в гомеровских поэмах не только к образам героев, племенных вождей, но и к образу каждого человека племени <…> В полном соответствии со спецификой синкретического художественного мышления эпический герой, явившись воплощением рода, племени, племенного воинства, объединил два противоположных начала: прославил силу, мощь, величие племени в себе и обескровил это племя, сделав его объективно слабым вне себя. Так что в лице героя эпоса сталкиваемся, по сути, с максимализмом эпического идеала.

Эпический идеал человека и в целом, и в отдельных категориях, его составляющих, также исключителен, «сверхмерен», «избыточен», как и сам эпический герой <…> Внутренний потенциал эпического идеала составляет «доблесть» (αλκή), иначе — способность героя надлежащим образом заявить о себе, пройти свой жизненный путь на уровне, достойном идеала <…> Конечную реализацию доблести герой находит в подвигах. Форма подвигов продиктована эпическими способностями, склонностями героя и зависит прежде всего от таких его качеств, как «верный», «надежный», «воинственный».

Шталь И.В. Гомеровский эпос. – С. 87-89.

- Яким чином проявляється «зовнішнє, речове зображення психіки» героїв Гомером? Для відповіді на питання прочитайте уривок з роботи О.Ф. Лосєва.

Антипсихологизм и вещественное изображение психики.

а) Что такое антипсихологизм. Из того, что общее доминирует в эпосе над индивидуальным, вытекает склонность эпического стиля к изображению всего объективного и по преимуществу телесного, вещественного; отсюда же вытекает и слабое внимание эпоса ко внутренним переживаниям человека, го, что мы кратко называем антипсихологизмом. Антипсихологизм есть отсутствие анализа внутренних переживаний человека, отсутствие внутренней мотивировки его поступков и замена их тем или иным физическим изображением, той или иной внешней мотивировкой. Можно с полной уверенностью сказать, что у Гомера, собственно говоря, нет *почти никакого изображения внутренних переживаний человека*, и об этих переживаниях мы только догадываемся по внешней ситуации излагаемых у него событий.

б) Примеры. Парис любит Елену, оттого он ее и похитил,

из-за этого и началась вся война. Это известно. Но как именно он ее любит, об этом ничего не известно.

Одиссей очень любит Пенелопу и Пенелопа Одиссея, однако напрасно мы стали бы искать у Гомера изображения этой любви по существу. Мы только догадываемся об этой любви и только предполагаем ее по всей ситуации соответствующих событий. Одиссей в течение 20 лет не забывает Пенелопы и все время стремится домой. Живя среди других женщин, Одиссей часто выходит на берег моря и плачет о своей родине и о своей жене. Отсюда мы делаем вывод: Одиссей очень любит Пенелопу. То, [145] что он плачет о своей жене на берегу моря, не есть отсутствие всякого изображения любви, но это изображение здесь — эпическое. Также и Пенелопа очень любит Одиссея. Такой вывод делаем мы и из ее 20-летнего ожидания Одиссея и из ее систематического обмана женихов, и из ее бережливого отношения к имуществу Одиссея. Эта любовь изображена у Гомера скорее с ее экономической и патриотической стороны, чем психологически.

в) Внешнее изображение внутренних переживаний в эпосе. Хорошим примером эпического изображения любви у Гомера может явиться то место из «Одиссеи» (XXI.43-57), где Пенелопа плачет в кладовой над луком Одиссея. Тут медленно и неторопливо изображается, как Пенелопа вставляет ключ в замок кладовой, как медленно раскрываются двери на ржавых петлях, как она на цыпочках тянется, чтобы снять со стены лук Одиссея, как она вынимает лук из чехла, конечно, блестящего, как она садится на стул и кладет этот лук на свои колени и как, наконец, начинает горько рыдать. Это чисто эпическое изображение чувства, любви, поскольку об этой любви мы узнаем только из соответствующей чисто внешней ситуации.

Таким же эпическим изображением внутренних переживаний человека является известное место об Ахилле, который только что узнал о гибели своего друга Патрокла (Ил., XVIII.23-35). Ахилл от горя валяется в грязи, посыпает свою голову золой, обезображивает свое лицо и свое тело, рвет свои волосы, грязнит свой благовонный хитон, рыдает; а вокруг него пленницы тоже рыдают, бьют в грудь и у них подкашиваются колени; сообщивший ему ужасную весть, Антилох тоже рыдает и стонет и страшится за жизнь Ахилла. Подобные изображения человеческих переживаний у Гомера можно найти почти на каждой странице.

г) Внешняя мотивировка поступков и чувств. Если все личное у Гомера всерьез подчинено надличному и общему, то, конечно, и мотивировка всех личных поступков ***должна идти извне***. Настоящий эпический стиль не только мотивирует извне всякий человеческий поступок, но и вообще всякое человеческое переживание мыслит вложенным в человека богами или демонами <…> Полистаем хотя бы «Одиссею», I песнь: совет богов, на котором определяется, что Одиссей уже достаточно странствовал и что ему пора вернуться домой. II песнь: Афина продолжает действовать, побуждая народ и самого Телемаха, усыпляя женихов, и помогает Телемаху уехать на розыски отца. III песнь: Афина руководит Телемахом в Пилосе. И т. д. и т. д.

В «Илиаде» каждый удар копьем или мечом, каждая рана, каждое выступление, даже самые чувства, гнев, любовь, радость и пр. — все это вкладывается в человека богами или отнимается богами. Чуму на ахейцев в I песни посылает Аполлон. Во время ссоры Ахилла с Агамемноном удерживает Ахилла от драки Афина Паллада. Во II песни мысль о возвращении на родину, и притом ложную, внушает во сне Агамемнону Зевс. В IV песни нарушает перемирие троянец Пандар, но делает он это опять-таки по внушению Афины Паллады (93-103). Читатель ужасается, как это мог Пандар начать стрельбу после только что заключенного перемирия. Но при этом забывают, что тут было целое постановление совета богов на Олимпе (I.72).

Когда воины устают и война делается для них нестерпимой, достаточно крика богини раздора Эриды, чтобы они вновь бросались в сражение со свежими силами (таково начало XI песни).

Лосев А.Ф. Гомер. – С. 174 – 177.

4. Уважно прочитайте за хрестоматією сцену прощання Гектора з Андромахою (с. 79-82) та дайте відповіді на питання:
   - Як поводить себе Гектор із дружиною та сином?
   - Які життєві цінності він сповідує, чим дорожить більш за все на світі?
   - Порівняйте поведінку Гектора під час прощання з дружиною та під час бою з Ахіллом. Які чоловічі якості відрізняють Гектора від Ахілла? Схарактеризуйте Гектора як епічного героя.

5. Прочитайте за хрестоматією (с. 106-110) епізод з «Одіссеї», в якому розповідається про пригоди Одіссея на острові циклопа Поліфема, та дайте відповіді на питання:
   - Які риси характеру допомагають Одіссею залишитися живим та врятувати своїх товаришів?
   - Який етап розвитку героїзму олімпійської міфології втілюється в образі Одіссея?
   - Доведіть, що циклоп є хтонічним чудовиськом.
6. Відтворить маршрут подорожей Одіссея та скажіть, з якими ще, окрім Поліфема, фантастичними явищами та хтонічними істотами зустрівся Одіссей:
   Острови кіконів та лотофагів – острів Поліфема – острів Еола – острів лестригонів – острів Кірки – Підземне царство Аїда – Сцилла та Харібда – острів сирен – острів Геліоса – острів німфи Каліпсо – острів царя Алкіноя.
7. Прочитайте за хрестоматією епізод зустрічі Одіссея з Пенелопою (с. 113-117) та дайте відповіді на питання:
   - Які риси характеру притаманні Пенелопі та чому така недовірлива та стримана поведінка дружини не ображає Одіссея?
   - Як поводить себе син Одіссея із матір'ю? Що він успадкував від батька?
   - Які секрети об'єднували чоловіка та дружину?
8. Прочитайте уривок з есе Дж. Фаулза, присвячений Одіссею. Чи згодні ви з такою сучасною інтерпретацією образа героя та на яких рисах характеру героя письменник загострює свою увагу?

Загадка, разумеется, в самом Одиссее. С одной стороны, он самый непривлекательный персонаж из всех – с его непременным (и довольно убедительным) враньем, с его подозрительностью, с его неверностью, с его мстительным гневом; но с другой стороны, уже само его имя означает «гневаюсь», то есть он – «жертва» гнева или, иными словами, параноик. В этом отношении он куда больше подходит на роль героя значительно более поздней мифологии, созданной на основе жизни маленьких островных поселений, но в совсем другом, гораздо более диком и необузданном Тихом океане, на американском Западе; и почти наверняка он предстал бы в этих мифах не с физиономией благородного шерифа, а, что более вероятно, с рожей Ли Марвина или Джека Паланса, то есть беспринципного патологического убийцы. Драйден нашел два

великолепных эпитета для этих черт Одиссея в своем переводе «Энеиды» Вергилия: «ужасный» и «ненасытный».

Если бы об Одиссее больше нечего было сказать… но ведь остаются еще его несомненное мужество, смелость, постоянное стремление вперед, к заветной цели, его неустанный поиск, его способность выживать в любых передрягах, его проницательность и чувство юмора, его подверженность ошибкам и, наконец, его мужское естество со всеми свойственными ему издержками и добродетелями и столь же крепко сотканное из необходимых для него биологических компонентов, как тот саван, что ткала на своем станке его верная супруга. Достаточно сравнить Одиссея с героями другой древнегреческой саги о путешествии на судне «Арго»: Гераклом, Персеем, Беллерофонтом, Ясоном. Эти мужчины – просто мифологические марионетки, игрушки из детской комнаты, тогда как Одиссей в высшей степени реален и человечен, сколь бы мифически сверхъестественными ни были те обстоятельства, в которые он попадает. Если его главный недостаток лишь в том, что он просто не может оставаться вне игры, то все его проделки и ложь – собственно, все это ему необходимо просто для того, чтобы выжить, – сущие пустяки по сравнению с тем, как ведут себя остальные участники игры: боги, которые управляют вообще всем на свете. Именно это и делает Одиссея этаким «универсальным мужчиной» и – на законном основании – параноиком.

«Одиссея» – это в основе своей анализ механизма возникновения и оправданности его паранойи. Самый большой и непримиримый враг Одиссея – Посейдон, бог моря, той самой великой стихии, что таит для Одиссея невероятные и постоянные соблазны. Его возвращение из Трои поэтому является одновременно и наказанием за прошлые грехи, и яркой демонстрацией того, почему он эти грехи совершил. Снова и снова Одиссею и его спутникам выпадают на долю мучительные испытания – как наказание за алчность или бессмысленную агрессивность. Единственную реальную добродетель Одиссея – страстное желание вернуться домой и отыскать Пенелопу, то есть мудрость, – Гомер, однако (несмотря на описание ночи страстного воссоединения супругов), ставит под сомнение. Жестокое убийство «женихов», поклонников Пенелопы, казнь через повешение подкупленных служанок, чудовищное наказание пастуха Мелантия («острым ножом отсекли они ему нос и уши, отрубили его мужскую красу, точно желая кусок мяса бросить собакам, и в ярости своей отрубили ему также ноги и

руки») – все это свидетельствует о том, что паранойя у Одиссея не прошла и с возвращением домой. И в конце эпопеи как бы оставлена незавязанной одна весьма значимая нить: Одиссей узнает от Тиресия, что должен совершить еще одно путешествие, причем тот говорит, что плыть нужно до тех пор, «пока не доберешься до таких мест, где о море и не слыхивали и где люди никогда не кладут в пищу соль». То есть Одиссей должен вечно путешествовать по всему свету в поисках недостижимого – хотя на самом деле он может обрести его в родной гавани – мира и покоя. Но покоя ему не видать: море, вечно зовущее изведать неизведанное, по-прежнему будет манить и терзать его, точно злобный демон.

Дж. Фаулз. Кротовые норы. – Режим доступу: http://royallib.ru/book/faulz_dgon/krotovie_nori.html

9. Прочитайте уважно інтерпретацію А. Боннар зовнішнього вигляду та характеру олімпійських богів. Наведіть власні приклади для характеристики зовнішності та поведінки богів.

Воссозданные Гомером, гениальным поэтом «Илиады», греческие боги становятся необычайно человечными. Мы ощущаем всеми своими чувствами их физическое присутствие. Мало сказать, что они живые. Мы нередко слышим их крики, иногда даже вопли. Волосы Зевса и Посейдона чернее, чем бывают в природе,— они иссиня черного цвета. Мы буквально видим ослепительно белые или темно-синие одежды богинь; они бывают и шафранового цвета. У них покрывала, сверкающие, «как солнца». Гера носит драгоценные камни величиной с ягоду ежевики. Облачение Зевса все сияет золотом, у него плащ из золота, золотой скипетр, как и бич и все остальное. Лицо Геры обрамлено двумя блестящими косами. Она умащается сильно пахнущими благовониями: запах их наполняет небо и землю. Глаза Афины сияют; у Афродиты они напоминают блеск мрамора. Гера покрывается каплями пота, Гефест утирает мокрое лицо, у него волосатая грудь. Он заметно хромает... Нет конца таким признакам. Эти боги из плоти и крови нас оглушают и ослепляют. Если бы слегка переступить грань — нас стало бы от них коробить!

Этой физической сущности отвечает столь же могущественная духовная жизнь, но все же отличная от жизни героев. Если она не сложнее ее, то более затемнена. Эти боги из плоти и крови — порой они кажутся словно нашим собственным, несколько более тяжеловесным отражением — стали гораздо более человечными, а потому и более

доступными нашим молитвам, чем были первобытные боги — совы да камни,— но они все же сохраняют нечто невыразимое, нечто такое, что как раз превращает их в богов <…> Как ни очеловечены боги «Илиады» — они грозны: как-никак они неведомые силы. Что-то в них не поддается полному очеловечению — и читателю поэм не хотелось бы, чтобы оно могло совершиться. Необычайно яркое проявление веселия богов перед лицом разлитой в управляемом ими мире скорби служит как бы грозным подтверждением их божественности. Когда приближается смерть, люди познают, что они — боги живых. Боги живут такой наполненной жизнью, что верующему остается только поклоняться им. Он берет себе частицу их радости посредством образа, созданного поэтом-прорицателем. Неважно, что никогда нельзя предвидеть, как захотят использовать боги свою верховную свободу. Нужды нет, что глубокая пропасть отделяет богов от состояния людей. Единственное, что нас трогает,— это то, что боги живут в вечном блаженстве, в радости и веселии, что они познали абсолютную радость. «Людям слезы достались в удел, веселье — богам»,— говорит Гомер.

А. Боннар. Греческая цивилизация. Т.1. – С. 197-198.

10. Підберіть приклади для характеристики поетичної техніки епосу Гомера.

Теми доповідей, рефератів та презентацій

1. Гомерівське питання.
2. Діяльність Г. Шлімана та гомерівська Троя.
3. Зооморфні риси в гомерівських богах.
4. Хтонічні персонажі в «Одіссеї» Гомера.
5. Зевс і Фетіда, їхня роль в долі Ахілла.
6. Боги-прибічники ахейців і троянців.
7. Архетипи та міфологеми, присутні в «Одіссеї» Гомера: архетип самості, мандри героя, архетип сина, який шукає батька, архетип дружини, яка чекає на чоловіка, любовний трикутник (Одіссей між Пенелопою та Каліпсо), тощо.
8. Мандри Одіссея: маршрут та смисл.
9. Розуміння Долі давніми греками (за поемами Гомера).
10. Феаки як талановитий і таємничий народ.

Тема 3. Особливості розвитку давньогрецької трагедії на прикладі аналізу трагедій Софокла *«Едіп-цар»* та Евріпіда *«Гіпполіт»*

Вступний коментар

Першу спробу перекласти трагедію Софокла «Антігона» українською мовою здійснив поет-перекладач П. Ніщинський. І. Франко переклав трагедії Софокла «Едіп у Колоні» та «Електру», а також 2 гімни хору з «Антігони». Переклади трагедій Софокла, зокрема, трагедії «Едіп-цар» у XX столітті здійснив видатний український поет-перекладач **Борис Тен**. Трагедію Евріпіда «Гіпполіт» переклав А. Содомора, відомий український письменник, перекладач, науковець.

Давньогрецька драма є надзвичайно яскравим явищем в історії європейської культури і літератури. Буквально слово «**драма» означає дія**, і тим вона суттєво відрізняється від епічного твору. У Давній Греції драма проявила себе у двох жанрах: трагедії і комедії, які зародились у Давній Греції у VI ст. до н.е. з **культу бога Діоніса**. Свята на честь цього бога плодючості та виноградарства відбувалися чотири рази на рік на території всієї Греції. Найбільшими були так звані **Великі Діонісії,** що проходили у березні місяці, коли починала розквітати природа. У веселій ході брали участь ряджені сатирами *вакханки* (менади) і *вакханти* (учасники нічних свят і ходи на честь Діоніса-Вакха), вони співали *дифірамби* та несамовито танцювали і кричали, прославляючи бога вина. Учасники свят тримали сосуди з вином, виноградну лозу, вели жертовних козлів, священних тварин Діоніса, і обов'язково несли фалос, що символізував родючі сили природи. Урочиста хода завершувалась жертвоприношенням козла на олтарі бога Діоніса. Самого Діоніса часто зображували у вигляді цапа, сатири були одягнуті в козині шкури, тому і слово **«трагедія» складається з двох слів – tragos – козел та ode – пісня, тобто «пісня цапів»**.

Великі Діонісії, як і свята на честь богині Афіни, були надзвичайно урочистими. Вони тривали 6 днів, і кожний день був ознаменований важливими подіями. У перший день відбувалася урочиста хода, на чолі якої несли статую бога Діоніса. За статуєю йшли жерці, потім високі посадовці, далі хор хлопчиків з громадянами Афін. Дійшовши до олтарів богам, люди вшановували їх і приносили їм велику жертву. Заколювали величезну кількість биків, і кожний міг покуштувати цілим шматком м'яса. У другий і третій день змагалися хори хлопчиків та чоловічі хори, переможці

отримували нагороди у вигляді триноги. Останні три дні проходили у великому театрі Діоніса, що розміщувався під відкритим небом на південному схилі Акрополя, де ставилися п'єси великих грецьких поетів. Театр вміщав 15 тисяч глядачів, а держава дбала про виховання своїх громадян, тому з часів Перікла глядачі отримували спеціальні театральні гроші, щоб вони могли спокійно дивитися вистави, не думаючи про свою роботу. Змагалися три трагіки (а незабаром до них приєдналися і автори комедій), кожний з яких показував три свої трагедії та одну сатирівську драму за один день, отже вистава тривала з ранку до самого вечора. Переможця серед **хорегів** (керівників хору, які готували хор до виступу та брали на себе витрати на учасників хору, пізніше їх стали називати **корифеями)** вшановували найбільш, адже йому дозволялося навіть поставити пам'ятник на честь своєї перемоги. Починаючи з 449 р. до н.е. греки почали вшановувати і першого актора – **протагоніста**. Імена переможців записувались на спеціальних мармурових плитах, які називались *дидаскаліями*. Переможця змагань, кращого поета-трагіка, нагороджували грошима та вінком з плюща. Акторів у Греції дуже шанували, вони зазвичай приймали активну участь у громадському житті поліса.

Спочатку в театрі автор п'єси був єдиним актором, партія актора чергувалася із партіями хору. **Есхіл**, «батько трагедії», увів другого актора, **Софокл** – третього, таким чином розширилася кількість дійових осіб у п'єсі. Актори виступали в *масках*, адже обличчя без маски важко було побачити глядачам у величезному театрі, маска також давала можливість одному актору грати декілька ролей, допомагала створювати узагальнюючі образи. Грецький театр знав 28 трагічних масок. Маски були різних кольорів, кожна барва мала значення, відображаючи певний настрій героя п'єси, його почуття. Актори виступали також в *котурнах* (взуття на високих підборах) та у високих головних уборах, що значно збільшувало зріст акторів. Жіночі ролі виконувалися чоловіками. Спочатку в театрі не було декорацій, їх увів Софокл, як не було й завіси. Проте в театрі були механічні машини, за допомогою яких зображувалися польоти, піднімалися у повітря та скидалися у безодню актори. Боги з'являлися на таких *спеціальних машинах – dues ex machine (бог з машини),* окрім буквального, це вираження мало значення неочікуваної розв'язки подій за допомогою вищих сил; у сучасній літературі «бог з машини»

означає несподіване і штучне вирішення складної ситуації через зовнішнє втручання.

Трагедія в Давній Греції виникла, як свідчить Арістотель, із заспівувачів дифірамбів, які згодом перетворилися на актора, а хор залишався довгі часи головною та необхідною складовою трагедії і комедії. Хор у трагедії складався з 12, а, починаючи з Софокла, 15 чоловік, поділених на дві частини. Одна половина хору співала **строфу**, друга відповідала їй **антистрофою**, вся пісня хору завершувалася **еподом**.

Процес створення трагедії зумовив і її **структуру**. Трагедія починалася **прологом**, який розповідав тему п'єси, потім **парод** – перший вступ хору на орхестру і перша пісня хору; далі йшло чергування **епісодіїв** (діалоги між акторами і хором) та **стасимів** (стоячі пісні хору); потім **коммос** – спільна пісня хору і акторів, що мала збуджено-урочистий характер, та **ексод** – заключна пісня хору.

Основою давньогрецької трагедії була міфологія. Частіше за все трагіки зверталися до троянського та фіванського циклу міфів.

Трагедія і комедія в Давній Греції мали велике виховальне значення та вплив на свідомість людей. Вони були покликані виховувати справжнього громадянина полісу, який мав би вести активне та усвідомлене громадське життя, шанувати богів і поважати старших. Трагедія і комедія були також способом *пізнання світу та людини, засобом усвідомлення людиною свого місця в суспільстві, полісі, Всесвіті*. Трагедія ж була особливо напруженим дійством, адже, дивлячись виставу, переживаючи події разом із акторами, глядачі мали пройти через очищення душі, стати кращими та сильнішими духом. Процес очищення душі через страждання називався **катарсисом** (від давньогр. κάθαρσις – очищення, оздоровлення). **Катарсис** – це складне поняття античної філософії та культури, яке було відоме ще з часів Піфагора. Піфагорійці рекомендували музику для очищення душі, а Платон висунув вчення про катарсис як про визволення душі від тіла, від пристрасті та насолод. Арістотель у своїй «Поетиці» зауважував, що катарсис у трагедії має очищувати глядача від таких афектів, як жаль і страх. Трагедія створювала відчуття полегшення, звільнення від тяжких емоцій. На переконання вчених, поняття катарсису у Арістотеля є суперечливим і складним, при цьому катарсис, як стверджує О.Ф. Лосєв, не є обов'язковим для кожної трагедії, хоча катарсис, як і **мімесіс** (*від грец. mimesis – наслідування,*

відтворення; один з основних принципів мистецтва, тобто наслідування мистецтвом дійсності), мислиться разом з усією структурою трагедії. Трагедія, як і міф, несе в собі внутрішні трагічні моменти, одним з яких є катарсис: це «**перипетія», «впізнавання», «страх», «співчуття» та «очищення**».

Творчість Софокла та Евріпіда являє вершинні здобутки давньогрецької трагедії, відображаючи при цьому її еволюційний характер розвитку. Діяльність **Софокла** (*бл. 496 – 406 рр. до н.е.*) припала на період правління Перікла, з яким пов'язують розквіт афінської демократії, культури та мистецтв, а **Евріпід** (*бл. 484 – 406 рр. до н.е.*) став вже свідком початку занепаду Афін. Користуючись висловлюванням самого Софокла, можна сказати, що Софокл у трагедіях зображував людей, такими, якими вони мають бути, а Евріпід – такими, якими вони є насправді. Софокл подарував нам взірці високої трагедії, в якій переважав трагічний конфлікт, виражений у протиріччях між долею людини та її свободною волею (її прагненням уникнути власної долі), між почуттям обов'язку та свавіллям людини, між старим та новим, між законами божественними та законами людськими. Евріпід писав трагедії, наближені до сучасної побутової та психологічної драми, рушійної силою конфлікту яких були внутрішні пристрасті людини, її душевні протиріччя. Ідеалом Софокла було почуття міри, розсудливість, шанування богів, тоді як Евріпід показував вже недосконаліть богів та шалені пристрасті людей, демонструючи глибоке знання психології людини.

Кожна трагедія Софокла є завершеним цілим, хор в його трагедіях ще відіграє важливу роль, промовляючи головні думки всієї трагедії, які виражають здебільшого народні етичні уявлення; Евріпід же залишає хор в п'єсі, віддаючи здебільшого данину традиції.

Образи і мотиви, якими просякнуті трагедія Софокла «Едіп-цар» та трагедія Евріпіда «Гіпполіт», породили важливі поняття сучасної психоаналітичної теорії. «*Едіпів комплекс*» (або «едіпова ситуація») означає універсальний еротичний потяг дитини до когось з батьків протилежної статі, а «*комплекс Федри*» означає неприродний потяг матері до сина.

Трагедія Софокла **«Едіп-цар»** (або як в оригіналі – «Едіп-тиран») була написана в 420 р. до н.е., коли драматургу було вже 75 років. Ця трагедія є одним з найскладніших і найцікавіших творів світової літератури. В основі п'єси лежить **фіванський цикл**

міфів, в якому розповідається про долю Едіпа, який став невільним вбивцею свого батька та чоловіком своєї матері, батьком і водночас братом своїх дітей. Жахлива історія про людину-злочинця, яка переходить всі межі людської моралі, береться Софоклом за основу та суттєво трансформується. Головною в трагедії є проблема незалежної доброї волі людини, яка хоче уникнути своєї страшної долі. Однак чим більше Едіп намагається втекти від пророцтв, тим ближче і скоріше він до них підходить. Едіп сам, і що дуже важливо, того не усвідомлюючи, сприяє несхитному розвитку подій, і людиною, яку він наполегливо і нестримно шукає, тому що вона є причиною нещасть в його місті, котре він вже одного разу врятував від смерті, виявляється він сам-один. І тільки він, ніхто інший, винний в усьому: в бідах фіванців, у смерті батька, в трагедії матері і власних дітей.

Доля Едіпа відразу піднімає безліч надскладних проблем існування людини, які є надактуальними і надболючими і для сучасної людини: проблема можливості адекватної оцінки себе, інших людей та світу; проблема знання справжнього та оманливого; проблема сліпоти та зрячості фізичної і душевної; проблема Долі та волі людини; проблема мінливості та швидкоплинності щастя. Історія Едіпа демонструє нам, як швидко все змінюється у житті, яким стрімким і безповоротним може бути падіння людини, наскільки марними можуть виявитися зусилля чоловіка, який так прагнув бути гідним себе і зробив власноруч все, у засліпленні пристрастей, свавілля та власної вдачі, щоб пророцтва щодо нього справдились.

Едіп є надзвичайно складним образом. «Кращий із людей», рятівник міста, він дійсно дбає про свій народ, але, правлячи довгий час, він починає більше цінувати даровану йому безмежну владу, яка засліплює його і робить таким недовірливим до людей та їхніх порад. Самий характер Едіпа, що зумовлює його ставлення до життєвих подій, виявляється джерелом його нещасть. Й. Гете справедливо відмітив, що Едіп є «**напіввинним злочинцем**», адже «через демонічність свого душевного складу і безрадісну силу своїх поривань, що підштовхують його саме через шляхетну міць характеру до занадто поспішних вчинків, він ввергає себе і своїх близьких до найглибшого та непоправного лиха». Едіп – це людина, яка потрапила під владу одвічних та невідомих, але послідовних сил, які вона не в змозі перебороти. У цьому і міститься **природа трагічного**. Але в цій трагедії присутня й

велика **трагічна іронія**, адже глядач (читач) знає, чим завершаться зусилля Едіпа, а головний герой, суб'єкт та об'єкт подій, цієї можливості знати позбавлений.

Кожний новий епісодій трагедії наближує Едіпа до катастрофи, і до останнього Едіп ще сподівається на кращу долю. Він, зрячий, виявляється сліпішим за сліпця-провидця Тіресія. І в цьому вбачається велика мудрість греків, яки розрізняли зовнішнє і внутрішнє у світі та людині, адже справжня зрячість міститься в душі людини, і не те є правдою і суттю, що проявлене ззовні. Тому в трагедії Едіп задля того, щоб прозріти душею, позбавляє себе очей, які заважали йому бачити правду речей. Осліпленому, йому вистачає мужності, щоб зрозуміти свою долю і смисл життя. Виявляється, що добра воля людини, яка не здатна проникнути в таємницю закономірностей світового плину речей, не може захистити людину від нещасть. Через те, як вірно зауважив А. Боннар, **доля Едіпа є досконалим прообразом будь-якої людської долі.** А доля людська, і це також витікає зі смислу трагедії, є нещасливою і багатостраждальною, та уникнути саме такої долі людина не в силах: «*О смертних нещасний рід. // Долі марної плин гіркий // Нам судився на світі! // Хто щастя черпнув на мить, // Ще й відчути його не встиг, // Як надходить година знов // Тої втіхи позбутись. // Уділ твій – нам наука всім, // Твій, бездольний Едіпе, твій, – // Не назву вже на світі я // Щасливим нікого*». І цю істину прозріває Едіп, його внутрішній зір осягає світ в його правді, і нарешті Едіп стає свободним, приймаючи свою долю, він стає їй тотожним, і велич його дорівнює величі його безмежних нещасть, які він береться носити у своїй душі до самої смерті.

Евріпід, за визначенням Арістотеля, був «найтрагічнішим» серед поетів. Його трагедія **«Гіпполіт»** була поставлена на афінській сцені у 428 р. до н.е. В основі цієї трагедії лежать міфічні перекази про героя та афінського царя Тесея. Гіпполіт, син амазонки і Тесея, жив у Трезені, в палаці свого батька, який був одружений з Федрою, дочкою царя Міноса та Пасіфаї, сестрою Аріадни. Хоча трагедія названа іменем Гіпполіта, центром її є жіночий образ, який являється рушійною силою твору. Доля нещасної Федри, яка є узагальненим вираженням жіночої долі, привертає увагу глядачів (читачів). *Трагічний конфлікт* п'єси полягає у непереборних протиріччях між пристрастями, шаленим коханням Федри до свого пасинка Гіпполіта, та почуттям

обов’язку, загальноприйнятою мораллю. Евріпід зображує охоплену коханням жінку, яка страждає і помирає від цього кохання та в долю якої втручаються як небесні, так і земні сили. Вона приречена на гибель, такою є воля жорстокої Афродіти, яка послала їй це кохання, а Гіпполіт, всім серцем відданий Артеміді, та годувальниця Федри, щиро віддана Федрі, сприяють тому, щоб примха-помста Афродіти здійснилася.

Трагедія Евріпіда «Гіпполіт» пов'язана з трагедією Софокла «Едіп-цар» спільними мотивами знання / незнання, зрячості / сліпоти, мотивом долі та тією роллю, яку відіграють боги в житті смертної людини. Людина (Гіпполіт, який в осліпленні зневажає Афродіту та звинувачує всіх жінок в обличчі Федри, Тесей, який не довіряє власному синові) не знає наслідків своїх вчинків, не розуміє справжню сутність речей. Доля смертної людини мінлива та нещасна *(«Тільки-но гляну на вчинки людей, на важку їхню долю: // Повне мінливості все довкіл, // Непостійність – на кожному кроці // Підстерігає смертних»*), а кращий жереб для неї – «*Щоб ні суворих засад не триматись, ані легковажних. // Скромно б отак мені з дня на день, // Не противлячись плинові часу, // Тим, що живу, – втішатись!..*»

Основною проблемою трагедії є кохання, яке живе в душі чесної, мужньої і водночас слабкої жінки. Годувальниця переконує Федру без особливих зусиль тому, що вона сама представляє темну і знесилену боротьбою частину душі Федри. Вона не хоче зла для своєї вихованки, вона лише промовляє їй життєйські істини про загальну жіночу долю. Евріпід зображує любов як хворобу, як болюче страждання через шаленість кохання та бажань. І страждає Федра не тільки через свою згубну пристрасть, а й через свою безмежну совісність і сором’язливість, адже більш за все вона прагнула приховати своє хворобливе почуття. Втім, Федра безпорадна і безсила щось змінити, тому що вона добре знає, що перед волею богині їй не встояти, що її смерть близка. Трагедія Федри також і в тому, що вона має не лише загинути сама, а й стати причиною ненависті, а згодом і смерті коханої людини, Гіпполіта, до якого вона, після його гнівних, звинувачувальних слів, що їх випадково підслухала, сама починає відчувати злість і ненависть.

У трагедії присутні певні паралельні лінії, дзеркальні ситуації, які створюють в п’єсі атмосферу трагічної іронії. Любляча годувальниця є зовнішньою причиною смерті Федри,

Гіпполіт так само безапеляційно звинувачує Федру, як згодом Тесей буде звинувачувати його самого, а перед смертю Гіпполіт так жорстоко страждає, як тяжко морально і фізично страждала Федра. Знову перед нами трагедія незнання, сліпоти людини, яка не в силах осягнути таємничі закони світу. Трагічний конфлікт розв'язує Артеміда, що з'являється в якості «бога з машини». Вона розкриває очі Тесею, вона примирює батька і сина, і вона залишає Тесея наодинці зі своїм горем. Герої страждають, вони нещасні через обмеженість людських можливостей, людської природи, через те, що вони всього лише належать до роду людського.

План роботи

1. Трагедія як жанр давньогрецької літератури.
2. Зміст трагедій Софокла та Евріпіда. Міфологічна основа трагедій.
3. Злочин і кара Едіпа.
4. Мотив знання (зрячості) і незнання (сліпоти) у трагедіях (Едіп, Тесей, Гіпполіт, Федра).
5. Особливості трагічного конфлікту, втіленого в образах Едіпа та Гіпполіта.
6. Образ Федри в трагедії Евріпіда «Гіпполіт»:
   - Федра про становище жінок в Давній Греції;
   - Суть внутрішнього конфлікту героїні;
   - Любов як страждання;
   - Прийоми розкриття характеру і почуттів героїні.
7. Проблема Долі в давньогрецькій трагедії. Її вирішення в трагедіях Софокла і Евріпіда.
8. Роль богів і богинь в перипетіях долі героїв трагедій Софокла та Евріпіда.

Література:

1. Софокл. Цар Едіп // Давньогрецька трагедія. – К.: Дніпро, 1981. – 232 с. – С. 63-118.
2. Евріпід. Трагедії. – К.: Основи, 1993. – 448 с. – С. 107-152.
3. Аверинцев С.С. К истолкованию символики мифа о Эдипе // Вопросы классической филологии. – М., 1969. – № 2.
4. Боннар А. Греческая цивилизация. – М.: Искусство, 1992 (глава 4 – Софокл и Эдип – ответ року).
5. Ярхо В.Н. Вина и ответственность в древнегреческой трагедии // Проблемы античной культуры. – Тбилиси, 1975.

Термінологічний мінімум: трагедія, дифірамб, сатири, катарсис, пародос, стасима, епісодій, строфа, антистрофа, дія, фабула, перипетія, характер.

Матеріали, завдання і питання до теми

1. Прочитайте визначення трагедії, дане Арістотелем в його «Поетиці», та дайте відповіді на наступні питання:
   - Що таке трагедія та які почуття вона мусить викликати у глядача?
   - З яких головних елементів має складатися трагедія?
   - Якою є мета трагедії?
   - Який елемент є найголовнішим у трагедії та чому?
   - Які елементи має фабула?
   - Що таке характер?

<…> **Трагедія** — це відтворення витонченою мовою (різною в різних частинах трагедії) серйозної і закінченої дії, що має певний обсяг; відтворення не розповіддю, а дією, яка, викликаючи жаль і страх, спричинює катарсис (очищення) подібних афектів.

<…> Під «**витонченою мовою**» я розумію таку мову, яка має **ритм, мелодію і віршовий розмір**; під «різною» — виконання деяких частин трагедії тільки віршовим розміром, а інших — ше й співом.

<…> Враховуючи, що трагедія є відтворенням дії, а виконують її якісь особи, шо повинні маги ті або інші риси характеру й певні думки (це впливає на якість дії), убачаємо дві природні причини, які впливають на дію: думки й характер.

Відтворення дії становить фабулу. **Фабула**, на мій погляд, це зв'язок подій, а думки — те, за допомогою чого люди в розмові щось доводять або просто висловлюють свої погляди.

Отже, кожна трагедія обов'язково повинна складатися з шести елементів, які передають її суть, а саме: з **фабули, характерів, мовного вислову, думок, сценічного оформлення та музичної композиції**. До засобів відтворення належать два елементи, до способу відтворення — один, до предмета відтворення — три.

<…> **Найважливішим елементом є зв'язок подій**, бо трагедія змальовує не самих людей, а їхні дії та життєві перипетії, щастя і нещастя. А щастя і нещастя героїв виявляється в дії, і метою трагедії є зобразити дію, а не властивості людини. Люди за своїм характером мають різні властивості, а відповідно до своїх дій стають щасливими або нещасливими. Отже, вони діють не для того, щоб виявити свої характери, а вони виявляють свої характери внаслідок своїх дій. Отже, **дія і фабула** — це мета трагедії, а мета — найважливіше в усьому.

<…> найважливішими засобами, якими трагедія схвильовує душу глядача, є елементи фабули — **перипетії і впізнавання** <…> фабула є основою і немовби душею трагедії, а характери займають другорядне місце.

<…> Третім елементом є **думка**. Вона полягає у здатності висловлюватися до речі й відповідно до обставин. У промовах — це завдання політики й ораторського мистецтва. Давні поети змальовували дійових осіб, які висловлюються наче громадські діячі, а сучасні змальовують — як ораторів.

Характер — це те, у чому виявляються вольові якості людини. Такі діалоги, з яких не видно, чого людина хоче, а чого не хоче, нездатні передати характер. Думка виявляється тоді, коли доводять, шо якась річ існує чи не існує, або коли що-небудь висловлюють.

Четвертий елемент трагедії — це **мовний вислів.** Під цим я розумію, як це вже було сказано, хист художньо висловлювати свою думку як у прозі, так і в поезії.

З решти елементів найважливішою окрасою трагедії є п'ятий — **музична композиція**, зате сценічне оформлення, хоч і дає естетичну насолоду, не має нічого спільного з мистецтвом. Адже трагедія хвилює і без сценічної вистави й акторів. Зрештою, у підготовці вистави важливіша майстерність декоратора, ніж талант поета.

Античні поетики. Арістотель. Поетика. Псевдо-Лонгін. Про високе. Горацій. Про поетичне мистецтво. – К.: Грамота, 2007. – 168 с.

Переклали Ю. Мушак і Й. Кобів

2. Прочитавши міркування О.Ф. Лосєва про катарсис, дайте відповіді на питання:
   - Що таке «помилка» трагічного героя?
   - Як розумів катарсис Платон?
   - Що спільного в розумінні катарсиса Арістотеля і Платона?

Подобно тому как устраняется кажущееся противоречие между развертыванием трагических событий "одного из другого" и "неожиданностью" этих событий, выясняется и другое положение Аристотеля, приводившее к противоречию многих исследователей в прошлом. Дело в том, что трагический герой должен быть, с одной стороны, по Аристотелю, "безвинно несчастным" (anaxion dystychoynta, Poet. 13, 1453 a 4), для того чтобы возбуждать сострадание к себе и страх перед всемогущей судьбой, приводящей его к беде. С другой же стороны, Аристотель

совершенно ясно говорит, что причина бед героя – это совершенная им "великая ошибка" (megalë hamartia, 1453 a 15). Лишь на первый взгляд эти две оценки представляются несовместимыми. Причина затруднения – опять-таки в смешении двух планов рассмотрения вопроса о вине и невиновности. В обывательском представлении, находящемся под влиянием ложного "мнения", ошибка, даже и "великая ошибка" человека, есть не что иное, как "незаслуженное несчастье" его, по поводу которого только и остается этому человеку сострадать и страшиться всемогущества карающих его за это богов. Именно так и воспринимает зритель трагического героя до тех пор, пока не произошло "перипетии" и "узнавания". Но с точки зрения полного знания, открывающего полную истину, ошибка героя рассматривается уже не как незаслуженное несчастье человека, так как здесь уже психологические и частные обстоятельства частной жизни отдельного человека, не давшие ему в конкретном случае увидеть истину и поступить согласно этой истине, отступают на второй план как нечто случайное и преодоленное, а на первый план выступает "удивление" перед точной и неумолимой работой всемирного закона, который прокладывает себе путь через все мнения и ошибочные представления людей. Тогда "великая ошибка" оказывается именно ошибкой, и ее последствия понимаются уже как нечто совершенно справедливое и необходимое. Таким образом, никакого противоречия между незаслуженностью несчастья и "ошибкой" трагического героя не оказывается <…> Особенно интересны указания на те места из Платона, где этот философ говорит об "очищении души", употребляя выражение catharmos, "очищение". Так, в "Софисте" (230 a-e) Платон говорит об очищении души от "мнения" (doxa), в результате чего душа приобщается к истинному знанию (mathëmata). Этот род катарсиса, через "оцепенение" (narcön) приводящий к опровержению (elegchos) мнения, является наиболее важным; напротив, человек, мнения которого еще не опровергнуты, в высшей степени нечист (acathartos). Очевидно, именно этот катарсис – очищение от неверного мнения – имеется в виду у Платона в "Государстве" (III 412 e – 413 b). У Платона (Phaed. 95 a) находим также и само выражение "против мнения" (para doxan) в сочетании с "удивлением" (thaumastös) в контексте, который невольно заставляет предположить сходство между тем, что переживал собеседник Сократа, поставленный перед

неожиданным и удивительным ходом мысли, и зритель аристотелевской трагедии, также испытывавший особое удивление, когда события происходили на сцене "вопреки его ожиданию" (para tën doxan) (Poet. 9, 1452 a 4-7).

<…> Аристотель, находившийся безусловно под сильным впечатлением катартического воздействия платоновских диалогов, именно в свете этого впечатления воспринимал и аналогичное воздействие трагедии, которое он и определял как "подражание... посредством действия, а не рассказа, совершающее, благодаря состраданию и страху, очищение подобных аффектов". Точно так же, как философ в своих диалогах должен был бороться против ложного "мнения", так и трагедия должна была бороться против первой обывательской установки рассудка, которая сначала кажется очевидной, но в действительности совершенно непричастна истине и которая порождает неумеренные и неразумные чувства, и приводить на ее место истинное знание вместе с истинным чувством. Если, как это вполне вероятно и как подтверждается античными свидетельствами, Аристотель провел свою реабилитацию трагедии в ответ на осуждение ее Платоном, то вполне логично, что он указал при этом как раз на те свойства трагедии, которые сближали ее с платоновским философско-драматическим очищением.

А.Ф. Лосев. История античной эстетики: Аристотель и поздняя классика. – М., 1975. – С. 425-471.

3. Уважно прочитайте уривок з праці російського вченого і поета І.Ф. Анненського та дайте відповіді на питання:
   - Звідки пішла грецька трагедія?
   - Яка легенда пов’язана з богом Діонісом та в чому її смисл?
   - У чому полягають особливості культу Діоніса?
   - Який смисл мали оргії в культі Діоніса?
   - Що таке дифірамб і чому саме в ньому вбачаються початкові елементи драматичного дійства?
   - Назвіть основні елементи трагедії.

Трагедия получила начало из легенды и культа Диониса. Когда я теперь повторяю это имя, то представляю себе Диониса в виде божественного присно отрока: того puer aeternus Овидия, который был позднейшим отзвуком праксителевского Диониса. Но чем глубже мы уходим в историю Диониса, которого под разными именами чтил весь древний мир, тем пестрее и неопределеннее мелькает перед нами этот образ, временами даже не образ, а символ – то бык, то лоза, то песня. Несомненно, что в

эллинском Дионисе очень резко смешались черты двух совершенно разнородных богов: фракийского бога, культ которого отличался экстатическим характером, а легенды кровавыми подробностями, и мирного эллинского бога виноградной лозы – Дендрита с его веселыми хорами, маскарадом и шутливыми импровизациями. Афиняне, которые не любили признавать, что они что-нибудь заимствовали у других, и те делали исключение для культа Диониса. В том самом деме, откуда происходил первый известный нам трагик, создалась следующая поэтическая легенда:

К царю Икарию некогда пришел Дионис с дружиной, царь принял его радушно, и в награду Дионис дал ему вина, наказав только припрятать его хорошенько. Но пастухи Икария открыли лакомство по его аромату. Они попробовали вина, потом перепились и, наконец, убили Икария, а тело его скрыли в яме, забросав его каменьями. И вот дочь Икария, Эригона, идет искать отца. Когда, при помощи верной собаки Мэры, она нашла, наконец, его могилу, то с горя тут же повесилась. Дионис взял всех троих на небо, где Икарий, и Эригона, и Мэра стали звездами. Но на земле смерть Эригоны вызвала массу подражаний – одна за другой стали вешаться местные девушки, и только искупительные жертвы прекратили, наконец, эту страшную болезнь.

Не надо большой проницательности, чтобы угадать смысл и бытовую сторону этого ботанического мифа. Убитый и забросанный камнями Икарий – это виноград под прессом, Эригона и эпидемия самоубийств, это ягоды нового винограда, которым обвесилась лоза, когда провяленный и выжатый виноград уже дал свой перебродивший, пьяный сок, пастухи выпили одно вино, и тогда убили Икария, т. е. стали готовить другое. Переход Диониса в Аттику из Фракии знаменуется новой его разновидностью: из вакхического, т. е. такого, который, по выражению Геродота, заставляет бесноваться, Дионис становится Лисием, т. е. разрешителем уз. В трагедию, хотя не в равной мере, вошли, конечно, оба Диониса. Вообще же и в сказках, и в кумирослужении этого бога были все данные, чтобы сделать именно его богом сцены. Во-первых, Дионис всегда является в сопровождении свиты и в самом появлении его есть уже, таким образом, зерно драмы. Во-вторых, жизнь этого бога полна приключений, полна причудливой смены страданий и торжества; в-третьих, в его служении были и экстаз, и тайна.

Еще ребенком Диониса водят густокосые нимфы, его кормилицы; потом эта горсть спутниц вырастает в блистательный фиас, т. е. дружину: там и белоногие менады с тирсами, бубнами, плющем или змеями в волосах, сатиры, полулюди с козьим хвостом и лошадиными ушами, пьяницы и лакомки, страстные музыканты и неутомимые танцоры, Пан, который изобрел свирель, фригийский бог потоков Силен, там румяный мальчик Ойнопий наливает богу вина, а Ойнос, олицетворенное вино, танцует с зажженным факелом, там целый ряд красивых нимф, и Лоза в цвету, и Головокружение, там и три божественных подруги Диониса: Опьянение, Прелесть и Мир.

Фиас Вакха, так дивно изображенный Еврипидом в одной из лирических сцен его "Вакханок", был не только сказкой; в жизни были тоже фиасы, только, конечно, не такие яркие и легкие, как в мечте: это были религиозные братства, которые, вне официальной религии, быстро распространялись по Малой Азии, Греции и Италии и заключали в своей среде и женщин, и вольноотпущенных, и даже рабов. Однако, не пестрому фиасу, а другой, более тесной и интимной и притом чисто эллинской, свите Диониса довелось положить начало театру. Диониса чтила вся Эллада, и хотя не коренной греческий бог, он именно здесь-то, вероятно, и стал богом виноградной лозы. Не было деревни, где бы сбор винограда или проба первого вина не сопровождались играми в честь Диониса, и именно в Элладе его свита получила хотя менее яркий, но зато более мирный и упорядоченный вид хора сатиров или трагов, козлов, – трагический хор.

Хор внешний, заносный, фиас имел в основе женщин – одержимость, экстаз; хор местный эллинский, куда Дионис вошел гостем, но откуда он мало-помалу вытеснил старого Дендрита, имел в основе мужское начало, – почина, изобретательности и развития; ему же и пришлось стать творческим началом трагедии. Отзвук фиаса остался в лирике да в живописи, а на сцене он мелькнул своим нарядным роем лишь под самый конец классического века драмы.

<…> обратимся к культу Диониса. В культе тоже проходят две неслиянных струи: экстатическая и освободительная. Символом первой является кровь. Символом второй – пировое вино. Первая выразилась в Агриониях и оргиях. Оргии справлялись женщинами ночью на лесистых вершинах Парнаса, Киферона или Гема и сопровождались страстным призыванием бога, кровавой жертвой и безумной пляской, а вина там, кажется,

не было вовсе. С другой стороны, в Аттике, в центре Дионисий, стоял мирный культ виноградной лозы и царило вино. Уже давно было замечено, что в мифологии растение очень рано становится символом мысли, обращенной на исконные вопросы человеческого бытия. Действительно, растения с их незаметно развивающейся жизнью, расцветом и замиранием, нужной отзывчивостью на стихийные явления и красотой, не похожей на человеческую, не так легко ассимилируются в мифологическом творчестве человеческому миру, как животные, и если это можно сказать обо всем прозябающем, то к колосу и лозе, этим основам человеческого благополучия, мистическая символика оказалась особенно применимой. Хотя хлеб стал называться Деметрой, а вино Дионисом, но и колос, и вино остались священными символами, а первый, т. е. колос, создал вокруг себя стройный мир мистерий.

Аттические Дионисии представляли яркий контраст с экстазом оргий: вместо беспокойного искания бога в радении и кровавых жертвах оргий, здесь видим попытки таинственного соединения с Дионисом в символе, пире, гадании, поминовении усопших; вместо ослепления души экстазом, находим разрешение ее уз, ее временное очищение от житейской плесени. Трагедия, не чуждая экстаза оргий и дикого Диониса, более подходила к культу аттического узорешителя. Не даром же через 200 лет после ее начала Аристотель считает целью трагедии очистить душу от страстей. Мужской хор и разбавленное пировое вино, эти неизменные спутники аттических дионисий, стали источником и ареной драматического творчества. От их союза родились те импровизации запевал, которым суждено было стать зерном трагических монологов.

Самая песня трагов, дифирамб, была первоначально лишь отзвуком страстного призывания Диониса. Позже в своем недолгом расцвете дифирамб сделался блестящей музыкальной драмой, а затем мало-помалу, в качестве ее текста, спустился до роли шаблонного оперного либретто, так что в IV веке говорили уже "пошло, как дифирамб". Трагедию дифирамб отделил от себя между первым и вторым из отмеченных моментов, в тот период, когда из беспорядочной жреческой молитвы он стал делаться правильно организованной хоровой песнею, когда лиризм стал вытесняться из него, с одной стороны, интересным содержанием, а с другой игрою, т. е. зерном драмы, когда благодаря запросам на изобретательность, вымыслы, новизну уже не один Дионис, а

мало-помалу и другие боги или герои стали делаться центром дифирамба, и когда, наконец, самая импровизация запевал, благодаря организации хора, стала обращаться в две раздельных задачи – творчество с одной стороны, и обучение хора и его парастатов – с другой.

<…> Борьба, страдание, жертва, религиозный закон – все эти исконные элементы трагедии получают такой глубокий, такой вечный смысл именно потому, что великие трагики Эллады жили прямым или отраженным светом грандиозной трагедии человеческой жизни. Пафос, пережитый Элладой в великой борьбе, дал ей настоящий пафос, настоящее знание: он сковал иное Зевсово человечество вместо того инертного, из-за которого упрямо страдал великий титан.

И.Ф. Анненский. Античная трагедия. – Режим доступу: http://annensky.lib.ru/publ/antitrag-1.htm

4. Визначте основні композиційні елементи сюжету трагедії Софокла «Едіп-цар».
5. Назвіть основні перипетії в трагедії Софокла, які сприяють повному проясненню всіх обставин. Назвіть чотирьох персонажів трагедії, слова яких стали сходинками для урозуміння Едіпом свого злодіяння.
6. Прочитайте уважно уривки зі статті С.С. Аверінцева та дайте відповіді на питання:
   - З чого складається злочин Едіпа?
   - З яких частин складається його покарання?
   - У чому для Едіпа полягає смисл одруження із Іокастою?
   - Едіп і Сфінкс: у чому вбачається символічний смисл зустрічі Едіпа із Сфінксом?
   - У чому смисл самоосліплення Едіпа?
   - Як греки розуміли поняття «видимість» та «сутність»?

Что такое судьба Эдипа? Она слагается из двух моментов - бессознательно совершенного преступления и сознательно принятого наказания. Ибо Эдип - преступник бессознательный <…> Начнем с преступления. Оно двусоставно, двучленно: отцеубийство и кровосмешение. Однако в своей двучленности это все же именно одно преступление, а не два разных преступления, по игре случая совпавшие в судьбе одного человека. В перспективе Эдиповой судьбы отцеубийство - лишь

предпосылка инцеста; Лай - соперник, устранение которого необходимо для того, чтобы кровосмесительная свадьба могла состояться. Для античного восприятия смысловым центром был именно инцест. Брак с матерью имеет в знаковом языке античной "онирокритики" (снотолкования) четко фиксированный смысл. Разбирая так называемое Эдипово сновидение, Артемидор замечает: "это хороший сон для всякого народного вождя и политического деятеля; ведь мать означает отечество. Человек, имеющий соитие с женщиной, которая отдается послушно и по доброй воле, согласно закону Афродиты властвует над ее телом; так и сновидец овладеет всем составом государственных дел (Onirocr., I,79,91-92). Артемидор зафиксировал традицию, восходившую к начальным временам греческой культуры. По свидетельству Геродота (VI,107), такой сон видел тиран Гиппий в 490 г. до н. э. По свидетельству Светония (Caes., 7,2), - Юлий Цезарь. В "Государстве" Платона рассматривается тип тиранна-узурпатора. По мнению Сократа, тиран живет как бы во сне; освободившись от связующей силы общего для всех закона, он попадает в ситуацию полной вседозволенности и безответственности. И вот в таком-то контексте Платон вспоминает сновидение, повторяющее как раз грех Эдипа! Оказывается, что жизнь "тираннического человека" есть аналог именно такого сна, в котором "ничто не мешает смеситься с матерью" (Resp., IX, 571d).

Итак, мотив инцеста с матерью был символически сопряжен с идеей овладения и обладания узурпированной властью <…> Вот еще два свидетельства, проливающие свет на связь мотивов инцеста и знания. Первое свидетельство - свидетельство языка. Всем известно библейское употребление глагола "познавать в смысле проникновения в плотскую "тайну" женщины ("И познал Адам Еву, жену свою, и она зачала...). Однако такое словоупотребление достаточно обычно и для греческого языка. Плутарх, например, постоянно употребляет глагол γιγνώσκω в эротическом смысле (Alex., 21, Galba, 9). Второе свидетельство - свидетельство самого мифа. В самом деле, экстраординарное знание Эдипа, через которое он добывает себе экстраординарную власть, доказано перед лицом мифического существа, которое мы привыкли именовать "Сфинксом". Но по-гречески η Σφίγξ - слово женского рода, и обозначает оно существо женского пола. Эдип встречается не с мужским "Сфинксом", но с женственной "Сфингой". Поэтому нас не очень удивит, что в поздних изводах мифа

предполагаются эротические отношения между Эдипом и Сфингой. Но важно другое. По логике мифологического символа понять (γιγνώσκειν) загадку и поять (γιγνώσκειν) самое загадывающую - одно и то же. На этой логике основан, между прочим, сказочный мотив невесты, задающей загадки претендентам на ее руку; разгадка - условие брачной ночи, ибо ее аналог. Однако в перспективе эдиповского мифа разгадка загадки Сфинги - условие свадьбы не с ней, но с Иокастой. Это наводит на странную мысль о некоей приравненности Сфинги и Иокасты. Зафиксирована новогреческая фольклорная версия рассказа об Эдипе, в которой Иокаста и Сфинга действительно сливаются в одно лицо.

Что касается самого мифа в его классической форме, то ведь и в нем фигуры Сфинги и Иокасты явственно соотнесены: роль обеих состоит в том, чтобы в свой черед возникать перед Эдипом, неся некую загадку, страшиться разгадки, а затем, когда разгадка будет выговорена, без слов уйти через самоубийство. Встреча со Сфингой необходима для того, чтобы могла состояться встреча с Иокастой, проникновение в интеллектуальную тайну загадки необходимо для того, чтобы могло состояться проникновение в запретную плотскую тайну и чтобы через это была поставлена новая загадка.

Символическая перспектива, приравнивая идею власти и идею знания к мотиву инцеста, приравнивает их и взаимно друг к другу. То знание, с помощью которого Эдип разгадывает загадку Сфинги и не может разгадать загадку собственной судьбы, есть знание особого рода: знание-сила, знание-власть, знание-успех, а в возможности - ослепление силой, властью, успехом. <…> Таково и знание Эдипа: им можно одолеть грозящее извне чудовище, но оно не гарантирует от того, что победитель сам обернется чудовищем.

<…> Как и преступление Эдипа, так и его наказание двусоставно: самоослепление и странничество. Второе понятно само собой - тот самый Эдип, который спас Фивы от Сфинги в акте героического самоутверждения, должен спасти их от мора в акте страдательного самоотречения. Напротив, выкалывание глаз характеризуется хором как акт сугубо непонятный (1327-8. 1367-8). К нему и требуется подобрать проясняющий символический фон.

Расправа Эдипа над своими глазами - это его суд над своим

знанием, которое проникало в запретное и не раскрывало необходимое. Глаза, смотрящие вовне, - носители знания, обращенного вовне, на поверхность вещей. Греческий язык и греческая мысль особенно интимно связывали знание - с глазами, "умозрение" - с телесным зрением; достаточно вспомнить, что наши "теория" и "идея" получились из греческих "смотрения" и "облика" и что вся платоническая "метафизика света" немыслима без прочувствования связи между оком и умом.

Но как противовес этому в греческой культуре рано выявляется чрезвычайно острое переживание видимости как пустой "кажимости". По этой логике мудрец, т. е. разоблачитель видимости и созерцатель сущности, должен быть слеп. Еще в мифе и легенде вещий Тиресий, вещий Гомер, вещий Демодок - слепцы; притом о Тиресии известно, что слепота дана ему одновременно с пророческим даром; о Гомере говорили, что его ослепила Муза. Особенно колоритен знаменитый рассказ о Демокрите, выжегшем себе глаза, чтобы яснее видеть невидимое.

Вернемся к Эдипу Софокла. И трагическая ирония в беседе зрячего слепца Эдипа со слепым прозорливцем Тиресием (370-3), и заключительная жалоба хора на власть видимости (1191 sq.) заставляют увидеть и самоослепление Эдипа в этом же смысловом контексте противоположения видимости и сущности: обманутый очевидностью и прозревший незримое, Эдип выкалывает глаза, которые его предали. Его зрение обращается вовнутрь.

Аверинцев С.С. К истолкованию символики мифа о Эдипе // Античность и современность. – М., 1972. – С. 90-102.

7. Прочитайте подані нижче рядки з трагедії Софокла та подумайте над такими питаннями:
   - Що є причиною трагедії Едіпа?
   - Як греки розуміли людську долю?
   - Які метаморфози долі пережив Едіп?
   - Яку людину греки наважувалися назвати щасливою?
   - Яку функцію в давньогрецькій трагедії виконували стасими?

Стасим четвертий

ХОР

Строфа 1

О смертних нещасний рід.

Долі марної плин гіркий
Нам судився на світі!
Хто щастя черпнув на мить,
Ще й відчути його не встиг,
Як надходить година знов
Тої втіхи позбутись.
Уділ твій - нам наука всім,
Твій, бездольний Едіпе, твій,-
Не назву вже на світі я
Щасливим нікого.

Антистрофа 1

Як лучник, що вище всіх
Непохибну метнув стрілу,
Долю щасну здобув він,
О Зевсе, й співучу сам
Діву кривокогтисту вбив,
І від смерті лихої став
Всій країні оплотом.
Нашим з того часу царем
Став ти зватись, Едіпе мій,
І в найбільшій пошані був
У Фівах великих.

Строфа 2

Тепер же - хто між людей нещасніший?
Колу в житті стільки горя випало,
Над ким судьба знущалась так?
О царю, Едіпе вславлений!
В тій же гавані якір кидали
Батько й син, в єдиному ложі шлюбному!
Як же, бездольний, стільки літ
Мовчки могла тебе терпіть
Батьком засіяна щедра нива?

Антистрофа 2

А нині - час всевидючий викрив шлюб,
Що цим ім'ям був негідний зватися,
Дитя з отцем рівняючи.
О горе! Нещасний Лаїв син!
О, коли б тебе вік не бачив я

І слізьми пекучими не оплакував!
Правду скажу я - ти в біді
Легше зітхнуть нам дав колись,
Нині ж нам тьмою вкриваєш очі.

ХОР
О фіванські громадяни! Подивіться - он Едіп,
Мудру загадку вгадав він і могутнім став царем.
На його щасливу долю всяк завидував із нас,
А в яку тепер безодню горя лютого він впав!
Дожидай же, кожен смертний, дня останнього в житті,
За щасливого у світі ти нікого не вважай,
Поки він у пристань вічну без біди не допливе.

Переклад Б. Тена

8. Проаналізуйте роль Прологу в трагедії Евріпіда «Гіпполіт»:
   - Чому саме монолог Афродіти є прологом до трагедії?
   - Які риси характеру Афродіти розкриваються в її монолозі?
   - Що ми дізнаємося про провину Федри перед Афродітою? Які ще існують причини ненависті Афродіти до Федри (за давньогрецькими міфами)?
   - Чому Афродіта ненавидить Гіпполіта і що важливого ми дізнаємося про спосіб життя цього юнака?

ПРОЛОГ

АФРОДІТА
Величним є іменння поміж смертними
Моє, Кіпріди; славне й між богів воно.
Усім, хто бачить сонце, розселяючись
Од Понту - і до крайніх меж Атлантових,
Сприяю радо, - всім, хто визнає мене.
А хто гордує мною - тому край кладу.
Така вже риса вдачі й небожителів:
У смертних бути в шані теж приємно їм.
Що правду мовлю - скоро те з'ясується.
На цій землі трезенській Амазонки син,
Тесея паросты, Гіпполіт, побожного
Піттея вихованець, щонайгіршою
З богинь мене вважає, він цурається
Любові й чуть не хоче про одруження.

Лиш Зевса доні - Артеміді, Фебовій
Сестрі, складає щонайвищі почесті.
В зеленім лісі, нерозлучний з дівою,
На звіра напускає гончаків прудких,
Радіє дружбі, смертний, - з несмертельною.
Та я не заздрю: чим тут перейматися?
А що мене зневажив, те спокутує
Ще нині. Вже давно я все продумала -
Не доведеться довго клопотатися.
З Піттеєвого дому якось вийшовши,
Подався він на свято в Пандіона край,
Щоб таїнства побачить, де й приглянувся
Дружині батька - Федрі з роду славного,
Й роздмухала я тут же в ній любові жар.
І перше, ніж податись у Трезен, вона
Кіпріді храм на пагорбі Палладинім
Звела - на схилі, що сюди повернений,
Яскравий знак любові. Опісля храм той
Усі вже й називали - Гіпполітовим.
Так ось, коли Тезей із нив Кекропових
Тікав через пролиту Паллантідів кров
Сюди з жоною морем, щоб на цій землі
В вигнанні рік одбути, - Федра, вжалена
Любовним шалом, раз у раз зітхаючи,
Од туги никне й словом не одкриється -
Ніхто з близьких не знає, що гнітить її.
Та цим я, зрозуміло, не обмежуся:
Тесея втаємничу - все наверх спливе.
Юнак, що нам ворожий, стане жертвою
Прокльонів батька. Владар моря дав йому
Можливість із трьома до бога вдатися
Проханнями, що будуть тут же сповнені.
Загине й Федра славна: не настільки ж я
її життя ціную, щоб одмовилась
Від наміру твердого - ворогів скарать,
Постоявши за себе, злегковажену.
Та ось він, син Тесея, бачу, йде сюди
Сам Гіпполіт - із ловів повертається

Утомливих. Пора вже відійти звідсіль.
І слуг за ним чимало... Артеміду, бач,
Із усіма ловцями возвеличує...
Не знає, що для нього відчинив Аїд
Ворота, що востаннє зблиснув день йому.

Переклад А. Содомори

9. Прочитавши подані нижче уривки з трагедії Евріпіда «Гіпполіт», дайте відповіді на питання:
   - Що є причиною нещасливої долі жінок?
   - Чи можна стверджувати, що Евріпід в цій трагедії акцентує увагу на смислі та прикрощах життя саме жінки? Вашу думку аргументуйте.
   - Що ставить Гіпполіт у провину жінкам?

ЕПОД

Пригнічує всіх жінок
їх нещаслива вдача -
Слабість і сумніви їй притаманні
Від болісних родів, од шалу.
І мені колись болі ті рвали тіло.
До небесної діви тоді зверталась,
Породіль помічниці, що славна луком,
1, шанована мною, на голос мій
Завжди вона спішила.

ФЕДРА

О нелегка доля жінок -
Жодного просвітку!..
Де таке слово є, де то є хист такий,
Щоб із лабет мене, здавлену, вирвати?
Земле! Сонце ясне! Кару за гріх несу!
Та як же уникнуть загибелі?..
Як біль приховать мені, подруги?
Чи хто з богів на поміч підійти б хотів?
Хто б то з людей торкнувся мого злочину,
Руку подавши?.. З життям несумісне-бо
Те лихо, що на мене налягло тепер.

Де ще є, де, скажіть, жінка нещасніша?..

ГІППОЛІТ

Навіщо, Зевсе, ти під сонцем місце дав
Хворобі смертних - жінці? Чи не міг якось
Без неї обійтися, як намислив був
На суходолі рід людський посіяти?
Могли б ми нині, в храм твій покладаючи
Залізо, мідь чи злото за спроможністю,
Придбать собі нащадка, рівноцінного.
Тоді вже безтурботно б у домах жилось
Чоловікам - жіноцтва б і не бачили.
А так от, аби в дім свій припровадити
Це лихо, весь маєток витрачаємо.
Що жінка зло велике - очевидна річ:
За доньку батько, хоч зростив і виплекав,
Дає, аби позбутись лиха, придане.
А хто до дому згубне зло - жону - прийняв,
Прикрасами, нещасний, та уборами
Немов яку богиню, обкладаючи,
Увесь свій статок аж до дна вичерпує.
Породичався вдало - жінку злу зате
Терпіти мусить; добра жінка трапилась -
Утіхи мало: нікудишні родичі -
Гірке з солодким так чи сяк мішається.
Найкраще, хто таку простоту в дім узяв,
Що ні біди від неї, ані користі.
Ненавиджу розумниць. Хай повік мій дім
Не знає жінки, що умом хизується:
Не на розумне тратить лишок розуму -
На хитрощі Кіпріди. А тупа жона
Принаймні (через тупість) не грішитиме.
А ще служниць до жінки підпускать не слід;
Німі створіння, звірі, хай живуть при ній,
Щоб не було до кого слова мовити
До балачок охочій ні почуть його.
Снують же підлі жони - підлі задуми

Удома, а служниці - за поріг несуть,
(до годувальниці)
Як ти от хочеш, щоб на ложе батькове
Недоторканне рідний син поласився!..
Таке почувши, хоч бери та вуха мий
Священною водою: наче бруд прилип,
То як я на сам злочин міг би зважитись?
Затям-но: моя чесність - порятунок твій.
Якщо б себе я не зв'язав присягою
Так необачно, - все б це виклав батькові.
Ну, а тим часом, поки з дому виїхав
Тесей, я відлучуся і мовчатиму.
Повернеться мій батько - подивлюсь тоді,
Як ви обидві в вічі йому глянете.
А втім, чого ти варта, знаю нині вже.
Та пропадіть ви! Всіх жінок ненавиджу!
Закинуть, що у гніві в мене меж нема, -
А ви, жіноцтво, в блуді межі маєте?..
Отож хай до чесноти їх поверне хтось,
А ні - на них і далі нападатиму.

Переклад А. Содомори

10. Прочитавши поданий нижче монолог Федри, дайте відповіді на питання:
- У чому сутність внутрішнього конфлікту Федри?
- Про які два сороми говорить героїня?
- Думки про що поглиблюють та посилюють страждання Федри?
- Схарактеризуйте Федру як трагічну героїню.

ФЕДРА
(підіймаючись і звертаючись до хору)
Жінки трезенські, ви, що побережжя те,
Поріг землі Пелопа, населяєте!
Вночі не спалось часом, от я думала:
Яка то погань точить те життя людське.
Так ось. Не глузд природний є причиною,
Що чинимо щось гірше: багатьом же з нас
Не бракне глузду. Справа, певне, в іншому:

Що добре - те ми знаєм, усвідомлюєм,
Його ж не осягаєм: дехто з лінощів,
А хто й до втіхи, що з добром не в парі йде,
Вдається. Різні речі солодять життя:
І балачки, й дозвілля - зло принадливе -
І сором; він подвійний: з них незлий один,
А другий - бич сімейства. Була б ясною
їх суть - словами б означались різними.
Такого здавна я тримаюсь погляду,
І жодне в світі зілля не змогло б мене
До думки навернути протилежної.
Вкажу тобі й стежину міркувань моїх.
Відчувши в серці рану, я замислилась,
Як гідно повестися. Стала зараз же
Приховувать недугу і замовчувать.
Язик-бо - річ непевна: хоч і може він
Остерегти чужого, напоумити,
Собі ж біди причинить непоправної.
А також я рішила ту жагу сліпу
Розсудком подолати. І насамкінець,
Коли проти Кіпріди все це видасться
Безсилим, то померти; це, вважала я, -
Найкращий вихід, і дарма перечити.
Почесного ніхто з нас не приховує,
В ганебному ж найменше свідків хочемо.
Мене ж, я знала, шал цей вкриє соромом,
А ще ж - я жінка, а її - відома річ -
Усяк осудить... Хай впаде проклін на ту,
Що вперше осквернила, перелюбниця,
Подружнє ложе!.. Не з низів те зло пішло:
З домів високих - на жіночий рід увесь.
Бо вже як благородним до смаку гидке -
То й підлий найменує блуд - чеснотою.
Ще й тих клену, що скромні на словах лише,
А нишком - догоджають своїй хтивості.
Та як вони, Кіпрідо, з піни зроджена,
Своїм чоловікам у вічі дивляться?
Чи пітьми не бояться, блуду спільниці,

І стін, що можуть раптом розказать усе?
Тому-то смерті прагну, любі подруги,
Щоб мужа свого, врешті, не збезчестити
Й синів, що їх зродила. Хай ростуть вони,
Проречисті та вільні, в благородному
Афінян місті, матір'ю пишаючись!..
Бо навіть сильний духом хилить голову,
Чи батьків блуд, чи неньки пам'ятаючи.
Правдивість і чеснота, в кого є вони,
За них от варто, кажуть, і життя віддать.
Лиху людину - час колись та викриє,
Мов дівчині до рук подавши дзеркало.
Та хай мене не буде між людей таких!..

Переклад А. Содомори

Теми доповідей, рефератів та презентацій

1. Образ Тіресія в «Одіссеї» Гомера та драматургії Софокла.
2. Концепція Долі в давньогрецькій трагедії.
3. Воля богів та доля людей у розумінні давньогрецьких трагіків.
4. Роль хору в давньогрецькій трагедії.
5. Жіночі образи та жіночі долі в трагедіях Евріпіда «Гіпполіт» та «Медея».
6. Сучасні театральні постановки давньогрецьких трагедій.
7. Образ Едіпа в європейському мистецтві.

Тема 4. Поема Вергілія «Енеїда»

Вступний коментар

Вперше українською мовою шість уривків другої пісні поеми Вергілія переклав Григорій Сковорода. Пізніше «Енеїду» Вергілія перекладали І. Стешенко та Ст. Руданський. Повний переклад поеми Вергілія здійснив Микола Зеров. Сорок років працював над перекладом поеми Вергілія М. Білик, та у 1972 р. «Енеїда» Вергілія вийшла друком в його перекладі.

Вергілій (*70 – 19 рр. до н.е.*) є одним з найвідоміших римських поетів, який склав славу «золотого століття» давньоримської літератури. Написав він не так багато творів, але всі вони заклали основи західноєвропейської традиції. Поема «**Енеїда**» писалася Вергілієм протягом 10 років і стала твором всього його життя, хоча поет вважав свою поему недосконалою та незавершеною, тому і не хотів, щоб вона була виданою. Октавіану Августу, замовнику поеми, Вергілій прочитав лише три її книги, а перед своєю смертю просив не публікувати твір. Однак після смерті поета за розпорядженням Августа поема була підготовлена друзями Вергілія для виходу в світ, після чого «Енеїда» набула широкої популярності.

В основі поеми лежить **міф про Енея** як засновника римської держави та троянського предка Августа. Октавіан Август був всиновлений Юлієм Цезарем, рід якого брав начало від Іула (Асканія), сина Енея. А сам Еней був сином Анхіса та богині кохання Венери, отже, божественне походження римських імператорів не повинно було піддаватися сумніву. Однак поема присвячена не римському імператору, а Енею («**Ратні боріння й героя вславляю, що перший із Трої, долею гнаний, прибув до Італії»)**, в обличчі якого оспівується велич майбутньої історії Риму та імперії Августа, і саме такого погляду в майбутнє антична література до Вергілія ще не знала. Римському поету вдалося поєднати міф та історію.

Вся майбутня історія Риму як вічного міста уводиться в поему завдяки пророцтвам, снам, видінням, які постійно отримує Еней та які ведуть героя назустріч його долі. У цьому сенсі важливі наявні в поемі *провіденціальний характер передбачення* та «*цілеспрямованість історичного часу*»[22]. Фатум у Вергілія тотожний волі верховного божества, Юпітера, який єдиний знає про результат подій, при цьому зрозуміло, що саме такий результат

[22] Ошеров С.А. История, судьба и человек в «Энеиде» Вергилия // Античность и современность. – М., 1972. – С. 317-329. – С. 320.

буде найкращим та найсправедливішим (Юнона та Дідона, які не знають остаточного задуму божества та суперечать Фатуму через особистісні інтереси, приречені на поразку). Так, загартована у війнах, боях і стражданнях Римська держава, за задумом поета, мала демонструвати досконалий та взірцевий світоустрій, завдяки якому Рим і зміг об'єднати багато народів та керувати ними через мудрі закони та високі мистецтва.

Основний пафос поеми міститься у словах батька Енея, старого Анхіса, з яким Еней зустрічається у царстві мертвих та який розповідає синові про велику історичну місію римського народу:

«Запам'ятай, римлянине! Ти владно вестимеш народи.
Будуть мистецтва твої встановляти умови для миру,
Милувать, хто підкорився, і мечем підкорять гордовитих» *(«Енеїда», пісня 6*).

Сюжет поеми складається з двох частин: перші шість пісень розповідають про мандри Енея від Трої до Італії, другі шість пісень – про війни, які вів Еней в Італії з місцевими племенами. Четверта пісня поеми займає особливе місце через те, що тут відбувається тимчасова зупинка Енея у Карфагені, де він майже рік проводить разом із Дідоною, але Еней долає свої почуття до цієї відданої та пристрасної жінки, і знову вирушає в невідому путь.

Образ Енея є надзвичайно потужним. Це епічний герой, в образі якого представлені найкращі риси могутнього воїна, вірного воїнському обов'язку, захисника інтересів свого народу, поборника спільної справи завоювання нових земель для побудови нової Трої. Еней наділений також і багатьма позитивними якостями звичайної людини: він люблячий син, який постійно дбає, а згодом і тужить за своїм батьком, він сам турботливий батько, він палкий патріот Трої, він шанувальник богів і традицій, він державний муж, він доброзичливий, розважливий і доволі часто проявляє (особливо у першій частині) властиві будь-якій людині слабкості. При цьому всьому Еней не надто щаслива людина, і про те він сам говорить своєму синові: «*Доблесті, хлопче, і праці тяжкої від мене учися, щастя ж – від інших*». Так, в образі Енея співіснують високоідейна державницька лінія та глибоко інтимні переживання, які Вергілій зображує з витонченим психологізмом. Вергілій в «Енеїді» хотів розв'язати важливе для себе питання про природу людського щастя. Це питання, за словом М. Гаспарова, поет ставив у «Буколіках» і відповідав на нього, що щастя полягає в удаваному

світі поетичної умовності, задавався він цим питанням і в «Георгіках» і відповідав по-іншому, кажучи, що щастя у праці на лоні природи. Образом Енея поет дає філософську відповідь на це насущне для кожної людини запитання.

В образ Енея вкладена важлива проблема всього твору: проблема фатуму. Еней є «людиною долі» (В. Топоров). Герой знає лише кінцеву мету свого життя, але він не знає, як її досягти і не знає термінів її досягнення. Через своє надважке завдання, знайти землю для заснування великої майбутньої держави, що вимагає від нього постійного зречення від самих дорогих йому речей та людей (втеча з-під Трої, втрата дружини, смерть батька на чужині, смерті товаришів, розставання з Дідоною, що відбулося не з його волі), Еней має відмовитися від особистісного щастя. Однак, незважаючи на величезну кількість перешкод на його шляху, на безкінечні блукання бурхливим і невідомим морем, на жорстокі переслідування його та його супутників Юноною, Енею вистачає внутрішніх сил не просто змиритися із своєю непростою долею, а й прийняти її як своє єство, як свою місію. Він дорастає до своєї історичної та надособистісної задачі, та, ввірявши себе долі, він тим самим робить свій вільний вибір на користь їй і знаходить самого себе, виконавши найголовніше і найскладніше завдання в житті кожної людини – знайти себе, збагнути свою сутність.

План роботи

1. Історія створення поеми.
2. Міфологічна основа поеми та відображення історичних подій у творі.
3. Поема Вергілія у порівнянні з її сюжетним прототипом – поемами Гомера.
4. Особливості психологічної атмосфери «поеми вигнання» Вергілія «Енеїда». Психологізм поеми Вергілія.
5. Образ Енея як епічного героя. Головні домінанти образа.
6. Кохання Дідони та Енея. Образ Дідони.
7. Функція богів у поемі.

Література:

1. Аверинцев С.С. Внутреннее и внешнее в поэзии Вергилия // Поэтика древнерусской литературы. – М., 1989. – С. 22-52.
2. Аверинцев С.С. Два века с Вергилием // Аверинцев С.С. Поэты. – М., 1996. – С. 19 – 42.
3. Морева-Вулих Н.В. Римский классицизм: творчество Вергилия, лирика Горация. – М., 2000.

4. Кобів Й. Вергілій і його епічна поема // Вергілій. Енеїда. – К., 1972.
5. Топоров В.Н. Эней – человек судьбы. – М. : Радикс, 1993.

Термінологічний мінімум: епічна поема, епічний герой, фатум.

Матеріали, завдання і питання до теми

1. Прочитайте уривок з есе лауреата Нобелівської премії, англо-американського поета Т.С. Еліота та поміркуйте над наступними питаннями:
   - Які характеристики вкладає Т.С. Еліот у поняття «класик»?
   - Чому він вважає Вергілія осердям європейської цивілізації?
   - Чим особливим в європейській літературі відзначена Вергілієва розповідь про Енея?
   - Чому, на думку Т.С. Еліота, сучасна людина має орієнтуватися на класику?

Я еще раз повторю характеристику классика, теперь уже применительно к Вергилию, его языку, цивилизации и тому конкретному историческому моменту, в который он появился. Итак, зрелость ума: она требует истории и осознания истории. Историчность же сознания у поэта может пробудиться полностью лишь в том случае, если в его сознании наряду с прошлым его родного народа живет еще и прошлое другой цивилизации — это нужно для того, чтобы видеть свое место в истории. Представление об истории хотя бы одного высокоразвитого народа другой цивилизации необходимо, как и знание истории народа, достаточно нам близкого, чтобы мы могли воспринять его влияние и усвоить его культуру. Такое сознание было у римлян, но его не могло быть у греков, как бы высоко мы ни оценивали их достижения, — кстати, именно поэтому они достойны еще большего уважения. Развитию этого сознания, безусловно, способствовал и Вергилий. Как его современники и ближайшие предшественники, он с самого начала перенимал и использовал открытия, традиции и новации греческой поэзии, — подобное использование чужой литературы, как бы сверх опыта своих предшественников, говорит о более глубоком развитии цивилизации; хотя, я думаю, все согласятся, что Вергилий, как никакой другой поэт, с поразительным чувством меры использовал греческую и раннюю латинскую поэзию. Именно развитие одной литературы или цивилизации во взаимодействии с другой придает Вергилиевой этике своеобразную значительность. У Гомера конфликт между греками и троянцами немногим больше по масштабу, чем междоусобица между одним греческим

городом-полисом и коалицией других городов. За рассказом же об Энее сознание более глубокого различия: различия двух великих культур, которое в то же время есть утверждение их соотнесенности и, в конце концов, примирения в общей судьбе. В этой историчности сознания проявляются зрелость как Вергилиева ума, так и его эпохи. Для меня зрелость ума связана с нравственной зрелостью и цивилизованностью общества. <…> Я думаю, что в Вергилии, как ни в каком другом латинском поэте — ибо рядом с ним Катулл и Проперций выглядят неотесанными, а Гораций немножко плебеем, — мы различаем нравственную чистоту, исходящую из умения тонко чувствовать, что особенно проявляется в описании взаимоотношений полов — этой проверке нравов.

И из всех великих поэтов Греции и Рима, я думаю, именно Вергилию мы обязаны нашим стандартом классика, что, повторяю, вовсе не значит выдавать его за величайшего поэта или такого, кому мы во всех отношениях обязаны. Я говорю лишь о своеобразном долге. Совершенно особая широта Вергилиевой классики — следствие того уникального положения, которое занимает в нашей истории Римская империя и латынь, — положения, соответствующего их судьбе. Этот смысл судьбы обретает ясность в «Энеиде». Сам Эней от первого до последнего вздоха — «человек судьбы»: не авантюрист, не интриган, не бродяга, не карьерист, — он исполняет предначертанное ему судьбой не по принуждению или случайному указу, и уж конечно, не из жажды славы, а потому что волю свою подчинил некой высшей власти, стоящей над богами, способными разрушить его планы или, наоборот, направить на верный путь. Он предпочел бы остаться в Трое, однако становится изгнанником, и не просто изгнанником — он теряет родину ради великой цели, постичь которую разумом не может и все равно принимает, — и нет ему отныне в жизни ни счастья, ни удачи. Он — символ Рима, и что для Рима Эней, то же самое для Европы Древний Рим. Так Вергилий приобретает уникальное значение отца классики: он — сердцевина европейской цивилизации, и никакой другой поэт не может с ним соперничать или претендовать на его место. Римская империя и латинский язык были не просто одной из империй, одним из языков, — это были империя и язык с уникальной судьбой по отношению к нам, потомкам, и поэт, в ком эта империя и этот язык обрели сознание и выражение, является поэтом редчайшей судьбы.

А раз Вергилий — олицетворенное сознание Рима и высшее выражение его языка, то одними литературными оценками и критикой не исчерпать того фундаментального значения, которое он для нас имеет. Но даже и оставаясь в пределах литературы, или держась пограничной области литературы и жизни, мы едва ли сумеем выразить словами все, что думаем о значении Вергилия. Он задал критерий — в этом его главная заслуга. Повторяю, мы можем радоваться тому, что критерий этот задан поэтом, писавшим на чужом языке; но это не основание, чтобы его отвергать. Сохранять классический образец и соотносить с ним каждое конкретное литературное произведение — значит осознавать, что хотя наша литература в целом, возможно, и обладает полнотой, но каждому отдельному произведению наверняка чего-то недостает.

<…> В европейских литературах есть много такого, чем можно похвалиться и чему латынь не в состоянии ничего противопоставить. Но каждая литература велика по-своему, не изолированно, а благодаря своему месту в более широкой системе, установленной Римом. Я говорил об ответственности — точнее сказать, «жертвенности» нового исторического прозрения, состоявшего в преданности Энея Риму, будущему, выходящему далеко за пределы его жизненного существования. Его-то уделом стала лишь узкая береговая полоса да брак по политическому расчету, когда молодость уже прошла и только тень ее плывет среди теней по той стороне Кум. Так через судьбу Энея мы постигаем судьбу Древнего Рима. И нам, возможно, открывается значение римской литературы — на первый взгляд, это литература ограниченного масштаба, с бедным списком великих имен; и вместе с тем она универсальна, как никакая другая. Литература, бессознательно пожертвовавшая, в согласии с ее судьбой в Европе, своим возможным богатством и разнообразием для того, чтобы дать нам классика. Достаточно, что классический образец был установлен раз навсегда, не надо новой жертвы. Но поддерживать образец мы обязаны, ибо он — залог нашей свободы, защиты ее от хаоса. Мы можем напоминать себе об этой обязанности ежегодным почтением памяти великого призрака, направлявшего паломничество Данте. Тот, кому выпало вести Данте к божественному видению, которым сам он никогда не смог бы насладиться, вел также и Европу к христианской культуре…

Т.С. Элиот. Что такое классика // Вопросы литературы. – 1988. – № 8. – С. 191 – 199.

2. Уважно прочитайте уривок із статті С. Аверінцева та дайте відповіді на питання:
   - У чому полягає новаторство Вергілія?
   - Про які особливості часу в поемі говорить науковець?

В этом вымышленном, исторически невозможном диалоге найдена, однако, какая-то мера, которой впрямь можно мерить отношение Вергилия к империи Августа. Что сделал Вергилий? Допустив в состав своего эпоса политические мотивы, и притом с характерно римской конкретностью, он не ограничился (в отличие, например, от Лукана) их стилизацией и «поэтизацией», не обработал их, а переработал, преобразовал в нечто принципиально иное - в символическую конструкцию, почти предлог, для обнаружения того, что для него важнее всего: связи времен. Слово «подобие», «Gleichnis», - это гётевское, библейское слово - здесь и вправду к месту.

Образ Августа, например, показан читателю «Энеиды» в глубине колоссальной временной перспективы, как бы в отдаленно маячащем просвете на выходе из очень длинной галереи или из глубокого колодца; и перспектива эта сама по себе эстетически значимее, как-то даже реальнее, чем образ, через который она выявлена и доведена до восприятия <…> Еще ничего не было, даже не начиналось - ни сената, ни консулов, ни легионов, ни триумфов, ни форума; Нума Помпилий, царь полусказочной древности, - еще не воплощенная тень, дожидающаяся выхода на сцену истории (кн. VI, 808-812); вот когда мы слышим ушами Энея имя Августа, далекое-далекое обещание. Но Август - родич Энея, и цепь веков - ряд поколений одного рода.

Итак, мифическое время, то есть чистый начальный исток, священная старина (как звучат у Вергилия эпитеты «antiquus», «vetus», «priscus» - «древний», «старинный», «исконный»!); приходящая затем теснота исторического времени с его границами; наконец, утопическое время как снятие границ и выход на простор («Не полагаю ни пределов, ни сроков», - обещает Юпитер в кн. I, 278) - все эти три качества времени увидены как единое время, связанное семейной историей.

Мифические генеалогии для живых людей, попытки укоренить историю в мифе - все это было и раньше, и притом на каждом шагу. Но у Вергилия впервые в истории европейской культуры с такой полнотой эстетически прочувствована и

превращена в особую поэтическую тему близость дальнего и удаленность близкого, поражающая воображение читателя…

Аверинцев С.С. Два века с Вергилием. – С. 19-42.

3. Прочитавши фрагмент із статті М. Гаспарова, дайте відповіді на питання:
   - У чому полягає історична заслуга Августа перед Римом та за які справи, на вашу думку, міг поважати імператора Вергілій?
   - За що нащадки дорікали Вергілію? Чи можна погодитися із їхніми наріканнями? Відповідь аргументуйте.

<…> Октавиан принял почетное имя Августа и "авторитетом превосходил всех", на монетах чеканились слова: "Возрожденная республика", в речах прославлялись гражданские доблести, Рим отстраивался, хозяйство налаживалось, границы укреплялись, Август готовил по древним обрядам "столетние торжества", знаменующие конец века смут и начало века возрождения, и торопил Вергилия заканчивать "Энеиду", поэму о предначертанном величии Рима, а Вергилий медлил. Принужденное чтение трех книг "Энеиды" перед Августом произошло около 22 года, а в 19 году Вергилий умер. Два года спустя были отпразднованы "столетние торжества", пелся гимн богам, сочиненный Горацием, другом покойного Вергилия и лучшим после него поэтом Рима, и в самой середине этого гимна говорилось об Энее и начале Рима почти вергилиевскими словами.

Нынешний историк уверенно видит во всех этих событиях симптомы трудной, но неизбежной перестройки Рима из маленького города-государства в центр огромной средиземноморской державы. Но современники воспринимали эти события не широким взглядом, а тревожным сердцем. Они истолковывали их прямее и проще: все беды оттого, что испортились люди, пали нравы, над общим разумом и общим долгом возобладали эгоистические страсти. Самых опасных страстей было три: алчность, тщеславие и похоть; утоляя их, человек противопоставляет себя другим и этим разрушает общество. Рим едва не погиб именно оттого, что большие люди затевали в нем смуты, чтобы возвеличиться каждый в своем тщеславии; средние пользовались этим, чтобы насытить каждый свою алчность; а мелкие - чтобы ублажить каждый свою похоть. И если Рим все же не погиб, то лишь потому, что явился человек, поставивший общее благо выше личного и судьбу Рима выше собственной корысти, - это был "восстановитель республики"

Август. Таково было общее чувство современников; полнее и чище всего его выразил в своих стихах Вергилий.

Это дорого обошлось Вергилию в глазах потомства. Читатели многих столетий, по опыту хорошо знавшие, что такое монархия и что несет она для поэзии, воспринимали этот восторг Вергилия перед обновлением Рима в лучшем случае как недальновидное простодушие, а в худшем - как сознательную лесть. Вергилий казался им певцом рождающейся Римской империи - если не наемным, а искренним, то тем хуже для него. Это несправедливо. Для поколения, пережившего ужас гражданских войн, благодатность нового порядка была не пустым словом, а выстраданным убеждением: Вергилий и Гораций были не столько первыми поэтами империи, сколько последними поэтами республики. В официальные певцы нового режима они не годились (хотя Август и старался об этом) <…> Вергилий же хотел писать не об Августе, а о Риме; а получались у него стихи не о Риме, а о человеке, природе и судьбе.

Гаспаров М.Л. Вергилий – поэт будущего // Вергилий. Буколики. Георгики, Энеида. – М., 1979. – С. 5 – 34.

4. Прочитайте уривок із статті М. Гаспарова та дайте відповіді на питання:
   - Якою є міфологічна основа поеми «Енеїда»?
   - Чому для Вергілія був важливим вибір саме троянського героя Енея?
   - Які переваги мав для Вергілія погляд у майбутнє римської історії?
   - Виступаючи наступником традиції Гомера в римській літературі, у чому Вергілій наслідував грецького поета (*початок з середини дійства, розповідь героїв на бенкеті про свої поневіряння, зупинка героїв у жінки, спуск до Аїду, виготовлення зброї богом ковальства, рада богів, війна через жінку, смерть друга, тощо*), а в чому відрізнявся від нього? З чим були пов’язані наявні відмінності?

Миф об Энее был древний. В "Илиаде" (XX, 300-307) говорилось, что Энею, сыну Афродиты и Анхиса, не суждено было пасть под Троей, а суждено - и ему, и роду его - править над потомками троянцев. В пору греческой колонизации этот миф распространился по Средиземноморью и прижился в Италии: в этрусских раскопках найдены статуи Энея, выносящего Анхиса из

Трои. С возвышением Рима в III веке миф приобретает окончательный вид: Эней, покинув Трою, после долгих скитаний приплыл именно в край латинов, и потомки его основали здесь Рим. Сын Энея Асканий был отождествлен с Юлом, предком рода Юлиев; Юлий Цезарь гордился таким происхождением, и Август изображал на своих монетах Энея с Анхисом на плечах. Большинство имен, упоминаемых в "Энеиде" - в том числе и Дидона, и Турн, - были в легендах и летописях и до Вергилия, но это были только имена, только заполнение пустых родословных. Мифологического эпоса на местном материале в латинской поэзии до Вергилия не было.

Выбор сюжета был исключительно удачен. Август как спаситель Рима официально считался вторым его основателем; поэтому напоминание о первом основании Рима было своевременно и многозначительно. Август считался потомком Юлиев, поэтому выбор Энея и героя оказывался очень уместен. Август пришел к власти, победив Антония, а Антонию, в числе прочего, вменялась в вину любовь к восточной царице и намерение перевести столицу державы из Рима на восток; поэтому рассказ о том, как предок римского народа по воле богов плыл из Трои на запад, и даже любовь Дидоны не могла его удержать, приобретал дополнительную назидательность. а главное, выбор троянского героя позволял насытить поэму гомеровскими воспоминаниями, оживить ими бледные римские предания, закрепить в художественном образе теоретические комбинации, представлявшие Рим в Средиземноморье законным наследником Греции. Вергилий, соперник Феокрита и соперник Гесиода, выступал теперь соперником Гомера, - для всей римской культуры это было как бы экзаменом на зрелость, и современники это понимали.

Но для самого Вергилия выбор мифологического сюжета вместо современного имел еще одно значение. Отход в прошлое позволял ему оставаться поэтом будущего. Ведь годы шли, и будущее, возвещенное в IV эклоге, постепенно становилось настоящим, и многое, чего не было видно издали, делалось явным вблизи. Покой

и блеск в Риме был; но молочные реки не спешили разливаться, победы над внешним врагом оставались больше дипломатическими, чем военными, и власть Августа оформлялась не только в шуме народных восторгов, но и в тишине негласных политических сделок. Жертвой одной из таких сделок пал друг Вергилия Корнелий Галл: он был наместником Египта, его обвинили в превышении власти, он покончил самоубийством, и Вергилию велено было вычеркнуть упоминание о нем из последней книги "Георгик". Чтобы хвала такой современности оставалась добровольной и не становилась принужденной, нужно было отодвинуть точку зрения вдаль, восстановить дистанцию искусственно. Такой точкой для Вергилия и стало мифологическое время "Энеиды": Рима еще нет, но судьба его уже предначертана, и перспектива ее раскрывается от первобытной простоты царя Эвандра до всемирного величия Августа и (это знаменательно!) продолжателей Августа в будущем: кульминация пророчеств о Риме в VI книге "Энеиды" - не имя Августа, а имя юного Марцелла, который должен был стать его преемником и только что безвременно умер.

Гаспаров М.Л. Вергилий – поэт будущего. – С. 5 – 34.

5. Прочитайте уважно уривки з монографії В.М. Топорова та дайте відповіді на питання:
   - Що дозволяє автору називати Енея «людиною долі»?
   - Чому, на вашу думку, доля відкривалася Енею поступово, частинами?
   - Які риси характеру Енея, на вашу думку, сприяли тому, що він прийняв свою долю та згодом почав відповідати їй?
   - Яку роль відіграють знання в житті героя та що є спільного між знанням/незнанням Енея та Едіпа, Енея та Одіссея?
   - За яких умов людина вступає в діалог зі своєю долею та в чому, на вашу думку, полягає смисл цього діалогу?
   - Схарактеризуйте Енея як епічного героя.

<…> Эней вручал свою судьбу тому, что было выше его, но это «надвышнее» было как бы оповещено, что он не искал кривых, об-ходных путей, не пытался закрыть глаза на исключительность обстоятельств, не возложил малодушно забот о себе на случай, но принял не-об-ход-имость выбора

как свою судьбу и потому – в высоком смысле – как то благо, что покрывает собою и объемлет и спасение и жизнь, и опасность и смерть. Сделав этот выбор, Эней вошел в пространство свободы, и дух ее вел его и далее в средиземноморском пространстве испытаний, утрат, утречений.

<…> Через «знание» в разных вариантах его полноты вплоть до «незнания» человек связан с носителями абсолютного или к этому приближающегося знания (судьба, боги). Возможность знания и способность к нему – один из важных параметров человеческой структуры, и благодаря этой особеннсти человек может усваивать от высших сил знание, которое сам он приобрести не может. В этом смысле он нуждается в этих силах и зависит от них. Но и высшим силам нужен человек как некая сфера воплощения знания, как выход из пространства абсолютной детерминированности в новое проективное пространство.

<…> Готовность Энея выполнить «требуемое и необходимое» (волю судьбы и веления богов) и раскрытие для себя тайного смысла «добровольности» выполнения «чужой» воли позволяет говорить о нем в горизонте свободы. Но на пути к обнаружению, расширению и освоению того, что позже назовут сущим, человек зависим от «повседневности», и его поведение в значительной степени определяется ею.

<…> Эней оказался достойным поставленной перед ним и/или перед собой цели, и «достоинство» это заключалось, между прочим, и в том, что в своей воле он сумел слить воедино свои устремления, свою «необходимость» с императивом судьбы и велениями богов.

<..> Воля была «своей» именно потому, что Эней так органично и полно отрекся, отрекался от своего своеволья и от его объектов <…> Среди опасностей Эней не раз был близок к отчаянью, принимая злонамеренность высоких сил за последнюю волю судьбы, за окончательный приговор. Он сознавал «гонимость роком», но не знал того, что было ясно его ненавистнице Юноне – ограниченности ее сил, неполноты присутствия судьбы в ее воле и, следовательно, невсесильности самой богини.

<…> Эней – благодарный воспитанник судьбы: она не только открывает ему себя, но через эти самооткрытия, откровения она позволяет ему обучатся ее стратегии, ее тайным ходам, усваивать ее логику <…> Эней не просто

вверился судьбе, отрекся от «своего», подчиняясь, он тем не менее стал участником диалога с судьбой (и в этом он тоже напоминает Авраама) и, хотя бы в этом отношении, вошел в общее с судьбой «диалогическое» пространство, вступив с ней в отношения, предвещающие бого-человеческий диалог.

<…> отказ от собственной воли <…> ради полного вручения себя судьбе – не знак покорности, пассивности или безразличия, но экс-центричное движение соотнесения своей самости, своего человеческого Я со сверх-человеческой судьбой, положения в основание веры в судьбу и верности ей – и то и другое как результат свободного выбора, а никак не той духовной узости, которую называют суеверием. Именно в этом смысле стоит говорить об Энее как о человеке судьбы.

В.Н. Топоров. Эней – человек судьбы. – С. 85, 101, 107-108, 111-113, 125.

6. Прочитайте в хрестоматії (с. 620-622) опис щита Енея та порівняйте зображення на щиті Енея та щиті Ахілла. У чому Вергілій відходить від гомерівської традиції? Як це пов'язано з ідеєю всієї поеми?
7. Прочитайте в хрестоматії (с. 576-591) опис підземного царства та зустріч Енея з батьком і дайте відповіді на питання:
   - Яку роль спуск Енея до царства мертвих відіграє в загальній історії життя Енея?
   - Хто і що допомогло Енею потрапити до царства Плутона?
   - Яких чудовиськ та примар побачив там Еней?
   - Скільки кіл пекла має підземне царство у зображенні Вергілія та хто «населяє» ці кола пекла?
   - Де знаходиться плем'я титанів і кого з титанів бачить Еней?
   - Де знаходяться братоненависники, обманщики, зрадники?
   - Як виглядає рай, за Вергілієм, та хто його населяє і чому?
   - Що провіщає Анхіс Енею? Якою в пророцтвах Анхіса показується історія майбутньої великої держави та в чому полягає історична місія римського народу?
   - Якою з розповіді Анхіса постає ідея метемпсихоза?
   - Порівняйте зображення світу мертвих в «Енеїді» Вергілія та «Одіссеї» Гомера.
8. Прочитайте уважно книгу четверту (с. 560-574) та дайте відповіді на питання:
   - За яких обставин зародилось кохання героїв?

- Якою є природа кохання Дідони та чи можна порівняти її кохання до Енея з коханням Федри до Гіпполіта?
- Визначте особливості поведінки Дідони та Енея під час їхнього діалогу перед розлукою (с. 566-567).
- Які можна визначити особливості зустрічі Енея та Дідони в царстві мертвих (с. 583)? Хто з них більше не може пробачити: Дідона Енея чи Еней самого себе через розлуку із жінкою?

9. Порівняйте роль богів у справах смертних в зображенні Гомера та Вергілія. Якою є функція Юпітера в поемі Вергілія (с. 670-672)? Якими зображуються Венера (с. 551-553, 615, 664) та Юнона (с. 545, 562, 597, 659, 672)?
10. Прочитайте в хрестоматії опис царства латинів (с. 592-597, с. 603-604, 614) та розкажіть про їхню місцевість, звичаї і традиції, про їхніх богів.
11. Прочитай в хрестоматії (с. 625-632) про Ніса та Евріала та порівняйте їхню дружбу з дружбою Ахілла та Патрокла?
12. Образ Турна в поемі: функції образу, риси характеру. Порівняйте підготовку до битви та самий бій Турна з Енеєм (с. 646-648, 656-666, 673-674) із битвою Гектора з Ахіллом: які спільні та відмінні риси характеру та поведінки виявляють герої Гомера та Вергілія?
13. Знайдіть приклади художніх тропів у поемі Вергілія «Енеїда».

Теми доповідей, рефератів та презентацій

1. Образи Одіссея та Енея: характер, доля, смисл життя.
2. Трагедія Дідони.
3. Кохання Дідони та Федри.
4. Троя та троянці після поразки у війні.
5. Підземне царство у поемі Вергілія «Енеїда».
6. Образ Камілли-воїтельки в поемі Вергілія «Енеїда».
7. Образи Дідони та Енея в європейському мистецтві.

Тема 5. Шляхи розвитку ліричної поезії часів громадянських воєн і принципату Августа в Давньому Римі

Вступний коментар

Поезії Катулла та Горація перекладали українською мовою М. Зеров та А. Содомора. Лірику Овідія перекладали І. Франко, О. Маковей, М. Зеров, А. Содомора та багато інших українських поетів-перекладачів. Плідно працювали над українськими перекладами Овідієвих «Метаморфоз» І. Стешенко та М. Зеров. Міф про Кипариса і легенду про Дедала та Ікара переклала Олена Пчілка. У 1985 р. Овідієві «Метаморфози» були надруковані у перекладі А. Содомори.

Римська поезія, як і римський епос і драма, спиралась на традицію давньогрецької лірики, на досвід еллінських (Архілок, Сапфо, Алкей, Анакреонт) та александрійських (елліністичних) поетів (Феокріт, Каллімах). Стрімкий розвиток римської поезії розпочався у I ст. до н.е. Поети орієнтувалися в основному на взірці александрійської поезії з її аполітизмом, домінантою інтимних почуттів і приватного життя, з її тяжінням до малознайомих широкому загалу міфологічних сюжетів і мотивів. На латинському ґрунті з'явилися такі **ліричні жанри**, як епілій, епіграма, епіталама, ідилія, любовне чи дружнє послання, а найбільшої популярності набула **любовна елегія (Катулл, Проперцій, Тібулл)**. Поети, які писали таку поезію інтимних почуттів, у середині 50-х рр. I ст. до н.е. згуртувалися в літературне об'єднання, Цицерон цих поетів назвав «**новими поетами**», а сучасні літературознавці їхній гурток іменують **школою неотериків**.

На чолі неотериків стояв талановитий поет Публій Валерій Катон, до цього літературного гуртка входили також поет і оратор Гай Ліциній Кальв, творець епіграм Марк Фурій Бібакул, а найбільш популярним серед них був **Гай Валерій Катулл** (*87 (84?) - 54 рр. до н.е.)*, співець кохання, уродженець Верони, слава якого пережила віки.

Літературна спадщина Катулла складається зі збірки любовних поезій (116 віршів), в основному присвячених коханій жінці поета, яку він оспівував під іменем Лесбія (ця невелика книжка містить також поему «Аттіс» та **епілій** «Весілля Пелея і Фетіди». У збірці віршів Катулла переважають **теми кохання, дружби, творчості** (поетична творчість сприймалася Катуллом як спосіб громадянського самовираження). Любов для Катулла була ідеальним поєднанням духовної та чуттєвої близькості. Вірші,

присвячені коханню до Лесбії, справедливо називають «інтимним щоденником поета» (В. Брюсов), адже в цих поезіях Катулл відверто розповідає про всі перипетії своєї щасливої і водночас нещасної любові. А безмежну складність почуттів ліричного героя поезій Катулла виразили рядки, що стали безсмертними:

Я і люблю, і ненавиджу. «Як це?» – спитаєш. – Не знаю.
Чую, що так воно є. Чую – і мучуся тим. (*Переклад А. Содомори*)

Квінт Горацій Флакк *(65 - 8 рр. до н.е.)* є видатним римським поетом, який творив за часів правління Октавіана Августа. Його літературну спадщину складають твори малих ліричних жанрів, серед яких виділяються **еподи (**ліричні вірші, написані Горацієм ямбом на кшталт Архілока; втім, римський поет зауважував, що «*запозичив я дух Архілока, ритми його, а не зміст, не слова, що Лікамба карали*»); **оди; сатири і послання**.

Творцем жанру сатири у римській літературі вважають Гая Луціллія. Горацій розвинув жанр сатири, додавши своїм сатирам легкості, невимушеності, дотепності та вишуканості. Сатири Горація, які він називав «*Бесідами*» ("**Sermones**"), мають риси філософської **діатриби** (твір, в якому переважає філософська і моральна тематика, поєднуються жарт і дотепність, присутня настанова на суперечку, на діалог із уявним співрозмовником, що виражається через питання та відповіді на них). У сатирах Горацій не торкається політичних тем, вони позбавлені звинувачувального пафосу, поет зосереджується на приватному житті людини, звертаючись і до власного життєвого досвіду, виражаючи власні погляди на життя.

Оди Горація є найбільш відомою частиною його літературної спадщини**.** Відштовхуючись від грецької традиції, Горацій створює свою особливу «гораціанську оду», з експлікованою **філософською спрямованістю**, написану *алкеєвою або сапфічною строфою*, але позбавлену піднесеності та урочистості. Свої ліричні вірші сам поет називав «піснями» ("**Carmina**"), але вже за часів античності їх почали називати одами. В одах Горація переважають **теми смерті людини та безсмертя поета, теми дружби, кохання** (Горацій стриманий у вираженні своїх любовних почуттів – libido versus modus), **виховання молодого покоління** та **відродження римської держави** (перші шість од III книги присвячені Риму та називаються «**римськими одами**»). Наскрізним в одах є **основний життєвий принцип** Горація –

принцип «золотої середини», в якому міститься особлива «гораціанська мудрість». Основним художнім прийомом в одах є прийом антитези.

Публій Овідій Назон *(43 р. до н.е. – 18 р. н.е.)* – один з найулюбленіших античних поетів сучасності, відомий своїми жартівлими та відвертими любовними елегіями («**Пісні кохання**» ("**Amores**")) та просякнутими болем та тугою за Італією «**Сумними елегіями**» ("**Tristia"**). Його велика поема «**Метаморфози**», написана в традиціях еллініcтичного жанру «перетворень», є невичерпним джерелом міфологічних сюжетів та образів у світовій культурі. У «Метаморфозах» Овідій прагнув об'єднати римську та еллініcтичну тенденцію, створивши грандіозну поему, яка складається з великої кількості окремих мініатюр. Як зауважив М. Бахтін, «каждая метаморфоза довлеет себе и представляет из себя замкнутое поэтическое целое»[23]. Міфологія для Овідія була засобом поетизації дійсності. Його герої дивним чином нагадують тогочасних римлян, але їхні почуття, зовнішність та вчинки опоетизовані: галантний Аполлон, який переслідує Дафну, легковажний Юпітер, ревнива Юнона, кокетлива Венера здаються римлянами, які переселились у міф. Реальні споглядання над тогочасним життям Овідій поєднує із міфологічною фантастикою, де відбуваються дивні перетворення, живуть німфи, дріади, чудовиська. Естетична та художня цінність цієї поеми надзвичайно висока.

План роботи

1. Катулл як поет-неотерик. Кохання та образ Лесбії в поезіях Катулла.
2. «Золота середина» як життєвий принцип Горація (**оди** – книга II – «До Ліцінія Мурени» і «До Деллія», книга III – «До хору юнаків і дівчат; II книга **сатир** (поезії 2, 6).
3. Тема смерті й безсмертя в ліриці Горація (**оди** – книга I – «До Левконої»; книга II – «До Мецената» («*Як на лірній струні…*»), «До Мецената» («*Незнаним досі, дужим крилом…*»), «До Постума»; книга III – «До Мецената» («*Тебе, нащадку роду тірренського…*»), «До Мельпомени».
4. Теми вина, дружби і кохання в поезії Горація (аналіз **од** – книга I «До Мецената», «До друзів»; книга II – «До Мецената»

[23] Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. – М. : Художественная литература, 1986. – 543 с. – С. 121-290.

(«*Чому так тужиш…*»), «До Помпея Вара», «До Баріни»; книга ІІІ – «До Лідії», «До Ліки»).

5. Метаморфози долі і творчості Овідія (від «Любовних елегій» до «Скорботних елегій»).
6. Давньогрецька міфологія в «Метаморфозах» Овідія.

Література:

1. Горацій. Твори / Пер. з латин. А. Содомора. – К.: Дніпро, 1982.
2. Овідій Публій Назон. Метаморфози / Пер. з латин. А. О. Содомора ; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – К.: Дніпро, 1985. – 304 с.
3. Вулих Н.В. Овидий и августовский классицизм // Проблемы античной культуры. –Тбилиси, 1975.
4. Гиленсон Б.А. Античная литература. Древний Рим. Книга 2. – М., 2001. – Глава VIII.
5. Морева-Вулих Н.В. Римский классицизм: творчество Вергилия, лирика Горация. – М., 2000.
6. Полонская К.П. Римские поэты принципата Августа. – М., 1963.
7. Скоробогата Є. Власні імена й загальні назви грецького походження в «Метаморфозах» Овідія. – Вінніпег, 1966.
8. Содомора А. Дві барви часу Публія Овідія Назона // Овідій. Любовні елегії. Мистецтво кохання. Скорботні елегії. – К., 1999.
9. Франко І. Публій Овідій Назон у Томіді // Франко І. Зібрання творів. – К., 1977. – Т. 9.
10. Ярхо В.Н., Полонская К.П. Античная лирика. – М., 1967.

Термінологічний мінімум: еподи, сатира, ода, діатриба, любовна елегія, епілій, поети-неотерики.

Матеріали, завдання і питання до теми

1. Як розуміли дозвілля (otium) римляни? Яким чином з історичним розвитком змінювалося це поняття і що означало дозвілля для **Катулла**? Для відповіді скористайтесь уривком із статті М. Гаспарова:

> В римском быте издавна четко различались два сектора, две формы времяпрепровождения - "дело" и "досуг", negotium и otium: первый включал войну, земледелие и управление общиной, второй - все остальное. Почвой для поэзии стал именно "досуг".
>
> <…> Социальная ячейка, предпочитаемая поэзией нового типа, - дружеский кружок: negotium сводил людей в более широкие социальные объединения, otium сводит в более узкие. Основа таких кружков была унаследована досужим

времяпрепровождением от делового: издавна каждый сенаторский дом обрастал клиентами, сплетался политическими "дружбами" с другими домами, входил в переменчивую систему связей, наверху которой стояли principes, optimates; вот такие дома (Сципиона Эмилиана, потом Лутация Катула) и стали первыми дружескими кружками - питомниками поэзии. Конечно, при этом происходило переосмысление всех взаимоотношений, социальное неравенство покровителя и клиента стушевывалось аффектацией духовной общности и эмоциональной близости.

<…> Переход от последних гражданских войн Республики к принципату Августа не отменил установившейся связи поэзии с понятием otium, но резко изменил само ощущение этого otium'a. Otium стал из частного дела общественным делом: это - то, чего лишен был римский народ во время раздоров и что было возвращено ему победою миротворца-Августа. В программной I эклоге Вергилия Титир в первых же строках говорит: O Meliboee, deus nobis haec otia fecit (I, 6: "О Мелибей, это бог сотворил вам такие досуги..."), а Гораций начинает не менее программную оду II, 16 строками: Otium divos rogat... Otium bello furiosa Thrace, otium Medi pharetra decori... ("Мира у богов просит мореход... Мира просит Фракия, буйствующая войною, мира - мидийцы, красующиеся колчанами...).

<…> "Досуг" становится всенародным благом, и поэзия, причастная "досугу", оказывается интересна всем <…> И Вергилий, и Гораций, и другие поэты, снискавшие эту популярность и ставшие классиками "золотого века латинской поэзии", были выучениками все той же неотерической школы. Но от своих учителей, поэтов поколения Катулла и Кальва, они отличались тем, что впустили в замкнутый мир элитарных стихов-безделок, эпиграмм и мифологической учености большие темы современной судьбы Рима.

Гаспаров М.Л. Поэт и поэзия в римской культуре //

М.Л. Гаспаров. Избранные труды Т.1 «О поэтах». – М.,1997. – С.49 – 80.

2. Прочитайте уривок з коментаря Б. Гіленсона про Клодію, яку уславив Катулл у своїх поезіях, та подумайте, чи було таке примхливе та неспокійне кохання Катулла до цієї жінки пов’язане із її характером та способом життя, чи, можливо, радість і страждання є взагалі неодмінними та взаємопов’язаними проявами цього великого людського почуття:

Эта женщина пользовалась популярностью в светских кругах Рима. За красоту и вызывающее поведение она удостоилась прозвища Палатинская Венера. Ее настоящее имя было Клодия, а принадлежала она к патрицианской семье Клавдиев.

Широко известен был ее брат – политик Клодий Пульхр, упоминавшийся в главе о Цицероне, недруг знаменитого оратора. Плебеи Рима провозгласили Клодия своим вожаком. А он, опираясь на поддержку Цезаря, добился ряда законов, в частности о раздаче хлеба в пользу городских низов. Затем он встал во главе вооруженных отрядов, которые терроризировали римское население, и был убит в одной из уличных схваток. Имел он и весьма скандальную репутацию как человек аморальный.

Клодия была не менее яркой фигурой, чем ее брат. Ходили слухи, что она отравила своего мужа, Квинта Метелла Целера, сенатора, человека посредственного. При муже и особенно после его смерти Клодия отличалась вольностью поведения, вкушая плоды той эмансипации женщин, которая стала выразительной приметой жизни в Риме в последние десятилетия Республики. Несмотря на бурные романы, Клодия и после тридцати сохранила неувядаемую обольстительность: как и многие состоятельные римлянки, она неутомимо следила за собой. Вот какой увиделась она при первой встрече Катуллу:

«Цвет лица Клодии изумлял свежестью, кожа – упругостью и белизной, движения – грацией и свободой, – пишет В. Пронин в книге «Катулл». – Разумеется, все снадобья и ухищрения были использованы для поддержания божественного юного облика… Клодия даже не подкрашивала свои обольстительные губы и не сурьмила от природы чернью изогнутые ресницы. Низкий и ясный лоб – словно мрамор без малейшего изъяна, нос – совершенное явление красоты, овал лица – почти Фидисвой богини… Своим пышным, светло-каштановым волосам она придавала золотистый оттенок и укладывала в высокую прическу. Огромные, чуть косящие глаза Клодии постоянно меняют выражение: в них то нежность и кротость, то надменная уверенность, то грозный вызов могучей хищницы. И цвет глаз меняется – от безмятежной небесной лазури до взволнованной морской синевы».

Клодия была среднего роста, но казалась высокой из-за прически и редкой стройности. Ее тело, отлично развитое греческими танцами и гимнастикой, прославлялось в Риме, Байях, Неаполе, везде, где она появлялась, вызывая восхищенные пересуды

и завоевывая новых поклонников.

Клодия не утаивала свои любовные увлечения. Поклонники тешили ее женское тщеславие. Но при этом она была образованна, интересовалась политикой, литературой, искусством, тянулась к людям одаренным и умным.

Гиленсон Б.А. Античная литература. Древний Рим. – Режим доступу: http://antique-lit.niv.ru/antique-lit/gilenson-drevnij-rim/katull.htm

3. Прочитайте за хрестоматією ліричні поезії **Катулла** (3, 5, 7, 70, 72, 83, 85, 87, 109) та поміркуйте над запитаннями:
   - Як розвивались почуття поета та його коханої жінки?
   - Які метаморфози переживало кохання Катулла?
   - У чому Катулл продовжував традицію грецької поетеси Сапфо?
   - Що означає кохання для Катулла (поезія 109)?
4. Якими особливими рисами відрізнялися оди **Горація**? З якою метою вони були написані? Для відповіді на питання скористайтесь уривком із статті Н.В. Моревої-Вулих:

Оды Горация (ода — по-гречески песня, у Горация не имеет отношения к торжественности одического жанра нового времени) чрезвычайно своеобразны. Это лирика особого типа, отличающаяся от современной лирической поэзии с ее субъективизмом, пронизанностью личными настроениями и чувствами. Оды — лирика размышления, где жизненные факты становятся предметом своего рода философского осмысления, входят в систему особой «жизненной мудрости», с точки зрения которой автор стремится помочь читателю выбрать правильный жизненный путь, облегчить ему горести существования, поднять в высшую сферу искусства <…> Сборник ‘Carmina’, вышедший в 23 г. до н. э., когда поэт уже стал членом культурной элиты, группировавшейся вокруг Августа и Мецената, — одно из величайших созданий римской поэзии и культуры. Темы, настроения, метрика здесь изысканны и разнообразны, поэт выступает в одах как смелый экспериментатор, как глубокий знаток греческой философии, культуры и лирики, стремящийся, как Вергилий, к синтезу всего до него достигнутого в этих областях. Вместе с тем, он хочет создать поэтические шедевры, достойные «нового человека» и «новой культуры» августовского века, имеющие, вместе с тем, значение и для будущего, рассчитанные на вечность. Свои ‘Carmina’ он сам называет произведениями

‘aere perennius’, — «вечнее меди», неподвластными бегу времени и разрушению <…> Поэзия Горация, как и творчество Вергилия, несет на себе печать гражданской войны конца Республики и представляет собою как бы своеобразный ответ души автора на катастрофу, грозившую разрушением моральных ценностей римлян и их духовной культуры.

Морева-Вулих Н.В. Лирика Горация // Римский классицизм: творчество Вергилия, лирика Горация. – СПб., Изд-во Гуманитарное Агентство «Академический Проект», 2000. – Стр. 185 – 247.

5. Проаналізуйте оди Горація, вказані в п. 2 плану до заняття (тексти у хрестоматії), та дайте відповіді на питання:
   - Як розуміє Горацій принцип «золотої середини»?
   - Який художній прийом покладений поетом в основу побудови од? Наведіть приклади.
   - Які образи-символи та побутові образи використовує поет для того, щоб краще передати свою думку?
6. Прочитавши сатири 2 і 6 «Книги другої», дайте відповіді на питання:
   - На які сфери життя людини поширюється Горацієм принцип «золотої середини»?
   - Яким чином пов’язані матеріальне та духовне життя людини?
   - Як Горацій сприймає людську долю? З якою метою Горацій наводить приклад життєвої поведінки Офелла?
   - У чому, за Горацієм, людина має шукати гармонію?
   - Яким є ідеал Горація, у чому полягає його філософія життя?
   - Якою є мораль байки про мишу сільську та мишу міську?
7. Прочитайте оди Горація, що запропоновані у п. 3 до плану заняття, за хрестоматією, та дайте відповіді на питання (*тексти од, які відсутні в хрестоматії, подані нижче*):

ДО ЛЕВКОНОЇ	**ДО МЕЦЕНАТА**
Ти не звідуй про те, де нам межу доля накреслила, Левконоє: того – й знати не слід, так що й халдеїв ти, Й числа їхні облиш. Краще	Тебе, нащадку роду тірренського, Вина легкого амфора повна жде, Троянди ждуть, а ще оливку Вичавив я й для твого волосся

стократ – брати, що суджено,
Чи багато ще зим небо нам шле, чи вже остання ця

Там об берег сипкий в злобі сліпій хвилю тірренську б'є.
Зважж розумно те все, вина ціди й миттю короткою
Довгу мрію діли: заздрісний час, поки говорим тут,
Вже у безвість летить. День цей лови! У майбуття – не вір.

Переклад А. Содомори

Зберіг. Приходь же! Врешті, й набридне це –
Лиш вогкий Тібур бачити й Ефули
Хвилясте поле, й те узгір'я,
Що Телегон-батьковбивець вибрав.

Покинь багатства, з ними ж – і клопоти,
Свій дім, що стрімко ген аж до хмар сягнув,
Усе, що зір твій привертає, –
Гомін, дими і пишноти Рима.

До змін охочий навіть багач не раз:
Гостина скромна, хай і під стріхою,
Де злота й пурпуру немає,
Зморшки з сумного чола зганяють.

Вже Андромедин батько прихованим
Вогнем діймає, шкіриться Пес Малий,
Вже Лев роз'ярений іскриться –
Сонце веде вже посушну днину.

За млявим стадом ледве пастух бреде,
Шукає річки й тінявих заростей
Сільвана дикого; не злине
Вітер-блукач на зомлілий берег.

Ти ж – ладом Рима все заклопотаний:
Уважно стежиш, чи не грозять йому
Бактрієць, сер – колись підвладні
Кіру – й незгідливий скіф далекий.

Та млою ночі бог передбачливий
Вповив майбутнє; отож на сміх йому
Рвемось приховане пізнати,
Смертні. – Лиш те, що несе хвилина,

Доводь до ладу, вдячний: все інше йде,
Мов Тібр: то мирно він у руслі своїм

	Гойдає хвилю й ген до моря Котить грайливо її, то раптом – Несе з корінням вирвані стовбури, Хати й худобу, все аж гуде довкіл – І гори, й ліс, коли потужна Повінь розбурхає тихі води. Лиш той щасливо, вільно лиш той живе, Хто б міг сказати будь-коли з певністю: "Я день прожив, а там – чи хмари Хай відусіль нажене Юпітер, Чи сонцем блисне – навіть йому над тим, Що проминуло, влади не бачити: Що мить дала скороминуща,- Він не відніме того, не змінить". В лихій забаві доля безжалісна Потіху має: нині мені дає Непевні почесті, а завтра – З іншим у змові вона, лукава. Коли зі мною – добре, та хай лише Розправить крила – все повернувши їй, В свої закутавшись чесноти, Вбогість-безприданку я вітаю. Мені ж не треба – хай лиш під африком Застогне щогла – богу, розпластавшись, Обіт складати, щоб те море Не проковтнуло мого товару Із Тіра й Кіпру. Ні! На човні малім, На двовесловім, через Егейський вир Мене спокійно попровадять Кастор і Поллукс, і мірний вітер. *Переклад А. Содомори*

- Яким є основний заклик Горація до людини?

- Як Горацій змальовує старість?
- Які образи, притаманні топосу підземного царства, використовує Горацій в оді «До Постума»?
- Що дає можливість Горацію думати, що смерть його не торкнеться?

8. Уважно прочитайте оду Горація «**До Мельпомени**» («Пам'ятник») та дайте відповіді на питання:
   - Що саме ставить Горацій собі в заслугу перед римською літературою?
   - Як ви думаєте, чому Горацій апелює саме до Мельпомени, музи трагічної поезії? До якого ще бога звертається Горацій, використовуючи не його пряме ім'я, а символ, з ним пов'язаний?
   - Як пов'язані в оді образи часу та смерті?
   - Що саме Горацій вважає своїм пам'ятником?
9. Прочитавши уривок із статті М. Гаспарова, подумайте над питаннями:
   - Чи збігається ваше розуміння принципу «золотої середини» із інтерпретацією науковця? Свою думку аргументуйте.
   - Як пов'язана у Горація «золота середина» з темою смерті?

Если попытаться подвести итог этому обзору идейного репертуара горациевской поэзии и если задуматься, чему же служит у Горация этот принцип золотой середины, с такой последовательностью проводимый во всех областях жизни, то ответом будет то слово, которое уже не раз проскальзывало в нашем разборе: независимость. Трезвость за вином обеспечивает человеку независимость от хмельного безумия друзей. Сдержанность в любви дает человеку независимость от переменчивых прихотей подруги. Довольство малым в частной жизни дает человеку независимость от толпы работников, добывающих богатства для алчных. Довольство малым в общественной жизни дает человеку независимость от всего народа, утверждающего почести и отличия для тщеславных. "Ничему не удивляться" ("Послания", I, 6), ничего не принимать близко к сердцу, - и человек будет независим от всего, что происходит на свете. Независимость для Горация превыше всего: при всей своей дружбе с Меценатом, он готов отказаться и от этой дружбы, и от подаренного Меценатом имения, едва он замечает, что Меценат за это в чем-то стесняет его свободу ("Послания", I, 7). В огромном волнующемся мире, где все люди и все события связаны друг с другом тысячей связей, Гораций словно старается выгородить себе кусочек бытия, где он был бы

ни с кем или почти ни с кем не связан. Даже такой жанр, как сатира, у него становится не связью с обществом, а отталкиванием от общества: это не оружие критики, а средство самосовершенствования (программа, развертываемая в сатирах I, 4 и II, 1). Гораций сторонится мира, ибо там царит всевластная Фортуна, воспетая им самим в оде I, 35; пути ее неисповедимы, под ее ударами рушится то одно, то другое человеческое счастье, и нужно быть очень осторожным, чтобы обломки этих крушений не задели и тебя. Маленький мирок, выгороженный Горацием, где все зримо, вещественно, просто и понятно, служит для него убежищем среди огромного мира, бескрайнего и непонятного.

Есть лишь одна сила, от которой нельзя быть независимым, от которой нет убежища. Это - смерть. Именно поэтому мысль о смерти тревожит Горация так часто и так неотступно. Она примешивается к каждой из его излюбленных лирических тем <…> Чтобы уберечься от давящих мыслей о смерти, есть лишь один выход: жить сегодняшним днем, не задумываться о будущем, ничего не откладывать на завтра, чтобы внезапная смерть не отняла у человека отложенное. Это и есть принцип "пользуйся днем" (carpe diem), попытка Горация отгородиться от беспокойного будущего так же, как принципом независимости он отгородился от беспокойной современности. Ода к Талиарху и ода к Левконое (I, 9 и 11), где он провозглашает этот принцип, принадлежат к самым популярным его стихотворениям; но, может быть, еще более выразительно высказался он в оде III, 29…

Гаспаров М.Л. Поэзия Горация // Квинт Гораций Флакк. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. – М., 1970. – С. 5-38.

10. Скористайтесь міркуваннями науковців щодо розвитку теми дружби, кохання і вина в поезіях Горація та проаналізуйте запропоновані в п. 4 плану до заняття оди (*тексти од, що відсутні в хрестоматії, подаються нижче*):

Любовь? Вот другая тема, в которой поэты обычно стараются дать волю своей страсти, а не умерять и не укрощать ее. Да, - все, только не Гораций. Любовных од у него еще больше, чем вакхических, но чувство, которое в них воспевается, - это не любовь, а влюбленность, не всепоглощающая страсть, а легкое увлечение: не любовь властвует над человеком, а человек властвует над любовью. Любовь, способная заставить человека делать глупости, для

Горация непонятна и смешна, и он осмеивает ее в циничной сатире I, 2. Самое большее, на что способен влюбленный в стихах Горация, - это провести ночь на холоде перед дверью неприступной возлюбленной (III, 10); да и это эта ода заканчивается иронической нотой: "Сжалься же, пока я не продрог вконец и не ушел восвояси!" В какую бы Лику, Лиду или Хлою ни был влюблен Гораций, он влюблен лишь настолько, чтобы всегда было можно "уйти восвояси". <…> Итак, если Горация отвергла Неэра, он найдет утешение с Гликерой, а когда отвергнет Гликера - то с Лидией, а когда отвергнет Лидия - то с Хлоей, и так далее; и если Горацию пришлось страдать от равнодушия Неэры, то Неэре скоро придется страдать от равнодушия какого-нибудь Телефа, а тому - от равнодушия Ликориды, и так далее. Так радости и горести любви идеально уравновешиваются в сплетении человеческих взаимоотношений, и певцом этой уравновешенности выступает Гораций.

Гаспаров М.Л. Поэзия Горация. – С. 5-38.

Любовь и вино — исконные темы эолийской лирики. Гораций иногда принимает позу певца вина и любви, но происходит это преимущественно в тех случаях, когда он вынужден отклонять предложения покровителей, настойчиво побуждающих его воспевать «деяния Августа». Философия наслаждения продолжает сохранять для Горация свой «защитный» характер. Как естественно ожидать от эпикурейца, любовная лирика Горация не выходит за пределы поэзии легких увлечений. Современники его, римские элегические поэты (см. ниже), стремились к изображению глубокой и сильной страсти и издавали целые циклы стихотворений, посвященных единой возлюбленной, циклы, в которых не было места другому Женскому имени как объекту любви. Совершенно иначе у Горация. Он изображает свое чувство как бы порхающим. В его сборнике мелькает много женских фигур, почти не имеющих индивидуальных черт, но все эти призрачные Лидии, Гликеры и Хлои получают в свою честь лишь по очень небольшому количеству стихотворений, а иногда упоминаются не более одного раза. В выражении субъективных чувств горацианская любовная ода очень сдержана; пользуясь преимущественно образами внешнего мира, Гораций создает лирически оживленную ситуацию, приобретающую внутреннее движение в своем раскрытии и в

размышлениях и волеизъявлениях поэта. Авторское «я» далеко не всегда является при этом носителем любовной эмоции. Сильное чувство Гораций предпочитает находить у других. В качестве постороннего наблюдателя, уже искушенного любовными кораблекрушениями, он рисует бури, ожидающие неопытного поклонника переменчивой красавицы, пагубное действие страсти на здорового, крепкого юношу или злые забавы Венеры, сопрягающей людей, которые не сходны меж собой ни наружностью, ни душевными качествами. Любовные переживания, отнесенные к самому автору, чаще всего окрашены легкой иронией и погружены в атмосферу горацианского жизнеощущения, придающую им специфический тон, несмотря на многочисленные перепевы отдельных мотивов древнегреческой и особенно эллинистической любовной поэзии. В первом сборнике только одно стихотворение говорит о страданиях, связанных с любовью, но и здесь перед нами муки ревности, а не любви. На модные темы сентиментальной любовной элегии Гораций откликается шутливыми стихотворениями; серенада (paraklausithyron) получает у него пародийную трактовку. Не лишено налета лукавой иронии даже наиболее прославленное в позднейшие времена любовное стихотворение Горация (III, 9), диалогическая сценка встречи и примирения после размолвки: в трех парных строфах с симметричным чередованием реплик проходит прошлое, настоящее и будущее двух влюбленных, ищущих в любви легких перемен и волнений. Умеренным характером отличается также и застольная лирика: поэт прославляет «скромного Вакха».

Более значительную ценность представляет для эпикурейца **дружба**. Дружеские приветы, и утешения, увещания и напутствия составляют ту лирическую сферу, которая получает у обычно сдержанного Горация более интимный колорит. Характерное для автора сочетание серьезного и шутливого, его искусство средних красок находят благодарную почву в тонах дружеской лирики, и к этой области относятся многие из наиболее изящных стихотворений Горация. Одно из таких стихотворений (II, 7) по случаю возвращения в Италию амнистированного Помпея Вара, соратника поэта по республиканской армии Брута, переведено Пушкиным («Кто из богов мне возвратил»). Ряд од посвящен Меценату, в том числе и известное стихотворение (II, 17), в котором Гораций, ссылаясь на звездную дружбу, связывающую

его судьбу с судьбой Мецената, обещает не пережить своего друга.

Тронский И.М. История античной литературы. – М.: Высшая школа, 1988. – С. 375-376.

ДО ЛІДІЇ

– Доки милим я був тобі,
Доки ще не торкавсь інший, щасливіший,
Сніжно-білих рамен твоїх,
Доти й перський владар заздрити міг мені.

– Доки іншої ти не знав,
Доки ще не змінив Лідію Хлоєю, –
З уст в уста моє ймення йшло,
Пишно так не цвіла й римлянка Ілія.

– Мною Хлоя владіє вже,
Хлоя – перша в піснях, солодко в струни б'є.
Я померти за неї рад,
Тільки б доля взамін їй додала життя.

– Ми палаєм одним вогнем:
Я і Калаїд мій, Орніта з Турій син.
Двічі ладна померти я,
Тільки б потім йому доля всміхнулася.

– Що, як давня прийде любов
Й знов під мідне ярмо візьме розлучених?
Що, як Хлої русявій я
"Геть!" – скажу й одчиню двері

ДО ЛІКИ

Ліко, навіть коли б із Танаїса ти,
Жінка скіфа, пила – навіть тоді б узяв
Жаль тебе, що ось так, під буревієм, я
На порозі твоїм лежу.

Чуєш, чуєш, як б'є в двері глухі твої
Вітер, як у дворі сад розшумівся твій,
Як під небом ясним льодом береться вже
Сніг, що землю недавно вкрив.

Ти й Венеру гнівиш зарозумілістю.
Від напруги, дивись, рветься й канат тугий.
Кров тірренська в тобі, тож не впирайся так,
Начебто – Пенелопа ти.

Хоч не схилять тебе ні умовляння ці,
Ні дари, ні бліді лиця закоханих,
Ні твій муж (він тепер іншу, з Піерії,
Любить) – будь до благаючих,

для Лідії?

– Той – ясніший від зірки, ти ж –
Наче корок легкий, в гніві ж нестямніший
Від гадрійської хвилі, все ж –
Вкупі б нам вікувать, вкупі й померти б нам!

Переклад А. Содомори

Ліко, м'якша, ніж дуб, серцем ніжніша будь,
Ніж маврійська змія, бо ж не весь час мій бік
Ті пороги тверді й води небеснії,
Не весь час же терпітиме!

Переклад А. Содомори

ДО ПОМПЕЯ ВАРРА

О ти, що в скруті часто зі мною був
У війську Брута! Хто повернув тебе,
Квіріта, знов під отче небо,
Рідним пенатам? Скажи, Помпею,

Мій перший друже! Чи ж не з тобою ми,
Звінчавши скроні й нардом до полиску
Змастивши кучері, бувало,
Днину вином коротали мляву?

Згадай філіппи, звідки тікали ми,
Де щит я кинув... Зламано мужність там,
А ті, хоробрі перед беєм,
Потім лягли – до землі обличчям

Мене ж у мряці крізь ворогів ряди
Проніс Меркурій – як я тремтів тоді! –
Ну, а тебе навстріч негоді
Знов понесла, підхопивши,

ДО БАРІНИ

О, коли б хоч раз, хоч мізерну кару
Ти за зради всі понесла, Баріно:
Хай зчорнів би зуб, надломився ніготь –
Я б тобі вірив.

Ти ж, лишень даси, віроломна, клятву, –
Мов на зло, цвітеш, усе краща й краща,
Вже ти знову там, серед тих, що тільки
Й марять про тебе.

В цій брехні не раз материнський попіл,
Рій німих зірок ти береш за свідків,
Небо все й богів, що холодній смерті
Не піддаються.

З клятв отих, кажу, вже й сама Венера,
Милі німфи й той, хто бруском кривавим
Точить жала стріл, – Купідон завзятий –

хвиля. Та ось - ти дома; значить, Юпітеру Віддай належне. Ляж, одпочинь собі Під моїм лавром і ноповнюй Келих, бо все те вино – для тебе. Цілющий масик лий-но, по вінця лий В прозорий келих, пахощі лий з рогів! Сюди, хто з вогкої селери Й темного мирту сплете вінки нам! Кому ж то, друзі, нині бенкет вести Звелить Венера? Не поступлюся я, Піддавшись радості й едонам: Друг повернувсь, то й шаліти любо! *Переклад А. Содомори*	Щиро сміються. Вже й нове, поглянь, покоління зріє, Все — раби твої, а колишні – й далі Твій поріг кленуть, нечестива жінко, В гніві безсилім. Ось тому й тремтять: матері – за сина, За майно – скупар, ну а ті, що заміж Вийшли тільки-но – тих лякає навіть Подих твій звабний. *Переклад А. Содомори*

11. Прочитайте уважно подані нижче любовні елегії Овідія та дайте відповіді на питання, скориставшись також уривком з роботи Б. Гіленсона:
- Кому Овідій присвятив збірку «Пісні про кохання»?
- Які інтонації переважають в елегіях?
- Як Овідій розуміє кохання та чому закоханого він порівнює із солдатом?
- Якого бога оспівує Овідій?
- Які приклади закоханих пар наводить поет та чи зберігає він притаманний їхньому коханню традиційний трагічний присмак?

Жанр любовной элегии, как не раз писалось, был поистине расхожим в римской поэзии «золотого века»: в нем с успехом трудились старшие современники Овидия – Тибулл и Проперций. С большой искренностью они рассказывали о своих переживаниях:

Тибулл страдал от неверности Делии и Немесиды, а Проперций не менее пронзительно отзывался на «вероломство» той, которую увековечил под именем Кинфии.

Как и было принято в любовной элегии, **Овидий адресовал свои стихи возлюбленной,** которая выступает под именем **Коринна.** Так звали знаменитую греческую поэтессу, которая соперничала с самим Пиндаром и даже брала над ним верх на соревнованиях стихотворцев. Но кем конкретно была овидиева Коринна, знатной ли дамой или великосветской куртизанкой, нам неведомо.

Гиленсон Б.А. Античная литература. Древний Рим. – Режим доступу: http://antique-lit.niv.ru/antique-lit/gilenson-drevnij-rim/ovidij.htm

Книга I, 2

Що то за диво, що й постіль мені видається твердою,
Й ковдра сповзає чомусь – вічно вона на землі?
Й сон мене не бере, як довго б ніч не тривала –
Так, бува, накручусь, аж усі кості болять.
Дива б тут не було, якби пристрасть мені допікала...
Чи, може, хитра любов нишком діймає мене?
Так воно й є: встромились у серце нагострені стріли,
Там свою владу вершить непогамовний Амур.
Здатись чи бій повести, роздмухавши пломінь раптовий?..
Здамся! Легкий той вантаж, що не намулює пліч!
Бачив я: аж палахтить смолоскип, коли ним махати,
В спокої лишиш його – никне повільний вогонь.

Книга II, 9

Кожен коханець – вояк, і в Амура свої табори є.
Аттіку, віриш мені? Кожен коханець - вояк!
Вік, що годиться війні, – й Венері годиться; старому
Як жалюгідно йти в бій, так жалюгідно й кохать.
Духу, завзяття того, що од воїна жде полководець, –
Дівчина – юна краса – жде од коханця свого.
Сон – в обох сторожкий; на землі спочивають обоє,
Двері коханки один, другий – вождя сторожить.
Доля вояцька – далекі шляхи; відішли кудись милу –
Вслід і коханець іти хоч на край світу готов.
Гори завадять – долатиме їх, долатиме й ріки,
Що розлились від дощів, стопче глибокі сніги.
Морем дорога – відмовки в

Більше шмагають биків молодих, що з ярмом не зжилися,
Ніж уже звиклих, що їм плуга приємно тягти.
Гостре вудило на те, аби слухався кінь норовистий;
Радо йде сам під ярмо – зайва гнуздечка тоді.
Більше й Амур своїм полум'ям мучити звик непокірних,
Ніж неремстивих, котрі владу його визнають.
Сам ось скажу: я – здобич твоя нова, Купідоне,
Я переможений, я - руки до тебе простяг.
Нащо нам воювать? Я миру, прощення благаю, –
Збройний не вславиться тим, що на беззбройного йде.
Мирт у волосся вплети, голубів запряжи материнських,
Ну, а сам вітчим тобі повіз належний подасть.
Станеш на повозі тім тріумфально й під оклики люду
Будеш уміло прудким летом птахів керувать.
І юнаків, що в полон їх узяв ти, й дівчат полонених
Юрмами вслід поведуть – матимеш славний тріумф!
Сам я, кажу, твоя здобич остання, зранений щойно,
Твій полоняник сумний, в серці стрілу понесу.
Вслід і Розсудливість, руки за спиною, в путах, вестимуть,
І Соромливість, і всіх, хто на Амура повстав.

хмурних не шукатиме Еврах,
А про погоду в зірок він і не стане питать.
Хто, крім коханця, крім вояка, просто неба терпів би
Ночі холодні, а ще – змішані з снігом дощі?
Шлють вояка, щоб усе там розвідав, у табір ворожий,
Ворог – суперник - не дасть ока й коханцю зімкнуть.
Той облягає міста, цей - любки своєї пороги,
Брами виломлює той, двері зачинені – цей.
На ворогів, що поснули, не раз удавалось напасти,
І безоружних юрбу збройна вкладала рука, –
Так от упали жахні й фракійського Реса загони,
Кинуть господаря вам, коні баскі, довелось!
Часто й коханець, лишень чоловік порине в дрімоту,
Зброю пускає свою, поки спить ворог, у хід.
Пильний загін обійти сторожів і дозорців – то справа
І вояка, і твоя, бідний коханцю, також,
Марс ненадійний, Венера – така ж подоланий – знову ж
В лавах, а падає той, хто, наче скеля, стояв.
От і стверджуй тепер, що любов – заняття лінивих:
Ні! Винахідливість тут ціниться теж над усе!
До Брісеїди велет Ахілл

Перед тобою тремтітиме всяк; простягаючи руки, -

"Славен будь!" – голосно люд буде співати тобі.

Зваби з тобою, Нестяма і Блуд, супутники, йтимуть, –

Де б ти не був, а вони - всі вколо тебе гуртом.

Ти із загоном таким і людей, і безсмертних долаєш,

Ти, відступивши від них, - начеб оголеним став.

Мати з висот олімпійських, твоєму тріумфові рада,

Ружами всипле тебе, буде в долоні плескать.

У самоцвітах увесь – на крилі самоцвіти, в волоссі,

Повозом ти золотим, сам золотий, полетиш.

Навіть тоді (чи не знаю тебе?) багатьох ти обпалиш,

Навіть тоді, мимохідь, ран багатьом завдаси.

Хоч і хотів би, не втримаєш стріл: полинуть, летючі,

Шкодить не тільки вогонь – подих близького вогню.

Був таким Вакх, коли землі впокорював, зрошені Гангом:

Ти – голубами, а той – запрягом тигрів пишавсь.

Та коли я – у тріумфі священному теж якась частка,

То не втрачай у мені частки набутку свого!

Глянь на щасливу в руках твого родича, Цезаря, зброю:

Тих, кого нею здолав, нею ж таки береже.

приохотивсь, до бранки, –-

Ворога, Трої сини, поки нагода, січіть!

Гектар до бою рушав із обіймів жони, Андромахи,

З рук Андромахи він брав сяючий міддю шолом.

Вождь над вождями Атрід, побачивши буйноволосу

Віщу Пріама дочку, мов остовпів якийсь час.

Ба, навіть Марс упіймавсь у хитро ковані сіті –

В цілому небі про це мова велась залюбки.

Я от до всього лінюсь: для дозвілля народжений, видно,

В тіні, на ложі м'якім духом геть зовсім розм'як.

Та полюбив – і турбота про милу штовхнула лінивця,

Змусила в табір іти – тут я Венері й служу.

Звинним, як бачиш, я став: бої нічні затіваю...

Лінощі хочеш прогнать – рада моя: полюби!

Переклад А. Содомори

Переклад А. Содомори	

12. Прочитайте за хрестоматією «Скорботні елегії» Овідія (с. 763-774) та дайте відповіді на питання:
    - Які почуття переважають у цій збірці? Як і чому змінилися настрої митця?
    - За елегією «Життя поета» (IV, 10) відновіть біографію, зовнішність Овідія, розкажіть про його інтереси та життєві пріоритети. Що він вважає причиною свого вигнання? Чи зламався його дух, чи згаснув поетичний запал?
    - Що відбулося з Овідієм в дорозі на заслання?
    - Як поет змальовує країну, до якої він потрапив? Що в тій землі примушує Овідія відчувати свою самотність, чому вона видається йому настільки чужою?
- За допомогою яких художніх засобів Овідій створює атмосферу суму та самотності?

13. Прочитайте за хрестоматією «**Метаморфози**» Овідія (с. 736-763). Скориставшись поданими нижче матеріалами, проаналізуйте за планом одну з мініатюр (на вибір):
    - Сюжет мініатюри;
    - Можливі трансформації сюжету в порівнянні з давньогрецькою міфологією;
    - Символіко-філософський смисл метаморфози;
    - Художні засоби.

ИСТОЧНИКИ.

Работая над своей поэмой, погружаясь в библиотечные фолианты, консультируясь с учеными филологами, **поэт овладел целым сводом знаний по мифологии.** Особенно полезны оказались для него сочинения греческих авторов, по большей части эллинистической эпохи, предлагавших обработки легендарно-мифологических сюжетов. Мотив превращений любили художественно осваивать поэты эпохи эллинизма: Эратосфен писал о превращении людей в звезды; Бойс – в птиц; присутствовал подобный мотив у Каллимаха в его главном сочинении «Причины», сборнике стихотворений элегического настроения. В дальнейшем многие использованные Овидием тексты были утрачены; лишь благодаря ему мифы и дошли до нас. Однако не только сведения, добытые из книг, питали поэта.

Еще в юности, во время странствий по Греции, Малой Азии и Сицилии, **Овидий побывал в тех местах, где, как**

считалось, развертывались события и эпизоды, запечатленные в мифах и легендах. Так, в Фессалии он видел реки, на берегах которых резвилась прекрасная нимфа, обращенная в лавр; в Сицилии – пещеру, войдя в которую Плутон унес Прозерпину в подземное царство; около Сиракуз – источник Аретузы, нимфы, любви которой домогался влюбленный в нее Алфей.

Добавим к этому, что **отдельные легендарно-мифологические эпизоды и образы были увековечены в скульптурных изваяниях, в мозаике, вазовой живописи, в элементах архитектуры, даже в украшениях, ставших частью быта.** Римские матроны, например, считали, что янтарные бусины из их ожерелий – это капли окаменевшего сока. Они вытекли из тополя, и являли собой слезы сестер Фаэтона, которые были превращены в тополя. Другая деталь украшений – кораллы. Существовало мнение, что это – побеги подводных растений, отвердевающих, если их извлечь из воды. Произошло же это потому, что когда-то герой Тезей положил на них голову страшной Медузы, взгляда которой было достаточно, чтобы предмет, на который она взглянула, окаменел.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ОБРАБОТКА МИФОВ.

Чтобы все это донести до читателя, необходим был гибкий, сильный поэтический дар Овидия. Многие сюжеты были хорошо знакомы его современникам, находились «на слуху». **Овидий не просто стремился их воспроизвести. Он их эстетически преображал, придавал им наглядность, красочность и достоверность.**

С этой целью он проводил необходимый **отбор материала,** отсекал все лишнее <…> Он мог также трансформировать отдельные сюжетные линии мифа, чтобы добиться большей впечатляющей силы. Так, художественно освоен им **миф о Пигмалионе,** один из самых поэтичных. Древняя легенда гласила, что царь Кипра Пигмалион был влюблен в сделанную из слоновой кости статую богини Венеры, которую он считал живым существом. У Овидия в легенду внесены коррективы. Царь Пигмалион превращен в скульптора. Он сам сотворил дивную статую, причем не богини, а смертной женщины. Наконец, поэт заставляет статую ожить от любви ее создателя. У Овидия миф обретает философское наполнение. Тема этой прелестной миниатюры – природа художественного творчества, глубоко близкая Овидию. Сказочный сюжет убеждает: только те

творения искусства совершенны и жизненны, созданию которых художник отдал вдохновение, жар души. Скульптор Пигмалион был оскорблен пороками женщин, которых за их непристойное поведение Венера обратила в камень. Пигмалион жил «холостой, одинокий» и ложе его «лишено было долго подруги»…

Гиленсон Б.А. Античная литература. Древний Рим. – Режим доступу: http://antique-lit.niv.ru/antique-lit/gilenson-drevnij-rim/ovidij.htm

В "Метаморфозах" необходимо отметить внимание к сильной личности. Сильная личность, мечтающая овладеть просторами Вселенной, изображена в Фаэтоне, сыне Солнца. Он захотел править солнечной колесницей вместо своего отца, но не мог сдержать титанически рвущихся вперед коней, упав с колесницы, пролетел Вселенную и разбился. Таков же Икар рвавшийся ввысь на своих крыльях и тоже погибший от своего безумства (II, 237-300).

Овидий, глубоко познавший сладость индивидуального самоутверждения, вполне отдает себе отчет в ограниченности этого последнего и даже в его трагизме. Таковы все мифы у Овидия о состязании людей с богами с неизменной картиной гибели этих людей, не знающих своего подлинного места в жизни. Таков смысл мифов о состязании Пенфея с Вакхом (III, 511-733), Арахны с Минервой (VI, 1 - 145), Ниобы с Латоной (VI, 146-312), Марсия с Аполлоном (IV, 382-400), о непочтении Актеона к Диане (III, 131-252). В мифе о Нарциссе его герой, гордый и холодный, отвергающий всякую любовь, сам влюбляется в себя, в свое отражение в воде, погибает от тоски и от невозможности встретиться с любимым существом. Тут, несомненно, уже не индивидуализм, но скорее критика индивидуализма.

<..> Жанры, использованные в "Метаморфозах", так же разнообразны, как и в любом большом произведении эллинистически-римской литературы. Они создают впечатление известной пестроты, но пестрота эта римская, то есть ее пронизывает единый пафос. Написанные гекзаметрами и использующие многочисленные эпические приемы (эпитеты, сравнения, речи), "Метаморфозы", несомненно, являются прежде всего произведением эпическим. Битва лапифов и кентавров, бой Персея и Финея могут быть приведены как пример эпического жанра (V, 1-235). Лирика не могла не быть представленной в

"Метаморфозах" в самых широких размерах уже потому, что большинство рассказов дается здесь на любовную тему и не чуждается никаких интимностей. Не слабее того представлен драматизм. Медею, конечно, трудно было изобразить без драматических приемов (VII, 1 -158, 350-397). Можно говорить также и о драматизме таких образов, как Фаэтон, Ниоба, Геркулес, Гекуба и Полиместор, Орфей и Эвридика (X, 298-502) и многих других; дидактическими частями "Метаморфоз" являются их начало (хаос и сотворение мира) и их конец (пифагорейское учение). Обильно представлена также риторика в виде постоянных речей (без пространной и часто умоляющей речи нет у Овидия почти ни одного мифа). В этих речах соблюдаются традиционные риторические приемы.

<…> Одним из самых существенных моментов художественного стиля "Метаморфоз" является отражение в нем современного Овидию изобразительного пластического и живописного искусства.

Еще с конца прошлого столетия и вплоть до настоящего времени Овидий подвергается исследованию в связи с современным ему искусством. Здесь получен ряд весьма важных результатов.

Установлено весьма большое сходство образов Овидия с помпеянской живописью, в частности с пейзажами. Если прочитать, например, описание пещеры Артемиды (III) или о раковинах на потолке в пещере Ахелоя (VIII), то упоминание здесь о пемзе, туфе, об окаймлении источника травой невольно вызывает впечатление какой-то картины. Живописные пейзажи реки Пенея (I) и место похищения Прозерпины .(V). Такие мифы, как о Дедале и Икаре, об Артемиде и Актеоне или о циклопе Полифеме, тоже были предметами изображения в помпеянской живописи.

<…> Широко представлены пластические элементы художественного стиля Овидия. Глаз поэта всюду видит какое-нибудь движение, и опять-таки преимущественно живого тела. Фисба дрожит, как море при легком ветре (IV, 135); Европа, едущая по морю на быке, поднимает ноги, чтобы их не замочить (VI, 106). Боги входят' в хижину Филемона и Бавкиды, согнувшись, через слишком низкие двери (VIII, 640). Эта пластика часто воплощается в целой картине с резко очерченными контурами, то красивой, то отталкивающей. Филемон и Бавкида для угощения своих посетителей поставили на столы свежие и пестрые ягоды

Минервы (оливы), осенние вишни в соку, редьку, салат, творог, печеные яйца. Все это было в глиняной посуде. Были также и глиняный расписной кратер, и простые чаши из резного бука, с внутренней стороны из желтого воска, орех, сморщенная фига, финик, слива, душистые яблоки, виноград с пурпурных лоз, сотовый мед золотого цвета (VIII, 666-679).

Лосєв О.Ф. «Метаморфози» // Лосєв О.Ф. Антична література. – С. 341-352. – С. 345-350.

Теми доповідей, рефератів та презентацій

1. Ода Горація «До Мельпомени» в різних перекладах та інтерпретаціях.
2. Трагічна доля Овідія.
3. «Буколіки» Вергілія: жанр та проблематика.
4. Любовні поезії Катулла як «інтимний щоденник поета».
5. Відлуння «Метаморфоз» Овідія в європейській літературі.
6. Меценат та його літературний гурток.
7. Римська література часів правління Октавіана Августа.

Тема 6. Своєрідність античних романів (на прикладі романів Лонга «Дафніс і Хлоя» та Апулея «Метаморфози, або Золотий осел»)

Вступний коментар

Роман Лонга «Дафніс і Хлоя» був перекладений українським письменником і літературознавцем В.П. Маслюком та вийшов окремою книжкою в 2004 р. Роман Апулея «Золотий віслюк» переклали Й. Кобів та Ю. Цимбалюк; вставну казку про Амура та Психею перекладав також І. Франко.

Жанр роману як основний жанр грецької прози оформився в грецькій літературі пізніше за всі інші – наприкінці II – на початку I ст. до н.е.. Серед жанрів, що передували роману, науковці виділяють **жанр новели**, яка була здавна відома грекам, ще з часів «Історії» Геродота (там зустрічалися перекази новелістичного характеру про порятунок дельфінами Аріона, про каблучку Полікрата…) В епоху еллінізму новела стала самостійним жанром з набором характерних ознак (стрункий сюжет, динамічний та цікавий розвиток подій, несподіваний фінал), в ній розповідалися побутові та любовні історії, зображувалося життя приватної людини. У II ст. до н.е. особливим успіхом у читачів користувалася збірка новел *Арістіда з Мілету*, яка називалася «Мілетські оповідання». Від цієї збірки залишилися окремі фрагменти, переведені на латину істориком Сізенною у I ст. до н.е., але і цього було досить, щоб зрозуміти їхній грайливо-розважальний, дотепний та еротичний характер.

Другим джерелом жанру роману визнається «**меніппова сатура**» (*від satura – суміш*), яка є особливим видом діатриби, що її греки вважали «серйозно-смішною». Засновником жанру був філософ-кінік *Меніпп з Гадар* у Палестині, який жив, очевидно, у III ст. до н.е. М. Бахтін виділяв особливі риси *меніппеї*, такі, як: свобода художньої вигадки, провідна роль особистісного досвіду, незавершеність дії та героя, живий зв'язок із сучасністю, поєднання серйозного та смішного. Близькими до жанру меніппеї були «Метаморфози» Апулея, «Сатирикон» Петронія, діалоги Лукіана.

М. Бахтін у своїй відомій **теорії роману** користується поняттям **хронотоп**, під яким розуміє «формально-змістовну категорію літератури», що виражає взаємозв’язок просторових та часових характеристик твору. Він вважає, що жанр та жанрові різновиди визначаються саме хронотопом, при цьому провідним для літератури началом з цієї пари є час. М. Бахтін виділяє три

романних хронотопа, що склалися ще з часів античності, на основі яких він розрізняє три типи античного роману:

1-ий тип – «**авантюрний роман випробування**», «**грецький**» роман, який склався у II – VI ст. н.е. (Геліодор «Ефіопіка», Ахілл Татій «Левкіппа і Клітофонт», Лонг «Дафніс і Хлоя»). Авантюрний час грецьких романів позбавлений природної та побутової циклічності, у ньому відсутні прикмети історичного часу, будь-які «сліди епохи», а сюжет роману складається з безкінечних авантюр (зустрічі, розлуки, втрати, пошуки, впізнання, невпізнання, тощо), які підпорядковані волі випадку. Герой таких романів є також людиною випадку, ініціатива завжди належить не йому, а богам, або долі, або іншим людям. Грецький авантюрний час потребує абстрактної просторової екстенсивності. Для «грецького» роману важливим є мотив випробування героїв;

2-ий тип – «**авантюрно-побутовий роман**» (Петроній «Сатирикон», Апулей «Метаморфози»). Головною ознакою цього типу романів є поєднання авантюрного та побутового часу. Такі романи не розгортаються у біографічному часі героя, в них зображуються лише незвичайні моменти людського життя, які визначають все подальше життя героя. Всі події у житті персонажів лежать поза владою випадку, вони є наслідком вчинків самих героїв або їхніх керівників;

3-ій тип – «**біографічний роман**» (антична біографія та автобіографія).

Термін «**роман»** з'явився за часів середньовіччя, а самі греки називали свої романи «розповідями, оповідями» (logoi), «книгами» (bibloi). Грецький роман розповідав про життя звичайних людей, а не міфологічних персонажів, і мав певний набір сюжетів любовного характеру та постійних героїв, частіше за все нещасних закоханих, яких розлучає доля, а вони намагаються возз'єднатися, демонструючи доброчесні, гуманні, цнотливі почуття.

Роман **Лонга «Дафніс і Хлоя»** виділяється на тлі грецьких романів, не вкладаючись повністю в загальноприйняту схему грецького роману: в ньому значно послаблений пригодницький елемент і звужена географія; за жанром – це **роман-ідилія**, **буколічний (**лат. bucolicus – пастушачий) **роман**, який розповідає про життя і наївне кохання юних пастуха і пастушки на лоні чарівної природи; роман написаний ритмізованою прозою, яка сприяє відтворенню приємно-затишної, ідилічної картини життя героїв твору; в романі вся увага сконцентрована на переживаннях

персонажів, що дозволяє говорити про присутність у творі певних елементів психологічної характеристики героїв. Реальні події у романі поєднуються із низкою фантастичних моментів (дітей вигодовують кози та вівці, Дафніса рятують від розбійників корови…).

Основною темою роману є кохання. Історія кохання героїв простежується автором від самого зародження почуття до його щасливого кінця. Всі вставні епізоди твору (*розповідь про сизу голубку; розповідь Філета про Ерота; розповідь Ламона про Сірінгу; розповідь Дафніса про Ехо*) сприяють розкриттю основної теми.

Визначну роль у романі відіграє природа, яка дихає в унісон з головними героями, сприяє розвитку їхнього почуття. Природа у Лонга спокійна, благосна, милостива до людини. У романі, як зауважив А. Боннар, солодкість кохання поєднується із чарівністю світу. Змінюється і міфологічне тло роману. Тут діють вже не олімпійські боги, а добрі та наближені до людей «периферійні» боги, сільські божества: Пан, німфи, Діоніс, Ерот.

Римський роман відрізнявся від грецького своїм викривальним пафосом, увагою до мерзенних сторін людського існування, живим зображенням історично достовірних героїв і подій.

Апулей назвав свій роман «**Метаморфози»**, другу частину своєї назви, «**Золотий осел**», роман отримав пізніше у зв’язку з високою його оцінкою читачами. Апулей використав готовий сюжет для свого роману, відомий з твору «Лукій, або Осел», що його помилково приписували Лукіану. Втім, роман Апулея є оригінальним твором еротико-авантюрного характеру, хоча визначальною для розуміння твору є його повчальна та містично-релігійна концепція, в основі якої лежить платонівське вчення про людську душу. Це дає можливість деяким науковцям, наприклад, Н. Григор’євій, визначати жанр цього твору як «**алегоричний роман**» про сутність людської душі, адже для послідовників Платона образ шляху-мандрів був метафорою самого життя, дорогами якого людина приречена блукати від народження до смерті у пошуках смислу свого існування.

Сюжет фундується на історії Луція, який через надзвичайну і легковажну цікавість до всього таємничого та невідомого перетворився на віслюка. Особливістю цього перетворення було те, що Луцій не втратив можливості розуміти людську мову та не

втратив людський розум і звички, які відтепер були прикриті ослиною шкірою. Луцій пройшов *чотири важливі сходинки у своїй життєвій історії: вини, відплати, спокути та блаженства*. Переживши велику кількість серйозних випробувань і повернувшись внутрішньо до людської подоби, Луцій наприкінці роману посвячується в жерці богині Ісіди, стає новою людиною, яка веде доброчесний і поважний спосіб життя.

Роман насичений великою кількістю вставних новел, які мають також повчальну мету, спрацьовуючи на розкриття загальної ідеї твору, сприяючи висвітленню життєвого шляху Луція. Вставні новели можна об'єднати в тематичні цикли:

- оповідання про чаклунства (II, 11-13; 21-31);
- серія «розбійницьких оповідань» (IV, 6-27) – про ватажка Ламаха; про Алцима;
- лірично-героїчна історія Харіти і Тразіла (IV, 23-27; VII, VIII);
- серія оповідань про невірних дружин та чоловіків (VIII, 22; IX, 5-7; 17-31; IX, 22-28, 29-31; IX, 35-38; X, 2-12; X, 23-28).

Найбільшим вставним епізодом роману, розміщеним в його центрі, є казка про Амура та Психею. В образі Психеї (*з грец. psyche – «душа», «подих»*) автор хотів виразити думку про людську душу, яка розривається між двома царинами (духовною і матеріальною), але людина, проходячи життєвий шлях, страждаючи і переживаючи, перероджується, удосконалює себе, наближується до духовних скарбниць. Так, і Психея, настраждавшись, виявилася гідною того, щоб стати безсмертною богинею та дружиною Амура. Казка про Амура та Психею в алегоричній формі містить тезу про майбутнє спасіння самого Луція.

План роботи

1. Поняття про античний роман. Відмінності грецького та римського романів. Різновиди античного роману.
2. Своєрідність роману Лонга на тлі інших античних романів.
3. Роман-ідилія Лонга.
4. Образи Дафніса і Хлої.
5. Основні теми і сюжет роману Апулея «Метаморфози».
6. Відображення в романі Апулея філософії Платона.
7. Образ Луція: метаморфози особистості.
8. Вставні новели в романах: їхній зміст і функції.

Література:

1. Лонг «Дафніс і Хлоя» (за хрестоматією – С. 338-366).
2. Апулей. Метаморфози, або Золотий осел: Роман / Апулей. – [Перекл. з лат. Й. Кобів, Ю. Цимбалюк]. – К.: Дніпро, 1982. – 239 с.
3. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. – М.: Художественная литература, 1986. – 543 с. – С. 121-290.
4. Полякова С.В. «Метаморфозы», или «Золотой осел» Апулея. – М., 1988.
5. Полякова С.В. Об античном романе // Библиотека всемирной литературы. Т. 7. – М., 1969.
6. Стрельникова И.П. «Метаморфозы» Апулея // Античный роман. – М., 1969. – С. 332-364.

Термінологічний мінімум: роман, новела, хронотоп, ідилія, буколічний роман.

Матеріали, завдання і питання до теми

1. Прочитайте уривок з роботи М. Бахтіна про ідилічний хронотоп та аргументуйте жанрову приналежність роману Лонга «Дафніс і Хлоя»:

> Различны типы идиллии, возникавшие в литературе со времен античности и до последнего времени. Мы различаем следующие чистые типы: любовная идиллия (основной вид — пастораль), земледельчески-трудовая, ремесленно-трудовая, семейная. Кроме этих чистых типов чрезвычайно распространены смешанные типы, причем доминирует тот или иной момент (любовный, трудовой или семейный).
>
> <…> Как бы ни были различны типы и разновидности идиллий, все они имеют — в разрезе интересующего нас вопроса — некоторые общие черты, определяемые общим отношением их к сплошному единству фольклорного времени. Это выражается прежде всего в особом отношении времени к пространству в идиллии: органическая прикрепленность, приращенность жизни и ее событий к месту — к родной стране со всеми ее уголками, к родным горам, родному долу, родным полям, реке и лесу, к родному дому. Идиллическая жизнь и ее события неотделимы от этого конкретного пространственного уголка, где жили отцы и деды, будут жить дети и внуки. Пространственный мирок этот ограничен и довлеет себе, не связан существенно с другими местами, с остальным миром. Но локализованный в этом ограниченном

пространственном мирке ряд жизни поколений может быть неограниченно длительным. Единство жизни поколений (вообще жизни людей) в идиллии в большинстве случаев существенно определяется единством места, вековой прикрепленностью жизни поколений к одному месту, от которого эта жизнь во всех ее событиях не отделена. Единство места жизни поколений ослабляет и смягчает все временные грани между индивидуальными жизнями и между различными фазами одной и той же жизни. Единство места сближает и сливает колыбель и могилу (тот же уголок, та же земля), детство и старость (та же роща, речка, те же липы, тот же дом), жизнь различных поколений, живших там же, в тех же условиях, видевших то же самое. Это определяемое единством места смягчение всех граней времени существенно содействует и созданию характерной для идиллии циклической ритмичности времени.

Другая особенность идиллии — строгая ограниченность ее только основными немногочисленными реальностями жизни. Любовь, рождение, смерть, брак, труд, еда и питье, возрасты — вот эти основные реальности идиллической жизни. Они сближены между собой в тесном мирке идиллии, между ними нет резких контрастов, и они равнодостойны (во всяком случае, стремятся к этому). Строго говоря, идиллия не знает быта. Все то, что является бытом по отношению к существенным и неповторимым биографическим и историческим событиям, здесь как раз и является самым существенным в жизни. Но все эти основные реальности жизни даны в идиллии не в голо-реалистическом обличи й (как у Петрония), а в смягченном и до известной степени сублимированном виде. Так, половая сфера почти всегда входит в идиллию лишь в сублимированном виде.

Наконец, третья особенность идиллии, тесно связанная с первой, — сочетание человеческой жизни с жизнью природы, единство их ритма, общий язык для явлений природы и событий человеческой жизни. Конечно, в идиллии этот общий язык в большей своей части стал чисто метафорическим и лишь в небольшой части остался реальным (больше всего в земледельчески-трудовой идиллии).

Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. – С. 257-259.

2. Схарактеризуйте образи Дафніса та Хлої. Підберіть цитати з тексту для характеристики образів головних героїв.
3. Природа в романі: її значення та художні засоби створення описів природи (самостійно підберіть цитати з тексту для відповіді).
4. Вставні новели в романі: функції та смисл.
5. Міфологічний план роману Лонга.
6. Визначте особливі риси римського роману на прикладі твору Апулея «Метаморфози»: тематика, сюжет, хронотоп, жанр.
7. Спираючись на факти біографії Апулея та уривок із трактату Апулея «Платон та його вчення», поміркуйте над зв'язком роману «Метаморфози» із життєвим шляхом самого автора роману і філософією Платона.

Апулей <…> родился около 125 г. н. э. в г. Мадавра римской провинции Нумидии, в зажиточной семье. Он учился сначала в Мадавре, затем в Карфагене, культурном центре Африки, завершив свое образование в Афинах, где занимался философией, риторикой, геометрией, музыкой и поэзией. Кроме того, жил в Риме, испытывал свои силы и знания в адвокатской практике; совершал долгие путешествия, в том числе и на Восток; затем опять жил в Африке, ведя жизнь странствующего ритора и софиста <…> Апулей, как и все образованные африканцы того времени, свободно владел двумя языками: греческим и латинским. На этих двух языках он написал большое количество сочинений на разные темы. Он сам с гордостью перечисляет их во «Флоридах» (IX, 37), упоминают их и поздние авторы — Фульгенций Пландиад, Аполлинарий Сидоний, Присциан, Кассиодор, Харисий и др. До нас дошли только его сочинения на латинском языке: 1) «Метаморфозы» (Metaraorphoseon libri, XI), роман в 11-ти книгах со вторым, более поздним названием «Золотой осел» (Asinus Aureus); 2) уже упомянутая выше защитительная речь, коротко именуемая «Апологией», в рукописях же названная подробно «Pro se apud Claudium Maximum proconsulem de magia liber, I; 3) «Флориды» (Floridorum libri, IV), представляющие собой сборник экстрактов из речей и декламаций на разные темы; 4) диалог «О боге Сократа» (De deo Socratis) — популярное изложение учения Платона о демонах и 5) трактат о Платоне и его доктрине (De Platone et eius dogmate) в 3-х книгах, где изложена натурфилософия Платона, его этика и логика. Рукописи именуют Апулея философом-платоником из Мадавры — Apuleius Madaurensis Platonicus, так же называет себя и он сам, и позднейшие писатели. Сохранившиеся же произведения Апулея

говорят скорее о его принадлежности к неоплатоникам с пифагорейским уклоном, основной особенностью взглядов которых было убеждение, что связь между богом и материальным миром осуществляется посредством «демонов». Произведения Апулея свидетельствуют о его интересе не только к философии, но и к различным, популярным тогда, восточным культурам и к магии. Считающаяся автобиографической XI книга «Метаморфоз» с документальной точностью, по свидетельству специалистов, воспроизводит обряд посвящения в культ египетской богини Исиды, жрецом которой становится писатель.

Стрельникова И.П. «Метаморфозы» Апулея // Античный роман. – Режим доступу: http://antique-lit.niv.ru/antique-lit/articles/antichnyj-roman/strelnikova-metamorfozy-apuleya.htm

Апулей. Платон и его учение

(№ 2548). «Платон перечисляет три вида такой любви: одна – божественная, совпадающая с непорочным умом и добродетелью, - в ней не раскаиваются; другая, возникая в низменной душе, ищет порочнейших наслаждений; третья, смешанная из обеих, есть удел посредственного духа и умеренной страсти. Души потемнее поражает плотская страсть и у них одна цель: добиться телесного общения и в такого рода наслаждениях и удовольствиях унять свой пыл; а души милые и утонченные преисполнены любовью к добру, устремлены к нему и хотят как можно лучше овладеть достойными искусства и стать лучше и превосходнее. Средние причастны тому и другому: не совсем лишены телесных удовольствий, но могут пленяться и прелестью душевных достоинств. И как тот отвратительнейший, дикий и постыдный вид любви проистекает не из природы вещей, но от телесного недуга и болезни, так можно быть уверенным, что эта божественная любовь, уделенная нам богами в качестве дара и в знак милости, проникает в человеческие души, вдохновляемая неким небесным влечением. И есть третий вид любви, называемый средним, проистекающий из [*с.58*] сочетания божественной и земной любви, и представляющий собой соединение и связь равных частей той и другой; как не чуждый разумности он есть божественная любовь, но это и земная любовь, поскольку она сочетается с вожделением и наслаждением».

Апулей. Платон и его учение. – Режим доступу: http://www.litmir.net/br/?b=154728&p=261

8. Прочитайте уривок з діалогу **Платона** «*Федр*». Знайдіть і прокоментуйте ті думки філософа, які втілив у своєму романі Апулей.

Всякая душа бессмертна. Ведь вечнодвижущееся бессмертно. А у того, что сообщает движение другому и приводится в движение другим, это движение прерывается, а значит, прерывается и жизнь. Только то, что движет само себя, раз оно не убывает, никогда не перестает и двигаться и служить источником и началом движения для всего остального, что движется <…> Значит, начало движения – это то, что движет само себя <…> Раз выяснилось, что бессмертно все движимое самим собою, всякий без колебания скажет то же самое **о сущности и понятии души**. Ведь каждое тело, движимое извне, – неодушевлено, а движимое изнутри, из самого себя, – одушевлено, потому что такова природа души. Если это так и то, что движет само себя, есть не что иное, как душа, из этого необходимо следует, что душа непорождаема и бессмертна.

<…> **Уподобим душу соединенной силе крылатой парной упряжки и возничего**. У богов и кони и возничие все благородны и происходят от благородных, а у остальных они смешанного происхождения. Во-первых, это наш повелитель правит упряжкой, а затем, и кони-то у него – один прекрасен, благороден и рожден от таких же коней, а другой конь – его противоположность и предки его – иные. Неизбежно, что править нами – дело тяжкое и докучное.

Попробуем сказать и о том, как произошло название смертного и бессмертного существа. Всякая душа ведает всем неодушевленным, распространяется же она по всему небу, принимая порой разные образы. Будучи совершенной и окрыленной, она парит в вышине и правит миром, если же она теряет крылья, то носится, пока не натолкнется на что-нибудь твердое, – тогда она вселяется туда, получив земное тело, которое благодаря ее силе кажется движущимся само собой; а что зовется живым существом, – все вместе, то есть сопряжение души и тела, получило прозвание смертного.

<…> Мы же коснемся причины утраты крыльев, почему они отпадают у души. Причина здесь, видимо, такая: крылу от природы свойственна способность подымать тяжелое в высоту, туда, где обитает род богов. А изо всего, что связано с телом, душа больше всего приобщилась к божественному – божественное же прекрасно, мудро, доблестно и так далее; этим вскармливаются и взращиваются крылья души, а от всего противоположного – от безобразного,

дурного – она чахнет и гибнет.

Великий предводитель на небе, Зевс, на крылатой колеснице едет первым, все упорядочивая и обо всем заботясь. За ним следует воинство богов и гениев, выстроенное в одиннадцать отрядов;одна только Гестия не покидает дома богов, а из остальных все главные боги, что входят в число двенадцати, предводительствуют каждый порученным ему строем.

В пределах неба есть много блаженных зрелищ и путей, которыми движется счастливый род богов; каждый из них свершает свое, а [за ними] следует всегда тот, кто хочет и может, – ведь зависть чужда сонму богов.

Отправляясь на праздничный пир, они поднимаются к вершине по краю поднебесного свода, и уже там их колесницы, не теряющие равновесия и хорошо управляемые, легко совершают путь; зато остальные двигаются с трудом, потому что конь, причастный злу, всей тяжестью тянет к земле и удручает своего возничего, если тот плохо его вырастил. От этого душе приходится мучиться и крайне напрягаться.

Души, называемые бессмертными, когда достигнут вершины, выходят наружу и останавливаются на небесном хребте; они стоят, небесный свод несет их в круговом движении, и они созерцают то, что за пределами неба.

Занебесную область не воспел никто из здешних поэтов, да никогда и не воспоет по достоинству. Она же вот какова (ведь надо наконец осмелиться сказать истину, особенно когда говоришь об истине): эту область занимает бесцветная, без очертаний, неосязаемая сущность, подлинно существующая, зримая лишь **кормчему души – уму**; на нее-то и направлен истинный род знания.

Мысль бога питается умом и чистым знанием, как и мысль всякой души, которая стремится воспринять надлежащее, узрев [подлинное] бытие, хотя бы и ненадолго, ценит его, питается созерцанием истины и блаженствует, пока небесный свод не перенесет ее по кругу опять на то же место. При этом кругообороте она созерцает самое справедливость, созерцает рассудительность, созерцает знание – не то знание, которому присуще е возникновение и которое как иное находится в ином, называемом нами сейчас существующим, ено подлинное знание, содержащееся в подлинном бытии. Насладившись созерцанием всего того, что есть подлинное

бытие, душа снова спускается во внутреннюю область неба и приходит домой. По ее возвращении возничий ставит коней к яслям, задает им амброзии и вдобавок поит нектаром.

Такова жизнь богов. Что же до остальных душ, то у той, которая всего лучше последовала богу и уподобилась ему, **голова возничего** поднимается в занебесную область и несется в круговом движении по небесному своду; но ей не дают покоя **кони**, и она с трудом созерцает бытие. **Другая душа** то поднимается, то опускается – кони рвут так сильно, что она одно видит, а другое нет. Вслед за ними остальные души жадно стремятся кверху, но это им не под силу, и они носятся по кругу в глубине, топчут друг друга, напирают, пытаясь опередить одна другую. И вот возникает смятение, борьба, от напряжения их бросает в пот. Возничим с ними не справиться, многие калечатся, у многих часто ломаются крылья. Несмотря на крайние усилия, всем им не достичь созерцания [подлинного] бытия, и, отойдя, они довольствуются мнимым пропитанием.

Но ради чего так стараются узреть поле истины, увидеть, где оно? Да ведь как раз там, на лугах, пастбище для лучшей стороны души, а природа крыла, поднимающего душу, этим и питается. Закон же Адрастеи таков: душа, ставшая спутницей бога и увидевшая хоть частицу истины, будет благополучна вплоть до следующего кругооборота, и, если она в состоянии совершать это всегда, она всегда будет невредимой. Когда же она не будет в силах сопутствовать и видеть, но, постигнутая какой-нибудь случайностью, исполнится забвения и зла и отяжелеет, а отяжелев, утратит крылья и падет на землю, тогда есть закон, чтобы при первом рождении не вселялась она ни в какое животное. Душа, видевшая всего больше, попадает в плод будущего поклонника мудрости и красоты или человека, преданного Музам и любви; вторая за ней – в плод царя, соблюдающего законы, в человека воинственного или способного управлять; третья – в плод государственного деятеля, хозяина, добытчика; четвертая – в плод человека, усердно занимающегося упражнением или врачеванием тела; пятая по порядку будет вести жизнь прорицателя или человека, причастного к таинствам; ешестой пристанет подвизаться в поэзии или другой какой-либо области подражания; седьмой – быть ремесленником или земледельцем; восьмая будет софистом или демагогом; девятая – тираном. Во всех этих призваниях тот, кто проживет, соблюдая справедливость, получит лучшую долю, а кто ее нарушит – худшую.

Но туда, откуда она пришла, никакая душа не возвращается в продолжение десяти тысяч лет – ведь она не окрылится раньше этого срока, за исключением души человека, искренне возлюбившего мудрость или сочетавшего любовь к ней с влюбленностью в юношей: эти души окрыляются за три тысячелетних круговорота, если три раза подряд изберут для себя такой образ жизни, и на трехтысячный год отходят. Остальные же по окончании своей первой жизни подвергаются суду, а после приговора суда одни отбывают наказание, сошедши в подземные темницы, другие же, кого Дике облегчила от груза и подняла в некую область неба, ведут жизнь соответственно той, какую они прожили в человеческом образе. На тысячный год и те и другие являются, чтобы получить себе новый удел и выбрать себе вторую жизнь – кто какую захочет. Тут человеческая душа может получить и жизнь животного, а из того животного, что было когда-то человеком, душа может снова вселиться в человека; но душа, никогда не видавшая истины, не примет такого образа, ведь человек должен постигать [ее] в соответствии с идеей, исходящей от многих чувственных восприятий, но сводимой рассудком воедино. А это есть припоминание того, что некогда видела наша душа, когда она сопутствовала богу, свысока глядела на то, что мы теперь называем бытием, и поднималась до подлинного бытия. Поэтому по справедливости окрыляется только разум философа: у него всегда по мере его сил память обращена на то, чем божествен бог. Только человек, правильно пользующийся такими воспоминаниями, всегда посвящаемый в совершенные таинства, становится подлинно совершенным. И так как он стоит вне человеческой суеты и обращен к божественному, большинство, конечно, станет увещевать его, как помешанного, – ведь его исступленность скрыта от большинства.

<…> Припоминать то, что там, на основании того, что есть здесь, нелегко любой душе: одни лишь короткое время созерцали тогда то, что там; другие, упав сюда, обратились под чужим воздействием к неправде и на свое несчастье забыли все священное, виденное ими раньше. Мало остается таких душ, у которых достаточно сильна память.

<…> В начале этой речи мы каждую душу разделили на три вида: *две части ее мы уподобили коням по виду, третью – возничему*. Пусть и сейчас это будет так. Из коней, говорим мы, один хорош, а другой нет. А чем хорош один и плох другой, мы не говорили, и об этом надо сказать сейчас. Так вот, *один из них* прекрасных статей, стройный на вид, шея у него высокая, храп с

горбинкой, масть белая, он черноокий, любит почет, но при этом рассудителен и совестлив; он друг истинного мнения, его не надо погонять бичом, можно направлять его одним лишь приказанием и словом. *А другой* – горбатый, тучный, дурно сложен, шея у него мощная, да короткая, он курносый, черной масти, а глаза светлые, полнокровный, друг наглости и похвальбы, от косм вокруг ушей он глухой и еле повинуется бичу и стрекалам.

Если победят лучшие духовные задатки человека, его склонность к порядку в жизни и к философии, то влюбленный и его любимец блаженно проводят здешнюю жизнь в единомыслии, владея собой и не нарушая скромности, поработив то, из-за чего возникает испорченность души, и, дав свободу тому, что ведет к добродетели. После смерти, став крылатыми и легкими, они одерживают победу в одном из трех поистине олимпийских состязаний, а большего блага не может дать человеку ни человеческий здравый смысл, ни божественное неистовство.

Если же они будут вести более грубую жизнь, чуждую философии и исполненную честолюбия, тогда, возможно, их безудержные кони, застав души врасплох – в минуту ли опьянения или просто беззаботности, – сведут их вместе и заставят их выбрать и свершить то, что превозносится большинством как самый блаженный удел. А свершив это, они и впредь будут к этому прибегать, хотя и нечасто, потому что это не согласуется с их общим духовным складом. Они тоже дружны, хотя и не так, как те, первые, и не расстаются не только пока влюблены, но и тогда, когда это пройдет, считая, что, раз они дали друг другу величайшие клятвы в верности, их уже нельзя нарушать и идти на ссору. При кончине они, хотя и бескрылые, покидают тело, уже полные стремления окрылиться, так что они тоже получают немалую награду за свое любовное неистовство. Ведь нет такого закона, чтобы сходили во мрак и странствовали под землей те, кто уже вступил на путь поднебесного странствия, – напротив, им назначена светлая жизнь и дано быть счастливыми, вместе странствовать и благодаря любви стать одинаково окрыленными, когда придет срок.

Платон. Федр. – Режим доступу: http://psylib.org.ua/books/plato01/21fedr.htm

9. Яким чином вчення Платона про душу відбилося на композиційній структурі роману Апулея? Визначте 3 складові частини роману.

10. Скориставшись поясненнями М. Бахтіна, подумайте, у чому смисл подвійної метаморфози, яку пережив Луцій:

В мифологической оболочке метаморфозы (превращения) содержится идея развития, притом не прямолинейного, а скачкообразного, с узлами, следовательно, определенная форма временного ряда. Но состав этой идеи очень сложный, почему из нее и развертываются временные ряды различных типов.

Если мы проследим художественное разложение этой сложной мифологической идеи метаморфозы у Гесиода (как по «Трудам и Дням», так и по «Теогонии»), то увидим, что из нее развивается специфический генеалогический ряд, особый ряд смены веков — поколений (миф о пяти веках — золотом, серебряном, медном, троянском и железном), необратимый теогонический ряд метаморфозы природы, циклический ряд метаморфозы зерна, аналогичный ряд метаморфозы виноградной лозы. Более того, и циклический ряд трудового земледельческого быта у него также строится как своего рода «метаморфоза земледельца». <…> Понимание метаморфозы у Гесиода, равно как и в ранних философских системах и классических мистериях, носит широкий характер, и самое слово «метаморфоза» у него вовсе не употребляется в том специфическом значении однократного чудесного (граничащего с магическим) превращения одного явления в другое, какое это слово приобретает в римско-эллинистическую эпоху. Само слово в указанном значении появилось лишь на определенной поздней стадии развития идеи метаморфозы.

Для этой поздней стадии характерны «Метаморфозы» Овидия. Здесь метаморфоза почти уже становится частной метаморфозой единичных изолированных явлений и приобретает характер внешнего чудесного превращения. Остается идея изображения под углом зрения метаморфозы всего космогонического и исторического процесса, начиная от создания космоса из хаоса и кончая превращением Цезаря в звезду. Но идея эта осуществляется путем выборки из всего мифологического и литературного наследия отдельных, не связанных между собой внешне ярких случаев метаморфоз в более узком смысле слова и расположения их в ряд, лишенный всякого внутреннего единства.

<…> У Апулея метаморфоза приобретает еще более частный, изолированный и уже прямо магический характер. От былой широты и силы ее почти ничего не осталось. Метаморфоза стала формой осмысления и изображения частной человеческой судьбы, оторванной от космического и исторического целого. Но все же,

особенно благодаря влиянию прямой фольклорной традиции, идея метаморфозы сохраняет еще достаточно энергии для охвата целого жизненной судьбы человека в ее основных переломных моментах. В этом — ее значение для романного жанра.

Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. – С. 150-152

11. Які основні стадії проходить Луцій на шляху до образу доброчесної людини? Аргументуйте свою думку.
12. Яку роль в історії Луція відіграє Фатум? Чим розуміння Фатуму Апулея відрізняється від розуміння Долі давніми греками? Для відповіді скористайтесь міркуваннями Н. Григор'євої:

Апулей не придерживался общепринятой в его эпоху трактовки судьбы-фортуны как капризной случайности успехов и неудач. Трактовка фортуны в «Метаморфозах» связана с философской концепцией троякого проявления судьбы в космосе, и об этом он подробно говорит в трактате «О Платоне и его учении». Все в мире происходит под влиянием трех сил судьбы: провиденции, фатума и фортуны. Судьба-провиденция управляет космосом в целом, это — страж божественного порядка. Судьба-фатум властвует над конкретными явлениями, она осуществляет неизбежное. Судьба-фортуна является олицетворением непредвиденных препятствий и неожиданных помех, грозящих всякому, даже в мельчайших деталях продуманному действию. Эта диалектика трех сил судьбы нашла прямое отражение в трех частях романа. В «милетских» эпизодах движущая сила событий — фортуна; в сказке — фатум: это его волю возвещает оракул родителям Психеи; могущество провиденции в полной силе раскрывается в заключительной книге. Своего героя Апулей ведет по роману в соответствии с этой концепцией: от судьбы-фатума, управляющей жизнью Луция-всадника на белом коне, — через судьбу-фортуну злополучного Луция-осла — к судьбе-провиденции Луция — адепта религии Исиды.

Н. Григорьева. Магическое зеркало «Метаморфоз». – М., 1988. – С. 5-24.

13. Уважно прочитайте вставну казку про Амура та Психею та дайте відповіді на такі питання:
    - Як образ Психеї пов'язаний з вченням Платона про душу?
    - Чи можна вважати історію Психеї паралеллю до образа Луція? Що пов'язує цих героїв? Що стало причиною їхніх нещасть та основою їхнього блаженства? Скористайтесь

для відповіді уривком з трактату **Плутарха** «*Про допитливість*».

<...> Любопытство - это как бы страстное желанье знать чужие изъяны, и с недугом этим всегда, видимо, связана зависть и злоба <…> Оставь же все внешнее и внутрь обрати свое любопытство; если любо тебе разузнавать об изъянах и пороках, то довольно дела найдешь у себя дома, ибо "сколько вод в Ализоне и листьев на ветках у дуба", столько отыщешь в жизни своей прегрешений, в душе - страстей и упрощений в достодолжном.

Как говорит Ксенофонт, у добрых хозяев для всего свое место: там - сосуды для жертв, здесь - для трапезы, и что нужно земледельцу, отдельно от снаряженья воина. Так и в тебе разнятся пороки, питаемые завистью или ревностью, трусостью или мелочностью. К ним приступи, их исследуй; замкни проходы к соседям и прегради подступы любопытству, но открой другие - ведущие в твою собственную обитель, в покои твоей жены, в жилище твоих слуг. Там не пустые и вредные, но благие и полезные труды потребуют и пытливости и усердия у всякого, кто говорит себе: Где был я? что совершил? Почему не исполнил, что должно?

И вот, как сказочная Ламия дома спала слепою, пряча глаза в каком-то сосуде, а выходя наружу, вставляла их на место и делалась зрячей, так и любой из нас. От зловредности мы, словно око, влагаем в себя пристрастие к чужому и постороннему, а на собственные поступки и пороки постоянно натыкаемся, не замечая их, потому что не обращаем к ним ни света, ни взора.

Вот почему врагам своим любопытный приносит больше пользы, чем самому себе: в них он изобличает и обнаруживает изъяны, им он показывает, чего следует остеречься и что исправить, а множество бед у себя дома, хлопоча о чужом, не заметит. А ведь Одиссей не прежде решился беседовать со своей матерью, как узнал от прорицателя то, за чем спустился в Аид, а узнав, и к матери обратился, и других жен вопросил, кто, мол, Тиро, и кто - прекрасная Хлорида, и почему умерла Эпикаста, Петлю на балке высокой под крышею дома приладив.

Мы же, нимало не заботясь о своих делах и ничего о них не ведая, занимаемся чужим родословием, тем, что соседов дед был сириец, а бабка фракиянка, или тем, что такой-то задолжал три таланта, а лихвы все не платит. Разузнаем и о других вещах: откуда возвращалась жена имярека и о чем это двое

переговаривались в уголку. <...> любопытство - это страсть узнавать об укромном и тайном, никто ведь, обретя благо, не станет его прятать; потому что, даже будучи его лишены, делают вид, что имеют. А значит, любопытный, с нетерпением ожидающий рассказов о дурных вещах, одержим злорадством - собратом зависти и клеветничества. Ведь зависть - это сожаление о чужом благе, злорадство - наслаждение чужим горем, а и то и другое рождено злобой - страстью грубою и дикой.

<…> Обычно, между тем, кто много знает, много и болтает; именно поэтому Пифагор и предписал ученикам пятилетнее молчание, нарекши его речевластием. А злословие непременно сопутствует любопытству, ибо что охотно слушают, охотно и разбалтывают, и что с жадностью выведывают у одних, с радостью переносят другим. Так получается, что, и без того отягченный столькими пороками, недуг сей оказывается препятствием для самой страсти. Ибо все опасаются любопытного и прячутся от него.

<…> любопытные, не из стихов и не из книг, но из жизни людей вылавливая и собирая ошибки, неудачи и погрешности, превращают собственную память в унылое хранилище всего, что чуждо изяществу и образованности.

Плутарх «О любопытстве» // Плутарх. Сравнительные жизнеописания. Трактаты. Диалоги. Изречения: Сб./ Плутарх. – М., 2004. – С. 573-584.

- Яку роль у романі відіграє вставна новела про Амура і Психею та інші вставні новели, присутні у творі?

Теми доповідей, рефератів і презентацій

1. Казка Апулея про Амура та Психею у творах європейського мистецтва.
2. Відлуння роману Лонга «Дафніс і Хлоя» в європейській літературі та інших видах мистецтв.
3. Концепція кохання в романі Лонга «Дафніс і Хлоя»: традиції та новаторство.
4. Жанр метаморфози в античній літературі.
5. Апулей – філософ-платонік.
6. Відлуння роману Апулея «Метаморфози» в європейській літературі.
7. Життєва історія Луція.

Тема 7. Німецький героїчний епос «Пісня про Нібелунгів»

Вступний коментар

Повного україномовного перекладу німецького героїчного епосу «Пісня про Нібелунгів» на сьогоднішній день не існує, тому бажано користатися російським перекладом «Пісні про Нібелунгів», виконаним Ю. Корнєєвим у 1972 р.

Епоха середньовіччя – надзвичайно багатий і досить тривалий період в історії людства (з V ст. н.е. до XVII ст.). Середньовіччя сповнене особливих рис, починаючи від життєустрою країн і людей і завершуючи специфічним і напрочуд цілісним середньовічним світоглядом, який виражався на всіх рівнях буття людської спільноти. За часів Середньовіччя люди сприймали світ як **складений з двох реальностей** (земної та небесної), **як побудований за вертикальною моделлю**, через що людина все життя прагнула позбутися своєї гріховності, щоб її душа після смерті потрапила до раю, а не мучилася б у пеклі. Страх пекельних мук керував поведінкою людини у повсякденному житті, тому вона, постійно пам'ятаючи про потойбічний світ, намагалася жити чесно, в молитвах і праці, щоб врятувати свою душу. Людина мріяла перейти з тимчасового земного життя до вічного життя з Богом. Через віру в існування «двох реальностей» (вчення Августіна Блаженного) середньовічна людина бачила світ у **символах** та **алегоріях**, **тяжіючи до самих високих узагальнень**.

Середньовічна людина сприймала себе як *члена якоїсь групи людей*, цеху, гільдії, а світ навколо себе розуміла в полярних категоріях добра і зла, життя і смерті, піднесеного і низького, правильного і неправильного. Люди специфічно і дуже неточно, умовно відчували *час* (різна протяжність часу вдень і вночі) і *простір* (центр світу – Рим з папським престолом, центр міста – собор, тому всі дороги ведуть до Рима і до храму), *закони* і *правосуддя* (поширеною для визначення винного чи правого була практика випробування вогнем або водою), особливо ставилися до *долі* і *свободи*. Свободу людина розуміла як заперечення свого грішного земного існування, а доля, що раніше уявлялася як сліпий випадок, ставала вірою в **справедливе божественне провидіння**, якому людина мала цілком підкоритися. Особливості середньовічної свідомості яскраво проявилися в культурі та літературі середньовічної доби.

«**Пісня про Нібелунгів**» є вишуканим зразком героїчного національного епосу Європи, створеним за часів Зрілого

Середньовіччя в Німеччині, на самому початку XIII ст. (бл. 1200 р.). Вперше «Пісня про Нібелунгів» була опублікована швейцарським філологом і поетом Й.-Я. Бодмером в 1757 р. і відразу стала об'єктом ретельного вивчення як важлива пам'ятка німецької середньовічної літератури. Автор «Пісні про Нібелунгів» – невідомий поет, або шпільман, або рицар, або клірик, який об'єднав існуючі до нього поетичні твори і перекази і переробив їх, надавши їм завершеної художньої форми. Найбільший внесок у вивчення історії створення «Пісні про Нібелунгів» зробив німецький вчений **Андреас Хойслер** («Германський героїчний епос і сказання про Нібелунгів», 1921). Він довів, що епічні пісні складалися не з «нанизування» окремих пісень (теорія К. Лахмана), а ставали результатом внутрішнього стилістичного розростання однієї пісні, в якій містився скорочений сюжет, що потім розширявся у поемі. При цьому відбувалися якісні зміни стилю твору. А. Хойслер вважав, що «Пісня про Нібелунгів» – «книжковий епос», створений освіченою людиною, можливо, кліриком. Німецький філолог вказав і на зв'язки, що існують між «Піснею про Нібелунгів» та піснями про Сігурда, Атлі та Гудрун із давньоскандинавського архаїчного епосу «Старша Едда».

В епічному **комплексі про нібелунгів** виділяють декілька груп переказів: про пригоди юного Зігфріда, про його смерть, про смерть бургундів, про смерть Атлі. «Пісня про Нібелунгів» зосереджена на смерті Зігфріда та смерті бургундських королів внаслідок помсти Кримхільди, що створює дві частини епосу, які містять певні неузгодженості. В «Пісні про Нібелунгів» використані й казкові джерела сюжетів: перекази про дракона, якого вбив Зігфрід і скупався в його крові; перекази про братів-нібелунгів, які мали великі скарби; сказання про сплячу красуню; сватання до жінки та пов'язане з цим випробування (добування Зігфрідом нареченої для Гунтера).

Автор «Пісні про Нібелунгів» використав прийом **історико-епічної контамінації** (лат. contaminatio – змішування). Він наклав на історичні факти (гибель бургундського королівства у 437 р. та смерть гунського короля Аттіли в 453 р.) досвід нової доби Зрілого Середньовіччя з її кодексом васально-сеньйоральних відносин, з лицарським етикетом, лицарським служінням дамі серця, куртуазним побутом, релігією. Поет значно змінив справжні історичні події, але створив високопоетичний епос, в якому ці епізоди далекої давнини сприймалися як реальні. «Пісня про

Нібелунгів» вмістила в себе риси героїчного епосу та елементи рицарського роману, що суттєво відрізняє її від написаної раніше французької «Пісні про Роланда» (бл. 1170). Наслідками переосмислення історичних реалій та впливу нової рицарської епохи стала наявність у творі специфічного **хронотопу**.

У «Пісні про Нібелунгів» герої тісно пов'язані з певними пластами часу і частинами простору, топосами. У творі виділяються **3 пласти часу**: *казковий час*, до якого належать Зігфрід і Брюнхільда; *часи Великого переселення народів* (Хаген, Дітріх, Етцель); *Зріле Середньовіччя*, тобто час створення епосу (бургундські королі, Рюдегер). Зіткнення та неспівпадіння хронотопів персонажів пов'язані з їхніми конфліктами. Епічний поет з легкістю об'єднує всіх персонажів добре відомою йому середньовічною реальністю, хоча всі герої належать до різних історичних часів, та переміщує їх з давніх казкових часів у сучасність і навпаки (наприклад, Зігфрід). І не лише час, а й **простір** має значення. Поки герої перебувають на своїх територіях, їм нічого не загрожує, коли ж вони починають пересуватися в чужі землі, то відразу потрапляють в небезпечні ситуації, які часто закінчуються смертю героїв.

Важливою рисою «Пісні про Нібелунгів» є також особливе зображення **епічного часу**, який є дуже повільним, неспішним. Дія у творі триває загалом майже 40 років, а герої її напрочуд не змінюються, вони не старіють, і наприкінці твору Кримхільда або Гізельхер залишаються такими ж молодими і прекрасними, якими були на його початку. Збори в похід проти саксів тривають 12 тижнів, одяг для Гунтера шиють 7 тижнів, Кримхільда 3,5 роки плаче за Зігфрідом, а плекає думки про помсту довгі 13 років. В епосі наявні також великі порожнини часу, коли не трапляється ніяких подій, а автор лише констатує факт, що пройшло, наприклад, 10 років після одруження Кримхільди і Зігфріда та запрошення їх до Вормсу, до братів Кримхільди.

Зображення епічного героя Зігфріда також є особливим. В цьому героїчному епосі Зігфрід виступає як прибулець з казкових часів. Він вбив дракона та став невразливим, він є володарем скарбу казкового народу, нібелунгів, він переміг карлика Альбріха та діву-багатирку Брюнхільду, він сам є казковим багатирем, мужнім воїном, який не знає поразок. При цьому в його образі втілюються найкращі риси рицарства: він шляхетний, щедрий, рицар без страху і докору, бездоганний васал і відданий коханий,

який справно служить своєму сеньйору і своїй дамі серця, присвячуючи їй всі свої подвиги і славу. Не менш цікавими є жіночі образи цього твору, а також образи Хагена та Рюдегера.

«Пісню про Нібелунгів» пронизує єдина думка про те, що життя трагічне і несправедливе, радість завжди змінюється горем, а щастя мінливе і нетривале. Саме вираженням цієї загальної ідеї завершується епос:

Бесстрашнейшим и лучшим досталась смерть в удел.
Печаль царила в сердце у тех, кто уцелел.
Стал поминальной тризной веселый, пышный пир.
За радость испокон веков страданьем платит мир (*Переклад Ю. Корнєєва*).

«Пісня про Нібелунгів» є надзвичайно цікавим і знаковим твором доби Зрілого Середньовіччя, з якого постає повна картина буття середньовічної людини часів розквіту куртуазної культури. Г. Гейне писав про цей німецький епос так: «”Пісня про Нібелунгів” сповнена величезної, могутньої сили… Тут і там з розщелин виглядають червоні квіти, ніби краплі крові, або довгий плющ спадає вниз, як зелені сльози. Про велетенські пристрасті, що зіткаються в цій поемі, ви <…> можете мати ще менше поняття… Немає такої високої башти, немає такого твердого каменя, як злий Хаген та мстива Крімхільда».

План роботи

1. Питання про походження твору. Фольклорний зв’язок «Пісні» із піснями «Старшої Едди» та ісландською «Сагою про Вьолсунгів».
2. Історико-епічна контамінація в «Пісні про Нібелунгів».
3. Своєрідність композиції та хронотопу героїчного епосу.
4. Зображення васально-сеньйоральних відносин (Зиґфрід, Гунтер, Хаґен, Рюдегер та інші).
5. Поетизація лицарського побуту й моралі.
6. Концепція трагічного в епосі.
7. Жіночі образи в «Пісні про Нібелунгів».
8. Художня дійсність в «Пісні про Нібелунгів»: риси епічної техніки («забігання наперед», віщі сни, прикмети…); вплив стилістики рицарського роману (авантюри, фантастика).

Література:

1. Песня про Нибелунгов // Западноевропейский эпос. – С.-П.: Азбука-классика, 2002. – С. 331-606; 890-943.

2. Гуревич А.Я. Пространственно-временной континиум в «Песни о Нибелунгах»// Традиция в истории культуры. – М., 1978. – С. 112-127.
3. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. – М., 1984.
4. История немецкой литературы. В 5 т. – Т.1. – М.: Наука, 1962. – С. 99-111; 11-17.

Термінологічний мінімум: героїчний епос, історико-епічна контамінація, хронотоп, васально-сеньйоральні відносини, кодекс рицарської честі.

Матеріали, завдання і питання до теми

1. Скориставшись поданими нижче фрагментами з праць науковців, подумайте над питаннями:
   - назвіть аспекти, які свідчать про зв'язок німецького епосу із героїчними піснями давньоскандинавської «Старшої Едди»;
   - чи залишився зв'язок між Гудрун, персонажем «Старшої Едди», та Кримхільдою з «Пісні про Нібелунгів»; Брюнхільдою із «Едди» та Брюнхільдою з німецького епосу; Сігурдом та Зігфрідом; Хьогні та Хагеном; Атлі та Етцелем?

Для восстановления этих элементов сказания, затемненных в немецкой поэме, особенно важное значение имеют скандинавские источники: героические песни старшей «Эдды», к которым примыкают «Сага о Волсунгах» и прозаический рассказ в «Эдде» Снорри. Песни «Эдды», относящиеся к разному времени (IX —XII вв.), отражают различные последовательные версии развития сказания на скандинавской почве; более поздние прозаические источники (XIII в.) делают попытку свести эти противоречия к связному единству биографического повествования.

Особое место в скандинавской традиции занимает норвежская «Сага о Тидреке» (XIII в.), которая основывается на нижненемецких песнях и, таким образом, сохраняет форму поэтической обработки сказания, непосредственно предшествующую поэме о Нибелунгах (XII в.).

Как видно из сопоставления указанных источников, о юности Зигфрида существовали разноречивые сказания. Он сын Зигмунда, о котором «Сага о Волсунгах» сохранила обширное сказание. Но вместе с тем (и это представление, по-видимому, более древнее) Зигфрид вырастает в лесу, как безродный отрок, на попечении волшебного кузнеца. Кузнец кует Зигфриду меч для его первого подвига, но меч не выдерживает испытания; тогда сам Зигфрид выковывает себе достойное

оружие, которым рассекает наковальню. Зигфрид добывает несметный клад («сокровище Нибелунгов»), по одним сказаниям — победив альбов (карликов), первоначальных владельцев клада, по другим — огнедышащего дракона. По немецкой версии, он искупался в крови дракона и стал неуязвимым (отсюда его прозвище «роговой Зигфрид»), кроме одного места между лопатками, куда упал липовый листочек; в это место его поражает предательский удар Хагена. По скандинавским источникам, кровь дракона попала ему на язык и он научился понимать песни птиц. С кладом связана шапка-невидимка, которой Зигфрид пользуется в немецком сказании, Чтобы помочь Гунтеру в его состязании с Брюнхильдой.

В скандинавских сказаниях на кладе лежит проклятие первого владельца (карлика Андвари), у которого боги насильно отняли золото и волшебное кольцо. По этому проклятию клад приносит смерть всем его владельцам. В «Эдде» Снорри этот мотив служит основой циклического объединения сказаний о Зигфриде и гибели Нибелунгов.

Разноречивость этих эпических сказаний связана с обычными условиями развития устной традиции, с параллельным существовавнием целого ряда песен, представляющих различные версии того же сказания. Песни о подвигах молодого Зигфрида, о драконе и кладе, несомненно, существовали и в немецкой эпической традиции. Об этом свидетельствует сама «Песнь о Нибелунгах» (в которой Хаген рассказывает Гунтеру о молодости Зигфрида), а также «Песнь о Зейфриде», средневековая немецкая песня о юности Зигфрида, сохранившаяся лишь в поздней и сильно искаженной печатной редакции XVI в., послужившей впоследствии источником для популярной «народной книги» о Зигфриде.

В одной из песен «Эдды» («Песнь о Сигрдрифе») рассказывается, что Сигурд разбудил валькирию Сигрдрифу, погруженную богом Одином в волшебный сон на вершине горы. Только витязь, не знающий страха, мог проникнуть к спящей и обручиться с ней. Этот сюжет представляет вариант распространенной в мировом фольклоре сказки о спящей красавице, связанный здесь с популярным героем германского эпоса. В некоторых, более поздних скандинавских версиях, особенно в «Саге о Волсунгах», эта валькирия отождествляется с Брюнхильдой. По этой поздней версии, Сигурд, разбудив Брюнхильду от волшебного сна, обручился с ней, но позже изменил ей, околдованный напитком забвения, который поднесла ему мать Гудруны, и просватал Брюнхильду своему названному брату Гуннару. Немецкие версии сказания не знают этого мотива, который является продуктом позднейшего, притом исключительно местного скандинавского развития, попыткой психологи

чески углубить и мотивировать ставшие непонятными отношения между Зигфридом и Брюнхильдой.

Однако под влиянием романтической германистики первой половины XIX в., исходившей из неправильного представления о безусловной архаичности всех мотивов скандинавской традиции, романическая версия о юношеской любви Зигфрида и Брюнхильды прочно вошла в многочисленные популярные переложения германских эпических сказаний и в основанную на них художественную литературу XIX в.

В сказании о сватовстве Гунтера между «Эддой» и немецкой поэмой существует также значительное различие. В скандинавских источниках Сигурд добывает Гуннару невесту, поменявшись с ним обликом; он проезжает вместо него через пламя, окружающее дворец Брюнхильды, три ночи он делит с ней ложе, но, верный своему названному брату Гуннару, кладет свой меч между ней и собой. Обе версии сказания о Зигфриде-свате — скандинавская и немецкая — в разной форме отражают весьма древний бытовой мотив помощника в сватовстве, заступающего жениха на брачном ложе (пережиток группового брака). Гибель Гунтера также имеет в скандинавских источниках иную мотивировку, чем в немецких: Атли зазывает к себе бургундов, чтобы завладеть кладом Сигурда, наследием его жены; Гудруна мстит мужу за убийство братьев — она убивает его во время поминальной тризны и сжигает его дворец. Скандинавская версия сохранила здесь первоначальную форму сказания более близкую к историческим фактам — гибели бургундского царства, разрушенного гуннами в 437 г., и смерти Аттилы (453), виновницей которой последующее поэтическое предание сделало германскую пленницу Ильдико (Хильду). Эта первоначальная версия сохраняет отпечаток более древней стадии общественного быта, в которой родовые отношения (связи по крови) крепче семейных; она рассказывает о мести мужу за родичей. В немецкой версии в результате сближения со сказанием о Зигфриде месть сестры за братьев заменяется местью вдовы за мужа в соответствии с новыми общественными отношениями и понятиями феодально-христианской эпохи.

В противоположность историческому сказанию о гибели бургундского царства, сказание о Зигфриде не имеет прямых исторических источников. Господствовавшая в первой половине XIX в. «мифологическая школа» исходя из общей мысли, что большинство эпических сказаний являются природными мифами, приуроченными на позднейшей стадии развития к именам эпических героев, пыталась объяснить и сказание о Зигфриде как героизованный миф. С этой точки

зрения в Зигфриде хотели видеть солнечного бога, который на заре своей жизни побеждает силы тьмы, убивает дракона, добывает клад и девушку, а на закате своего пути становится жертвой темных сил, которые околдовывают его волшебным напитком, отнимают девушку и клад и обманом убивают. Исторические бургунды в процессе развития эпоса заменили мифических «Нибелунгов», олицетворявших собой темные силы подземного мира: название «Нибелунги» происходит от слова Nebel — «туман» («дети туманов»); в «Эдде» — Нифльхейм означает подземный мир, страну умерших, «область тумана».

Основным звеном этой теории является мотив обручения Зигфрида с Брюнхильдой и отождествление спящей валькирии, разбуженной Сигурдом (в «Эдде»), с Брюнхильдой. Поскольку это отождествление, засвидетельствованное лишь в поздних скандинавских источниках, признается в настоящее время не отражением древнего мифа, а позднейшим поэтическим вымыслом, мифологическое истолкование образа Зигфрида лишается своей важнейшей опоры. Точно так же поэтическая мифология скандинавских источников (связь Сигурда и его предков с Одином, валькириями и т. п.) не является, как думали «мифологи», исконным и архаическим отражением «общегерманской» мифологии, будто бы уцелевшей на языческом севере: это новый результат специфического местного развития сказания в скандинавских странах в «эпоху викингов» (IX—XI вв.)

Этим не исключается, конечно, мифологическое происхождение отдельных сказочных мотивов эпоса (бой с драконом, добыча клада, пробуждение «спящей красавицы» и др.), сохранивших в поэтической форме целый ряд пережитков первобытных общественных отношений и верований даже там, где они заново переосмыслены, как в немецкой «Песне о Нибелунгах», новой, феодально-христианской идеологией рыцарского общества.

Алексеев М. П. и др. История зарубежной литературы. Средние века и Возрождение. – М., 2000. – С. 72-74.

Среди персонажей эпических сказаний о Вёльсунгах и Нибелунгах образ Гудрун-Кримхильды привлекает особое внимание большинства исследователей. Она вступает в действие нежной юной девушкой, не проявляющей особенной жизненной инициативы. Она хороша собой, но ее красота, этот прекрасный атрибут, не представляет собой ничего из ряда вон выходящего. Однако в более зрелом возрасте в цикле о Вёльсунгах Гудрун скармливает мужу своих сыновей, а в «Песни о Нибелунгах» Кримхильда добивается смерти братьев и собственноручно обезглавливает родного дядю. Такое развитие характера эпической

героини заинтриговывает и вызывает множество вопросов, а потому — и множество интерпретаций. Сошла ли она с ума или просто изначально была жестокой? Была ли месть в «Песни о Нибелунгах» и в самом деле местью за Убийство ее первого мужа, или поступки Кримхильды были вызваны желанием завладеть сокровищем? Можно ли восхищаться ее поступками? Можно ли вообще отыскать в ее действиях какую-либо логику?

В изучении образа Гудрун центральной темой выступает приготовление ею трапезы из мяса собственных детей. Некоторые исследователи отказываются признать этот эпизод исконно скандинавским мотивом считая его слишком жестоким и чужеродным скандинавскому сознанию. Источник этого мотива усматривают в греческой мифологии. Так, в космогонических мифах Хронос пожирает своих сыновей.

<…> В своей книге о Брюнхильде Т. М. Андерссон пишет, что, за исключением действий Брюнхильды, «…в поступках всех остальных героев отражаются не характеры, но этика социума. Гудрун мстит за своих братьев, Кримхильда мстит за своего мужа»[10].

М. И. Стеблин-Каменский в своих «Валькириях и героях» определяет Гудрун как «героическую мстительницу»: «…Никто не может мстить собственным братьям! Но, что примечательно. Гудрун достигает высот трагического героизма в мщении за своих братьев. Ибо чем больших жертв требует месть, тем она героичнее. Месть Гудрун за братьев, несомненно, представлялась непревзойденным героическим деянием».

Поэтическая Эдда и Гудрун

Образ Гудрун, возникающий при сопоставлении песней, составляющих Эдду, нельзя назвать цельным и недвусмысленным.

В «Отрывке Песни о Сигурде» и в «Первой Песни о Гудрун» Гудрун проклинает Гуннара, когда погибает Сигурд. Во «Второй Песни о Гудрун» она желает смерти Хёгни, а в «Краткой Песни о Сигурде» Брюнхильда предсказывает, что Гудрун простит своим братьям все совершенное против нее. В «Первой Песни о Гудрун» Гудрун так раздавлена горем, что даже не может плакать, несмотря на то, что много знатных женщин собрались помочь ей оплакать мужа. Только когда Гулльранд сдернула покров с лица Сигурда и приказала Гудрун

поцеловать его, та обрела способность выразить свою скорбь. В «Краткой Песни о Сигурде» Гудрун начинает плакать сразу, а во «Второй Песни о Гудрун» она заплакала, впервые услышав о смерти Сигурда, но не пролила и слезинки во время последующих бдений, сидя во дворе подле того, что волки оставили от тела Сигурда, и желая собственной скорой смерти.

Относительно второго брака Гудрун «Краткая Песнь о Сигурде» сообщает, что она не горела желанием выйти замуж за Атли; из «Убийства Нифлунгов» явствует, что она согласилась на это не раньше, чем выпила напиток забвения. Во «Второй Песни о Гудрун» говорится, что Гримхильд, матери Гудрун, пришлось прибегнуть к угрозам и посулам, чтобы заставить ее выпить напиток забвения и выйти замуж за Атли. Брак оказался неудачным. Напротив, в «Третьей Песни о Гудрун» Гудрун беспокоится, почему печален Атли, и побуждает его чаще приходить к ней на ложе — и это после того как Атли убил ее братьев! — и, кажется, Атли тоже не безразличен к ней. Из «Гренландской Песни об Атли» также следует, что этот брак был счастливым во всех отношениях. Но «Гренландские Речи Атли» вновь описывают несчастный брак непрерывно ссорящихся Гудрун и Атли, отравляющих друг другу жизнь взаимными попреками. «Подстрекательство Гудрун» тоже сообщает о неудачном браке.

Даже относительно мести Гудрун есть разногласия. «Убийство Нифлунгов» рассказывает, что Гудрун молила своих сыновей уговорить отца пощадить жизнь ее братьев, но дети ей отказали. В «Гренландской Песни об Атли» Гудрун безуспешно предупреждает своих братьев и остается в зале во время битвы и их убийства. Героиня убивает своих сыновей и скармливает их Атли. Открыв ему правду, она убивает и его и раздает золото Атли всем присутствующим, перед тем как поджечь дом и погубить всех в огне.

«Гренландские Речи Атли» представляют историю иначе. Не сумев предупредить братьев заранее и отговорить их и Атли от битвы. Гудрун присоединяется к сражающимся и ожесточенно бьется. Она открывает Атли. что он пожрал сердца своих сыновей, и позднее убивает его с помощью племянника, сына Хёгни.

«Гренландская Песнь об Атли» и «Гренландские Речи Атли»

«Гренландская Песнь об Атли» — одна из старейших эддических песней, восходящая, быть может, к до-викингским временам, по крайней мере, к периоду не позднее второй половины IX в. «Гренландские Речи Атли» приблизительно на триста лет моложе: они датируются концом

XII в. «Песнь об Атли» и «Речи Атли» описывают тот же ряд событий, начиная с прибытия гонца Атли в пиршественную залу Гьюкунгов и кончая тем, что Гудрун жаждет смерти после того, как она убила Атли. Вместе с тем, оба эти повествования очень разнятся по объему и по языку. По-разному разработаны душераздирающие подробности, различны описания брака Гудрун и Атли, роль Гудрун в сражении: различен социальный статус тех, кто затронут ее мщением и т. д.

Но, хотя эти повествования расходятся в деталях, в своей основной структуре они сходны и представляют скорее вариации одной и той же базовой структуры, нежели трансформации таковой, влекущие за собой структурные изменения основополагающих отношений между персонажами.

В этом смысле показательна история о том, как было вырезано сердце Хёгни. В «Гренландской Песни об Атли» Атли приказывает вырезать сердце Хёгни с тем, чтобы заставить Гуннара признаться, где спрятано сокровище. Атли надеется, что Гуннар захочет спасти свою жизнь, однако Гуннар одерживает верх над Атли, ибо после смерти Хёгни он — единственный, кто знает, где находится сокровище.

В «Гренландских Речах Атли» этот эпизод никак не связан с сокровищем. Не обогащение является целью Атли: он стремится как можно сильнее ранить чувства Гудрун. Этот эпизод — часть ожесточенной супружеской войны. Но для нас наиболее важно то, что здесь и речи нет о структурных изменениях в сюжете и во взаимоотношениях героев.

Другие примеры: в одном случае Гудрун принимает активное участие в битве, во втором она пассивно остается в стороне. Или еще: в одном повествовании Гудрун мстит в одиночку, причем месть затрагивает не только ее сыновей и мужа: она уничтожает весь клан, людей и богатства Атли; в другом Гудрун убивает сыновей и с помощью племянника убивает своего мужа, но не его родственников или людей.

Перечисляя внутренние расхождения и вариации в рамках корпуса преданий о Вёльсунгах в «Старшей (Поэтической) Эдде», я стремилась показать, что, хотя в них есть и другие, даже большие различия (так, личность Гудрун радикально изменяется от «Песни» к «Речам»), они не затрагивают основной структуры изображения, а именно: в конфликтных ситуациях наиболее значимыми оказываются связи кровного родства. В этом отношении трансформаций не происходит.

Сказанное не умаляет значимости различий, о которых шла речь

выше. Однако в том, что касается межличностных отношений и отношений междуличностью и институтами, гетерогенные предания о Вёльсунгах «Старшей Эдды» представляют собой гомогенное целое, которое может быть противопоставлено «Песни о Нибелунгах». Такой подход дает возможность увидеть две внутренне связанные традиции изображения, несмотря на вариации н поведении, действиях и мотивах действующих лиц и безотносительно к возрасту различных героических эддических песней. Не всякие различия значимы. Должны быть найдены такие различия, которые трансформировали бы систему согласованных отношений между людьми в совершенно иную структуру.

<…> По сравнению со скандинавским циклом о Вёльсунгах, характерной чертой германской «Песни о Нибелунгах» является уменьшение значимости кровного родства по сравнению с договорными отношениями. Здесь в ситуациях конфликта солидарность между супругами оказывается сильнее солидарности между братьями и сестрой. Отношения между сеньором и вассалом, являющиеся договорными, также оказываются сильнее родственных отношений между теми же людьми. Большинство могущественных вассалов, окружающих германца Гунтера, — его родственники, но брачные узы, а также связь вассала с господином, представляются более весомыми, чем узы родства.

Отношения родства все же немаловажны в «Песни о Нибелунгах». В случаях, когда подчеркиваются тесные отношения между людьми, часто употребляются такие слова, как «друг» (friund), «дядя» (oheim), «свояк» (mag), «брат» (bruder). Но в конфликтных ситуациях человек выбирает, на чью сторону встать, в соответствии с договорными связями, и замыслы против чьих-то союзников направлены не на родичей недруга, а на его договорных партнеров.

Кримхильда остается в Вормсе после гибели Зигфрида, несмотря на то, что она знает о причастности своих братьев к его убийству. Зигмунд, отец Зигфрида, уговаривает ее вернуться вместе с ним в Ксантен, его королевство, но Кримхильда отказывается. Несмотря на скорбь и явное желание отомстить за мужа, она, на этой ранней стадии грядущей трагедии, предпочитает остаться со своей патрилинейной родственной группой в качестве вдовы, но не стать правящей королевой в стране ее погибшего мужа, его семьи и ее собственного сына. Сына она доверяет его деду Зигмунду, т. е. сын остается со своей патрилинейной семьей, а мать — со своей. В состоянии скорби Кримхильда нуждается в любви своей матери и братьев. Таким образом, родственные отношения в мире «Песни о Нибелунгах» также представляют огромную важность, но только в тех случаях, когда это касается частных вопросов.

В «Гренландской Песни об Атли» и в «Гренландских Речах Атли» то, что Гудрун убила своих сыновей, давало важный ключ к пониманию основополагающих отношений солидарности. В реакции Кримхильды на события и в ее выборе отношений солидарности — ключ к пониманию того, какой тип сплачивающих уз значим для мира «Песни о Нибелунгах». У Кримхильды двое сыновей, один от Зигфрида и один от Этцеля, но меньше всего она предстает матерью, и сыновья не играют заметной роли в «Песни о Нибелунгах». Окружающие заставляют Кримхильду выступить в ролях сестры, жены и врага.

Патрилинейные связи между индивидами были основой формирования групп солидарности в «Песни об Атли» и в «Речах Атли». В «Песни о Нибелунгах» договорные связи являются базой социальной организации; они и побеждают в ситуациях столкновения обязательств. Драматические события последней части «Песни о Нибелунгах» иллюстрируют этот тезис.

Э. Вестергорд. Родство против договора. Германский героический эпос глазами исторического антрополога // Другие средние века. К 75-летию А. Я. Гуревича/ Сост. И.В. Дубровский и др. – М. - СПб.: Университетская книга, 1999. – С. 67-78.

2. Які трансформації відбулися з героями німецького епосу в порівнянні зі скандинавським та чим це можна пояснити? Скористайтесь в якості прикладів уривками із «Старшої Едди»:

Отрывок песни о Сигурде	Гренландская песнь об Атли
1 Хёгни сказал: «В чем пред тобою Сигурд повинен, что хочешь ты смелого жизни лишить?» 2 Гуннар сказал: «Сигурд обеты дал мне и клятвы, клятвы мне дал и все нарушил: меня обманул, а должен был крепко клятвы блюсти, обеты исполнить!»	14 Атли владенья они увидели, воинов Бикки на стенах высоких; в палатах южан скамьи поставлены, на стенах тарчи, щиты и доспехи, стяги на копьях; Атли там пил в вальгалле вино; стража была наготове снаружи, чтоб Гуннара встретить,

3
Хегни сказал:
«Брюнхильд тебя,
зло замышляя
и горе готовя,
к гневу понудила!
Не простит она Гудрун
счастливого брака
и то не простит,
что ею владел ты».
16
Брюнхильд сказала:
«Гуннар, я сон
страшный увидела:
холод в палате
и ложе холодное,
а ты, конунг, едешь,
счастья лишенный,
закованный в цепи
между воителей
вражьей дружины:
так погибнет
весь Нифлунгов род, –
вы нарушили клятвы!
17
Гуннар, ответь мне,
разве забыл ты,
что кровь вы смешали
в знак побратимства!
Плохо ему
ты платишь за дружбу, –
первым другом
тебя считал он!
18
Когда отправился
смелый герой
сватать меня,
тогда доказал он,
что не по-вашему
клятве он верен
той, что давал
юному конунгу:
19
когда бы затеял он
с конунгом битву.
15
Первой сестра
братьев приметила –
хмельной не была она –
у входа в палату:
«Гуннар, ты предан!
Гунны коварны,
не справишься с ними, –
спасайся скорее!
16
Лучше б тебе
кольчугу надеть,
а не шлем, окованный
кольцами золота,
ясные дни
проводил бы в седле,
дал бы бледные трупы
норнам оплакивать,
дев гуннских
воинственных
впряг в борону бы,
вверг бы ты Атли
в ров змеиный,
а ныне вы сами
в него попадаете!»
17
Гуннар сказал:
«Не успеть мне, сестра,
Нифлунгов кликнуть,
далеко искать
удалую дружину,
с холмов красных Рейна
воинов храбрых!»
18
Схвачен был Гуннар,
накрепко скован,
друг бургундов,
связан надежно.
19
Хёгни сразил
мечом семерых,

меч положил, убранный золотом, конунг великий меж нами на ложе, – был клинок в огне закален, капли яда таил он в себе…» *Старшая Эдда // Западноевропейский эпос. – М., 2000. – С. 250-259.*	восьмого спихнул в огонь пылавший. Так должен смелый сражаться с врагом, как Хёгни бился, себя защищая. 33 Вышла Гудрун, чтоб Атли встретить с кубком в руках золотым, как пристало; «Конунг, прими в палатах твоих от Гудрун зверенышей, в сумрак ушедших!» 35 Плавно вошла с питьем яснолицая, еду подала побледневшему Атли, сказала ему слова оскорбленья: 36 «С медом ты съел сердца сыновей — кровавое мясо, мечи раздающий! Перевари теперь трупную пищу, что съедена с пивом, и после извергни! 38 Вопили неистово люди в палате, коврами увешанной, плакали гунны; одна только Гудрун не стала оплакивать братьев смелых и милых сынов, юных, немудрых, от Атли рожденных 39

	Золото сеяла лебяжьебелая, челяди кольца дарила червонные; судьбе покорясь, раздавала сокровища, капищ она не жалела, щедрая. *Старшая Эдда // Западноевропейский эпос. – М., 2000. – С. 259-279.*

3. Образ Зігфріда. Домінанти образу героя: трагічна доля, вічна слава, любов до Крімхільди, людська та рицарська доброчесність, мужність і сила. Прочитайте подане нижче пояснення щодо особливостей куртуазного кохання та подумайте, чи відповідало кохання Зігфріда нормам рицарської любові.

Куртуазная этика – это принципы, на которых строятся отношения между двумя фигурами – Рыцарем и Дамой (донной). Смысл этих отношений – куртуазная любовь или любовь-служение. Это словосочетание означает, что женщина становится объектом рыцарского служения наряду с сюзереном и Богом, и это – подлинная этическая революция. Суть ее – в преклонении сильнейшего перед слабейшим – воина перед женщиной, которая становится Дамой (или Донной), то есть «Госпожой». До этого ни в одной культуре – ни в классической античной, ни в традиционной христианской – женщина не удостаивалась такого возвеличивания. Куртуазная любовь – не чувство, а социальный ритуал, в котором у обоих участников есть предписанные роли: активная – у Рыцаря, пассивная – у Дамы. Согласно «Трактату о любви» Андрея Капеллана, рыцарь, чтобы заслужить благосклонность своей избранницы, должен пройти четыре стадии любви-служения («вздыхающий», «замеченный», «признанный» и «возлюбленный». Дама, чтобы стать объектом такой любви, должна быть воплощением куртуазного канона красоты –

душевной и телесной.

Бердичевский А.М. История зарубежной литературы Средних веков и Возрождения. Материалы. – Режим доступу: http://svr-lit.niv.ru/svr-lit/berdichevskij/kurtuaziya.htm

4. Образ казкової королеви-воїтельки **Брюнхільди:** чому вона зникла з другої частини епосу?
5. Образ королеви **Крімхільди**: два життя королеви.
6. Образи бургундських королів та причини загибелі бургундського королівського дому.
7. Скориставшись поданими нижче інтерпретаціями науковців образу **Хагена**, проаналізуйте поведінку цього персонажа, використовуючи підібрані вами цитати з тексту. Чи згодні ви з таким розумінням образу Хагена?

Хёгни не играет в «Старшей Эдде» главной роли. В «Песни о нибелунгах» Хаген вырастает в фигуру первого плана. Его вражда с Кримхильдой — движущая сила всего повествования. Мрачный, безжалостный, расчетливый Хаген, не колеблясь, идет на вероломное убийство Зигфрида, сражает мечом невинного сына Кримхильды, прилагает все силы для того, чтобы утопить в Рейне капеллана. Вместе с тем Хаген — могучий, непобедимый и бесстрашный воин. Из всех бургундов он один отчетливо понимает смысл приглашения к Этцелю: Кримхильда не оставила мысли об отмщении за Зигфрида и главным своим врагом считает именно его, Хагена. Тем не менее, энергично отговаривая вормсских королей от поездки в гуннскую державу, он прекращает споры, как только один из них упрекает его в трусости. Раз решившись, он проявляет максимум энергии при осуществлении принятого плана. Перед переправой через Рейн вещие жены открывают Хагену, что никто из бургундов не возвратится живым из страны Этцеля. Но, зная судьбу, на которую они обречены, Хаген уничтожает челн — единственное средство переплыть реку, дабы никто не мог отступить. В Хагене, пожалуй, в большей мере, чем в других героях песни, жива старинная германская вера в Судьбу, которую надлежит активно принять. Он не только не уклоняется от столкновения с Кримхильдой, но сознательно его провоцирует. Чего стоит одна лишь сцена, когда Хаген и его сподвижник шпильман Фолькер сидят на скамье и Хаген отказывается встать перед приближающейся королевой, демонстративно поигрывая мечом, который он некогда снял с

убитого им Зигфрида.

Сколь мрачными ни выглядят многие поступки Хагена, песнь не выносит ему морального приговора. Это объясняется, вероятно, как авторской позицией (пересказывающий «сказанья давно минувших дней» автор воздерживается от активного вмешательства в повествование и от оценок), так и тем, что Хаген вряд ли представлялся однозначной фигурой. Он — верный вассал, до конца служащий своим королям. В противоположность Рюдегеру и другим рыцарям, Хаген лишен всякой куртуазности. В нем больше от старогерманского героя, чем от рафинированного рыцаря, знакомого с воспринятыми из Франции утонченными манерами. Мы ничего не знаем о каких-либо его брачных и любовных привязанностях. Между тем служение даме — неотъемлемая черта куртуазности. Хаген как бы олицетворяет прошлое — героическое, но уже преодоленное новой, более сложной культурой.

Гуревич А.Я. Средневековый героический епос германских народов. –

Режим доступу: http://svr-lit.niv.ru/svr-lit/articles/gurevich-epos-germanskih-narodov.htm

Хаген — вассал высшего ранга среди подданных Гунтера: его политическая значимость и влияние при дворе на деле могли даже превосходить возможности Гунтера. Для него главный долг в жизни — защита королевской семьи. Когда его родная племянница Кримхильда оскорбляет Брюнхильду, супругу Гунтера, его господина, Хаген немедленно наносит Кримхильде тяжелый удар. Он убивает Зигфрида. Его преданность королеве одерживает верх над его родственными чувствами по отношению к племяннице <…> Кримхильда уже несколько лет замужем за Этцелем и живет в стране гуннов. Она предлагает Этцелю пригласить ее вормсскую родню посетить их. Король с радостью соглашается. Кримхильда тайно наставляет посланцев добиться, чтобы Хаген был в числе гостей. Осуществление ее мести, начинающееся в тридцать первой авентюре, направлено против Хагена, ее дяди по отцу.

<…> Прежде чем Кримхильда отрубает голову Хагену, они вступают в финальный диалог, и здесь бросается в глаза полное отсутствие родственной терминологии, которую они когда-то использовали в общении друг с другом. Он величает

ее королевой и говорит о ее братьях, т. е. о своих племянниках как о своих господах. Договорные родственные и политические отношения явно главенствуют над кровнородственными связями. Чтобы отомстить за своих братьев. Гудрун убила своих сыновей и мужа. Чтобы отомстить за мужа, Кримхильда устроила убийство своих братьев и их людей. Какой из этих поступков более героичен или более чудовищен, решать бессмысленно и малоинтересно. Любопытно то, что изменившиеся социальные условия породили изменение реакций и трансформировали связи солидарности в рамках одних и тех же событий. С этой точки зрения реакции Гудрун и Кримхильды находятся в структурном соответствии друг с другом.

Э. Вестергорд. Родство против договора. Германский героический эпос глазами исторического антрополога. – С. 67-78.

8. Роль васально-сеньйоральних відносин в життєвих історіях героїв епосу.
9. Чи можна вважати «Пісню про Нібелунгів» своєрідною енциклопедією побуту, звичаїв, традицій та моралі людей доби Зрілого Середньовіччя? Доведить свою думку прикладами з тексту.

Теми доповідей, рефератів та презентацій

1. Сюжети «Пісні про Нібелунгів» в європейському мистецтві.
2. Драматична тетралогія Р. Вагнера «Кільце Нібелунгів» та німецький героїчний епос «Пісня про Нібелунгів».
3. Функції та образи фантастики в «Пісні про Нібелунгів».
4. Любовні колізії в «Пісні про Нібелунгів».
5. Середньовічний побут в «Пісні про Нібелунгів».
6. Сучасні екранізації «Пісні про Нібелунгів».
7. Історична основа «Пісні про Нібелунгів».

Тема 8. Середньовічний рицарський роман. Роман про Трістана та Ізольду

Вступний коментар

Роман про Трістана та Ізольду був чудово перекладений українською мовою М. Рильським.

Жанр рицарського роману виник **на півночі Франції у XII ст**., саме тоді, коли матеріальна і духовна культура середньовіччя досягла дуже високого для тих часів рівня. Становленню жанру сприяв швидкий розвиток середньовічних міст, де розміщувалися резиденції королів та єпископів, швидко розвивалися університети та торгівля. Спочатку **романами** називали будь-які *твори світського характеру, написані романськими мовами*, перші романи були віршованими; з розвитком середньовічної літератури ці твори стали набирати більш виразних романних жанрових рис. Романи створювалися **труверами** (так називали поетів-співців на півночі Франції), які запозичували сюжети для своїх творів із різних джерел. Рицарський роман формувався поступово під впливом соціально-історичних і культурних реалій (хрестові походи, становлення рицарського стану, куртуазна культура), античних і візантійських романів, архаїчних і героїчних епосів («жестів»), східних казок, тощо.

Головними героями рицарського роману були рицарі. **Рицарями** (фр. chevalier – «той, хто їде верхи на коні», шевальє) у Франції ще на початку VIII ст. називали воїна, який за вірну службу сеньйору нагороджувався землями. З розвитком рицарства як військового стану рицарями у Західній Європі стали називати воїнів, які знаходились на службі королю або сеньйору, при чому обов’язково ці воїни повинні були мати коня. Хрестові походи, знайомство із вишуканою культурою Сходу сприяли збагаченню та культурному розвитку рицарства. Якщо у X-XI ст. рицар мав бути бездоганним воїном та васалом (Роланд з французького героїчного епосу «Пісня про Роланда»), то в XII-XIII ст. склався так званий «**кодекс рицарської честі**», який визначав 7 основних рицарських доброчесностей, акцент в яких робився вже на освіченості та вихованості рицаря. Рицар мав вміти: їздити верхи, володіти шпагою і списом, грати в шашки або шахи, складати вірші на честь Прекрасної Дами, брати участь у соколиному полюванні. Головним достоїнством рицаря була його щедрість, але рицарями не народжувались, в лицарі посвячувались молоді люди (у 21 рік), які проходили для цього спеціальний ритуал посвяти в рицарі. Все це

разом складало поняття **куртуазності** (*від франц. court – двір*) – кодекс рицарської поведінки при королівському дворі, дотримання етикету феодального двору. Але вихованням, освіченістю та вірною службою рицарство не обмежувалось. Рицар мав бути закоханим у Прекрасну Даму, Даму Серця, якій він присвячував свої вірші, пісні, подвиги, тобто відкрито їй служив, демонструючи готовність пожертвувати заради неї своїм життям.

Всі рицарські романи мають спільні ознаки. Важливою рисою героя рицарського роману є стремління рицаря вершити подвиги заради особистісної слави, власного вдосконалення та дуже часто на честь дами серця. Рицар навмисно шукає подвиги, які могли б прославити його ім'я, при цьому рицар завжди покладається лише на самого себе, хоча в найскладніших ситуаціях йому зазвичай допомагають добрі люди. Рицарські романи були насичені фантастичними елементами, екзотичними моментами та безліччю пригод.

Рицарські ідеали знайшли своє повне вираження в романах «**артурівського циклу**», які були пов'язані образом легендарного короля бриттів Артура. Романи «артурівського циклу» називають ще **бретонськими**, тому що ці романи склалися на основі кельтських переказів, які добре збереглися в Бретані (північно-західна область Франції). **Роман про Трістана та Ізольду** належить до цього циклу. Його д**жерелом** вважаються піктські та ірландські перекази. Середньовічний віршований роман про Трістана та Ізольду дійшов до наших часів у двох неповних варіантах, які були написані норманськими труверами **Тома** і **Берулем.** Збереглось і ле «**Про жимолость**» (бл. 1165) **Марії Французької**, створене на сюжет про Трістана та Ізольду. **Готфрід Страсбурзький**, середньовічний німецький письменник, також взявся писати свій варіант історії про Трістана та Ізольду, куртуазний епос «Трістан», який був переказом версії Тома, але твір залишився незавершеним. Роман **Томаса Мелорі** «Смерть Артура» (1485) включає окрему книжку про Трістрама, але в його версії закохані залишаються живими.

Варіант Беруля вважають більш раннім та відповідно більш наближеним до кельтських переказів, любов героїв у ньому позбавлена куртуазних нюансів, викликана саме чарівним зіллям, дія якого обмежена трьома роками. **Версія Тома** визнається куртуазним варіантом твору Беруля. У Тома переважають мотиви страждання і розлук, є натяки на зародження кохання ще до того, як

закохані відвідали любовного напою, тому мотив вини героїв послаблений, через що трувер ідилічно змальовує життя коханців у лісі. У 1900 р. на основі цих двох середньовічних версій був створений завершений текст роману про Трістана та Ізольду французьким філологом-медієвистом **Жозефом Бедьє**, який, як правильно зауважив М. Рильський, написав «реконструктивний роман сучасною французькою мовою, з деяким повивом старовини».

Роман про Трістана та Ізольду має *специфічні риси*, що відрізняють його від бретонського циклу романів у цілому. **Географія роману** виглядає більш реалістично: йдется про Ірландію (Корнуел), Шотландію (Лооннуа), Англію (Уельс), французьку Бретань. У романі значно **зменшена кількість описів турнірів, придворних свят**; у творі зміщені акценти: **головну роль відіграють почуття героїв**, кохання Трістана до Ізольди Золотокосої, хоча не втрачають значимості й васально-сеньйоральні відносини. Втім, **конфлікт** цього роману трагічний, нерозв'язний, він лежить у площині моральних особистісних цінностей і психологічних настроїв героїв, які розриваються між своїм коханням і почуттям чи то васального (Трістан), чи то подружнього (Ізольда) обов'язку. Трагічний конфлікт має і трагічну розв'язку: герої помирають, не зазнавши щастя на землі, але об'єднавшись після смерті. Взагалі, весь роман просякнутий мотивом кохання-смерті, який можна розуміти як неможливість щасливого кохання людей на землі, адже велике кохання є трагічним за своєю суттю.

У романі змінюється і **концепція кохання**. У творі зображується не кохання-поклоніння дамі серця, а кохання-пристрасть. Кохання героїв трагічне, тому що вони розуміють, що це божевільне, відчайдушне і глибоке почуття штовхає їх на зради, обмани, хитрощі, негідні вчинки. Але у своїй основі їхнє почуття безгрішне, вони не вчиняють так навмисно, вони лише не можуть існувати один без одного. Кохаючи один одного, вони порушують загальноприйняті норми і закони і зраджують короля Марка, який намагається завжди поводитися шляхетно і стримано. І чим стриманіше і терпиміше тримається Марк, тим більш незручно почуває себе Трістан, відчуваючи свою мимовільну провину і ницість. **Мотив чарівного напою** є важливим у романі, адже кохання героїв має такий болюче-пристрасний, напружений і невгамовний характер саме через цей напій, однак мотив чарівного

зілля у стосунках героїв далеко не вирішальний, тому що справжню симпатію один до одного вони відчули ще до того, як скуштували на кораблі любовне зілля. Любов Трістана та Ізольди, незважаючи на її протизаконний присмак, настільки глибока та одухотворена, що на боці цих героїв виступають як люди, так і самий Бог. Велика містика великого почуття поєднує закоханих після їхньої смерті, що виражається надзвичайно зворушливим і глибоко символічним фіналом твору: «За ніч із Трістанової могили виріс зелений терновий кущ з могутнім гіллям, увесь укритий пахучими квітками; він перегнувся через каплицю і вріс в Ізольдину могилу. Люди були зрубали його, та другого дня він виріс знову такий само зелений, квітчастий та живучий і знову заглибився до останнього ложа Ізольди Злотокосої. Тричі спитувалися його знищити, та дарма. Нарешті переказано про це диво королю Маркові. Король назавжди заборонив рубати той терен».

План роботи

1. Особливості рицарського роману (фантастика, авантюрні пригоди, ідеал лицарства, використання античного матеріалу, античної міфології і кельтських переказів). Групи рицарських романів.
2. Джерела сюжету та історія формування роману про Трістана та Ізольду.
3. Зображення в романі історико-культурних рис епохи Середньовіччя.
4. Образи Трістана та Ізольди.
5. Образ короля Марка.
6. Жанрова своєрідність роману. Риси куртуазності. Елементи інших жанрів (казки, епосу) в його складі.

Література:

1. Бедьє Жозеф. Роман про Трістана та Ізольду. – К.: Молодь, 1972. – 188 с.
2. Алексеев М.П. История западноевропейской литературы. Средние века и Возрождение. – М., 2000. – С. 97 – 108.
3. Андреев М. Л. Рыцарский роман в эпоху Возрождения. – М.: Наследие, 1992. – 256 с.
4. Михайлов А.Д. История легенды о Тристане и Изольде // Легенда о Тристане и Изольде. – М., 1976. – С. 623-697.
5. Михайлов А.Д. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. – М.: Наука, 1976.

6. Рихло П.В. Легенда про невмируще кохання: (Історія кохання Трістана та Ізольди в літературі) // Волков А., Рихло П., Бойченко О. Наскрізні сюжети і образи в літературах Європи. – Чернівці, 1998. – С. 30-46.
7. Савченко С.В. Легенда про Трістана та Ізольду // Савченко С.В. З історії зарубіжних літератур. – К. : Вища школа, 1975. – С. 25-39.

Термінологічний мінімум: рицарський роман, трувер, куртуазна культура, кодекс рицарської честі.

Матеріали, завдання і питання до теми

1. Скориставшись уривком з праці М. Бахтіна, дайте відповіді на наступні питання:
   - Що є спільного між рицарським романом та античним романом грецького типу? Які новаторські риси має рицарський роман?
   - Яким є герой рицарського роману?
   - У чому полягають особливості часу в рицарському романі?
   - Назвіть спільні та відмінні риси героїчного епосу та роману.

Рыцарский роман работает **авантюрным временем** — в основном греческого типа, хотя в некоторых романах имеется большее приближение к авантюрно-бытовому апулеевскому типу (особенно в «Парцифале» Вольфрама фон Эшенбаха). Время распадается на ряд отрезков-авантюр, внутри которых оно организовано абстрактно-технически, связь его с пространством также технична. Здесь мы встречаем ту же случайную одновременность и разновременность явлений, ту же игру далью и близостью, те же ретардации. Близок к греческому и хронотоп этого романа — разнообразно чужой и несколько абстрактный мир. Такую же организующую роль играет здесь испытание героев (и вещей) на тождество (в основном — верность в любви и верность рыцарскому долгу-кодексу). Неизбежно появляются и связанные с идеей тождества моменты: мнимые смерти, узнание — неузнание, перемена имен и др. (и более сложная игра с тождеством, например две Изольды — любимая и нелюбимая в «Тристане»). Здесь появляются связанные (в последнем счете) с тождеством **мотивы и восточно-сказочного характера** — всякого рода очарования, временно выключающие человека из событий, переносящие его в иной мир.

Но рядом с этим в авантюрном времени рыцарских романов есть нечто существенно новое <…> Во всяком авантюрном времени имеет место **вмешательство случая, судьбы, богов** и т. п. <…> Весь мир подводится под категорию «вдруг», под категорию чудесной и неожиданной случайности. **Герой греческих романов** стремился восстановить закономерность, снова соединить разорванные звенья нормального хода жизни, вырваться из игры случая и вернуться к обычной, нормальной жизни (правда, уже за пределами романа); он переживал авантюры как ниспосланные на него бедствия, но он не был авантюристом, не искал их сам (он был безынициативен и в этом отношении). **Герой рыцарского романа** устремляется в приключения как в родную стихию, мир для него существует только под знаком чудесного «вдруг», это — нормальное состояние мира <…> Он по самому своему существу может жить только в этом мире чудесных случайностей и в них сохранять свое тождество. И самый «кодекс» его, которым измеряется его тождество, рассчитан именно на этот мир чудесных случайностей. И самая **окраска случая** — всех этих случайных одновременностей и разновременностей — в рыцарском романе иная, чем в греческом. Там это голая механика временных расхождений и схождений в абстрактном пространстве, наполненном раритетами и курьезами. Здесь же случай имеет всю привлекательность чудесного и таинственного, он персонифицируется в образе добрых и злых фей, добрых и злых волшебников, подстерегает в зачарованных рощах и замках и т. п. В большинстве случаев герой переживает вовсе не «бедствия», интересные только для читателя, а «чудесные приключения», интересные (и привлекательные) и для него самого. Авантюра получает новый тон в связи со всем этим чудесным миром, где она происходит.

Далее, **в этом чудесном мире совершаются подвиги**, которыми прославляются сами герои и которыми они прославляют других (своего сюзерена, свою даму). *Момент подвига резко отличает рыцарскую авантюру от греческой и приближает ее к эпической авантюре. Момент славы, прославления был также совершенно чужд греческому роману и также сближает рыцарский роман с эпосом*.

В отличие от героев греческого романа, **герои романа рыцарского индивидуальны** и в то же время

представительствуют. Герои разных греческих романов похожи друг на друга, но носят разные имена, о каждом можно написать только один роман, вокруг них не создашь циклов, вариантов, ряда романов разных авторов, каждый из них находится в частном владении своего автора и принадлежит ему, как вещь. Все они, как мы видели, ничего и никого не представляют, они — «сами по себе». Разные герои рыцарских романов ничем не похожи друг на друга, ни своим обликом, ни своей судьбой. Ланселот совсем не похож на Парцифаля, Парцифаль не похож на Тристана. Зато о каждом из них создано по нескольку романов. Строго говоря, это не герои отдельных романов (и, строго говоря, вообще нет отдельных и замкнутых в себе индивидуальных рыцарских романов), это — герои циклов. И они, конечно, не принадлежат отдельным романистам как их частная собственность (дело, разумеется, не в отсутствии авторского права и связанных с ним представлений), — они, подобно эпическим героям, принадлежат общей сокровищнице образов, правда интернациональной, а не национальной, как в эпосе.

Наконец, **герой и тот чудесный мир**, в котором он действует, сделаны из одного куска, между ними нет расхождения. Правда, мир этот не национальная родина, он повсюду равно чужой (без акцентуации чуждости), герой переходит из страны в страну, сталкивается с разными сюзеренами, совершает морские переезды, — но повсюду мир един, и его наполняет одна и та же слава, одно и то же представление о подвиге и позоре; герой может прославлять себя и других по всему этому миру; повсюду славны те же славные имена.

Герой в этом мире «дома» (но не на родине); он так же чудесен, как этот мир: чудесно его происхождение, чудесны обстоятельства его рождения, его детства и юности, чудесна его физическая природа и т. д. Он — плоть от плоти и кость от кости этого чудесного мира, и он лучший его представитель.

Все эти особенности рыцарского авантюрного романа резко отличают его от греческого и приближают его к эпосу. Ранний стихотворный рыцарский роман, по существу, лежит на границе между эпосом и романом. Этим определяется и особое место его в истории романа. Указанными особенностями определяется также и своеобразный хронотоп этого романа —

чудесный мир в авантюрном времени.

Этот хронотоп по-своему очень органичен и выдержан. Он наполнен уже не раритетно-курьезным, а чудесным; каждая вещь в нем — оружие, одежда, источник, мост и т. п. — имеет какие-нибудь чудесные свойства или просто заколдована. Много в этом мире и символики, но не грубо-ребусного характера, а приближающейся к восточно-сказочной.

В связи с этим слагается и самое авантюрное время рыцарского романа. В греческом романе в пределах отдельных авантюр оно было технически правдоподобно, день был равен дню, час — часу. **В рыцарском романе и самое время становится до некоторой степени чудесным**. Появляется **сказочный гиперболизм времени**, растягиваются часы, и сжимаются дни до мгновения, и самое время можно заколдовать; появляется здесь и влияние снов на время, то есть здесь появляется характерное для сновидений специфическое искажение временных перспектив; сны уже не только элемент содержания, но начинают приобретать и формообразующую функцию, равно как и аналогичные сну «видения» (очень важная организационная форма в средневековой литературе). Вообще в рыцарском романе появляется субъективная игра временем, эмоционально-лирические растяжения и сжимания его <…> Такая субъективная игра временем совершенно чужда античности. В греческом же романе в пределах отдельных авантюр время отличалось сухою и трезвою четкостью. Ко времени античность относилась с глубоким уважением (оно было освящено мифами) и не позволяла себе субъективной игры с ним.

Этой субъективной игре со временем, этому нарушению элементарных временных соотношений и перспектив соответствует в хронотопе чудесного мира и такая же **субъективная игра с пространством**, такое же нарушение элементарных пространственных отношений и перспектив. При этом здесь в большинстве случаев проявляется вовсе не положительная фольклорно-сказочная свобода человека в пространстве, а эмоционально-субъективное и отчасти символическое искажение пространства.

М. Бахтин. Формы времени и хронотопа в романе. – С. 187-191.

2. Уважно прочитайте фрагмент з роботи Є. Мелетинського про джерела роману про Трістана та Ізольду та дайте відповіді на питання:
   - назвіть прикмети у тексті, які підтверджують його кельтське походження;
   - вкажіть античні паралелі до твору;
   - відмітьте зв'язок роману із німецьким героїчним епосом;
   - назвіть присутні в тексті риси, що зближують його з героїчною казкою. Доповніть висновки вченого власними прикладами **фольклорно-казкових елементів** та **персонажів**, які наявні в романі.

В валлийских текстах **Друстан** встречается в XIII в. (мабиноги «Сон Ронабуи» и триады), а французские и немецкие романы о Тристане и Изольде были созданы в XII в. Однако упоминание Друстана в валлийских текстах, несомненно, имеет долгую предысторию. **В пиктской хронике X в. обнаружилось имя Дроста**, сына Талорка, как короля, правившего около 780 г. (пикты — докельтское население Шотландии). Имена Дроста и Талорка встречаются и в других местах пиктских хроник; например, к V в. отнесен Дрост, сын Ирба, а к VI в.— король Та-лорк. Эквивалентом является валлийский Друстан, сын Таллу-ха, любовник Ессилт, жены Мархa. А к Ессилт, безусловно, восходит Изольда, к Марху — Марк, к Друстану — Тристан (французская этимология от triste — «печальный» — несомненное новообразование). Место рождения Тристана, Лоонуа, возможно, соответствует Лотхиан в стране пиктов. Появление Ривалена в качестве отца Тристана и сама история родителей имели место уже на бретонской почве, о чем свидетельствует существование в Бретани в начале XI в. лорда Витре по имени Тристан, сына Ривалена. В ирландском сказании о сватовстве Кухулина к Эмер однажды упомянут Друст, сын Серба, и буквально через несколько строк рассказывается история спасения Кухулином дочери Руада, отданной в дань фоморам. Своего 'спасителя девушка узнает в бане по ранению, нанесенному ему фомором. Хотя дочь Руада предложена Кухулину в жены, он на ней не женится.

Совершенно аналогичный эпизод содержится в основных версиях истории Тристана и Изольды. Это рассказ о победе Тристана над Морхольтом, который, в свою очередь, частично дублирован в эпизоде боя с драконом.

Сам по себе этот сюжет имеет широкое международное распространение <…> Возможно, что именно в Уэльсе и возникло само сказание о любви Друстана к Ессилт, жене его дяди Марха <…> Имя **Бранжьены**, служанки и подруги Изольды, фактически эквивалентно валлийскому Брануэн <…> а Брануэн играет важную роль в валлийской мифологии: в одноименном мабиноги она является сестрой Манавидана, морского божества, соответствующего ирландскому Мананнану.

Г. Шепперле, своего рода классик изучения «Тристана и Изольды» и убежденная сторонница кельтской гипотезы, считает кельтским по происхождению огромное количество мотивов этого сказания, невзирая на то что многие из этих мотивов имеют международные параллели. Правда, если признать исходный кельтский генезис сказания, то и происхождение отдельных мотивов вероятнее считать кельтским. Шепперле, в частности, указывает на **чудесное рождение Тристана** (ср. Кухулина и др.), **особенности физического** (борьба и прыжки, ср. того же Кухулина) и **музыкального** (игра на арфе, ср. арфу ирландского божества Дагда) **воспитания, общение с помощью щепок**, пускаемых по реке, **употребление ловушки с луком, дар собачки с колокольчиком, поездку в ладье без весел** в чудесную страну <…> **устройство любовниками своего жилища в лесной глуши** (Диармайд с Грайне и др. в ирландских параллелях), **эпизод с арфой** (ротой) и временным проигрышем Изольды незнакомцу и т. д. Даже для финального эпизода **замены парусов** Шепперле приводит не только знаменитую греческую параллель из цикла Тесея, но и ирландскую сказку из цикла Финна. Гораздо важнее то, что она возводит рассказ о плавании Тристана в Ирландию с целью исцеления к особому ирландскому жанру чудесного плавания (имрама), а эпизоды бегства любовников в лес и их жизни в лесу — к ирландскому жанру похищений (айтхеда, ср. выше о похищении Гениевры).

<…> А.А. Смирнов указал на некоторые дополнительные параллели и детали, убедительно доказывающие, что роман о Тристане и Изольде имеет кельтские корни. Он, например, подчеркнул значение **мотива двух ласточек, несущих золотой волосок**

Изольды; такие же **пары птиц, соединенные цепочкой из красного золота**, являются вестниками из «страны блаженства», что доказывает генетическую связь с жанром им-рама <…> А.А. Смирнов привлекает еще ирландскую сагу о Байле-Доброй-Славы, в которой **тема любви сильнее смерти** выражена в трагической кончине влюбленных из-за недоразумения и в **мотиве объединения (в виде табличек) растений**, выросших на могилах влюбленных…

<…> Обращение к мотивам, связанным с ритуалом инициации, открывает, нам **глубокую генетическую связь рыцарского романа с героической сказкой** в плане чисто жанровом. Композиция рыцарского романа строится как серия приключений-испытаний героя, хотя — и это отмечалось выше — вовсе не сводится к набору приключений, как таковых. Для рыцарского романа, так же как и для героической сказки, характерны странствия в чудесных иных мирах, поиски противников и обидчиков, а также чудесных объектов, часто ради выполнения трудных задач, освобождения и спасения похищенных или плененных красавиц, поединков с соперниками, обидчиками, чудовищами и т. д. Эти странствия, однако, и там и здесь осознаются одновременно и как жизненные странствия, прежде всего как путь возмужания и формирования героя (отсюда значение инициации как ритуальной модели приобретения. зрелости), что влечет приобретение славы. Героическое сватовство, т. е. приобретение жены после испытаний,— этот столь характерный мотив сказки также находит себе место в рыцарском романе <…> в «Тристане и Изольде» — устройством брака для другого (мотив, известный и героической сказке, и эпосу, ср. историю сватовства Зигфрида-Сигурда для Гунтера-Гуннара в германском эпосе) и любовными свиданиями.

<…> **античные параллели** к роману о Тристане и Изольде суть фрагменты героических мифов о типичных культурных героях-богатырях (борцов против хтонических чудовищ и т. д.) Тесее, Геракле, Персее, Ясоне. И в этих циклах любовная проблематика не самостоятельна, занимает подчиненное положение, не развернута. В героических мифах добывание женщин, женитьба, как правило, являются вообще не целью, а средством: Ариадна помогает Тесею убить Минотавра, Медея помогает Ясону добыть золотое

руно; в некоторых мифах женитьба является побочным результатом героического подвига (например, женитьба Персея на спасенной от чудовища Андромеде). В сказках же, героических и особенно волшебных, женитьба часто как раз является конечной целью и завершает рассказ о трудных испытаниях героя. В романе о Тристане и Изольде большая часть мотивов героической сказки — тайное воспитание мальчика, сироты благородного происхождения, родившегося после смерти родителей, обучение искусству воина, охотника, музыканта, художника и плавание пленником на иноземном корабле (аналог инициационного пребывания в «нижнем» мире), победа над Морхольтом и драконом, добыча далекой невесты для короля — сосредоточена в начале повествования и может показаться поздним добавлением только потому, что оттеснена последующими событиями. Итогом этих героических мотивов (некоторые из коих первоначально параллельны и конкурентны, например борьба с Морхольтом и драконом, добывание невесты для себя и для короля) является добывание красавицы. В этом плане бросается в глаза параллель с **немецкой «Песней о Нибелунгах»**, главный персонаж которой Зигфрид (сканд. Сигурд) — типичный герой богатырской сказки…

Основой параллели является мотив помощника в сватовстве, добывающего невесту для другого: Тристан добывает Изольду для своего дяди Марка, а Зигфрид — Брюнхильду для своего побратима, бургундского короля Гунтера (не совсем исключено, что в генезисе мы имеем дело с обычаем первоначально предусматривающим некоторые сексуальные права свата на невесту родича). Помощником в сватовстве является в обоих случаях настоящий богатырь, способный на подвиги или тяжелый искус брачных испытаний и своим богатырством резко противостоящий дряхлости (Марк) или относительной немощи (Гунтер) жениха-короля. Зигфрид не только преодолевает препятствия, отделяющие его от Брюнхильды, и побеждает ее, он также вторично укрощает ее на брачном ложе. Некоторую аналогию представляет вступление Тристана в любовную связь с Изольдой на корабле. В обоих произведениях имеются любовно-куртуазные мотивы, в «Нибелунгах» — это роман Зигфрида и Кримхильды. В отличие от «Тристана и Изольды» в «Нибелунгах» любовно-

куртуазные мотивы составили дополнительный слой в классическом германском героическом эпосе на квазиисторической основе.

Х. Кун, посвятивший специальную работу сопоставлению «Тристана и Изольды» с «Нибелунгами» (Кун, 1973), строго вычленяет последовательность параллельных мотивов: появление исключительного героя, исключительная женщина' на море, обман во время брачной поездки (напиток в «Тристане и Изольде», обмен обличьями с Гунтером в «Нибелунгах»), обман на брачном ложе, преследования за обман Тристана/Зигфрида, второй брак Тристана, второй брак Кримхильды в другом и далеком месте, смерть Изольды/смерть Кримхильды (Там же, с. 10—11). Х. Кун считает, что корни двух этих памятников совершенно различны, но что оба они на каком-то этапе использовали одну и ту же контаминацию структурных схем (мы бы сказали — архетипов): сказку о культурном героe-освободителе (Heilbringermarchen) в сочетании со сказкой о сватовстве (Brautwerbungsmarchen), включающей мотив сверхъестественного помощника. Х. Кун показывает, как новая любовно-куртуазная тема преображает архаические сюжетные элементы, предопределяя их трагическое развитие; любовь ведет к смерти…

Приведенная параллель показывает один из путей преображения архаической богатырской сказки в романе о Тристане и Изольде. Для героического мифа любовно-брачный мотив был бы второстепенным, преходящим (например, женитьба с приобретением чудесной помощницы или завершение инициации любовной связью с женой дяди), а героическая сказка могла бы на этом кончиться. В романе о Тристане и Изольде конец героической сказки оказывается только завязкой, предпосылкой для новой, чисто романической коллизии.

Мелетинский Е.М. Средневековый роман. Происхождение и классические формы. – М., 1983. – Режим доступу: http://svr-lit.niv.ru/svr-lit/meletinskij-srednevekovyj-roman/index.htm

3. Прочитавши уривок із праці Є. Мелетинського, поміркуйте над питаннями:
   - Якою є концепція кохання в рицарському романі?

- Чим відрізняється та у чому співпадає концепція кохання, виражена у романі про Трістана та Ізольду, з поширеною в інших рицарських романах концепцією кохання?
- Яке значення, на вашу думку, в історії кохання Трістана та Ізольди має любовний напій? Подумайте, чому Ізольда не вбила Трістана, коли впізнала в ньому вбивцю Моргольта? Як ви розумієте слова Бранжієни: «це ж ви сьогодні випили свою смерть!»

В рыцарском романе выдвигается на первый план любовная тема. Любовь как выражение личностного и собственно романического начал определенным образом уравновешена рыцарскими подвигами как выражением несколько преображенного эпического, героического начала. Любовь и подвиги часто выступают в амбивалентных отношениях, ибо любовь может, отвлекать от подвигов, но может и должна вдохновлять на них. Подобные конфликты и их преодоление занимают большое место в рыцарском романе, особенно в произведениях Кретьена де Труа, классика стихотворного куртуазного романа. Изображения любви и душевных конфликтов влекут за собой первые попытки психологического анализа. Вместе с красочными картинами двора, города, праздничных церемоний в рыцарский роман вносятся немыслимые в эпопее радостное восприятие природы и жизни и новые средства художественного описания, включая элементы мягкого юмора <...> Мотивировки в куртуазном романе гораздо более эмпиричны, автор рационально переходит от фактй к факту. В жестах они более имплицитны, априористичны <…>

Средневековый куртуазный роман самым глубинным образом связан с любовной тематикой, это роман преимущественно «любовный»; любовная тематика является специфическим аспектом открытия «внутреннего» человека как героя романа. Само открытие совершилось первоначально в лирике и было теоретически закреплено в популярных концепциях любви, имевших, в свою очередь, широкую идеологическую перспективу. Увлечение в XII в. трактатом Овидия «Искусство любви» было только выражением интереса к любовной теме, как таковой, но не той ее специфики, которая открылась в лирике трубадуров. Куртуазная лирика в известной мере преодолевает гривуазность Овидия. Любовные теории трубадуров упираются на неоплатонические традиции, возможно с

учетом их интерпретации на Арабском Востоке <…> Некоторые итоги воззрений трубадуров и труверов были подведены в книге Андрея Капеллана «О любви» (созданной в 1184—1186 гг. при дворе Марии Шампанской). В этой книге восхваляется «чистая» (в противоположность «смешанной»), т. е. платоническая, любовь вне брака. Эта любовь есть страдание и вместе с тем облагораживающая сила. Правда, в заключение автор признает несовместимость даже самой благородной любви к даме с любовью к богу и христианской моралью. Эта несовместимость должна пониматься как некая «дополнительность», в рамках доктрины «двойной истины» (в последнем случае не исключается влияние Авиценны и Аверроэса; см.: Лазар, 1964, с. 275; Деномн, 1947; против такого влияния — Грюне'баум, 1978, II).

Все эти моменты — духовный характер любви, и внебрачная направленность, и соседство со страданием и смертью, и облагораживающая-сила — суть основные пункты новой любовной доктрины, и отношение куртуазной любви (в редакции провансальских трубадуров — fin'amors) к религиозной мистике представляет собой сложное, противоречивое явление.

<…> светский ритуал поклонения даме принимает формы феодального и религиозного служения. Вассальная связь была и готовой формулой идеальных отношений (Шишмарев, 1909, с. 121). Domnei, или donnei, — формула службы госпоже в феодальном замке — получила у трубадуров смысл любовного поклонения. Domnei ведет к fin'amors; любовное служение, выраженное глаголом servir, рассчитывает на любовную награду, понимаемую, впрочем, весьма смутным образом, поскольку чувственные надежды имеют тенденцию сублимироваться; награда — это, с одной стороны, ритуальный поцелуй, а с другой — само чувство, облагораживающее рыцаря, вдохновляющее его на подвиги и поэтическое творчество.

Сублимация любовного чувства неизбежно уподобляет его чувству религиозному, христианской любви к богу. Куртуазная и мистическая любовь сближаются терминологически и метафорически (ср., в частности, в романе о Тристане и Изольде у Тома и Готфрида и в «Ланселоте» Кретьена религиоподобные элементы

любовного культа: любовный грот — святилище, статуя, алтарь).

<…> тема идеальной куртуазной любви идет от куртуазной лирики, а тема соотношения любви и рыцарства развивается на фоне отталкивания от героического эпоса в его развитой форме и переработки ранних героико-эпических сказаний типа богатырской сказки. Рыцарь представляет собой все же новую формацию эпического героя, а не только кавалера или любовника. Поэтому героичность рыцаря, трансформированная, но не отмененная, должна как-то совместиться с его любовью или куртуазным служением даме. Иными словами, это один из пунктов встречи эпоса и романа в рыцарском романическом эпосе.

Мелетинский Е.М. Средневековый роман. – Режим доступу:

http://svr-lit.niv.ru/svr-lit/meletinskij-srednevekovyj-roman/predposylki.htm

4. Відображення у романі **середньовічного життя**: закони, традиції, звичаї, правосуддя, побут.
5. Система героїв твору: за яким принципом групуються персонажі в романі?
6. Схарактеризуйте образ **Трістана:** значення імені, народження, виховання, подвиги. Його життя до і після зустрічі з Ізольдою. Які саме риси куртуазного героя, героя героїчного епосу та казкового героя поєднує цей персонаж?
7. Образ **Ізольди Золотокосої**: подумайте, у чому криється секрет магії її образу, її «нетутешності», її жіночої привабливості.
8. Проаналізуйте образ **Ізольди Білорукої**. Яку роль вона відіграє у романі? Чи можна вважати її земним двійником Ізольди Золотокосої?
9. Образ **короля Марка**. Поясніть поведінку короля в лісі Моруа. Що, на вашу думку, є причиною особливого та прихильного ставлення Марка до закоханих?
10. У чому полягає, на вашу думку, вічний смисл історії кохання Трістана та Ізольди? У чому секрет невмирущості цього роману?

Теми доповідей, рефератів та презентацій

1. Подвиги та пригоди Трістана.
2. Фантастичні елементи роману про Трістана та Ізольду.
3. Історія кохання Трістана та Ізольди як сюжет європейського мистецтва.
4. Відлуння роману про Трістана та Ізольду в європейській літературі.
5. Поема Лесі Українки «Ізольда Білорука» та середньовічний роман про Трістана та Ізольду.
6. Екранізації роману про Трістана та Ізольду.
7. Роман про Трістана та Ізольду та опера Р. Вагнера «Трістан та Ізольда».

ТЕМИ ДЛЯ САМОСТІЙНОГО ОПРАЦЮВАННЯ

Тема 1. Ораторське мистецтво за часів античності

План

1. Розвиток красномовства в Давній Греції.
2. Політична промова. Демосфен.
3. Судова промова. Лісій.
4. Урочиста промова. Ісократ.
5. Ціцерон як найвидатніший представник красномовства Давнього Риму.

Література:

1. Підручники.
2. Кузнецова Т.И.,Стрельникова И.П. Ораторское искусство в древнем Риме. – М., 1976.
3. Покровский А.О. О красноречии древних эллинов. – Нежин, 1903.

Тема 2. Антична комедія: від Арістофана до Менандра і Плавта

План

1. Соціальна основа комедій Арістофана. Особливості сміху комедіографа.
2. Комедія Арістофана «Жаби» як взірець першого літературно-критичного твору. Образи Есхіла та Евріпіда.
3. Провідні риси комедій Менандра (на відміну від класичних комедій Арістофана).
4. «Комедії характерів» Менандра:

а) гуманістична проблематика комедій «Відлюдник» та «Полюбовний суд»;

б) роль обставин в житті людини.

5. Особливості давньоримських комедій.
6. Сила сміху в комедіях Плавта «Хвальковитий воїн» та «Близнюки».
7. Художні особливості комедій: елемент «впізнавання», непорозуміння, роль випадку, сентенцій та інше.

Література:

1. Підручники.
2. Білецький О. Неповторний Арістофан // Арістофан. Комедії. – К., 1980.
3. Головня В.В. История античного театра. – М., 1972.
4. Полонская К.П. Некоторые особенности композиции Плавта // Вопросы классической филологии. – М., 1969. – № 2.

5. Соболевский С.И. Аристофан и его время. – М., 1957.
6. Ярхо В.Н., Полонская К.П. Античная комедия. Пособие по спецкурсу. – М., 1979.
7. Ярхо В.Н. Аристофан. – М., 1954.
8. Ярхо В.Н. У истоков европейской комедии. (О творчестве Менандра). – М., 1979.

Тема 3. Антична байка

План

1. Жанр байки і народна творчість.
2. Езоп як видатний байкар Давньої Греції. Легенди про його життя.
3. Тематична різноманітність байок Езопа.
4. Художні особливості байок, «езопова мова».
5. «Езопові байки» Федра.

Література:

1. Підручники.
2. Гаспаров М.Л. Две традиции в легенде об Эзопе // Вестник древней истории. – М., 1967.
3. Гаспаров М.Л. Басни Эзопа // Басни Эзопа. – М., 1968.
4. Гаспаров М.Л. Античная литературная басня (Федр и Бабрий). – М., 1971.
5. Кочур Г. Езоп українською мовою // Всесвіт. – 1962. – № 5.
6. Стрільців П. Езоп ступив на українську землю // Вітчизна. – 1962. – № 9.

Тема 4. Творчість Лукіана з Самосати

План

1. Загальний огляд діяльності Лукіана.
2. Перехід від софістики до філософії. Раціоналізм Лукіана. Критика філософських вчень.
3. Критика міфології. «Розмови у царстві богів», «Розмови у царстві мертвих».
4. Особливості художнього стилю Лукіана.

Література:

1. Підручники.
2. Шалагінов Б.Б. Зарубіжна література від античності до початку XIX сторіччя. – К., 2004.
3. Франко І. Лукіан і його епоха // Франко І. Зібрання творів. – К., 1986. – Т. 45.

ТЕМИ КУРСОВИХ РОБІТ

1. Рефлексія та рецепція міфу в працях літературознавців, філософів, культурологів XX і XXI століть.
2. Поема Гомера «Іліада»: система героїв.
3. Образ Одіссея в поемі Гомера «Одіссея».
4. Людина та доля в поемах Гомера.
5. Космос та краса в гомерівському епосі.
6. Олімпійська міфологія в гомерівському епосі. Образи і функції богів у Гомера.
7. «Роботи і дні» Гесіода як дидактичний давньогрецький епос.
8. Виникнення давньогрецької драми.
9. Образ Прометея у світовій літературі.
10. Антична трагедія на сучасній сцені.
11. Вчення Арістотеля про трагедію та його ілюстрація у творах давньогрецьких трагіків.
12. Трагедії Софокла в контексті розвитку античної трагедії.
13. Образ Едіпа в трагедіях Софокла.
14. Рефлексія образу Едіпа в європейській літературі.
15. Образи «долею гнаних» Енея, Одіссея та Едіпа в давньогрецькій літературі.
16. Давньогрецька концепція Долі та її втілення у творах епічних і трагічних поетів.
17. Давньогрецька концепція «зовнішнього» та «внутрішнього» та її втілення у трагедіях Софокла та Евріпіда.
18. Давньогрецька комедія Арістофана. Специфіка античного сміху.
19. Образ Мецената в давньоримській літературі.
20. Специфіка гораціанської оди та її відлуння в сучасних європейських літературах.
21. Філософія життя Горація.
22. Любовна поезія Катулла.
23. «Метаморфози» Овідія: жанр та художні особливості.
24. Поетика давньогрецького роману Лонга «Дафніс і Хлоя».
25. Філософія роману Апулея «Метаморфози, або Золотий осел».
26. Рицарські романи «артурівського циклу».
27. Англійський рицарський роман.
28. Кретьєн де Труа та його літературні версії легенд про короля Артура.
29. Особливості поетики роману про Трістана та Ізольду.
30. Французький героїчний епос «Пісня про Роланда» та німецький героїчний епос «Пісня про Нібелунгів: порівняльний аналіз.

Рекомендовані джерела

Основна

1. Антична література: Довідник / за ред. С.В. Семчинського. – К., 1993.
2. Давиденко Г.Й., Акуленко В.Л. Історія зарубіжної літератури середніх віків та доби Відродження. – К., 2007.
3. Зарубіжна література ранніх епох. Античність. Середні віки. Відродження / О.І. Прокаєв та ін. – К., 1984.
4. История всемирной литературы: В 9 т. Гл. редкол. Г.П. Бердников и др. – М.: Наука, 1983. – Тт. 1, 2.
5. Кун М.А. Легенди та міфи стародавньої Греції / Переклад з рос. – К., 1996.
6. Кун Н.А., Нейхардт А.А. Легенды и мифы Древней Греции и Древнего Рима. – С.-П., 1999.
7. Лосєв О.Ф. Антична література. – К., 1976.
8. Мифология. Иллюстрированный энциклопедический словарь / Гл. ред. Е.М.Мелетинский. – М., 1990.
9. Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. / Под ред. С.А.Токарева. – М., 1980.
10. Пащенко В.І., Пащенко Н.І. Антична література. – К., 2004.
11. Словник античної міфології / Укл. І.Я. Козовик, О.Д. Пономарів. – К., 1989.
12. Тахо-Годи А.А. Греческая мифология. – М., 1989.
13. Шалагінов Б.Б. Зарубіжна література від античності до початку XIX сторіччя.– К., 2004.
14. Шаповалова М.С. та ін. Історія зарубіжної літератури: Середні віки та Відродження. – Львів, 1993.

Додаткова

15. Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 447 с.
16. Аверинцев С.С. Поэты. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 364 с.
17. Аверинцев С.С. Образ античности в западноевропейской культуре XX века. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 480 с.

18. Античні поетики. Арістотель. Поетика. Псевдо-Лонгін. Про високе. Горацій. Про поетичне мистецтво / Упоряд. М. Борецький, В. Зварич. – К.: Грамота, 2007. – 168 с.
19. Асмус В.Ф. Платон. – М., 1975.
20. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. – М., 1986.
21. Білецький О. Неповторний Арістофан // Арістофан. Комедії. – К., 1980.
22. Боннар А. Греческая цивилизация. В 3 т. – М.: Искусство, 1992.
23. Вулих Н.В. Овидий и августовский класицизм // Проблемы античной культуры. – Тбилиси, 1975.
24. Гаспаров М.Л. Об антчной поэзии. Поэты. Поэтика. Риторика. – СПб., 2000.
25. Гаспаров М.Л. Занимательная Греция. – М., 2004.
26. Гиленсон Б.А. Античная литература. Древняя Греция. – М., 2001.
27. Гиленсон Б.А. Античная литература.Древний Рим. – М., 2001.
28. Грабарь-Пассек М.Е. Буколическая поэзия эллинистической эпохи // Феокрит. Мосх. Бион. – М., 1958.
29. Гринбаум Н.С. Художественный мир античной поэзии. Творческий поиск Пиндара. – М., 1990.
30. Европейская поэтика. От античности до эпохи Просвещения. Энциклопедический путеводитель. – М., 2010.
31. Еллініcтична поезія. Антологія / Передмова, упорядкування, коментар, примітки І.П.Мегели. – К.: Видавець Карпенко В.М., 2007. – 380 с.
32. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Ранняя классика. – М., 1963.
33. Лосев А.Ф. Эллинистически-римская эстетика I-II вв. н.э. – М., 1972.
34. Лосев А.Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. – М. : Мысль, 1996.
35. Мегела І.П. Історія римської літератури. – Миколаїв, 2009.
36. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М., 1976.
37. Нямцу А.Е. Миф. Легенда. Литература (теоритеческие аспекты функционирования). – Черновцы : Рута, 2007. – 520 с.
38. Полякова С.В. «Метаморфозы», или «Золотой осел» Апулея. – М., 1988.
39. Радциг С.И. История древнегреческой литературы. – М., 1982.

40. Сахарный Н.А. Гомеровский эпос. – М., 1976.
41. Соболевский С.И. Аристофан и его время. – М., 1957.
42. Стрельникова И.П. «Метаморфозы» Апулея // Античный роман. – М., 1969.
43. Тахо-Годи А.А. Некоторые вопросы эстетики Лукиана // Из истории эстетической мысли древности и средневековья. – М., 1961.
44. Тронский И.М. История античной литературы. – Изд. 5-ое, испр. – М., 1988.
45. Фрезер Дж. Золотая ветвь: Исследования магии и религии. – М., 2001.
46. Фрейндерберг О.М. Происхождение греческой лирики // Вопросы литературы. –1973. – № 11.
47. Чистякова Н.А. Эллинистическая поэзия. – Л., 1988.
48. Шталь И.В. «Одиссея» – героическая поэма странствий. – М., 1978.
49. Шталь И.В. Гомеровский эпос. – М., 1975.
50. Шталь И.В. Поэзия Гая Валерия Катулла. – М., 1977.
51. Элиаде М. Аспекты мифа / Пер. с фр. В. Большакова. – М., 1995.
52. Элиаде М. Священные тексты народов мира. – М., 1998.
53. Ярхо В.Н. Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии. – М., 1978.
54. Ярхо В.Н. У истоков европейской комедии. (О творчестве Менандра). – М., 1979.
55. Ярхо В.Н., Полонская К.П. Античная комедия. Пособие по спецкурсу. – М., 1979.
56. Ярхо В.Н. Аристофан. – М., 1954.
57. Ярхо В.Н., Полонская К.П. Античная лирика. – М. 1967.

Додаткова: література Середніх віків

58. Андреев М.Л. Средневековая европейская драма. – М., 1989.
59. Андреев М. Л. Рыцарский роман в эпоху Возрождения. – М.: Наследие, 1992.
60. Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. – М., СПб., 2000.
61. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. – М., 1984.
62. Гуревич А.Я. Эдда и сага. – М., 1979.
63. Мейлах М.Б. Язык трубадуров. – М., 1975.
64. Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. – М., 1986.

65. Мелетинский Е.М. Средневековый роман. – М., 1983.
66. Михайлов А.Д. История легенды о Тристане и Изольде // Легенда о Тристане и Изольде. – М., 1976.
67. Роллестон Т.В. Мифы, легенды и предания кельтов. – М., 2004.
68. Стеблин-Каминский М.И. Древнескандинавская литература. – М., 1979.

ХРЕСТОМАТІЇ:

1. Антична література. Греція. Рим. Хрестоматія / Упорядники: Михед Т.В., Якубіна Ю.В. – К.: Центр навчальної літератури, 2006. – 952 с.
   Електронна версія: режим доступу: http://shron.chtyvo.org.ua/Mykhed_Tetiana/Antychna_literatura_Hretsia_Rym_Khrestomatia.pdf
2. Білецький О.І. Антична література: Хрестоматія. – К.: Радянська школа, 1968 (2-ге видання). – 612 с.
3. Античная литература. Греция. Антология. Часть 1, 2 /
Составители: Н.А. Федоров, В.И. Мирошенкова. – М.: Высшая школа, 1989.
4. Античная литература. Рим. Антология / Составители: Н.А. Федоров,
В.И. Мирошенкова. – М.: Высшая школа, 1988.

Інформаційні ресурси

1. Антична література: http://antique-lit.niv.ru
2. Антична міфологія:
   - http://www.grekomania.ru/articles/mythology
   - http://mithology.ru/Greece.html
   - myfhology.info/gods/greece-gods
3. Література середніх віків: http://svr-lit.niv.ru

Художні тексти для обов'язкового читання

Давня Греція

1. Гомер. Іліада (пісні 1, 2, 3, 6, 16, 18, 22, 24)
2. Гомер. Одіссея (пісні 1,2, 5, 7, 8, 9, 12, 16, 19, 22-24)
3. Лірична поезія ранньої класики: Солон, Тіртей, Мімнерм, Теогнід, Архілок, Алкей, Сапфо, Анакреонт.
4. Езоп. Байки.
5. Есхіл. Прометей закутий.
6. Софокл. Едіп-цар. Антігона.
7. Евріпід. Медея. Іпполіт.
8. Аристофан. Хмари. Жаби.
9. Менандр. Полюбовний суд. Відлюдник.
10. Лонг. Дафніс і Хлоя.
11. Плутарх. Порівняльні життєписи (хрестоматія)
12. Лукіан. Розмови богів. Розмови в царстві мертвих (хрестоматія).

II. Давній Рим

1. Плавт. Скарб.
2. Вергілиій. Енеїда (книги 1, 2, 4, 6, 8, 9, 11, 12).
3. Катулл. Вірші.
4. Горацій. Лірика.
5. Овідій. Метаморфози (Створення світу; Чотири покоління людські; Дафна; Наркіс; Пірам і Тісба; Смерть Фаетона; Дедал та Ікар; Ніоба; Філемон і Бавкіда; Пігмаліон). Скорботні елегії.
6. Федр. Байки.
7. Сенека. Федра.
8. Петроній. Сатирикон.
9. Марціал. Епіграми.
10. Ювенал. Сатири.
11. Апулей. Метаморфози, або Золотий осел.

III. Література середніх віків

1. «Старша Едда».
2. «Пісня про Роланда».
3. «Пісня про Нібелунгів».
4. «Пісня про мого Сіда».
5. Роман про Трістана та Ізольду.

ОРІЄНТОВНІ ПИТАННЯ ДЛЯ ПІДГОТОВКИ ДО ЗАЛІКУ/ ІСПИТУ

1. Історичні, географічні, хронологічні межі античної літератури. Її історичне значення й вплив на розвиток пізніших літератур.
2. Основні риси античної літератури.
3. Періодизація давньогрецької літератури.
4. Архаїчний період грецької літератури. Поняття міфу та міфології.
5. Найголовніші міфологічні цикли. Троянський цикл міфів.
6. Героїчний епос. Гомер. Сюжети «Іліади» та «Одіссеї». Художні особливості стилю.
7. Система героїв у поемі Гомера «Іліада».
8. Поема Гомера «Одіссея». Образ Одіссея.
9. Дидактичний епос. Гесіод «Роботи і дні».
10. Жанри давньогрецької лірики.
11. Творчість Піндара.
12. Особливості поезії Алкея і Сапфо.
13. Мандруючі поети Давньої Греції.
14. Античний театр. Улаштування давньогрецького театру і організація вистав.
15. Походження давньогрецької трагедії.
16. Творчість Есхіла. Трагедія «Прометей закутий».
17. Творчість Софокла як драматурга періоду розквіту афінської демократії.
18. Трагедія Софокла «Антігона».
19. Трагедія Софокла «Едіп-цар». Образ Едіпа.
20. Міф про царя Лая та трагедія Софокла. Трагічний конфлікт п’єси.
21. Творчість Евріпіда.
22. Жіночі образи в трагедіях Евріпіда.
23. Образ Федри в трагедії Евріпіда «Гіполліт».
24. Походження давньогрецької комедії. Структура комедії, актори, хор.
25. Комедія Арістофана «Хмари».
26. Комедія Арістофана «Жаби».
27. Новоаттічна комедія Менандра.
28. Характеристика доби еллінізму.
29. Творчість поетів-александрійців: Каллімах, Феокріт, Аполлоній Родоський.

30. Творча особистість Лукіана. Характеристика його творів.
31. Творчість Плутарха. Особливості його «Порівняльних життєписів».
32. Античний роман. Сюжетні схеми, хронотоп і герої.
33. Роман Лонга «Дафніс і Хлоя».
34. Особливості історичного розвитку Риму і римське почуття життя. Особливості римської міфології.
35. Римська комедія. Творчість Плавта. Сила сміху в його комедіях.
36. Роман Апулея «Метаморфози, або Золотий осел». Історія Луція.
37. Казка про Амура і Психею (за романом Апулея «Метаморфози, або Золотий осел»).
38. «Золотий вік» римської літератури. Політика Августа та гурток Мецената.
39. Творчість Вергілія.
40. Особливості «Буколік» і «Георгік» Вергілія.
41. Поема Вергілія «Енеїда», її художні особливості та головні ідеї.
42. Образ Енея в поемі Вергілія «Енеїда».
43. «Сумні елегії» Овідія.
44. Сюжет та ідеї поеми Овідія «Метаморфози».
45. Горацiанська ода.
46. Лірика Катулла та її значення для світової літератури.
47. Специфіка середньовічної культури та літератури.
48. Архаїчний середньовічний епос. Кельтські перекази.
49. Давньоскандинавська література та її основна пам’ятка «Старша Едда».
50. Національний героїчний середньовічний епос. «Пісня про Роланда».
51. Німецький епос «Пісня про Нібелунгів».
52. Куртуазна культура доби Зрілого Середньовіччя.
53. Рицарська лірика: умови виникнення, канон, жанри, тематика, художні засоби.
54. Рицарський роман: основні тематичні групи, сюжети, художні особливості.
55. Середньовічний роман про Трістана та Ізольду.

Словник основних термінів

Агон (*д.-грец. ἀγών*) – 1) словесне змагання між дійовими особами в давньогрецькій комедії, завдяки якому розкривається ідейний смисл твору; 2) змагання (спортивні, поетичні, музичні, театральні) під час релігійних свят у Давній Греції.

Александрійська лірика – поетична творчість давньогрецьких поетів елліністичного періоду Каллімаха, Феокріта, Аполлонія Родоського та інш. (перша половина III ст. до н.е.), пов'язаних своєю діяльністю з містом Александрія та Александрійською бібліотекою.

Альба (*старопровенс. «alba»*) – жанр трубадурської лірики; «пісня зорі», ранкова пісня, сюжетом якої є прощання закоханих після нічного побачення.

Аед (*від грец. ἀοιδός, aoidos – співець*) – поет у Стародавній Греції, який виконував власні твори, акомпануючи собі на лірі або кіфарі.

Архетип (*д.-грец. ἀρχέτυπον – «першообраз»*) – первісна модель-взірець, універсальна структура, що належить колективному несвідомому.

Ателлана (*від назви міста Ателла в Кампанії*) – невелика комічна вистава з імпровізованим сюжетом, в якій були задіяні чотири постійні карикатурні персонажі-маски: *Макк* (дурень і бабій); *Букк* (хвалько і ненажера); *Папп* (скупий простуватий старий); *Доссен* (хитрий, злий горбань).

Балада (*від провенс. ballar – танцювати*) – жанр трубадурської лірики, любовна танцювальна пісня.

Буколістична поезія (*від д.-грец. βουκόλος (от др.-греч. βουκόλος — bukolos, «пастух»*) – один із жанрів александрійської поезії, засновником якого вважають Феокріта. Основна тема – життя пастухів на лоні чарівної природи.

Ваганти (*від лат. vagantes – мандруючі*) – мандрівні поети та актори, які складали вірші або пісні латинською мовою вільнодумного, антиклерикального та легковажного характеру.

Гекзаметр (*грец. hexámetros – шестимірник*) – в античній поезії шестистопний дактиль, де в кожній стопі, окрім п'ятої, два короткі склади можуть замінюватися спондеєм; цезура в стопі є обов'язковою.

Гіменеї (*д.-грец. Ὑμήν*) – різновид хорового мелосу в Стародавній Греції, шлюбні пісні.

Гіпорхема (*грец. hyporchema*) – різновид хорового мелосу в Стародавній Греції; пісня для хору, що супроводжувалась танцем.

Гнома (гномічна поезія) (*грец. gnomos – думка, судження, висновок*) – афористичний вислів філософсько-повчального характеру, який має універсальне значення.

Діатриба (*лат. diatriba*) – жанр античної літератури, в якому переважала філософсько-етична тематика та була наявна настанова на суперечку з уявним співрозмовником.

Дифірамб (*грец. Διθύραμβος*) – хорова пісня на честь бога Діоніса; визнається одним з джерел формування грецької трагедії.

Ексод (грец. exodos – вихід) – заключна частина давньогрецької драми, остання пісня хору.

Елегія (*грец. elegeia, elegos – скарга*) – жанр давньогрецької лірики різноманітного змісту; являв собою двовірш, що складався з гекзаметра і пентаметра.

Еллініcтична література – давньогрецька література доби еллінізму (сер. IV ст. до н.е. – IV-V ст. н.е.), що пов'язана із завоюваннями Александра Македонського.

Епілій *(грец. epyllion – малий епос)* – невелика поема на міфологічний сюжет, написана гекзаметром.

Епінікій (*д.-грец. ἐπινίκιον – переможна пісня*) – різновид хорового мелосу в Стародавній Греції; пісня, що уславлювала переможця в спортивному змаганні.

Епісодій (*грец. epeisodion – вступаючий*) – діалогічні частини (між хором і акторами) давньогрецької трагедії і комедії.

Епіталама *(від грец. epithalamios – вільний)* – різновид хорового мелосу; шлюбна пісня юнаків та дівчат, що виконувалась перед входом молодят до опочивальні.

Жонглери (*д.-франц. – «jougleor», «jongleur», з «лат. joculator» – «потішник»*) – мандрівні співці, лицедії та музиканти, виконавці героїчних жестів у Франції. В Іспанії їх називали *хугларами*, у Німеччині – *шпільманами*.

Кансона (*оксит. canso – «пісня»*) – жанр трубадурської лірики, невелика пісня любовного характеру.

Комос (*д.-грец. κώμος*) – хода з музикою, танцями і піснями під час святкування сільських Діонісій.

Коммос (*д.-грец. κομμός і д.-грец. κόμμος*) – частина давньогрецької трагедії, спільний піднесено-скорботний плач хору і акторів.

Корифей (*грец. κορυφαῖος*) – керівник хору в давньогрецькій драмі.

Лірика – рід літератури, який виник у VII ст. до н.е. в Стародавній Греції. Походить від слова «ліра» (*грец. λύρα, лат. lyra*) – музичний інструмент, під акомпанемент якого виконувалися поетичні твори. У Давній Греції вірші супроводжувалися музикою. Давньогрецькі ліричні жанри визначалися у зв'язку із видом струнного музичного інструменту, яким супроводжувалась пісня. Виділялись *два блоки лірики*: *декламаційна лірика* та *мелос*. **Декламаційна поезія** виконувалась речитативом у супроводі флейти та була представлена двома жанрами: **елегією та ямбом**. **Мелос** був третім і найпоширенішим жанром давньогрецької лірики, являв собою, за словом Платона, поєднання слів, гармонії (музики) і ритму (танцю). Мелос був представлений у двох видах: хоровий мелос та сольний (монодійний).

Мелос (*д.-грец. Μῆλος*) – жанр давньогрецької лірики, поряд з елегією та ямбом. Мелос виконувався у супроводі ліри.

Містерія (*від грец. Mysterion – таїнство, тайна*) – один з жанрів європейського середньовічного театру, пов'язаний з релігією. В основу цієї релігійної драми були покладені біблійні сюжети. Містерія інсценізувала народження, смерть і воскресіння Христа.

Міф (*д.-грец. μῦθος*) – слово про богів і героїв.

Орхестра (*від грец. orcheomai – танцюю*) – основна частина театральної споруди в Стародавній Греції; круглої форми майданчик, на якому стояв хор і актори.

Палліата (*від лат. pallium – просторий грецький плащ*) – давньоримська комедія з грецьким сюжетом.

Парабаса (*вихід вперед, до глядачів*) – звернення хору до глядачів під час комедійної вистави, коли хор знімав маски.

Парод (*д.-грец. Πάροδος – вихід*) – частина давньогрецької трагедії та комедії; перший вступ і перша пісня хору на орхестрі.

Пасторелла (*д.-прованс. pastorela / pastoreta, д.-франц. – pastourele / pastourete – «пісня пастушка»)* – жанр трубадурської лірики; вірш, сюжетом якого є розмова пастушки або селянки з рицарем, охопленим пристрастю до неї; сюжетом пасторелли другого типу може бути споглядання поета-рицаря за веселим сільським святом.

Претекстата (*лат. praetexta*) – трагедія з римським сюжетом, персонажі якої були одягнуті в претексту, тогу з пурпуровою каймою, що була одягом римських сенаторів і жерців.

Провансальська лірика – рицарська поезія Південної Франції – королівства Прованс, де зародилась лірика трубадурів у XII ст.

Протагоніст (*грец., від protos – перший, і agonistes – борець*) – в давньогрецькій драмі виконувач головної ролі.
Пеан (*грец. παιήων, παιάν, παιών*) – різновид хорового мелосу, гімн на честь бога Аполлона.
Рапсод (*грец. rapsodos від rapto – зшиваю та ode – пісня – «зшивач пісень»*) – мандруючий співець, виконувач епічних пісень, який об'єднував пісні в єдине ціле, користуючись власним естетичним смаком.
Сага (*д.-сканд. Saga – сказання*) – епічні прозові героїчні або історичні твори, записані в Ісландії в XIII – XIV ст. Вони розповідають про життя скандинавських народів у X-XI ст. Ірландські епічні твори також можна називати сагами, але ірландці називають їх **скелами** (*ірл. Scel – «повість», «історія»*), адже в них були присутні віршовані вставки і фантастичні сюжети, що надавало цим епічним творам більшої художньої виразності та драматичної напруженості у порівнянні з ісландськими сагами.
Скена (*д.-грец.* skene – *«намет»*) – частина споруди в давньогрецькому театрі, знаходилась поза орхестрою і виконувала функцію приміщення, де переодягалися актори та зберігався реквізит.
Сколії (*від грец. skolios – кривий*) – різновид хорового мелосу, веселі застільні пісні.
Сирвента (*окситан. sirventes*) – один з жанрів трубадурської лірики; пісня суспільно-політичної, моральної, релігійної тематики; часто це були випади поета проти його ворогів.
Стасим (*д.-грец. στάσιμον – нерухомий, стоячий*) – стоячі пісні хору в давньогрецьких трагедіях і комедіях.
Театрон (*д.-грец. θεάομαΐ – «дивлюсь*) – одна з основних частин театральної споруди в Стародавній Греції, місця для глядачів.
Тенсона (*фр.* tenson*, прованс. окс. tenso, від лат. tensio*) – жанр трубадурської лірики, вірш, написаний у формі діалогу між двома поетами на визначену тема (політичну, філософську, літературну, моральну, побутову).
Тогата (*лат. comoedia togata або fabula togata*, *букв. – комедія тоги*) – національна давньоримська комедія, персонажі якої носили національний римський одяг – тогу. Писалися тогати на римські сюжети.
Трубадури (*франц. troubadours, окс. trobador – вишукувати, віршувати*) – середньовічний провансальський поет (XI – XIII ст.),

який виконував свої твори під акомпанемент музичного інструменту.

Трувери (*франц. trouvere, від trouver – знаходити, вигадувати, вигадувати тропи*) – так у XII-XIII ст. називали поетів на півночі Франції, які складали епічні та ліричні твори під впливом трубадурської поезії.

Фабліо (*від лат. fabula – байка, оповідь*) – один з поширених жанрів середньовічної міської літератури; невелика віршована новела жартівливого характеру.

Френос (*греч. threnos*) – поховальний плач, що виконувався по черзі хором і актором.

Шансон де жест (Жести) (*фр. Chanson de geste – «пісні про діяння»*) – французький героїчний епос, що створювався у X – XII ст. на історичні сюжети; в центрі його знаходився один герой, часто це був Карл Великий.

Ямб (*грец. ἴαμβος iambus – напасник*) – в античній лірициі це і поетичний розмір, і жанр давньогрецької лірики. Як розмір – це двоскладова стопа, що має короткий і довгий склад; як жанр – це вірш жартівливого, насмішкуватого, сатиричного характеру.

АНТИЧНІ ФРАЗЕОЛОГІЗМИ та АФОРИЗМИ

Авгієві стайні
Ахіллесова п’ята
Знаходитись між Сциллою та Харибдою
Канути в Лету
Летіти в Тартарари
Нитка Аріадни
Паничний крик / жах
Скринька Пандори
Сізіфова праця
Танталові муки
Троянський кінь
Яблуко розбрату
Або Цезар, або нічого
Мистецтво довговічне, а життя коротке (*Гіппократ)*
Пізнай самого себе
Доки дихаю – сподіваюсь *(Овідій)*
Сміливим допомагає сама доля *(Теренцій)*
Коли промовляє зброя, мовчать музи
Наполеглива праця перемагає все *(Вергілій)*
Вчимося не заради школи, а для життя *(Сенека)*
О часи, о звичаї! *(Цицерон)*
Що дозволено Юпітерові, те не дозволено бикові
Кожному своє *(Цицерон)*
Жити – значить боротися *(Сенека)*
Голос народу – голос Божий *(Сенека)*

Зміст

Вступ. Концепція курсу ……... С. 3
Тема 1. Антична міфологія ……. С. 6
- Вступний коментар ……... С. 6
- План роботи ……..….... С. 21
- Матеріали, завдання і питання до теми…….. С. 22
- Теми для доповідей, рефератів, презентацій …..…..… С. 39

Тема 2. Поеми Гомера «Іліада» та «Одіссея» ..…… С. 40
- Вступний коментар ……...С. 40
- План роботи ……..… С. 48
- Матеріали, завдання і питання до теми……. С. 49
- Теми для доповідей, рефератів, презентацій …… С. 62

Тема 3. Особливості розвитку давньогрецької трагедії на прикладі аналізу трагедій Софокла «Едіп-цар» та Евріпіда «Гіпполіт» ..... С. 63
- Вступний коментар ……..….С. 63
- План роботи …… С. 70
- Матеріали, завдання і питання до теми…….С. 71
- Теми для доповідей, рефератів, презентацій …… ….. С. 89

Тема 4. Поема Вергілія «Енеїда» ……. С. 90
- Вступний коментар ……..……С. 90
- План роботи …… С. 92
- Матеріали, завдання і питання до теми……С. 93
- Теми для доповідей, рефератів, презентацій ……С. 103

Тема 5. Шляхи розвитку ліричної поезії часів громадянських воєн і принципату Августа в Давньому Римі ……С. 104
- Вступний коментар ……С. 104
- План роботи …… С. 106
- Матеріали, завдання і питання до теми…… С. 107
- Теми для доповідей, рефератів, презентацій …..…… С. 128

Тема 6. Своєрідність античних романів (на прикладі роману Лонга «Дафніс і Хлоя» та Апулея «Метаморфози, або Золотий осел») ……..С. 129
- Вступний коментар ……С. 129
- План роботи …… С. 132
- Матеріали, завдання і питання до теми…… С. 133
- Теми для доповідей, рефератів, презентацій ……..… С. 145

Тема 7. Німецький героїчний епос «Пісня про Нібелунгів».....С. 146
- Вступний коментар ……С. 146

- План роботи ……. С. 149
- Матеріали, завдання і питання до теми……..….. С. 150
- Теми для доповідей, рефератів, презентацій …….. С. 164

Тема 8. Середньовічний рицарський роман. Роман про Трістана та Ізольду ……... С. 165
- Вступний коментар ……...….С. 165
- План роботи …….……... С. 168
- Матеріали, завдання і питання до теми…… С. 169
- Теми для доповідей, рефератів, презентацій ……... С. 181

Теми для самостійного опрацювання ..……...…С. 182
Теми курсових робіт …….. С. 184
Рекомендовані джерела … …….. ..С. 185
Художні тексти для обов'язкового читання……...С. 189
Орієнтовні питання для підготовки до заліку / іспиту ……С. 190
Словник основних термінів ……. С. 192
Античні фразеологізми та афоризми ……...С. 197

Навчальне видання

Олена Сергіївна Анненкова

АНТИЧНА ЛІТЕРАТУРА
ЛІТЕРАТУРА СЕРЕДНІХ ВІКІВ

НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК

Підписано до друку 00.00.2014 р. Формат 60х84/16.
Папір офісний. Гарнітура Times New Roman.
Ум. др. арк. 11,62. Обл.-вид. арк. 9,76
Наклад 100 прим. Зам. № 000.
Віддруковано з оригіналів.

Видавництво Національного педагогічного університету
імені М.П. Драгоманова. 01601, м. Київ-30, вул. Пирогова, 9
Свідоцтво про реєстрацію ДК № 1101 від 29.10.2002. (044) 234-75-87
Віддруковано в друкарні Національного педагогічного університету
імені М.П. Драгоманова (044) 239-30-26